

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.

ÍNDICE DE MATERIAS

	<u>Págs.</u>
Índice de autores de los cuales se han copiado textos y opiniones.....	9
Advertencias previas	11
I. Intervalos y tonalidad.....	17
Intervalos (§§ 1 al 5).....	17
Consonancias, semiconsonancias y disonancias (§§ 6 al 10).....	20
Tonalidad (§§ 11 al 26).....	21
II. Los acordes y sus particularidades.....	28
Armonía (§§ 27 y 28).....	28
Constitución de los acordes triadas o de tres sonidos (§§ 29 al 34)	29
Clasificación de los acordes triadas (§§ 35 al 38)...	30
El cifrado de los acordes (§§ 39 al 49).....	33
III. Realización armónica a 4 partes	38
Voces o partes armónicas (§§ 50 al 57).....	38
Duplicaciones (§§ 58 al 62).....	40
Supresiones (§ 63).....	43
Disposición de los acordes (§§ 64 al 71)	44
Movimiento melódico (§§ 72 al 75)	47
Movimiento armónico (§§ 76 y 77).....	48
Movimientos armónicos permitidos y prohibidos (§§ 78 al 85).....	50
Realización de la armonía (§§ 86 al 89)	54
Encadenamientos duplicando la fundamental en los dos acordes (§§ 90 y 91).....	56
Encadenamientos duplicando la tercera (§§ 92 al 94).	59
Encadenamientos duplicando la quinta (§ 95).....	62
Unisonos (§ 96).....	63
La sensible (§§ 97 al 102)	65
Notas ligadas y notas repetidas (§§ 103 y 104)....	68
Cruzamientos (§ 105).....	70
Comienzo y final (§ 106).....	71
Consejos para la realización armónica (§§ 107 al 115).	71

	<u>Págs.</u>
IV. Primera inversión o acorde de sexta	80
Constitución (§ 116).....	80
Disposición y realización, sin duplicar el bajo (§§ 117 al 119).....	80
Disposición y realización, duplicando el bajo (§§ 120 al 128)	83
Sucesión de dos o más acordes de sexta, por grados conjuntos (§§ 129 al 134).....	88
Sucesión por grados disjuntos de dos acordes de sexta (§§ 135 y 136).....	91
Doble y triple cifrado sobre el mismo bajo (§§ 137 y 138).....	92
La sexta con carácter de nota extraña (§§ 139 al 145).	93
V. Segunda inversión o acorde de cuarta y sexta	98
Constitución (§ 146)	98
Duplicación y realización (§§ 147 al 151)	98
Clasificación del $\frac{4}{2}$ (§ 152).....	101
Preparación y resolución de la cuarta (§§ 153 al 155) ..	102
El $\frac{4}{2}$ con carácter de notas extrañas (§§ 156 al 160) ..	104
Disposiciones preferentes (§§ 161 al 164).....	106
VI. Armonización.	110
Orientaciones (§§ 165 y 166).....	110
Estructura rítmica de la idea musical (§§ 167 al 174) ..	111
Cadencias (§§ 175 al 180).....	117
Cadencias conclusivas y suspensivas (§§ 181 al 186) ..	119
Funciones tonales (§§ 187 al 194)	123
El proceso cadencial (§§ 195 al 202).....	128
Características armónicas de los distintos estados de los acordes y de sus encadenamientos (§§ 203 al 209)	132
Consejos para la armonización de bajos y cantos dados (§§ 210 al 259).....	136
VII. Cambios en la disposición de los acordes	156
Cambios de estado y de posición (§§ 260 y 261) ..	156
Los cambios en la disposición de los acordes y las quintas y octavas (§§ 262 y 263)	157
Licencias en los cambios de disposición de los acordes (§§ 264 al 268).....	158
Empleo de los cambios de disposición (§§ 269 al 275) ..	162
VIII. Acorde de quinta de sensible	166
Su constitución (§ 276).....	166
Su realización (§§ 277 al 280).....	166
Su empleo (§§ 281 al 286).....	169

	Págs.
IX. Acorde de quinta aumentada del tercer grado del modo menor	172
Su constitución (§ 287 y 288)	172
Su realización (§§ 289 y 290).....	172
Su empleo (§§ 291 al 295).....	173
X. El séptimo grado natural y el sexto elevado, en el modo menor	176
Escalas auxiliares (§§ 296 al 299).....	176
Acordes resultantes (§§ 300 y 301).....	178
Empleo del VII.º grado natural y del VI.º elevado (§§ 302 al 313).....	179
XI. Progresiones unitónicas	186
Su formación (§§ 314 al 317)	186
Realización (§§ 318 al 323)	188
Empleo (§§ 324 y 325)	191
XII. Modulación	192
Definición (§ 326).....	192
Clasificación de las modulaciones (§§ 327 al 331) ..	192
La realización, en las modulaciones (§ 332)	194
Parentesco o afinidad tonal (§§ 333 al 337).....	195
Notas características o diferenciales (§§ 338 al 340).	197
Cambio de la función tonal de los acordes (§§ 341 al 344)	198
Modulación diatónica (§ 345).....	202
Proceso cadencial posterior al cambio de función tonal (§§ 346 al 352)	202
Modulación cromática (§ 353).....	208
Realización del cromatismo (§§ 354 al 359).....	208
Modulación cromática, sin cambio de notas entre los dos acordes (§§ 360 al 363).....	211
Modulación cromática, con cambio de notas entre los dos acordes (§§ 364 al 367).....	213
Apéndice (Notas y aclaraciones)	216
A. Referente a <i>consonancias, semiconsonancias y disonancias</i>	216
B. » a <i>Tonalidad</i>	217
C. » a la concepción de los modos <i>mayor y menor</i> .	218
D. » al empleo de la denominación « <i>sensible</i> ».	219
E. » a la diferencia entre <i>Armonía y Contrapunto</i>	219
F. » a discrepancias respecto al número de <i>acordes</i> que deben clasificarse.....	220
G. » a <i>duplicaciones</i> en los acordes triadas directos	220
H. » a la <i>supresión</i> de la 3.ª del acorde.....	221

	Págs.
I. Referente a la conveniencia de las disposiciones <i>cerrada y abierta</i>	221
J. » al <i>espaciamento</i> entre las partes armónicas.	221
K. » al <i>movimiento melódico</i> de las voces	221
L. » a la <i>prohibición</i> de determinados <i>movimientos melódicos</i>	223
LL. » a la <i>diferencia</i> entre los intervalos melódicos <i>aumentados y disminuídos</i>	224
M. » al movimiento armónico de <i>quintas sucesivas</i>	224
N. » al movimiento armónico de <i>5.^a y 8.^a directa</i>	225
Ñ. » a la <i>falsa relación de tritono</i>	225
O. » a los acordes formados por <i>notas extrañas</i>	226
P. » a las <i>denominaciones</i> de las <i>cadencias</i>	227
Q. » a las <i>oscilaciones o fluctuaciones</i> tonales..	228
R. » a la <i>función tonal</i> de determinados acordes.	229
S. » a la importancia de la <i>cadencia</i>	229
T. » a los encadenamientos por <i>3.^a ascendente</i>	230
U. » a determinados encadenamientos <i>por grados conjuntos</i>	230
V. » a la <i>concepción clásica</i> del $\frac{6}{4}$ y a la <i>libre moderna</i>	231
X. » al $\frac{6}{4}$ de <i>unión</i>	232
Y. » a los $\frac{6}{4}$ <i>secundarios</i>	232
Z. » a las <i>sucesiones</i> de <i>5.^{as} y 8.^{as}</i> y los cambios de disposición de los acordes	233
A². » a la <i>escala menor sin sensible</i> y a la <i>con 6.^a mayor</i>	234
B². » a las <i>progresiones</i>	234
C². » a la <i>afinidad tonal</i>	235
D². » al <i>cambio de función tonal</i> de los acordes, en las modulaciones	236
E². » a la <i>falsa relación cromática</i>	237

**En este libro figuran textos y opiniones
de los siguientes autores :**

- BANDINI : Tratado de Armonía (Ed. Ricordi, Milán).
BAS : Tratado de Armonía (Ed. Ricordi, Milán).
BEETHOVEN : Tratado de Armonía (Ed. Ricordi, Milán).
BLASERNA : El sonido y la Música (Ed. Germain Bailliére y
Compañía, París).
CAUSSADE : Técnica de la Armonía (Ed. Lemoine, París).
CACIONESI : Modulación al Piano (Ed. Ricordi, Milán).
DUBOIS : Tratado de Armonía (Ed. Heugel, París).
DURAND : Tratado de Armonía (Ed. Leduc, París).
EAGLEFIELD-HULL : Tratado de Armonía (Ed. Revista Musical
Hispano-Americana, Madrid).
FUX : Gradus ad Parnassum.
GALEAZZI : Elementos de Música.
GEVAERT : Tratado de Armonía (Ed. Lemoine, París).
HELMHOLTZ : Las sensaciones auditivas (Ed. Masson, París).
INDY (V. d') : Curso de Composición (Ed. A. Durand, París).
KOECHLIN : Tratados de Armonía y Contrapunto (Ed. Max
Eschig y Heugel, París).
LAVIGNAC : Curso de Armonía (Ed. Lemoine, París).
LENORMAND : Estudio sobre Armonía moderna (Mundo Musical,
París).
MARTINI : Historia de la Música.
PEDRELL : Diccionario de la Música (Ed. Torres, Barcelona).
REBER : Tratado de Armonía (Ed. Gallet, París).
REGER : Contribución al estudio de la Modulación (Ed. Kahnt
Nachfolger, Leipzig).
RICHTER : Tratado de Armonía (Ed. J. B. Pujol, Barcelona).
RIEMANN : Armonía y Modulación (Ed. Labor, Barcelona).
RIMSKY KORSAKOFF : Tratado de Armonía (Ed. Leduc, París).
SANCTIS (C. DE) : La Polifonía en el Arte moderno (Ed. Ricordi,
Milán).
SCHOLZ : Compendio de Armonía (Ed. Labor, Barcelona).
SCHÖNBERG : Harmonielehre (Ed. Universal, Viena).
SETACCIODI : Notas al Tratado de C. de Sanctis (Ed. Ricordi,
Milán).
Sociedad Didáctico-Musical : Tratado de Armonía de los Maestros
B. PÉREZ CASAS, C. DEL CAMPO y B. GARCÍA DE LA
PARRA (Madrid).
TURINA : Enciclopedia abreviada de Música (Ed. Renacimiento,
Madrid).
VILLERMIN : Armonía ultramoderna (Ed. Cavel Frères, París).
VINÉE : Principios del Sistema Musical.

Advertencias previas

1.^a Dubois, en la página 240 de su *Tratado de Armonía*, incluye esta advertencia, que nosotros creemos debería figurar en la primera página de todos :

« Ha de saber el discípulo que lo que hemos presentado como reglas, en el transcurso de este libro, son únicamente el resultado de numerosas y repetidas observaciones hechas sobre las obras de los más grandes maestros, universalmente admirados, que nos precedieron. Estas reglas deberían, en realidad, ser denominadas consejos, recomendaciones; dado que en Arte no hay propiamente reglas ».

2.^a Existe una concepción armónica que podría denominarse *tradicional*, puesto que sus reglas y sistemas descansan sobre la base de la herencia que nos legaron los contrapuntistas medievales. El reinado de esta concepción armónica ha sido largo y fecundo y dentro de ella se han desenvuelto, con mayores o menores discrepancias de criterio, los tratados de Armonía, durante mucho tiempo. Mas la aparición de nuevas escuelas, estéticas, tendencias, etc., en franca contradicción con muchos de los postulados fundamentales de la concepción tradicional, ha puesto sobre el tapete las siguientes preguntas : ¿Ha caducado ya la concepción

tradicional? ¿Deben subsistir los métodos y sistemas de enseñanza basados en tal concepción, o han de ceder el lugar a otros completamente nuevos? Las respuestas son para todos los gustos, desde las extremistas absolutas, en sentido conservador y en sentido revolucionario, hasta el criterio ecléctico que sostiene la conveniencia de una educación escolástica dentro de la concepción armónica tradicional, completada con un posterior estudio de todas las tendencias y procedimientos al margen de ella. Al amparo de este eclécticismo nos desenvolvemos nosotros.

3.^a Si algún alumno tiene la creencia de que un tratado de Armonía es un código de lo musicalmente *bueno o malo*, debe abandonarla por completo. Un tratado de Armonía no es más que la expresión de las ideas que sobre la Armonía en sí, o sobre la manera de enseñarla, tiene un autor. Hay, pues, que estar prevenido respecto a diversidad de opiniones y orientaciones, de detalle o de fondo, e igualmente saber que existen un extraordinario número de nomenclaturas, con términos distintos para expresar una misma cosa y (lo que es más lamentable) cosas distintas expresadas, a veces, con un mismo término. En donde un tratado diga «*esto se denomina así*», sustitúyase, mentalmente, por «*esto lo llama así el autor del tratado*», pues en otro quizá se encontrará lo mismo con diferente denominación.

4.^a El que nos sujetemos aquí a la concepción armónica tradicional no representa rutinarismo ni alistamiento en ninguna tendencia escolástica. No hay nada nuevo, personal ni original en esta obra; pero en cada materia, en cada disciplina, hemos conservado nuestra libertad de acción para ir del brazo de quien nos ha parecido mejor orientado, teórica o pedagógicamente. Deliberadamente hemos huído de discusiones teóricas, doctrinarismos, nomenclaturas personales, etc. Ante un vocablo unánimemente aceptado lo aceptamos también

— nos guste más o menos — ; pero, ante dos, elegimos el que nos parece mejor, aunque procuramos dar conocimiento de ambos. Deseamos estar, en lo posible, limpios del pecado de contribuir a tanto confusionismo como en todo esto existe. Huímos, asimismo, de las afirmaciones rotundas — « *esto es bueno* », « *esto es malo* », « *esto está prohibido* », « *esto está permitido* » —, tan frecuentes en muchos tratados y que tanto contribuyen a desorientar al alumno, que no sabe qué pensar cuando ve alguna de aquellas cosas « *malas* » escritas en obras de autores de solvencia, y si alguna afirmación así se nos ha deslizado, sepa ya desde ahora el discípulo que *todo cuanto le prohibimos o le ordenamos, es teniendo por mira principal un fin didáctico*, por lo cual no deberá extrañarle que algo que se le prohíba en un momento de los estudios, se le autorice más adelante, o viceversa.

5.^a Se ha escrito mucho en pro de *métodos nuevos* de enseñanza. Se ha acusado con frecuencia a los tratados de Armonía escolásticos de representantes de lo caduco, lo apolillado, legisladores de reglas que ningún compositor de altura tiene para nada en cuenta y que imbuyen al alumno de falsos prejuicios, los cuales le privan, luego, de una visión personal. No negaremos que puede suceder esto último si se presentan las *reglas* como dogmas absolutos y no se cuida de orientar debidamente al discípulo, ni tampoco que pueda aparecer el *sistema nuevo* que aventaje al antiguo y que, hasta hoy, no ha aparecido o no ha merecido el crédito suficiente para desterrar a éste. Sin embargo, la enseñanza con disciplinas pertenecientes a la concepción armónica tradicional tiene sus valedores entre muchos de los propios compositores más libres e independientes. Véanse unas muestras (1) :

(1) Inútil hacer hincapié respecto a la filiación avanzadísima de los tres compositores contemporáneos de los cuales son los textos que siguen.

Dice Koechlin, en el prólogo de su *Tratado de Armonía* :

« *Las reglas de la Armonía no son dogmas infalibles. En una materia así no hay dogmas. El número de licencias es infinito y las excepciones que confirman las reglas son tan numerosas que llega uno a preguntarse si, realmente, tales reglas existen. Por lo menos, veamos en ellas una convención siempre útil en la escuela : la de la « regla de juego », entrenamiento al cual deben someterse la pluma y el estilo del discípulo. Todas las prohibiciones derivadas de las reglas constituyen obstáculos que hay que saber salvar con gracia, y que dan al estilo flexibilidad y variedad. Insistimos desde ahora sobre este punto : si las reglas de la Armonía le parecen a usted con frecuencia violadas (lo cual es exacto) por muchas obras maestras, considérelas provechosas, por no decir indispensables, para el alumno que quiere trabajar seriamente. Transgredirlas desde el principio de los estudios conduciría a monótonos movimientos paralelos. La completa libertad que uno se atribuiría sólo podría ser empleada inhábilmente. Este es un hecho experimentado que no puede ser rebatido ».*

Schönberg, en su *Harmonielehre*, prohíbe al alumno las sucesiones de quintas, y, al hacerlo, añade :

« *El alumno no compone, sino que estudia para adquirir la autoridad de todos los recursos de la técnica y, por ello, debe guardarse de todo cuanto pueda hacerle dudar ».*

Setaccioli, en sus *Notas y apuntes al tratado de C. de Sanctis*, comenta las palabras de Schönberg que acabamos de transcribir, y dice :

« *¿No es significativa tanta ortodoxia en un compositor de vanguardia? Ello obedece a que éste*

sabe muy bien que se trata de los principios fundamentales que el discípulo no debe ignorar ni descuidar. Y el didáctico, convencido del aserto, se impone al compositor y dicta reglas que expone con meticulosa precisión. Conviene, pues, persuadirse de que el mejor medio para librarse de las reglas es siempre el de poseer su completo dominio en las más variadas aplicaciones ».

6.^a Ésta no es una obra de las denominadas « *de consulta* », ni tampoco dedicada a los autodidactos. Está escrita para alumnos, y su plan, distribución de materias y metodización es conforme al programa de « *Armonía y Melodía acompañada* » del CONSERVATORIO SUPERIOR DE BARCELONA, aprobado por la Dirección General de Bellas Artes. No figuran aquí trabajos prácticos, porque, por diversas razones, nos parecen preferibles en cuadernos independientes (1). La ejemplificación la presentamos con ejemplos originales hasta el momento en que consideramos al alumno plenamente capacitado para comprender los entresacados de obras de los maestros. Sabemos muy bien el extraordinario valor educativo de éstos, muy superior al de aquéllos; pero conocemos también, por experiencia, la inutilidad de presentar ejemplos que por su estructura, tonalidad, extensión u otra causa no pueden ser fácilmente comprendidos por los alumnos, cosa que sucede con gran frecuencia si se le dan prematuramente los pertenecientes a composiciones. Pero, claro está, tales ejemplos serán los únicos que ilustrarán todo cuanto se refiera a tendencias al margen de la concepción clásica de la Armonía. Y cuando llegue, será necesario que las obras, además de *vistas* y analizadas, sean *oídas*, para lo cual las discotecas son un elemento casi imprescindible.

7.^a No tratamos del denominado *Sistema* o *Escala de quintas*, dado que del mismo ya se ocupan muchos

(1) Publicados por Ed. Boileau (Provenza, 285, Barcelona).

libros de Teoría de la Música, entre ellos los de texto en el antes aludido CONSERVATORIO SUPERIOR DE BARCELONA. Y, además, conformándonos con el criterio más generalizado entre los tratadistas de Armonía — en atención a los lectores que pueden desconocer dicho *Sistema* o *Escala de quintas* —, en ningún caso supeditamos nuestras explicaciones a su previo conocimiento, aun cuando le dedicamos algunas alusiones, destinadas a los que lo dominan.

8.^a Hemos creído indispensable dar conocimiento al alumno, desde el primer momento, de cuanto resulta oportuno respecto a las discrepancias entre los teóricos y a las tendencias que han rebasado o abandonado completamente toda relación con la concepción armónica tradicional. De ahí muchas de las *notas* del texto y el APÉNDICE.

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 expresa 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 *menos* Notas diatónicas Cromáticas por alteración en *más*

V[>], II[>], VI[>], III[>], VII[>], IV, I, V, II, VI, III, VII, IV[<], I[<], V[<], II[<], VI[<],

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 $\left\{ \begin{array}{l} \text{justa} \\ \text{perfecta} \\ \text{menor} \end{array} \right\}$, en ambos modos.

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

Del I.º al VI.º... Una 6.^a mayor, en el modo mayor, y menor, en el modo menor (1).

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

§ 24. El intervalo que separa cada grado del siguiente 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 entre 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 $\left\{ \begin{array}{l} \text{aumentada} \\ \text{tritonos} \\ \text{mayor} \end{array} \right\}$ entre los grados IV.º-VII.º, leídos en sucesión ascendente, y viceversa, en la sucesión descendente.

(1) Véase nota 4 de la página anterior.

En el modo menor : 4.^a $\left\{ \begin{array}{l} \text{aumentada} \\ \text{triton} \\ \text{mayor} \end{array} \right\}$ 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*.

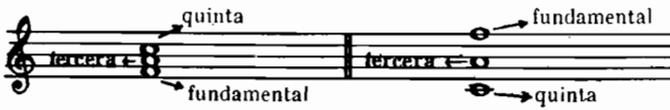
(4) Véase nota *F* del Apéndice, pág. 220).

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*.



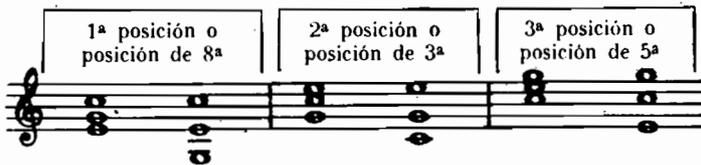
§ 31. El *estado* de los acordes lo determina el bajo o nota más grave. La *posición* la determina la nota más aguda.

(1) Denominados también *primarios*.

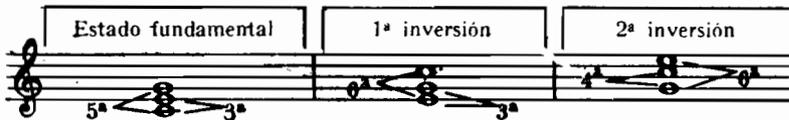
§ 32. Cuando un acorde tiene la fundamental en el bajo, está en *estado fundamental* o *directo*. Cuando tiene la tercera en dicha voz, está en *primera inversión*. Cuando tiene la quinta, está en *segunda inversión*. La colocación de las demás notas no influye en el estado del acorde.



§ 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 $\left\{ \begin{array}{l} \text{falsa} \\ \text{disminuída} \end{array} \right\}$, 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 intervalos que hemos citado se cuentan desde la fundamental del acorde.

Los acordes de 5.^a $\left\{ \begin{array}{l} \text{disminuída} \\ \text{falsa} \\ \text{menor} \end{array} \right\}$ 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 $\left\{ \begin{array}{l} \text{disminuída} \\ \text{falsa} \\ \text{menor} \end{array} \right\}$: sobre la sensible.

De 5.^a *aumentada* : ninguno.

Escala de
Do mayor

§ 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 $\left\{ \begin{array}{l} \text{disminuída} \\ \text{falsa} \\ \text{menor} \end{array} \right\}$: sobre los grados II.^o y VII.^o

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

Escala
armónica
de *do menor*

§ 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; \overline{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 ó 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 intervalos; pero casi siempre, por ser el cifrado una abreviación, indican el o los intervalos 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 necesitando, 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.

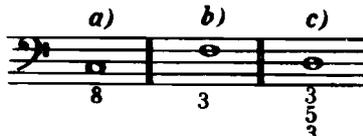
§ 44. Dado que no es costumbre cifrar la 3.^a del bajo, cuando es ésta la nota alterada se pone la alteración *sin cifra ninguna detrás*. Pero puede ponerse, si se desea, el 3 correspondiente :



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) :

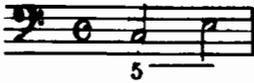
(1) En los cifrados especiales no se señalan las alteraciones, puesto que ya el cifrado expresa la clase del acorde.

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

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

§ 47. El estado fundamental del acorde de 5.^a $\left\{ \begin{matrix} \text{disminuída} \\ \text{falsa} \\ \text{menor} \end{matrix} \right\}$, 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.



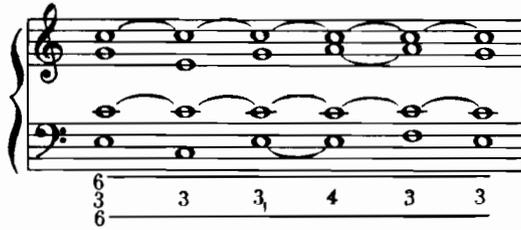
indica que el acorde atacado sobre el *do* (do-mi-sol) debe continuar subsistiendo, pese al cambio de nota del bajo.



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:

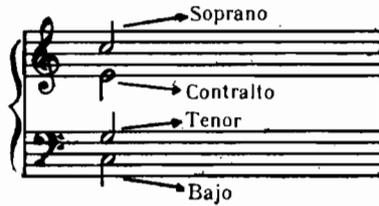
4 partes reales	4 partes reales y una de redoblamiento	3 partes reales y una de redoblamiento
Redoblada la voz superior		Redoblada la voz inferior

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

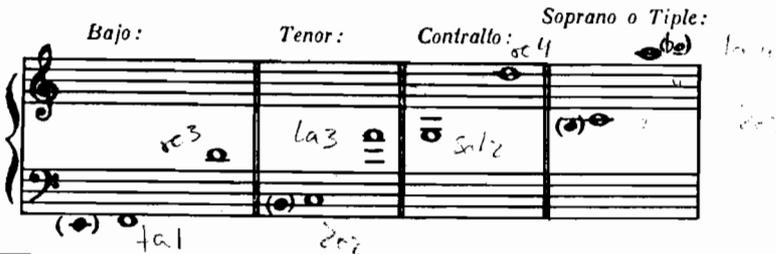
(1) Nos servimos de este vocablo a falta de otro más vulgarizado entre nosotros.

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



2.º Que en el acorde del II.º *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 } 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 tríada 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.

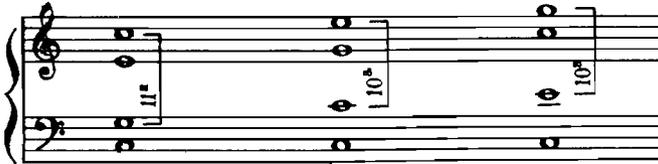
Disposición de los acordes

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

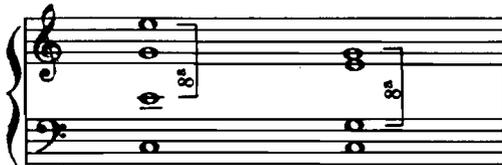
a) Disposición (o posición) *unida, estrecha, cerrada, compacta, etc.*, cuando las tres voces superiores (se exceptúa el Bajo) quedan encerradas en un límite más reducido que el de 8.^a, o, lo que es lo mismo : que *no llega a esta distancia entre el Soprano y el Tenor* :



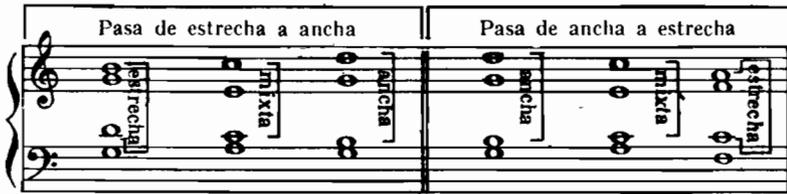
b) Disposición *espaciada, ancha, abierta, larga, etc.*, cuando dicha separación *es mayor que la 8.^a* :



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

5ª duplicada

a) es mediocre

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 :

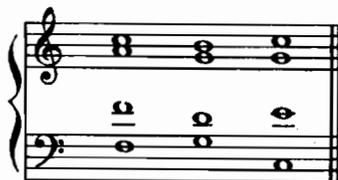
a) b)

(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 } 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.

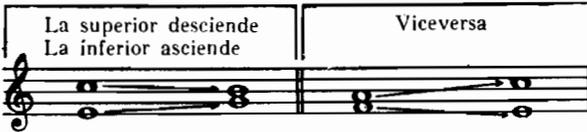
(2) Cuando se tenga ya un buen dominio, incluso será suficiente que tras el intervalo disminuido *se proceda en dirección contraria*, aun cuando falte la resolución por semitono.

·§ 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 intervalos 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 unisonos sucesivos.
- b) Quinta, octava y unisono directo.
- c) Falsa relación de tritono.

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

8 ^{as} y 5 ^{as} sucesivas, por mov. directo	Id. por mov. contrario	Unisonos sucesivos

§ 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 $\left\{ \begin{matrix} \text{justa} \\ \text{perfecta} \\ \text{mayor} \end{matrix} \right\}$ (2) y no se trate de las dos voces extremas.

Pueden practicarse

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

§ 82. Por 8.^a, unísono y 5.^a directa (3) se entiende uno de tales intervalos 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) :

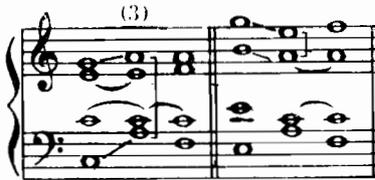
- (1) Véase la nota M del Apéndice, pág. 224.
- (2) Más adelante aceptaremos excepciones.
- (3) Las denominaciones 5.^{as} y 8.^{as} *ocultas, resultantes y cubiertas* expresan lo mismo.
- (4) Y provienen de un intervalo *distinto*, desde luego, pues si fuese de otro igual serían 5.^{as}; 8.^{as} o unisonos *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).

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

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.

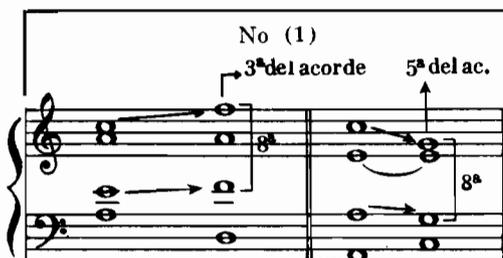
(2) Algunos extienden esta tolerancia a la 8.^a.

(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.

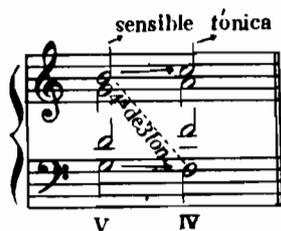
no por ello dejamos de preferir, en su lugar, estas otras :



§ 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-tónica. 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)
(En la menor)			
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 3^a duplicada en el segundo acorde

El bajo descende. La 3^a 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 unisonos 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).

Así:

en lugar de así:

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.

Está duplicada la 3.^a del acorde del VIº grado

Lo que resulta duplicando el VIº grado:

de 3 tonos

VI V VI V VI V VI V

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 :

sensible duplicada

IV V

(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 :

Duplicada la 5ª del
segundo acorde

Duplicada la 5ª del
primer acorde

a) b) c) d)

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.

Se llega al unísono por movimiento directo (1)	Se sale del unísono por movimiento directo
---	---

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.

Normales	Poco recomendable (aunque posible)
----------	---------------------------------------

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 :



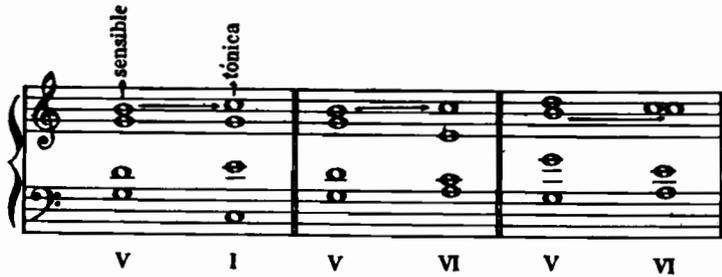
a) La sensible forma parte del acorde, *pero éste no es el de dominante ni el de sensible.*

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 oíría 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.

La sensible resuelve irregularmente (2) para evitar monotonía en el Soprano

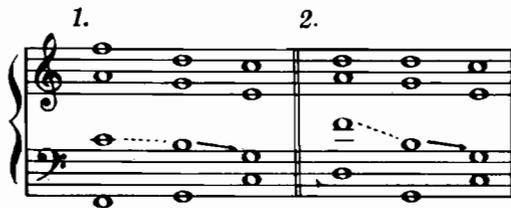
La sensible, al resolver en la tónica, da monotonía al Soprano

(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 convenirá 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 intervalos 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 suena 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 intervalos 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).

Final con la 3. ^a , pero habiéndose oído antes la tónica (tónica) (3. ^a)	Final con la 3. ^a , pero sin haberse oído antes la tónica (3. ^a)

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 :

1. a) b) c) d) e) f)

2. a) b) c) d) e) f)

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.

Ejemplo 1.º

Ejemplo 2.º

5ª

5ª

2ª

2ª

nota común

nota común

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).

desc. asc.

Así, si:

desc. común

Así, no:

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 :

Así, no:

Así, si:

nota común

(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* :

The image shows three musical examples illustrating voice leaps. Each example consists of two staves: a soprano staff (treble clef) and an inner voice staff (bass clef).
 - The first example, labeled "No", shows the soprano leaping up and the inner voice leaping down, resulting in the inner voice being higher than the soprano.
 - The second example, also labeled "No", shows the soprano leaping up and the inner voice leaping down, but the soprano's new note is still higher than the inner voice's new note.
 - The third example, labeled "Si", shows the soprano leaping up and the inner voice leaping up, maintaining the soprano's position as the higher voice.

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

IV. Primera inversión o acorde de sexta

Constitución

§ 116. Cuando un acorde tiene su *tercera* en el *bajo*, está, como ya se ha dicho, en 1.^a inversión (1). Se forman entonces, *desde el bajo*, los siguientes intervalos: una 3.^a y una 6.^a. Es debido a este último intervalo que, corrientemente, se le denomina *acorde de 6.^a*. La 3.^a del bajo es la 5.^a del acorde y la 6.^a del bajo es la fundamental del acorde.



Disposición y realización, sin duplicar el bajo

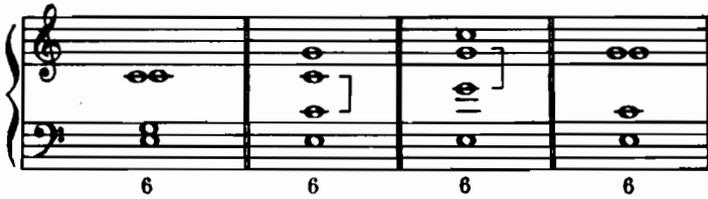
§ 117. Se considerará como disposición normal de esta inversión la de *no duplicar su bajo*, duplicando su 3.^a ó su 6.^a, excepto si alguna de ellas es la sensible.

§ 118. Con la 3.^a ó la 6.^a del bajo duplicada, un acorde de 6.^a puede presentar las siguientes disposiciones:

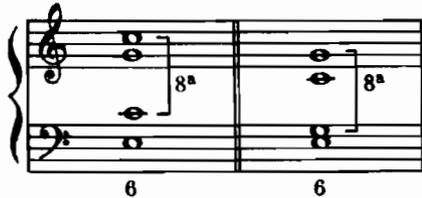
a) *Con la duplicación formando unísono*. Respecto a estas disposiciones, téngase presente lo expuesto hasta aquí en relación con los unísonos (2).

(1) Cifrado: 6. Véase el § 42.

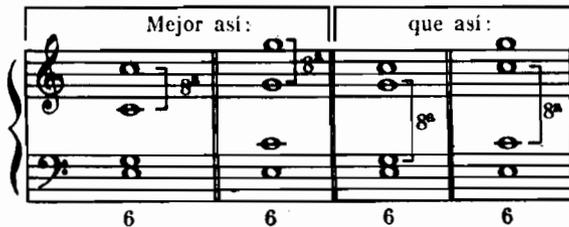
(2) Véase el § 96.



b) *Con la duplicación formando 8.^a y en dos voces no inmediatas* (que serán Soprano y Tenor). Disposición excelente y, en su calidad de *posición puente*, muy oportuna para pasar de un acorde cerrado a otro abierto, o viceversa (1).



c) *Con la duplicación formando 8.^a y en dos voces inmediatas*. Como ya hemos dicho en el § 70, tal separación de 8.^a resulta mejor entre las dos voces superiores (Soprano y Contralto) que entre las interiores (Contralto Tenor).



§ 119. Las leyes esenciales de encadenamiento no difieren, en los acordes de 6.^a, de las expuestas para los acordes directos. Dése por repetido todo lo referente

(1) Véase el § 65.

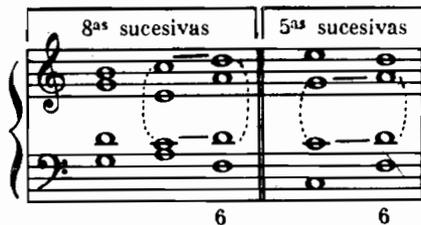
a la conveniencia de guardar las notas comunes y de no apelar a los *saltos* más que en los casos ya previstos en las explicaciones de carácter general hasta aquí dadas. Como observaciones nuevas, caben las siguientes :

a) Los acordes de 6.^a deben presentarse completos.
 b) Los acordes de 6.^a son los que mejor admiten que se llegue a ellos por movimiento directo en todas las voces (1).

c) La norma dada en los acordes directos de que en las sucesiones por grados conjuntos del bajo convenía el movimiento contrario en las voces superiores, para no caer en defectos de 5.^{as} y 8.^{as} sucesivas, *no tiene lugar al abordar un acorde de 6.^a*, puesto que no hay peligro de 5.^{as} sucesivas con el bajo, ni tampoco de 8.^{as}, cuando no se duplica su bajo.

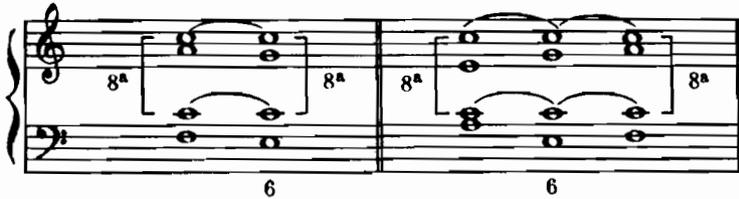


d) En cambio, el peligro de las 5.^{as} y 8.^{as} sucesivas radica, en los acordes de 6.^a, en las voces superiores. Frecuentemente caen los alumnos en defectos de esta índole, mediante realizaciones como las que siguen, respecto a las cuales debe mantenerse despierta la atención :



(1) Véanse los ejemplos de *b*) del § 132.

e) Los acordes de 6.^a, mezclados con los directos, dan ocasión frecuente a practicar la duplicación de *unas mismas notas, inmóviles, formando 8.^a*, entre acordes sucesivos, cuya bondad hemos ya expuesto en el § 95 :



Disposición y realización, duplicando el bajo

§ 120. En general, debe duplicarse el bajo de un acorde de 6.^a *sólo cuando la realización duplicando una de las otras notas no resulta satisfactoria*. Y a que la duplicación resulte mejor o peor contribuyen las causas que a continuación se exponen.

§ 121. *Disposición del acorde* : La mejor disposición de un acorde de 6.^a, con el bajo duplicado, es : *la 6.^a en el Soprano y la duplicación en el Tenor*, pero no en unísono (1). La peor es : *duplicación en el Contralto y disposición estrecha del acorde*. De esta última disposición convendrá abstenerse en absoluto (salvo los casos comprendidos en el § 145), mientras no resulte completamente indispensable (2).



(1) Abstenerse de esta duplicación al unísono.

(2) Sólo resulta indispensable en la resolución rigurosa de ciertos acordes disonantes, lo cual no es ahora del caso. En todas las restantes ocasiones puede encontrarse algo mejor.

§ 122. *Condición del bajo duplicado*: Los mejores grados para duplicar, cuando están, con 6, en el bajo, son I.º, V.º y IV.º; este último, el mejor de todos. Es bueno también el II.º, por la condición del acorde de 6.^a que sobre él se forma (1). Son mediocres VI.º y III.º (los citamos por orden de preferencia), ambos de mejor sonoridad en el modo menor que en el mayor (2). No debe duplicarse la sensible. Así, pues, de las tres realizaciones siguientes de un mismo cifrado sobre distintos bajos, la primera resulta de mejor sonoridad que la segunda, y ésta que la tercera, por la condición del bajo con 6 que en cada realización se duplica:

(En Do)

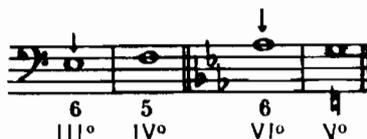
IVº grado VIº grado IIIº grado

§ 123. El III.º grado, con 6, del modo mayor, toma el carácter de *nota sensible* del IV.º, cuando va seguido de este grado con acorde directo, por lo cual conviene no duplicarlo, en tal caso. Y la duplicación del VI.º grado del menor ya dijimos en anterior ocasión (3) que da lugar a defectos de realización cuando le sigue el acorde directo del V.º grado, por lo que tampoco debe duplicarse. Así, pues, no se duplicarán los grados antedichos en un bajo así:

(1) El acorde *de sensible*, que explicamos en el § 276 y ss.

(2) Ya hemos dicho en *b)* del § 62, que la duplicación de la 3.ª de un acorde es mejor cuando tal 3.ª es menor que cuando es mayor. Los grados citados, con 6, son la 3.ª de acordes menores, en el modo menor, y de acordes mayores, en el modo mayor.

(3) En *e)* del § 62 y 3.º del § 93.



pero podrán duplicarse, si conviene, en uno así :



§ 124. *Movimiento que conduce a la duplicación :*
Ya hemos dicho, en el § 84, que, salvo excepciones determinadas, no admitiríamos *la duplicación de la 3.^a por movimiento directo*. Por consiguiente, *no admitiremos la duplicación por movimiento directo de un bajo con 6, más que en el siguiente caso :* que el bajo sea uno de los grados de buena duplicación (1) y que la disposición del acorde de 6.^a sea la que hemos señalado en el § 121 como mejor de todas (*duplicación en el Tenor y 6.^a en el Soprano*). Por lo tanto :

Admitiremos :

(En Do)

6 6 6 6

Rechazaremos :

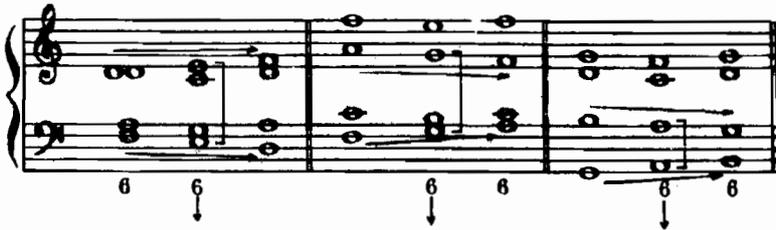
6 6 6 6

(1) Cuando se trate de una progresión, como sucede en el ejemplo de *b*) del § 132, no importará que sea un grado mediocre ; pero, fuera de este caso, es preferible evitarlo, siempre que ello sea posible.

§ 125. La duplicación *por movimiento oblicuo* es la forma más atenuada de todas las posibles. Por ello puede practicarse *en cualquier voz y con cualquier grado* (1), mientras no se trate de los casos expresamente prohibidos :



§ 126. La duplicación de un bajo con 6, *por movimiento contrario*, es excelente cuando se forma *contraposición* con él, esto es : *tres notas conjuntas en el bajo y las tres mismas notas, en sentido contrario, en una de las voces superiores*. La *contraposición* es *en el Soprano* donde mejor resulta, puesto que es la voz en la cual puede el oído apreciar mejor su curso melódico (2).



§ 127. No siendo *por contraposición*, no es de aconsejar, ni aun *por movimiento contrario*, la duplicación del bajo con 6 *en el Soprano o el Contralto*, más que cuando dichos Soprano o Contralto llegan a la duplicación *por grado conjunto* y se trata de un *grado de buena dupli-*

(1) Claro está que la duplicación resultará tanto más aceptable cuanto de mejor duplicación sea el bajo con 6, y preferible en tiempo o parte débil del compás.

(2) Ya hemos dicho en el § 56 que los giros melódicos buenos son mejor en las voces exteriores, y todo lo contrario, los malos. Incluso la sensible resulta de buena duplicación así, aunque no la aconsejamos, por el momento.

cación. En el Tenor, en cambio, podrá hacerse por grados disjuntos, si es para alcanzar la disposición con la 6.^a en el Soprano.

Abordada por grados conjuntos, en el Tenor	Abordada por grados disjuntos, en el Tenor	Abordada por grados conjuntos, en el Soprano y en el Contralto
--	--	--

§ 128. También resulta oportuna la duplicación del bajo con 6, si se trata de un buen grado para duplicar, en las ocasiones en que da pie a continuar *movimientos armónicos paralelos de 6.^a* entre el Soprano y una de las voces interiores. Así, es preferible esta realización :

a la que se obtendría sin duplicar el bajo con 6 :

(1) Llamamos la atención del discípulo sobre este encadenamiento, de empleo frecuentísimo.

(2) La 8.^a directa que aquí se produce está conforme con lo estipulado para la admisión de las mismas; pero aconsejamos no apelar a la 8.^a directa, en un acorde invertido, mientras existan otras buenas soluciones.

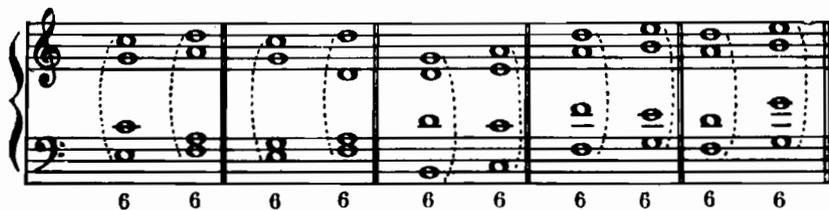
Sucesión de dos o más acordes de sexta, por grados conjuntos

§ 129. Cuando se suceden dos o más acordes de 6.^a por grados conjuntos del bajo, la realización casi siempre más conveniente es :

a) Disponer la 6.^a de cada acorde en el Soprano, formando movimiento paralelo de 6.^{as} con el bajo.

b) Disponer la 3.^a de cada bajo armónico en una de las voces interiores, siempre en la misma voz o sucediéndose una a otra.

c) Disponer en la otra voz las duplicaciones, eligiendo para duplicar la nota que más convenga, de acuerdo con lo hasta aquí explicado.



(Los mismos encadenamientos pueden ser en sentido contrario, o sea, del segundo al primer acorde).

§ 130. Puede también obtenerse una buena realización renunciando a colocar en el Soprano las 6.^{as}, para hacer en tal voz la *contraposición* explicada en el § 126.

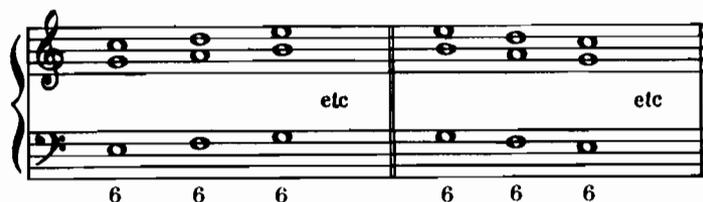
§ 131. En el caso de que no sea posible ninguna de las realizaciones anteriores, evítese apelar a la disposición que hemos calificado como peor de todas en el § 121.

§ 132. Cuando se trata de una serie larga, sólo hay posibilidad de realizarla, con simetría en todas las voces, en las formas siguientes :

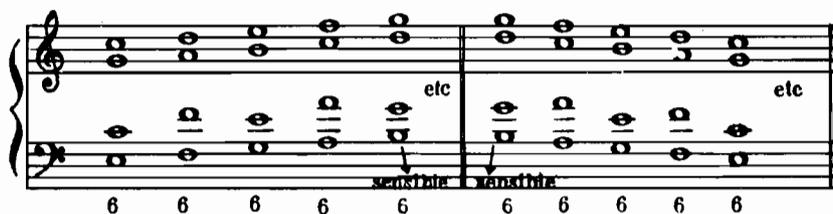
a) *Poniendo en juego únicamente tres partes armónicas* (1) : la más aguda con las 6.^{as}, la del centro con

(1) Que pueden ser las que se quieran, poniendo pausas a la que calla.

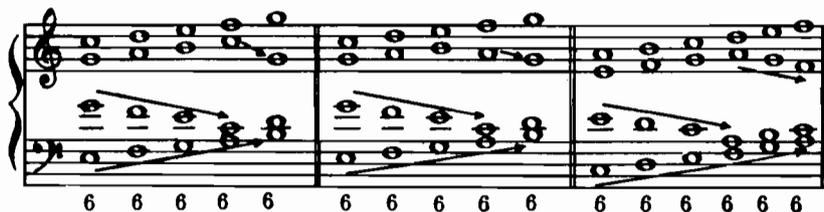
las 3.^{as} del bajo y la inferior con el bajo armónico. Es ésta la realización más cómoda, ágil y usada.



b) Dando la disposición anterior a las voces Soprano, Contralto y Bajo, y asignando al Tenor la misión de duplicar alternativamente el bajo y la 6.^a (empezando por la duplicación que más convenga), cuidando de no duplicar la sensible, cuando esté en el bajo.



§ 133. Cuando no se tiene especial interés en que haya simetría en las voces interiores y la serie no es larga, también puede obtenerse una realización *con las 6.^{as} en el Soprano* tomando en una de las voces interiores las duplicaciones, *siempre en movimiento contrario con el Bajo*. Si la sucesión del Bajo es ascendente, la de la voz antedicha será descendente, y viceversa.



(Todas estas sucesiones pueden ser en sentido contrario, o sea, leyéndolas desde el último acorde al primero).

Obsérvese en los ejemplos anteriores que la voz que lleva movimiento contrario con las otras tres, *se aleja*, cuando desciende, de la voz inmediata superior, y *se acerca* cuando asciende. Así, pues, cuanto *más próximas* se dispongan estas dos voces, *en el primer caso*, y *más distanciadas*, *en el segundo*, más podrá continuarse la sucesión *sin que el Soprano deje de conducir las sextas*. Pero, en el caso más favorable, no se puede ir más allá de siete acordes, salvo que se exceda el intervalo de 8.^a entre dos voces contiguas.

§ 134. Una sucesión de acordes de 6.^a de esta índole también puede ser realizada sin colocar siempre las 6.^{as} en la voz más aguda (1), pero tiene entonces mucho menos carácter. Véanse algunas realizaciones :

(1) Desde luego, no puede hacerse colocando la 3.^a encima de la 6.^a y siguiendo en movimiento paralelo, pues se formarían 5.^{as} sucesivas.

(2) Desde aquí podría ya continuarse con las 6.^{as} en el Soprano. Esta realización, pues, puede ser útil en los casos en que no hay posibilidad de empezar la serie con las 6.^{as} en la voz superior y se desea, luego, continuar en esta forma.

Sucesión por grados disjuntos de dos acordes de sexta

§ 135. Si la distancia entre los dos bajos con 6 es de una *cuarta* o de una *quinta*, existe entre ambos acordes una nota común, y es esta nota la que conviene, la mayoría de veces, duplicar en tales acordes. Pero no es la única duplicación posible, desde luego, y podrán hacerse otras, excelentes, a base de encadenar ambos acordes, guardando la nota común en una de las voces.

Duplicada la nota común en ambos acordes		Guardada la nota común en una sola voz	
6	6	6	6

(También pueden ser en sentido contrario, o sea, del segundo al primer acorde).

§ 136. Si la distancia entre los dos bajos con 6 es de una *tercera* (o de su inversión, la *sexta*, la cual raramente se escribe, en este caso), existe también entre ambos acordes una nota común, que es la nota correspondiente a la *duplicación del más grave de tales bajos*. Y es esta duplicación, colocando las 6.^{as} en el Soprano, la que proporciona la realización más natural, *cuando es un buen grado para duplicar*. De lo contrario, debe duplicarse otra nota, procurando, sin embargo, *poner las sextas en el Soprano*.

Duplicando la nota común:	No duplicando la nota común:
6	6
6	6

Doble y triple cifrado sobre el mismo bajo

§ 137. El cifrado 6 puede presentarse asociado al 5 en un mismo bajo, inmóvil o repetido, en las combinaciones siguientes :

a) *Cifrado doble :*



b) *Cifrado triple :*



Una de las mejores realizaciones para estas combinaciones de cifrado es :

a) Las dos notas que son comunes a los acordes se mantienen inmóviles para todos ellos, duplicándose la que más conviene de dichas notas comunes, sea el bajo, sea su 3.^a.

b) La otra voz conduce la nota que de 5.^a se convierte en 6.^a, o viceversa (1).

Duplicado el bajo

(1) Véase lo expuesto en el § 140 referente a la condición armónica de esta asociación de cifrados.

Duplicada la 3ª del bajo

5 6 5 6 5 6 5 6 5 6

§ 138. Son posibles otras realizaciones de la anterior asociación de cifrados; pero las mismas, con más frecuencia resultan inhabilidades que hallazgos, mientras no se posee mucha experiencia. Entre las mejores figura la de duplicar, *en el último acorde y por movimiento contrario*, la 5.^a ó la 6.^a que en él figure, *para seguir luego por grados inmediatos* :

5 6 6 5 6 5

La sexta con carácter de nota extraña (1)

§ 139. Cuando la 6.^a figura *asociada a otros cifrados, sobre un mismo bajo*; tal como acabamos de ver, es casi siempre una *nota extraña*, y como tal debe, entonces, ser tratada. Ya hemos explicado, en *b)* del § 28, lo que son *notas extrañas*. Estas notas pueden presentarse bajo uno de estos dos aspectos :

(1) Es imposible — por lo menos desde nuestro punto de vista — referirse a las combinaciones de cifrado del § 137 (y lo mismo, luego, con el 2), sin entrar en explicaciones — por ligeras que sean — sobre las *notas extrañas*. Pero si cabe, desde luego, aplazar tales explicaciones hasta el momento que se crea oportuno, renunciando entretanto al empleo práctico de las aludidas combinaciones de cifrados.

a) De modo que *no* es posible interpretarlas como *notas reales* de acorde, por razón de que las formaciones armónicas que con ellas se constituyen *no figuran* entre los acordes clasificados por la Armonía.

b) De modo que *sí* es posible interpretarlas como *notas reales* de acordes, por razón de que las formaciones armónicas que con ellas se constituyen *figuran* entre las clasificadas por la Armonía como acordes. Éstas son las que ahora interesan.

§ 140. Las notas extrañas cuyo funcionamiento puede tener la 6.^a, son (1) :

a) *Apoyatura* : Nota extraña que ataca con el acorde y que resuelve en el grado inmediato. *La 6.^a tiene este carácter cuando ataca junto con el bajo y desciende a la 5.^a.* (Cifrado : 6, 5) (2).

b) *Nota de paso* : Nota extraña que, por grados conjuntos y línea recta, llena un intervalo melódico disjunto (3). *La 6.^a tiene este carácter cuando procede de la 5.^a y asciende luego de grado.* (Cifrado : 5, 6).

c) *Bordadura* : Nota extraña a la cual se llega por un movimiento de 2.^a y que regresa a la nota de partida. *La 6.^a tiene este carácter cuando procede de la 5.^a y desciende luego de grado.* (Cifrado : 5, 6 ó 5, 6, 5) (4).

d) *Anticipación* : Nota extraña que, en valor breve, anticipa el sonido inmediato. *La 6.^a tiene este carácter cuando procede de la 5.^a y le sigue luego una nota igual* (5) (Cifrado : 5, 6).

(1) Damos sólo la definición más indispensable para la comprensión de la 6.^a con carácter de nota extraña, y nos servimos de la nomenclatura más generalizada ; pero ya se verá más adelante, que existen varias.

(2) Hay aquí algo de convencional, pues también puede ser la 6.^a nota real y la 5.^a nota extraña ; pero ello no tiene trascendencia, a los efectos del empleo y realización. Asimismo, la 6.^a puede ser un *retardo consonante*, si proviene ligada del acorde anterior.

(3) Esta es la nota de paso diatónica.

(4) Tras la 6.^a puede o no cambiar el bajo.

(5) Esta es la anticipación directa.

e) *Escapada* : Nota extraña, de valor relativamente corto, que efectúa una trayectoria distinta de las anteriormente explicadas; la mayor parte de veces, es la de descender de 3.^a. La 6.^a tiene este carácter cuando procede de la 5.^a y, luego, se mueve melódicamente como acabamos de expresar (1). (Cifrado : 5, 6).

The musical notation shows two sections. The first section, labeled '6ª, apoyatura', consists of two measures. The first measure has a treble clef with a dotted quarter note on G4 and a bass clef with a whole note chord of G2-B2-D3. The second measure has a treble clef with a dotted quarter note on F4 and a bass clef with a whole note chord of G2-B2-D3. The second section, labeled '6ª, nota de paso', consists of three measures. The first measure has a treble clef with a quarter note on G4 and a bass clef with a whole note chord of G2-B2-D3. The second measure has a treble clef with a quarter note on F4 and a bass clef with a whole note chord of G2-B2-D3. The third measure has a treble clef with a quarter note on E4 and a bass clef with a whole note chord of G2-B2-D3. Below the notes are the fingerings: 6 5, 5 6, 5 6, 6.

(2)

The musical notation shows three sections. The first section, labeled '6ª, bordadura', consists of three measures. The first measure has a treble clef with a quarter note on G4 and a bass clef with a whole note chord of G2-B2-D3. The second measure has a treble clef with a quarter note on F4 and a bass clef with a whole note chord of G2-B2-D3. The third measure has a treble clef with a quarter note on E4 and a bass clef with a whole note chord of G2-B2-D3. The second section, labeled '6ª, anticipación', consists of two measures. The first measure has a treble clef with a quarter note on G4 and a bass clef with a whole note chord of G2-B2-D3. The second measure has a treble clef with a quarter note on F4 and a bass clef with a whole note chord of G2-B2-D3. The third section, labeled '6ª, escapada', consists of two measures. The first measure has a treble clef with a quarter note on G4 and a bass clef with a whole note chord of G2-B2-D3. The second measure has a treble clef with a quarter note on F4 and a bass clef with a whole note chord of G2-B2-D3. Below the notes are the fingerings: 5 6, 6, 5 6 5, 5 6, 5 6.

§ 141. En los casos de *notas extrañas*, la verdadera armonía, la que realmente debe tenerse en cuenta para las duplicaciones, movimientos armónicos, encadenamientos, etc., es la que resulta eliminando las *notas extrañas*. Así, en el ejemplo siguiente, los acordes reales son los que se forman dejando de tener en cuenta las *notas extrañas* rodeadas de un círculo de puntos :

(1) Cuanto más largo sea, en los casos *d*) y *e*), el valor de la 6.^a, más se apartará del carácter de nota extraña, para tomar el de nota real.

(2) En los cifrados 5, 6 y 5, 6, 5, la 6.^a puede considerarse un acorde de *amplificación* del mismo significado que el $\frac{6}{4}$ que veremos en el § 152.



§ 142. La nota extraña *no cuenta* a los efectos de *salvar* los defectos de realización que sin ella existirían (1). Así, pues, son defectuosas estas realizaciones :



porque también lo serían sin la nota extraña representada por la 6.^a :



§ 143. Una regla clásica prohíbe la 8.^a y la 5.^a directa *cuando se forman con la resolución de una nota extraña*. Por tal causa son poco « puras » estas realizaciones :



(1) Pero sí cuenta, desde luego, para los defectos que ella misma pueda producir.

que deberían corregirse con los siguientes cambios del Soprano o del Bajo :

§ 144. En todos los casos en que la 6.^a sea tratada como *nota extraña*, adóptese la forma de realización explicada en el § 137.

§ 145. Cuando la 6.^a tiene el carácter de *nota extraña*, no hay inconveniente alguno en disponer el acorde en la forma que hemos calificado como peor en el § 121 (1), ni en que el bajo con 6.^a *salte*, aun cuando sea uno de aquellos grados para los cuales prohibimos este movimiento en el § 238 y ss.

(1) Mejor cuando el cifrado es 5, 6, que cuando es 6, 5.

V. Segunda inversión o acorde de cuarta y sexta

Constitución

§ 146. Cuando un acorde tiene su 5.^a en el bajo, está en 2.^a inversión. Se forman entonces, desde el bajo, un intervalo de 4.^a y otro de 6.^a. Es debido a estos intervalos que, corrientemente, se le denomina acorde de cuarta y sexta. La 4.^a del bajo es la fundamental del acorde y la 6.^a del bajo es la 3.^a del acorde (1).

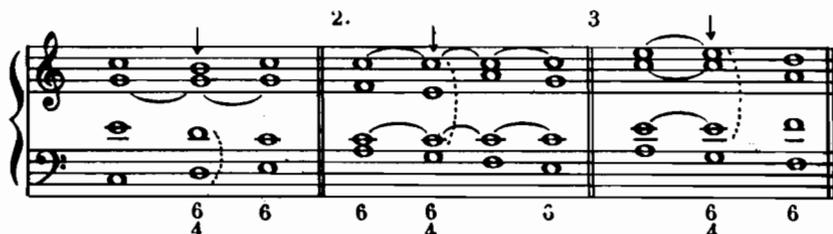


Duplicación y realización

§ 147. Cuando el $\frac{6}{4}$ es el único cifrado que tiene la nota del bajo y la 4.^a que se forma entre el bajo y la fundamental del acorde es $\left\{ \begin{array}{l} \text{justa} \\ \text{perfecta} \\ \text{menor} \end{array} \right\}$ puede duplicarse cualquiera de las notas del acorde. La duplicación más frecuente es la del bajo. La de la 4.^a ó la de la 6.^a se emplean casi únicamente cuando las notas que las constituyen forman ya la duplicación del acorde anterior, en cuyo caso quedan mantenidas las notas comunes

(1) Cifrado : $\frac{6}{4}$. (Véase el § 42).

en 8.^a, lo cual es bueno continuar en el acorde posterior, si la formación de éste lo permite.



(En 1 está duplicado el bajo del $\frac{6}{4}$. En 2 lo está la 4.^a, y la duplicación proviene del acorde anterior y se prolonga al posterior. En 3 lo está la 6.^a y la duplicación proviene del acorde anterior, pero no sigue en el posterior)

§ 148. Cuando el $\frac{6}{4}$ es también *el único cifrado* de la nota del bajo, pero la 4.^a *no es* $\left\{ \begin{array}{l} \text{justa} \\ \text{perfecta} \\ \text{menor} \end{array} \right\}$, entonces *no debe duplicarse el bajo* (1), sino la 4.^a ó la 6.^a, según el acorde de que se trate y el grado de la escala que represente la nota (2).

	Duplicada la 4 ^a	Duplicada la 6 ^a	Duplicada la 4 ^a	Duplicada la 6 ^a
(En la menor)				
	$\frac{6}{4}$	$\frac{6}{4}$	$\frac{6}{4}$	$\frac{6}{4}$
	La 4. ^a desde el Bajo es $\left\{ \begin{array}{l} \text{aument}^{\text{da}} \\ \text{tritono} \\ \text{mayor} \end{array} \right\}$		La 4. ^a desde el Bajo es disun^{da}	

§ 149. Cuando el $\frac{6}{4}$ esté asociado a otro u otros cifrados, sobre la misma nota del bajo, deberá duplicarse (tal como se hizo en el § 137, para el acorde de 6.^a) una de las notas comunes a los distintos cifrados que se suceden, esto es :

- (1) En rigor puede duplicarse si la 4.^a es una *nota extraña*.
- (2) Recuérdese que no debe duplicarse la sensible.

a) Si el $\frac{6}{4}$ está asociado al 5, se duplicará el bajo (que es la única nota común) en todos los acordes, y la realización se hará conduciendo la 3.^a del bajo a la 4.^a y la 5.^a a la 6.^a, si el orden del cifrado es $5 \frac{6}{4}$, y al revés, si el orden es el contrario.

b) Si el $\frac{6}{4}$ está asociado al 6, se podrá duplicar el bajo o la 6.^a (pues ambas son notas comunes) y la realización se hará dejando inmóviles las notas comunes y conduciendo la 3.^a del bajo a la 4.^a, si el orden de los cifrados es $6 \frac{6}{4}$, y al revés, si el orden es el contrario (1).

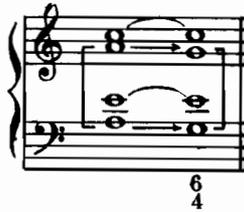
The image shows two sets of musical examples on a grand staff (treble and bass clefs).
 Left set, labeled 'Ejemplos de a)':
 - First measure: Treble clef has notes G4, A4, B4. Bass clef has notes G3, A3, B3. An arrow points from G3 to A3.
 - Second measure: Treble clef has notes A4, B4, C5. Bass clef has notes A3, B3, C4. An arrow points from A3 to B3.
 Right set, labeled 'Ejemplos de b)':
 - Third measure: Treble clef has notes G4, A4, B4. Bass clef has notes G3, A3, B3. Treble and bass notes are tied.
 - Fourth measure: Treble clef has notes A4, B4, C5. Bass clef has notes A3, B3, C4. Treble and bass notes are tied.
 Below the staves are the following chord figures: 5 6/4, 6/4 5, 6 6/4, 6/4 3.

§ 150. La duplicación de la 4.^a 6 de la 6.^a es casi siempre la que conviene al $\frac{6}{4}$ que procede del acorde directo del grado superior :

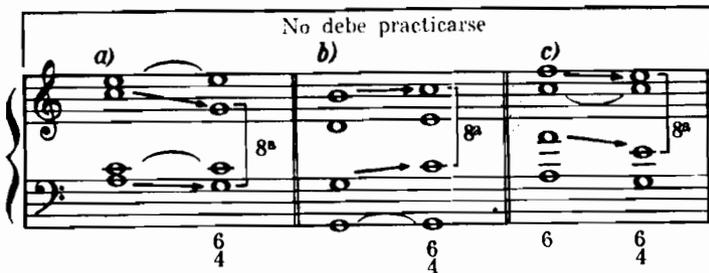
The image shows a musical example on a grand staff. The treble clef has notes G4, A4, B4. The bass clef has notes G3, A3, B3. The notes are tied between the two staves. Below the bass clef are two chord figures: 6/4 and 6/4.

pues la duplicación del bajo en los dos acordes y el mantenimiento de las notas comunes conduce a las siguientes 8.^{as} sucesivas :

(1) Si figuran los tres cifrados, se duplicará el bajo, que es la nota común a las tres.



§ 151. En el $\frac{6}{4}$ no conviene que la duplicación de ninguna de sus notas sea por movimiento directo. La de la 4.^a (fundamental del acorde), por razón de las especiales características de este intervalo armónico, cuando se forma con el bajo. La del bajo y la de la 6.^a (5.^a y 3.^a del acorde, respectivamente), por razón de lo expuesto en *d*) del § 62 (1).



- a) Duplicación, *por movimiento directo*, del bajo.
 b) Ídem, de la 4.^a. c) Ídem, de la 6.^a.

Clasificación del $\frac{6}{4}$

§ 152. Teniendo en cuenta las mejores y más normales formas de emplear el acorde de *cuarta y sexta*, distinguiremos *tres* clases de acorde de esta naturaleza :

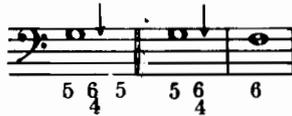
- a) $\frac{6}{4}$ de *unión* : El $\frac{6}{4}$ que figura, *como único cifrado*, sobre una nota que es la del centro de tres, que, en el

(1) En rigor, puede exceptuarse el bajo del $\frac{6}{4}$ cadencial, por razón de que dicho bajo es la fundamental del acorde, si se eliminan las apoyaturas, que son la 4.^a y la 6.^a.

bajo, *proceden por grados conjuntos*, ascendentes o descendentes, cualquiera que sea el cifrado de las otras dos notas.



b) $\frac{6}{4}$ de *amplificación*: El $\frac{6}{4}$ que sigue a un 5 ó a un 6, durante la inmovilidad de un bajo, lo mismo si tras el $\frac{6}{4}$, y sobre el mismo bajo, hay otro cifrado que si no lo hay.



c) $\frac{6}{4}$ *cadencial*: El $\frac{6}{4}$ que ataca sobre la dominante de la tonalidad y va inmediatamente seguido del 5, sobre el mismo bajo.



Preparación y resolución de la cuarta

§ 153. La Armonía clásica instituyó esta severa regla para el encadenamiento y empleo del $\frac{6}{4}$: El bajo o la nota que con él forma el intervalo de 4.^a debe estar *preparado y resuelto*, cuando tal 4.^a es de $2\frac{1}{2}$ tonos (1). Por *preparación* se entiende el que una de las dos notas citadas *forme parte del acorde anterior y sea mantenida en la misma voz*. Por *resolución* se entiende,

(1) Cuando es *más grande o más pequeña* no necesita preparación. Nótese que los acordes para los cuales se exige la preparación de la 4.^a son los perfectos mayor y menor.

en este caso (1), el que suceda lo mismo *con el acorde posterior*.

The image contains two musical diagrams, each with two parts. The top diagram's left part is titled "Preparado y resuelto el Bajo de la 4ª" and shows a bass line with notes G4, F4, and E4, with fingerings 5, 6, 4, 5. The right part is titled "Preparada y resuelta la nota superior de la 4ª" and shows a treble line with notes G4, A4, and B4, with fingerings 6, 6, 4. The bottom diagram's left part is titled "Preparado el Bajo y resuelta la nota superior de la 4ª" and shows a bass line with notes G4, F4, and E4, with fingerings 5, 6, 4. The right part is titled "Preparada la nota superior y resuelto el Bajo de la 4ª" and shows a treble line with notes G4, A4, and B4, with fingerings 6, 6, 5.

§ 154. La Armonía, sin embargo, ha ido admitiendo $\frac{6}{4}$, cuya 4.^a no puede ser preparada o resuelta, o ninguna de las dos cosas, por razón de no formar parte ninguna de sus dos notas del acorde anterior o del posterior. En tal caso, muchos teóricos (2) han considerado que *el movimiento conjunto del bajo era un muy aceptable sustitutivo de la preparación y de la resolución*. En cuanto a la nota superior de la 4.^a, conviene que, a falta de preparación y resolución, sea también el movimiento conjunto el que sustituya a éstas, especialmente si se trata del Soprano. En las voces interiores puede serse más libre.

(1) En las disonancias la *resolución* no consiste en mantener la nota inmóvil, sino en hacerla ascender o descender de grado, según los casos.

(2) No todos, desde luego.

La 4ª no está preparada, pero el Bajo llega a ella por grados conjuntos	La 4ª no está resuelta, pero el Bajo sale de ella por grados conjuntos
--	---

(En el segundo ejemplo, la nota que forma la 4.^a en el Tenor no ha podido ser conducida por grados conjuntos, porque daría lugar a 5.^{as} sucesivas. La conducción, además, es aceptable por tratarse de *voz interior*).

§ 155. *La preparación de la 4.^a nunca ha sido exigida para el $\frac{6}{4}$ cadencial. Ni hay tampoco que preocuparse de su resolución cuando el bajo del $\frac{6}{4}$ es nota de paso (1). Cuando la 4.^a no esté preparada, convendrá no abordarla por movimiento directo, salvo en el $\frac{6}{4}$ cadencial, en el que podrá hacerse, si mucho conviene (2).*

El $\frac{6}{4}$ con carácter de notas extrañas

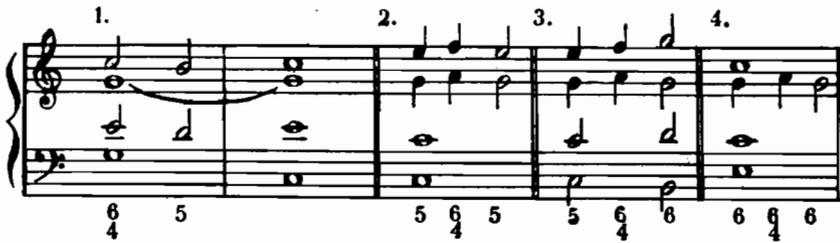
§ 156. Con mayor razón que en los casos del acorde de 6.^a estudiados en el § 139, en el $\frac{6}{4}$, la 4.^a, o ésta y la 6.^a, y aun el propio bajo, tienen muchas veces más el carácter de *notas extrañas* que de *notas reales*.

§ 157. Los casos en que más claramente toma la 4.^a, o la 4.^a y la 6.^a, el carácter de notas extrañas, se manifiestan cuando *el $\frac{6}{4}$ se presenta asociado a otro cifrado sobre un bajo que permanece inmóvil* (3). Así, si los siguientes encadenamientos con acordes en estado fundamental y primera inversión :

- (1) Véase el § 160 y su ejemplo.
 (2) Esta excepción no la aceptan muchos en el Soprano.
 (3) O sea en el mismo caso que la 6.^a (véase § 139) y también con la misma trayectoria melódica de sus notas.



se disponen de modo que intervenga en ellos el $\frac{6}{4}$ en la forma antedicha, inmediatamente la 4.^a y la 6.^a, o la 4.^a sola, funcionan mucho más como *notas extrañas*, que adornan la armonía que se forma sin su presencia, que como notas reales (1) :



§ 158. Interpretaremos el $\frac{6}{4}$ cadencial (2) como el resultado de dos notas extrañas (*apoyaturas*) (3) producidas sobre el acorde de dominante. Así, pues, consideraremos que :



(1) Véase la nota O del Apéndice, pág. 226.

(2) Véase en el § 200 el papel que este $\frac{6}{4}$ desempeña en las cadencias. Nos sumamos, en la interpretación de este $\frac{6}{4}$, a la opinión de GEVAERT, RIEMANN, Reger, etc. Pero téngase presente que muchos teóricos lo consideran un acorde real y, por lo tanto, no se obligan a las condiciones de duplicación y resolución aquí fijadas.

(3) Si provienen, ligadas, del acorde anterior, son *retardos*.

§ 159. Interpretaremos el $\frac{6}{4}$ de *amplificación* (1) como el resultado de dos notas extrañas (*notas de paso, bordaduras o ambas cosas*), cuando su 4.^a y su 6.^a lleguen y resuelven por grados conjuntos. Así, pues, consideraremos que :

The image shows two musical examples, labeled 'a)' and 'b)', illustrating the harmonic equivalence of the $\frac{6}{4}$ chord. Each example consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. In example 'a)', the bass line shows a sequence of notes: 5, $\frac{6}{4}$, 5, 5, $\frac{6}{4}$, 6. In example 'b)', the bass line shows: 5, $\frac{6}{4}$, 6. The text 'equivale, armónicamente, a:' is placed between the two examples, indicating that the sequence of notes in 'a)' is harmonically equivalent to the single $\frac{6}{4}$ chord in 'b)'.

§ 160. Interpretaremos *el bajo* del $\frac{6}{4}$ de *unión* como una nota extraña (*nota de paso*), cuando provenga del acorde directo del grado superior, descienda al inferior (2) y ni el $\frac{6}{4}$ ni el acorde anterior tengan el bajo duplicado. Así, pues, consideraremos que :

The image shows two musical examples, labeled 'a)' and 'b)', illustrating the harmonic equivalence of the $\frac{6}{4}$ chord. Each example consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. In example 'a)', the bass line shows a sequence of notes: 6, $\frac{6}{4}$, 6. In example 'b)', the bass line shows: 6, $\frac{6}{4}$, 6. The text 'equivale, armónicamente, a:' is placed between the two examples, indicating that the sequence of notes in 'a)' is harmonically equivalent to the single $\frac{6}{4}$ chord in 'b)'.

Disposiciones preferentes

§ 161. Lo mismo que en los acordes en estado fundamental, puede practicarse, si conviene, el unísono

(1) Este $\frac{6}{4}$, en lugar de estar asociado al cifrado 5, puede estarlo al 6 ($6, \frac{6}{4}$ y $5, \frac{6}{4} 6$); pero todos estos casos, de clarísimas notas extrañas y de mucho menos frecuente empleo, los dejamos para cuando tratemos a fondo de las notas extrañas, pues aquí nos limitaremos a los casos indispensables y sin los cuales casi habría que renunciar al empleo del $\frac{6}{4}$.

(2) Si, en lugar de este movimiento, regresa a la nota anterior, es una *bordadura*.

entre Bajo y Tenor. Pero en las demás voces es de aconsejar *abstenerse por completo*, dado que la disposición del acorde queda más pobre aún que en los otros estados. Para las restantes disposiciones, nada distinto de lo expuesto al tratar de los estados directo y 1.^a inversión.

§ 162. Atendiendo al interés de la realización, son las disposiciones *con movimiento melódico en el Soprano* las que resultan generalmente mejores, *salvo cuando se trata de un $\frac{6}{4}$ de amplificación que da fin a una cadencia conclusiva* (1). Evidentemente, son más interesantes las versiones 1 y 2, que la 3, de las siguientes realizaciones de un mismo bajo cifrado :

Pero, en cambio, es mucho mayor el sentido conclusivo de la primera versión que el de la segunda, de esta cadencia final, con $\frac{6}{4}$ de amplificación.

§ 163. En el $\frac{6}{4}$ cadencial es la 4.^a la nota con más frecuencia conveniente para el Soprano, ello *de modo*

(1) Véase el § 183.

especial cuando el acorde que precede al $\frac{6}{4}$ es el correspondiente al II.º grado (directo o en 1.ª inversión), pues la colocación de la 6.ª en dicho Soprano obliga a realizaciones forzadas o da lugar a sucesiones de 5.ªs.

Con la 4ª en el Soprano

6/4 5 6 6/4 5

Con la 6ª en el Soprano

Defectuosas

Forzada (1)

6/4 5 6 6/4 5 6 6/4 5

§ 164. El interés de la realización debe ser mantenido mediante un reparto acertado de la movilidad e inmovilidad de las voces que se origina con la intervención del $\frac{6}{4}$. Así, de las tres versiones que siguen de realización del mismo bajo cifrado, la primera es la más ponderada, la segunda da excesiva movilidad al Soprano, y la tercera resulta evidentemente pobre.

1.

6/4 6 6 6/4 6 6 6/4 6

(1) Pero posible.

2.

Musical score for exercise 2, showing a piano accompaniment with a treble and bass clef. The bass line includes figured bass notation: 6/4, 6, 6, 6/4, 6, 6/4, 6.

3.

Musical score for exercise 3, showing a piano accompaniment with a treble and bass clef. The bass line includes figured bass notation: 6/4, 6, 6, 6, 6/4, 6, 6/4, 6.

VI. Armonización (1)

Orientaciones

§ 165. *Armonizar es crear* la armonía para una melodía determinada. Ello supone la elección de los acordes que deben constituir dicha armonía y la realización de los mismos conforme con las normas referentes al particular.

La *armonización* tiene, como la *realización*, sus reglas o normas propias.

La armonización de una melodía determinada puede ser (si la melodía se presta a ello) considerando dicha melodía como cualquiera de las partes armónicas que intervienen conjuntamente. Así, en una armonización a cuatro partes, puede ser considerada *como Soprano, como Contralto, Tenor o Bajo*. Mas los trabajos de armonización se limitan, generalmente, en el estudio de la Armonía, a la armonización de *Sopranos (Tiples)* y *Bajos dados* (2). A esta práctica nos sujetaremos.

§ 166. Toda nota tiene una *triple* capacidad armónica, puesto que puede ser armonizada como *fundamental, 3.^a y 5.^a de un acorde triada*. Así, la nota *do* puede ser armonizada :

(1) Los trabajos prácticos de *armonización* con acordes exclusivamente en estado fundamental, pueden comenzarse en cuanto se ha cursado la *realización* de los mismos.

(2) En lo sucesivo indicaremos el *Soprano* o *Tiple dado* por las iniciales *C. D. (canto dado)*, y por las iniciales *B. D. el bajo dado*.

a) Como *fundamental* de los acordes :



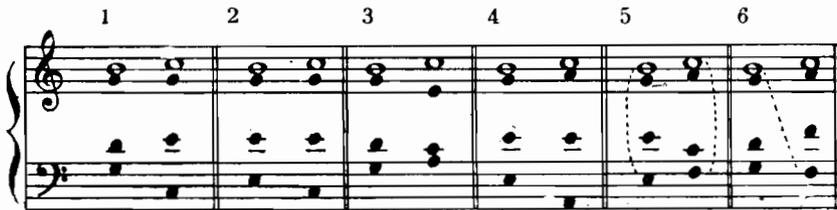
b) Como *3.^a* de los acordes :



c) Como *5.^a* de los acordes :



Pero *sólo debe ser armonizada*, al constituirse encadenamientos, con la condición de nota *que dé lugar a que el encadenamiento sea correcto*. De la melodía siguiente son posibles las armonizaciones 1, 2, 3 y 4; pero no las 5 y 6, en que hay incorrecciones de realización, inevitables :



(En 5, 5.^{as} sucesivas, y en 6, falsa relación de tritono).

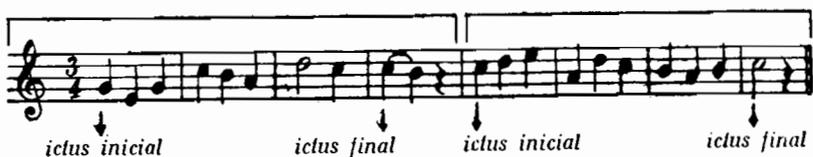
Estructura rítmica de la idea musical

§ 167. Toda idea musical de sentido completo está formada por ideas parciales que constituyen a modo de *secciones* de aquélla. Y estas secciones, a su vez, están frecuentemente subdivididas, dando lugar a las pertinentes *subsecciones*.

Los nombres técnicos más generalizados entre nosotros para denominar estas divisiones son : *frase*, la

idea completa; *período* o *miembro de frase*, cada una de sus principales divisiones (1), y *conceptos rítmicos*, *motivos rítmicos* o *incisos*, las subdivisiones. Así, de considerar una idea completa el ejemplo que figura en el párrafo siguiente, sería una frase dividida en dos períodos, sin subdivisiones claramente apreciables ni rítmicamente importantes (2).

§ 168. La idea musical tiene, cual un arco, dos *soportes* denominados *ictus*. El *ictus inicial* recae en el primer ataque de compás y el *ictus final* en el último, de los que contiene la idea musical :



§ 169. Según se manifieste con respecto al *ictus inicial*, la idea puede ser de ritmo :

- a) *Tético*, si principia con el *ictus*.
- b) *Anacrústico*, si principia antes del *ictus*.
- c) *Acéfalo*, si principia después del *ictus*.

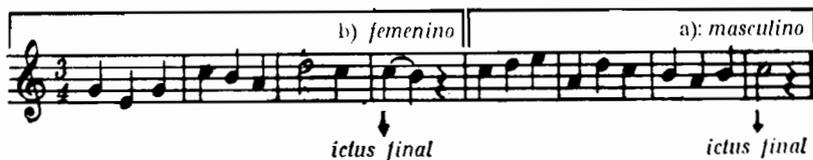


§ 170. Y según se manifieste con respecto al *ictus final*, la idea puede ser de ritmo :

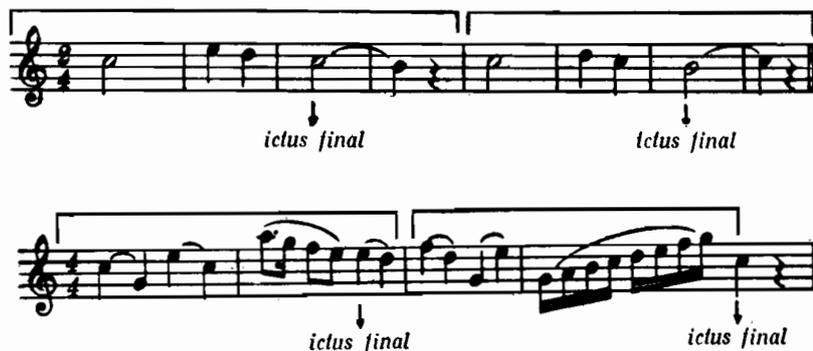
(1) Para otros, el *período* es la idea completa y *frases* sus principales divisiones.

(2) No nos interesa aquí penetrar en la compleja cuestión — tan sujeta a apreciaciones — del análisis rítmico detallado, sino únicamente marcar las principales divisiones, de percepción clara y de importancia evidente, para la comprensión de las cadencias que seguidamente explicamos.

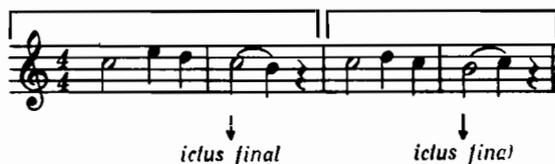
- a) *Masculino*, si termina con el *ictus*.
 b) *Femenino*, si termina después del *ictus*.



§ 170 bis. A veces se encuentra el *ictus final* desplazado del lugar que hemos dicho que le corresponde, figurando en el tercer tiempo de un compás cuaternario o anticipado al primer tiempo del penúltimo compás:



Ello es debido a que se ha empleado (por negligencia u otra causa más o menos lógica) un compás que no es exactamente el que corresponde a la idea musical, como sucede con los ejemplos anteriores. Póngasele $\frac{4}{4}$ al primer ejemplo y $\frac{2}{4}$ al segundo y el *ictus final* resultará en el lugar explicado en el texto del § 168.





§ 171. Para armonizar una melodía o un bajo es indispensable su previo análisis rítmico, delimitando sus divisiones y subdivisiones, con el fin de colocar debidamente las *cadencias* (1). Cuando en la melodía, o en el bajo, están marcados (cual sucede en los Corales) los descansos, por medio de calderones, o cuando oportunas pausas establecen las divisiones y subdivisiones antedichas, todo resulta fácil :



§ 172. Cuando no se presentan tales auxiliares, hay que buscar los giros melódicos que pueden dar lugar a *cadencias*, y, además, tener en cuenta que la separación existente entre el *ictus final* de una idea y el *ictus inicial* siguiente puede haber quedado cubierta con notas por alguna de estas causas :

a) Por ser *femenina* la primera idea, y por ello se ha corrido su terminación hacia los finales del compás, sin solución de continuidad con el principio de la idea que sigue.

b) Por ser *anacrúsica* la segunda idea, y por ello se ha corrido hacia la izquierda, invadiendo parte del compás anterior al del ictus inicial.

(1) Véanse § 175 y ss.

e) Por existir una *soldadura* de notas entre las dos ideas y, por consiguiente, entre los dos ictus.

Ejemplo de melodía tético-masculina, en la cual aparecen claras las divisiones :



Variantes de la misma melodía, en las que, por alguna de las causas estudiadas, han desaparecido, para la vista, las separaciones :



§ 173. Entre la nota con que *finaliza* una idea (más o menos completa) y la nota con que *comienza* la siguiente se establece un *punto muerto*. El oído aprecia inmediatamente que se trata de dos cosas independientes una de otra, que no tienen más relación entre sí que la que se deriva del hecho de sucederse materialmente.

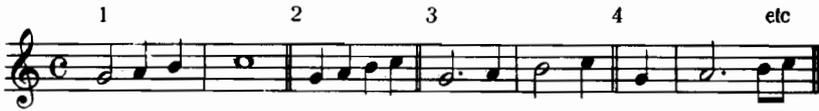
punto muerto punto muerto

Muchos teóricos admiten, en estos *puntos muertos*, toda suerte de licencias, incluso 8.^{as} sucesivas. A nosotros, desde el punto de vista escolástico, nos parece ésta una posición excesivamente liberal, pues, como dice Bas, « *el ritmo reduce, pero no destruye el carácter de las relaciones armónicas* », y no puede medirse por un mismo rasero el *punto muerto* que se establece entre el final de una idea completa y el principio de otra distinta, y el que se establece entre las divisiones de una misma idea, pues el *punto muerto* lo resulta tanto menos cuanto menos importantes son, a su vez, las divisiones que se forman. Por todo lo cual no admitiremos por ahora, teniendo en cuenta la índole y extensión de los trabajos prácticos elementales, más que las irregularidades de poca monta.

§ 174. También, para armonizar, hay que poner atención al *acento que corresponde a las notas*, según recaigan éstas en los tiempos *fuertes* o *débiles* (1) del compás. Brindamos al alumno, por su lógica demostrativa, la siguiente explicación de Bas (*Tratado de Armonía*):

« *Consideremos la clara corriente tonal de las notas sol la si do, en Do mayor, y dispongámosla de diversas maneras respecto al compás y, por consiguiente, respecto al ritmo:*

(1) Pese a lo combatidas que son estas denominaciones, nos servimos de ellas por ser las más generalizadas, por lo menos entre nosotros.



¡Qué diferencia de eficacia! En 1 se termina, mientras que en 2, 3 y 4 queda uno más o menos en el aire. ¿Por qué? Porque sólo tienen los sonidos plena eficacia tonal cuando están en el dar del compás. En el alzar queda su eficacia tonal más o menos reducida y pasan a ser notas secundarias. Es evidente que todas las versiones que siguen no son más que variantes de la que figura en primer término y que sólo las notas que figuran en ésta tienen eficacia más o menos completa » :



Cadencias

§ 175. La Música, como el idioma, tiene su puntuación, y los reposos, más o menos importantes, que delimitan los diferentes elementos, demarcaciones o secciones en que se divide el discurso musical, y a los cuales nos hemos referido en las explicaciones anteriores, se denominan *cadencias*. Armónicamente, las cadencias están constituidas por grupos de acordes que producen el efecto antedicho.

Clasificación de las cadencias

§ 176. Clasificaremos cuatro especies de cadencias :

- a) La cadencia *auténtica* (1).
- b) La cadencia *plagal* (1).
- c) La cadencia *rota*.
- d) La *semicadencia*.

§ 177. La cadencia *auténtica* es el reposo sobre el acorde de *tónica*, al cual se llega desde el acorde de *dominante* :

(2)

§ 178. La cadencia *plagal* es el reposo sobre el acorde de *tónica*, al cual se llega desde un acorde que *no es el de dominante*. El tipo básico de esta cadencia lo constituye la sucesión, en el Bajo, de los grados $IV.^{\circ}-I.^{\circ}$, con acordes directos. Las demás son variantes.

Tipo básico		Algunas variantes			
IV	I	5	6	VI	I

§ 179. La cadencia *rota* es un proceso de cadencia auténtica en el cual *se sustituye el acorde de tónica por*

(1) Términos derivados de las escalas eclesiásticas.

(2) Las alteraciones colocadas entre paréntesis son las que corresponderían al modo menor.

uno inesperado, que trunca el sentido de la misma. El tipo básico lo constituye la *sucesión, en el Bajo, de los grados V.º-VI.º*, con acordes directos. Las demás fórmulas posibles pueden considerarse variantes (1).

Tipo básico		Algunas variantes			
V	V#	V	6	V	6

§ 180. La *semicadencia* es un reposo momentáneo sobre un acorde *que no es el de tónica*. El tipo básico lo constituye el *descanso sobre la dominante*. Le sigue en importancia el *descanso sobre el IV.º grado*; luego sobre el II.º, VI.º y III.º.

Descanso sobre el V.º grado (2)		Descanso sobre el IV.º grado (2)	
V	V	IV	IV

Cadencias conclusivas y suspensivas

§ 181. Para el acertado empleo de las diferentes cadencias, hay que tener muy en cuenta el carácter

(1) Entre estas variantes tienen extraordinaria importancia las modulantes (cadencia *evitada*, para algunos), de las cuales no podemos tratar aquí, puesto que nos referimos exclusivamente a las tonales.

(2) Estos dos acordes que anteceden al del descanso, figuran aquí sólo para dar idea del mecanismo de la cadencia; pero ya se verá más adelante que ni han de ser justamente *dos* ni tampoco precisamente los de este ejemplo.

particular de cada una y su sentido, que si en unas es de *conclusión*, de *reposo categórico*, sea para terminar definitivamente o sea para continuar seguidamente, en otras es de *suspensión*, como con un pie en el aire, que hace indispensable una continuación.

§ 182. Bajo la estricta concepción de la tonalidad que aquí nos interesa, *únicamente las cadencias que cierran su proceso con el acorde tríada de tónica* (1) *pueden ser conclusivas*. Sólo, pues, las cadencias *auténtica* y *plagal* tienen esta condición. Pero la pierden y se convierten en *suspensivas* cuando la disposición de sus acordes no es la adecuada para producir el indispensable efecto conclusivo (2).

§ 183. La cadencia *auténtica* y el tipo básico de la *plagal* son plenamente conclusivas *cuando la voz superior termina con la tónica y el bajo tiene los dos acordes en estado fundamental*. Si el penúltimo acorde está invertido, pierden ambas mucho de su sentido conclusivo, y lo pierden por completo, si está invertido el último (el de tónica) (3). También pierden en sentido conclusivo ambas cadencias, si la voz superior no termina con la tónica, como ya hemos expuesto en el § 106.

(1) En la música moderna se termina muchas veces con formaciones disonantes sobre la tónica del bajo y con armonías que nada tienen que ver con el acorde de tónica.

(2) GEVAERT estima que, « *como conclusión definitiva de un fragmento en modo menor, la audición de la tríada de tónica no produce una sensación de reposo completo; el unísono sobre la tónica cumple mejor este cometido* ». Atribuye a ello el que en el siglo xvi omitiesen la 3.^a del acorde final o terminasen con el acorde de tónica mayor, procedimiento este último que ha subsistido.

(3) Este es el tipo básico de cadencias *auténtica* y *plagal* de forma *suspensiva*.

(En Do)

Soprano

Bajo

Plenamente conclusivas

Poco conclusivas

Plenamente suspensivas (1)

6 6 6 6

§ 183 bis. Muchísimos teóricos se sirven de las denominaciones *perfecta* e *imperfecta* para expresar, respectivamente, las fórmulas conclusiva y suspensiva de la cadencia auténtica (2). Así :

a) La cadencia *auténtica-perfecta* (o, simplemente, *perfecta*) es la cadencia auténtica de tipo conclusivo.

b) La cadencia *auténtica-imperfecta* (o, simplemente, *imperfecta*) es la cadencia auténtica de tipo suspensivo.

§ 184. La cadencia *rota* adquiere su máxima eficacia cuando la voz superior hace oír el mismo giro melódico que caracteriza la forma conclusiva de la cadencia *auténtica*, dado que el carácter conclusivo de dicho giro melódico es desmentido por la acción de truncamiento del bajo. El acorde de dominante ha de estar siempre, en esta cadencia, *en estado fundamental*. El que le sigue — cuando no se trata del tipo básico de la cadencia — puede o no estarlo.

(1) Véase la nota (3) de la página anterior.

(2) Véase la nota P del Apéndice, pág. 227.

El máximo sentido de truncamiento | Mucho menos sentido de truncamiento

(En Do)

V VI V VI V VI V 6

Detailed description: This musical example shows two phrases of a cadence in G major (labeled '(En Do)'). The first phrase, 'El máximo sentido de truncamiento', consists of four measures: G2 (V), A2-B2 (VI), G2 (V), and A2-B2 (VI). The second phrase, 'Mucho menos sentido de truncamiento', consists of four measures: G2 (V), A2-B2 (VI), G2 (V), and G2 (6). The notes are written on a grand staff with a treble clef and a bass clef.

§ 185. Según sea *masculino* o *femenino* el ritmo de la idea musical, es *masculina* o *femenina* la cadencia. Las cadencias de ritmo femenino resultan mucho menos conclusivas que las de ritmo masculino :

Cadencia masculina | Cadencia femenina

ictus final | ictus final

Detailed description: This example compares two cadences in G major. The 'Cadencia masculina' (left) shows a strong rhythmic pattern with a final ictus (indicated by a downward arrow) on the final note. The 'Cadencia femenina' (right) shows a weaker rhythmic pattern with a final ictus (indicated by a downward arrow) on the penultimate note.

§ 186. La *semicadencia* descansa, normalmente, en el *estado directo del acorde*, aunque a veces, excepcionalmente, lo hace sobre la primera inversión. Sobre la segunda inversión es completamente inusitada.

Normal | Excepcional | Inusitado

6 6 6

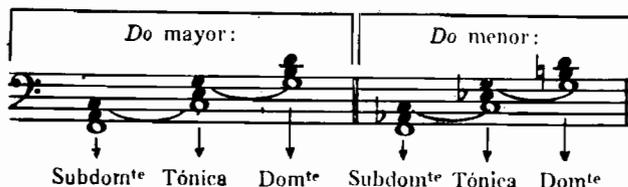
directo | 1ª inversión | 2ª inversión

Detailed description: This example shows three semicadences in G major. The 'Normal' case shows the semicadence resting on the direct state of the chord (labeled '6' and 'directo'). The 'Excepcional' case shows the semicadence resting on the first inversion (labeled '6' and '1ª inversión'). The 'Inusitado' case shows the semicadence resting on the second inversion (labeled '6' and '2ª inversión'). The notes are written on a grand staff with a treble clef and a bass clef.

Funciones tonales

§ 187. Los acordes — cual individuos de una organización — desempeñan, dentro de la misma, del sistema, que representa la *tonalidad*, un *papel*, un *cargo*, al cual muchos teóricos denominan *función tonal*. La importancia y características de la función tonal de cada acorde es diversa y, en esencia, *queda determinada por el grado de la escala que le sirve de fundamental*, aunque a veces, excepcionalmente, contribuya a ello la constitución del acorde. Así, por ejemplo, es igual la función tonal del acorde basado sobre el IV.º grado, aunque tal acorde sea perfecto mayor en el modo mayor y perfecto menor en el modo menor, y lo mismo en los restantes acordes, salvo los casos especiales que ya determinaremos.

§ 188. Los tres acordes que ocupan el primer plano — acordes que son distinguidos con las denominaciones de *esenciales*, *principales*, *funcionales*, *tonales*, *de primer orden*, etc. — son los correspondientes a los grados I.º, IV.º y V.º, o sea, los acordes de *tónica*, *subdominante* y *dominante*. Obsérvese que estos acordes, colocados en el orden IV.º-I.º-V.º, forman un encadenamiento por 5.^{as}, es decir, que la 5.^a del acorde de subdominante es la fundamental del de tónica y que la 5.^a de éste es la fundamental del de dominante. Obsérvese, igualmente, que en tal encadenamiento el acorde de tónica ocupa el centro, cual le corresponde por su condición de *centro* de la tonalidad, y los de subdominante y dominante, los flancos izquierdo y derecho, respectivamente. Y obsérvese, por último, que contienen, reunidos, todas las notas de la tonalidad, definiendo taxativamente el tono y el modo :



§ 189. Pese a que ya ha sido expuesta en los §§ 36 y 37 la constitución de todos los acordes triadas que se forman sobre las escalas básicas, hacemos aquí especial hincapié en la de los *esenciales*, que es :

a) Los de *tónica* y *subdominante*, perfectos *mayores*, en el modo *mayor*, y perfectos *menores*, en el modo *menor*, o sea, con igual constitución que el modo respectivo (*mayor*, en el modo mayor, y *menor*, en el modo menor).

b) El *de dominante*, perfecto *mayor* en los *dos* (1). En el modo mayor, por naturaleza, y en el modo menor, debido a la introducción artificial de la nota sensible.

§ 190. Los tres acordes esenciales, sucediéndose en proyección hacia la tónica, forman los engranajes más completos de las cadencias *auténtica* y *plagal* :

(1) En nuestros sucesivos estudios sobre las variantes y enriquecimiento modales, que son posibles y que dan al sistema tonal una amplitud muy superior a la que permiten las escalas básicas, encontraremos el acorde *natural, puro*, que se forma sobre la dominante del modo menor (acorde que es también menor, como el modo), no sólo empleado sobre la dominante del modo menor, sino también sobre la del modo mayor. Y encontraremos, igualmente, el acorde de subdominante con modalidad contraria a la natural, es decir : perfecto menor en el modo mayor, y perfecto mayor en el modo menor. Nos interesa destacar aquí que la concepción tonal clásica despoja, entonces, a tales acordes *de dominante* de su condición de *esenciales* y los relega a un funcionamiento secundario, cosa que no ocurre con los *de subdominante*, pues éstos conservan su condición de *esenciales*, aunque con limitaciones de carácter melódico, en el modo menor.

Cadencia auténtica

modo mayor modo menor

En Do

IV V I IV V I

Cadencia plagal

modo mayor modo menor

V IV I V IV I

§ 191. De estos dos engranajes *es el correspondiente a la cadencia auténtica el más importante, el que define la principal función tonal de cada uno de los acordes* (1): el acorde de *tónica*, el último del grupo, es el soberano, el centro, alrededor de cuya órbita giran todos los demás, hacia el que convergen las actividades de los otros acordes. Función *pasiva* la suya: de acorde *receptor*, de acorde *reposo* (2). El acorde de *dominante*, el penúltimo del grupo, representa el elemento *activo* por excelencia del sistema tonal, el más íntimo colaborador del de tónica y al cual la nota sensible (3.^a del acorde) confiere su especial condición, por la tendencia melódica

(1) En lo sucesivo, las denominaremos, respectivamente, *función de tónica*, *función de dominante* y *función de subdominante*. Para algunos teóricos, éstas son las únicas funciones tonales existentes, pues consideran que los acordes que no son los antes indicados, se limitan a suplir a los de tónica, dominante y subdominante en sus funciones.

(2) Véase la nota Q del Apéndice, pág. 228.

de dicha nota hacia la tónica. Y, finalmente, el acorde de *subdominante*, antepenúltimo acorde de la sucesión, representa el pórtico de la cadencia, el delantero que da la debida solemnidad y empaque a la función de los dos acordes siguientes.

§ 192. Los demás acordes no pueden figurar en el anterior proceso cadencial más que *sustituyendo* al acorde de subdominante en su función tonal o *antecediéndole* en la misma. *Para lo primero, sólo los acordes correspondientes a los grados II.º y VI.º reúnen condiciones*, mucho más aquél que éste. Para lo segundo, sirve el III.º (1) y, también, los dos antedichos II.º y VI.º (2).

Sustituyendo al acorde del IV.º grado en sus funciones tonales de *subdominante*

Antecediendo al acorde del IV.º grado en sus funciones tonales de *subdominante*

(1) Recuérdese que nos referimos al III.º grado del modo mayor, pues del correspondiente al modo menor trataremos en el § 287 y ss.

(2) Véase la nota *R* del Apéndice, pág. 229.

§ 193. Los acordes no incluidos en el grupo de los esenciales son calificados por unos teóricos como *complementarios* o *secundarios* (1), mientras otros teóricos los subdividen en dos grupos : en uno incluyen los acordes de los grados II.º y VI.º, y lo denominan *de segundo orden*, y en el otro, los de los grados III.º y VII.º, que denominan de *tercer orden*.

§ 194. Gevaert explica así, en su *Tratado de Armonía*, la función tonal de estos acordes :

« En el funcionamiento ordinario del organismo tonal, el grupo complementario sirve principalmente para ensanchar el cuadro de los períodos polifonos, evitando la caída, con excesiva frecuencia, en los finales de frase, en las cadencias. Mezclados hábilmente con los esenciales, los acordes complementarios proporcionan a las fundamentales de los acordes los movimientos de 3.ª que no pueden obtener con los esenciales ».

« En los pasajes episódicos del discurso polifono, el lazo de sujeción que une las cinco tríadas consonantes a su soberana, la de tónica, tiende a aflojarse, incluso a desatarse. Las fórmulas de cadencia desaparecen : los seis acordes consonantes se mueven bajo un pie de igualdad absoluta, y su encadenamiento está entonces únicamente reglamentado por los principios generales de realización ».

« La distinción entre acordes esenciales y complementarios deja de existir en los desarrollos episódicos de la composición que se sustraen de la soberanía de la tónica ».

(1) Unos incluyen y otros excluyen de este grupo al acorde de sensible. Los últimos se fundan en que, por ser derivado del de dominante, debe figurar en el grupo principal ; los otros en su debilidad, comparado con el de dominante.

El proceso cadencial

§ 195. Las sucesiones de acordes que hemos presentado como características de cada cadencia, no constituyen más que *el final de la misma*; pero ya puede comprenderse que su efecto depende del mayor o menor acierto que se tenga en la conducción del proceso cadencial que termina con la cadencia en sí, eligiendo los acordes que mejor preparen la entrada de la cadencia, si es que se desea dar a ésta un amplio y completo sentido.

§ 196. Toda cadencia *auténtica y rota* necesita, para producir su máximo efecto, que preceda al acorde de dominante la función tonal que hemos denominado de *subdominante* (1). Y si esta función de subdominante está ampliada de forma que se sucedan *más de uno* de los acordes que pueden desempeñarla, el proceso cadencial tendrá tanta más eficacia cuanto más amplia sea dicha función. Por lo tanto, una armonización como la primera de las que siguen es inaceptable en una cadencia; en cambio, son normales las otras dos, en las cuales no sólo existe la función de subdominante, sino que hay más de un acorde de tal función.

Sin acorde en función de *subdominante*

6

(1) Véase el § 191.

Con acordes en función de *subdominante* :

§ 197. La cadencia *rota* es un excelente elemento de preparación de otra cadencia. Antecediendo (1) a la *auténtica*, desempeña delante de ella magníficamente la función de subdominante ; antecediendo a la *plagal*, contribuye a que ésta adquiera una fuerza conclusiva que le es difícil manifestar por sí sola, y antecediendo a la *semicadencia*, le da mayor relieve :

§ 198. La cadencia *plagal*, como acabamos de decir, es poco apta para producir por sí sola un efecto de conclusión categórica. Antecedida de la cadencia *rota*,

(1) La sucesión de las dos cadencias puede no ser absolutamente inmediata.

lo consigue bastante más ; pero como lo consigue con la máxima potencia es *siguiendo inmediatamente, a modo de remache, a la cadencia auténtica*, combinación empleadísima. Tampoco hay que dejar de tener en cuenta la combinación contraria : *la cadencia auténtica (en su forma conclusiva) siguiendo a la plagal*, con análogo propósito.

The first musical example shows a sequence of chords: 6, 6, 4, 5, auténtica, plagal. The second example shows a sequence: 6, 5, 6, plagal, 6, auténtica. Arrows point from the labels to the corresponding chords in the notation.

§ 199. La *semicadencia* es la que, por su índole especial, necesita menos ser preparada ; pero, desde luego, si lo es, adquiere el relieve proporcionado a la importancia de los acordes que la preparan. Es la única de las cadencias que puede ser preparada por el acorde de tónica, dado que la presencia de éste en tal lugar no la perjudica lo más mínimo, cosa que sucede en las otras.

The musical example shows three numbered cadences (1, 2, 3) with Roman numerals I, IV, II and V. The notation includes chords and fingerings (6, 4, 5, 6) in the bass line.

§ 200. Lo mismo que la función de *subdominante* de que nos hemos ocupado en el § 196, puede ser también ampliada la función tonal de *dominante* en toda cadencia en que este acorde intervenga. Por ahora será solamente el $\frac{6}{4}$ *cadencial* el elemento de ampliación que para la misma podrá emplearse.

Ya hemos dicho (1) que consideramos este $\frac{6}{4}$ como el resultado de *dos notas extrañas sobre el acorde de dominante*. Así, pues, su función tonal es la de *acorde de dominante*, aun cuando sus notas aparezcan ante la vista como una segunda inversión del acorde de tónica. Representa, por lo tanto, al acorde de dominante y constituye una ampliación de la función tonal de éste, la cual da lugar a una fórmula cadencial de extraordinaria importancia y de las más características y empleadas por los clásicos. He aquí un ejemplo de cada una de las tres cadencias en que interviene la dominante, con su función tonal ampliada por el $\frac{6}{4}$ cadencial :

The image shows three musical examples of cadences in a two-staff system (treble and bass clefs). Each example is labeled at the top: 'Cadencia auténtica', 'Semicadencia', and 'Cadencia rota'. Below each staff system are figured bass notations: $\frac{6}{4}$ 5 for the first, 6 $\frac{6}{4}$ 5 for the second, and 6 $\frac{6}{4}$ 5 for the third.

§ 201. En una armonización *en que no se module*, no deben emplearse las cadencias auténtica y plagal *en su forma conclusiva* más que al final. Las cadencias interiores deben ser suspensivas :

(1) Véase el § 158.

The image displays two musical staves, each with a treble and bass clef. The top staff illustrates a cadence sequence. It begins with a series of chords, followed by a measure labeled '6' with a dashed line and an arrow pointing to the text 'auténtica suspensiva'. This is followed by a measure labeled 'semicadencia' with a downward arrow. The bottom staff shows another sequence of chords. It includes a measure labeled '6' with a dashed line and an arrow pointing to the text 'rota'. This is followed by a measure labeled '4' with a downward arrow, and finally a measure labeled 'auténtica conclusiva' with a dashed line and an arrow pointing to the text.

§ 202. Resumiendo, pues : de todas las cadencias es la *auténtica* la más importante. *Antecedida del acorde en función tonal de subdominante, condensa todo el mecanismo del sistema tonal y define la principal función de cada uno de los acordes que en ella intervienen* (1). La cadencia *plagal* puede interpretarse, como la interpretan muchos teóricos, como una cadencia *incompleta* de la cual se ha suprimido la función de dominante; la cadencia *rota* es un efecto de sorpresa basado en un proceso de cadencia auténtica, y la *semicadencia sobre la dominante* es, como lo expresa su denominación, una parte de cadencia : la cadencia auténtica sin desenlace (2).

Características armónicas de los distintos estados de los acordes y de sus encadenamientos

§ 203. Las características armónicas de un acorde en *estado fundamental* son *la solidez de su bajo y la ple-*

(1) § 191.

(2) Véase la nota S del Apéndice, pág. 229.

nitid del conjunto, con la sola excepción del acorde de

5.^a $\left\{ \begin{array}{l} \text{disminuída} \\ \text{falsa} \\ \text{menor} \end{array} \right\}$, que *resulta débil, en tal estado* (1).

Las de un acorde en 1.^a *inversión* son la suavidad y equilibrio, y las de uno en 2.^a *inversión*, cuando su 4.^a

es $\left\{ \begin{array}{l} \text{justa} \\ \text{perfecta} \\ \text{menor} \end{array} \right\}$, la *inestabilidad*, que es lo que movió a

los clásicos a dictar las reglas referentes a la preparación y resolución de la 4.^a. Gevaert dice, respecto a esta inversión :

« *La 4.^a exhibe también al sentido auditivo una estrecha cohesión de sus dos sonidos ; pero su emisión en forma de acorde produce una sensación de inestabilidad, casi de malestar. Por ello, la segunda inversión de los acordes perfectos, por la que el sonido fundamental se convierte en cuarta del bajo, no es de un empleo corriente, y el mismo está estrechamente ligado al mecanismo polífono del sistema tonal. En toda clase de acordes la segunda inversión tiene un empleo más limitado que las otras disposiciones* ».

§ 204. El movimiento melódico con que *se aborda* na nota del bajo, y con que luego *se prosigue la marcha*, influye decididamente en el efecto del acorde. A los bajos con 5 es el movimiento disjunto el que más les conviene, lo mismo *antes* que *después*, y el conjunto les resulta, a veces, inconveniente. A los con 6 les es indiferente el movimiento *anterior*, pero no el *posterior*, para el cual *les resulta inconveniente*, en determinados casos, *el movimiento disjunto*. A los con $\frac{6}{4}$ sólo excepcionalmente les conviene el movimiento disjunto *antes*, y *menos aún después*. Detallaremos más adelante.

(1) Pero no en los demás, especialmente en 1.^a inversión.

§ 205. La Armonía clásica no admite la sucesión ininterrumpida de acordes *directos* con marcha conjunta del bajo. Admite la de los acordes de 5.^a, lo mismo con bajos conjuntos que disjuntos. Pero, tratándose del $\frac{6}{4}$, no admite la sucesión de dos de ellos, si ambos tienen la 4.^a $\left\{ \begin{array}{l} \text{justa} \\ \text{perfecta} \\ \text{menor} \end{array} \right.$

§ 206. El encadenamiento de un acorde con el que tiene por fundamental la 5.^a *inferior* (ó 4.^a superior) es considerado el principal de todos los posibles, cuando tal 5.^a es $\left\{ \begin{array}{l} \text{justa} \\ \text{perfecta} \\ \text{mayor} \end{array} \right.$. Cuando es $\left\{ \begin{array}{l} \text{disminuída} \\ \text{falsa (1)} \\ \text{menor} \end{array} \right.$, resulta un encadenamiento *de efecto mediocre* si los dos acordes están en estado *fundamental*, pero no en los demás casos.



§ 207. El encadenamiento en sentido contrario que el anterior (a la 5.^a superior ó 4.^a inferior) es de iguales características. También es de efecto mediocre, *entre acordes directos*, cuando la 5.^a es $\left\{ \begin{array}{l} \text{disminuída} \\ \text{falsa} \\ \text{menor} \end{array} \right.$



§ 208. El encadenamiento de un acorde con el de la 3.^a *inferior* y con el de la 3.^a *superior* (2) es el más

(1) Existe esta 5.^a entre los grados II.^o y VI.^o del modo menor y VII.^o y IV.^o de ambos modos.

(2) O sus inversiones.

suave de todos los encadenamientos, por ser el que tiene más notas comunes (*dos*; mientras en el caso anterior era *una*). Pero, por esto mismo, resultan débiles. Son transparentes, mas sin vigor; por lo cual sólo deben usarse cuando sus características no están fuera de lugar. Entre acordes en estado fundamental, el por *3.^a ascendente* es de mucho menos interés que el por *3.^a descendente*, por lo que convendrá no hacerlos sucesivos (1). En cambio, no hay inconvenientes en hacer suceder varios por *3.^a descendente*:

Formando serie	
Excelente	Evitese
3. ^{as} des.	3. ^{as} asc.

Sin formar serie	
Excelentes	
3. ^{as} d. s.	3. ^{as} asc.

§ 209. Los encadenamientos entre acordes cuyas fundamentales representan *grados conjuntos* (los cuales no tienen notas comunes), no son siempre buenos *entre acordes directos*, según se desprende del § 204; pero sí lo son *cuando interviene el acorde de 6.^a*. Sólo en algunos casos aceptan la intervención del $\frac{6}{4}$.

(1) Véase la nota *T* del Apéndice, pág. 230.

Consejos para la armonización de bajos y cantos dados (1)

NORMAS DE CARÁCTER GENERAL

§ 210. Analícese previamente el *B. D.* ó el *C. D.* y establézcanse las correspondientes divisiones y subdivisiones rítmicas (§ 167 y ss.).

§ 211. Comiéncese el trabajo con el acorde de tónica en estado fundamental (2). Si el ritmo es anacrúsico, podrá empezarse con otro acorde (particularmente con los de dominante o subdominante, directos o en 1.^a inversión). El acorde de tónica, en estado fundamental, deberá ser también el que finalice el trabajo.

§ 212. Cada una de las restantes secciones rítmicas podrá comenzar con el acorde que convenga. Habrá que abstenerse, en lo posible, que sea el de tónica en estado fundamental.

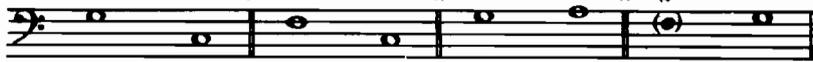
§ 213. En los *puntos muertos* que sigan a las cadencias, cabrá permitirse irregularidades de realización, de carácter leve (§ 173).

§ 214. Cada división rítmica deberá terminar con una cadencia, *masculina* o *femenina*. La que dé fin al trabajo *deberá ser de carácter conclusivo*. Las interiores convendrá *que no lo sean* (mientras no se trate de trabajos modulantes), especialmente la penúltima.

§ 215. Se emplearán, preferentemente, los tipos *básicos* de cada cadencia. En los que interviene la dominante, ésta puede tener los cifrados 5 ó $\frac{6}{4}$ -5.

(1) A modo de resumen de todo lo explicado.

(2) Repetimos de nuevo que todo cuanto imponemos como obligatorio obedece a una finalidad didáctica.

auténtica	plagal	rota	semicadencia
			
V	I	IV	I
V	VI	(IV)	V

(Los bajos anteriores de *auténtica* y *plagal* son los correspondientes al tipo de *cadencia conclusiva*; el tipo básico de las mismas en forma *suspensiva* ya hemos dicho que es con el acorde de tónica en 1.^a inversión).

Pero sin olvidar las otras *fórmulas* y *variantes* posibles :

- | | | |
|---|---|--|
| <p style="text-align: center;"><i>De</i>
<i>cadencia autén-</i>
<i>tica</i></p> | } | <p>a) El acorde de dominante, invertido, y el de tónica, directo o invertido.</p> <p>b) Sustitución del acorde de dominante por el de 5.^a de sensible.</p> |
| <p style="text-align: center;"><i>De</i>
<i>cadencia plagal</i></p> | } | <p>c) $\hat{6}$ ó $\hat{5}-\hat{6}$, sobre el IV.^o grado en el bajo, antecediendo al acorde de tónica. La 6.^a del IV.^o grado deberá ascender de 2.^a (2).</p> <p>d) $\hat{5}-\frac{\hat{6}}{4}-\hat{5}$ sobre la tónica. Esta fórmula se emplea como complemento de otra cadencia inmediatamente anterior (3).</p> <p>e) $\hat{6}$ sobre el VI.^o grado, seguido del acorde de tónica.</p> <p>f) Un acorde o estado de acorde que no sea ninguno de los anteriores, antecediendo al acorde de tónica.</p> |
| <p style="text-align: center;"><i>De</i>
<i>cadencia rota</i></p> | } | <p>g) $\hat{6}$ sobre el VI.^o grado, después del acorde de dominante. Esta fórmula se emplea, especialmente, para poner la 6.^a del VI.^o grado en el Soprano.</p> <p>h) Un bajo que no sea el VI.^o grado, después del acorde de dominante, directo.</p> |

(1) U otro cualquier acorde, en lugar del de IV.^o grado.
 (2) Véase el segundo ejemplo del § 178.
 (3) Como en los dos últimos ejemplos del § 162.

- De
semicadencia*
- {
- i) Descanso semicadencial sobre el acorde del IV.º grado.
 - j) Descanso semicadencial sobre un acorde que no sea el del V.º ni el del IV.º grado.

Las fórmulas más empleadas son *c)* y *d)*; luego *a)*, *e)*, *g)* e *i)*. Las demás lo son muy poco y apenas producen sensación de cadencia. Las fórmulas *c)* y *d)* son — entre las *variantes* — las únicas conclusivas.

§ 216. Toda cadencia *auténtica* o *rota* deberá estar *antecedida* de un acorde *en función de subdominante* (1). Recuérdese que los bajos calificados para tal función, citados por orden preferente, son :

- a) IV.º grado, con 5 ó con 6. (Igualdad de condiciones).
- b) II.º grado, con 5.
- c) VI.º grado, con 6 ó con 5. (Mayor plenitud con 6).

§ 217. Todo descanso semicadencial se hará sobre acorde directo o, excepcionalmente, sobre la primera inversión.

§ 217 bis. Recuérdese lo excelente que resulta la cadencia rota, *precediendo* a la auténtica o a la plagal (2).

§ 218. Un acorde que haya sido atacado *en tiempo débil* no se repetirá *en el tiempo fuerte siguiente*, ni aun en distinto estado o posición, salvo cuando el segundo acorde sea el $\frac{6}{4}$ cadencial (3)

(1) Véase el § 191.

(2) Véase el § 197.

(3) Ya hemos dicho que las notas de ese $\frac{6}{4}$ son dos *notas extrañas* y, por lo tanto, el acorde *real* es el de dominante directo que le sigue. Con igual razón que este caso podrán hacerse todos

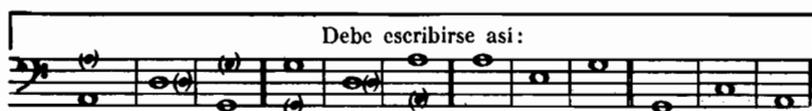
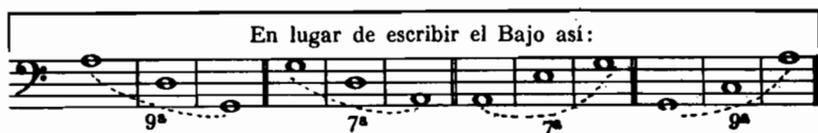


219. Tampoco se repetirá, ni se prolongará al tiempo fuerte, una nota del bajo atacada en tiempo débil (1) :



220. El bajo es la parte armónica que mayor independencia tiene para los saltos; pero también debe evitarse en él lo ilógico y antinatural. Como normas al respecto ténganse en cuenta :

a) Evítense dos saltos en la misma dirección cuando sumen, *entre los dos*, un intervalo de 7.^a ó de 9.^a.



b) Considérese excelente el salto de 8.^a cuando el movimiento melódico *anterior* y *posterior* sea el expli-

aquellos de índole semejante. La prohibición que hemos formulado es, desde luego, severísima; pero la hacemos a rajatabla por la experiencia que tenemos de lo mal que aprovechan los alumnos inexpertos cualquier tolerancia sobre el particular.

(1) Levantaremos esta prohibición cuando puedan usarse formaciones armónicas disonantes, sobre tal repetición o prolongación, que eviten ese vacío armónico, ese « *penoso efecto de traba, de estancación* » (SCHOLZ), esa « *armonía sin vigor* » (RIMSKY) que, de lo contrario, se produce.

cado en el § 115, b). Este salto, a los efectos del cifrado y de la realización, equivale a la *inmovilidad de la nota*.



c) No se haga ningún salto *superior al de 8.^a*, ni tampoco, por ahora, el de 7.^a, pues la índole de los acordes triadas no se presta a un fácil empleo del mismo.

d) El salto de 6.^a no se haga más que *cuando sea imposible sustituirlo por su inversión, el de 3.^a*, y el movimiento melódico anterior y posterior sea el que hemos indicado para el de 8.^a (1). Téngase en cuenta que el salto de 6.^a tiene su mejor oportunidad para ir de un bajo con 5 a otro con 6 (2). En este caso, *si es partiendo de la tónica, puede emplearse sin reparo*.

§ 221. Debe procurarse que los acordes *débiles y mediocres* recaigan en los tiempos y partes débiles del compás, para que su debilidad o mediocridad pase lo más inadvertida posible.

§ 222. Al armonizar un *B. D.* debe elegirse, cuando son posibles varios, aquel cifrado *que proporcione una marcha melódica más interesante al Soprano*, a la vez que una realización más natural a las demás voces. Todo ello si los acordes representados por el cifrado elegido dan una *buena y lógica armonización*. Evidentemente, de las dos armonizaciones siguientes, de un mismo bajo, la primera da mucho más interés al Soprano que la segunda :

(1) Este salto de 6.^a, como todas las pequeñas anomalías, es en los *puntos muertos* (véase el § 173) donde con menos preocupación puede escribirse.

(2) De un acorde directo a otro directo es bastante menos recomendable.

1

6 6 6 6 5 6 6 6

2

6 6 6 6

§ 223. Al armonizar un *C. D.*, debe elegirse, ante todo, *el bajo con su cifrado*; pero no basta con que ambos sean buenos; es necesario, además, *que se presten a una adecuada realización en las voces restantes*. Es indudable que en el primer ejemplo siguiente, de armonización de un mismo *C. D.*, el bajo y su cifrado pueden ser; pero también lo es que con el bajo del segundo ejemplo (que conserva los mismos acordes del primero) tanto su marcha como la realización de las voces interiores tienen más naturalidad e interés :

1

6 6 6

2

6 6 6 6 6

§ 224. Al armonizar un *C. D.* o un *B. D.*, téngase presente que lo mismo que cabe armonizar cada nota con *un acorde* pueden hacerse *varios acordes* para una misma nota, y viceversa (1).

Más de un acorde para una nota del Bajo

5 6 5 5 6 5 6 5 6 5

4 4

etc

Más de un acorde para una nota del Soprano

6 6 6 6 6 6

4 4

etc

§ 225. También debe cuidarse de que el ritmo sea *natural y equilibrado*, pues los efectos rítmicos a base de sincopas y otros accidentes rítmicos, muy naturales e indispensables en la música libre, no son del caso en los sencillos ejercicios de armonía. Para no caer en desequilibrios, téngase presente :

a) Articúlese siempre en el Bajo, el *primer tiempo*, salvo si se prolonga desde el primer tiempo del compás anterior (2).

b) Cuando se articule un tiempo o parte débil, *articúlese también el tiempo o parte siguiente*, sea fuerte o débil :

(1) En los *cambios de estado y posición* (§ 260 y ss.) pueden verse ejemplos de varias notas armonizadas con un mismo acorde.

(2) Cuando llegue el momento en que permitamos sincopar el bajo, entonces podrá ser otra parte armónica la que articule el primer tiempo.



§ 226. Cuando un valor ternario se divida en *dos articulaciones*, asígnense dos tercios a la primera nota y uno a la siguiente, excepto si se trata de una cadencia final, cuyo ritmo natural es al revés (2) :

§ 227. Una pausa en el *B. D.* ó en el *C. D.* puede tener, si interesa, armonía en las otras voces (3). Cuando el silencio sea breve, convendrá que tal armonía sea una *posible para la nota anterior, si el silencio ocupa tiempo o parte débil* (silencio posterior a la nota), y una *posible para la nota posterior, si el silencio ocupa tiempo o parte fuerte* (silencio anterior a la nota) (4).

(1) Estos ritmos pueden ser naturales si figuran con cierta constancia, como fórmula rítmica preconcebida, en la idea melódica. También se ocasiona muchas veces un cierto desequilibrio rítmico en ritmos así :



Entonces conviene articular, en otra voz, el 4.º tiempo de *a)* y el 2.º tiempo de *b)*.

(2) El ritmo normal es entonces un tercio para cada acorde y una pausa en el último tercio.

(3) Estas normas las damos aquí para prevenir posibilidades, pues son raras las pausas en los *B. D.* y *C. D.* elementales, salvo las posteriores a una cadencia, las cuales, comúnmente, se respetan en todas las voces.

(4) El silencio breve en tiempo débil representa el acortamiento de la nota anterior, y en tiempo fuerte, el aplazamiento del ataque de la posterior. El primero, pues, representa a la nota que antecede, y el segundo, a la que sigue.

El silencio en tiempo débil (posterior a la nota)

El silencio en tiempo fuerte (anterior a la nota)

NORMAS PARTICULARES PARA EL EMPLEO DEL CIFRADO 5

§ 228. Recuérdese la mediocridad del acorde del II.º grado del modo menor, *en su estado fundamental* (especialmente con su fundamental duplicada) y la conveniencia de que no esté ni antecedido ni seguido del estado fundamental del acorde correspondiente al VI.º grado (1).

§ 229. Recuérdese que todos los demás encadenamientos entre acordes directos en que el bajo hace un movimiento disjunto, son buenos. Recuérdese que, cuando se trata del encadenamiento por 3.ª ascendente, no conviene hacerlos seguidos, pero que no hay inconveniente en hacerlos por 3.ª descendente (2).

§ 230. Es de las sucesiones de acordes directos correspondientes a los grados II.º-III.º, IV.º-III.º y

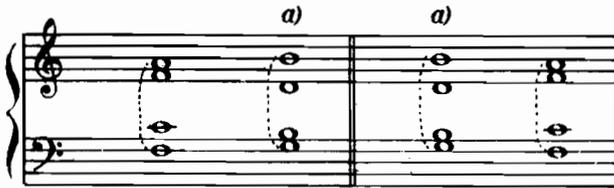
(1) Véase el § 206.

(2) Las sucesiones por 3.ª descendente son generalmente oportunas para la armonización de notas que se repiten inmediatamente en el C. D. Véase el ejemplo del § 208.

III^o-II^o (1) de las que conviene abstenerse por completo, y de la correspondiente a I.^o-II.^o, y viceversa, en lo posible, especialmente en el modo menor.

§ 231. Recuérdese que si se armoniza *con los bajos* V.^o-IV.^o *grados* un giro del Soprano en que *la sensible asciende a la tónica*, resulta la falsa relación de tritono (2).

§ 232. Téngase en cuenta que si se armoniza con *dos acordes directos* un movimiento armónico *paralelo* de 3.^{as} entre Bajo y Soprano, la realización deberá ser la explicada en el § 92, por lo cual hay que renunciar a esta armonización cuando, debido a ella, habría que duplicar una nota de mala duplicación.



(El acorde *a*) tiene duplicada la 3.^a, que es la sensible del tono, y, por lo tanto, no debe duplicarse) (3).

§ 233. Mientras no se haya estudiado el acorde de 5.^a *umentada* y el de 5.^a *de sensible*, no deberá ponerse acorde directo sobre el III.^{er} grado del modo menor ni sobre la sensible de ambos modos.

NORMAS PARTICULARES PARA EL EMPLEO DEL CIFRADO 6

§ 234. Los bajos *más aptos* para el cifrado 6 son aquellos que con este cifrado *pasan a tener un acorde de*

(1) Véase la nota *U* del Apéndice, pág. 230.

(2) Véase el § 85.

(3) Obsérvese que este caso se da cuando se forman las 3.^{as} paralelas con un bajo constituido por los grados IV.^o-V.^o, o viceversa.

mayor categoría tonal, como sucede con los grados III.º, VI.º y VII.º, o quedan con uno de *parecida categoría*, como sucede con el IV.º. Y los *menos aptos* son aquellos que *pierden en categoría*, como ocurre con los grados I.º y V.º.

§ 235. A los grados que con 6 tienen un acorde de menor categoría que con 5, sólo les conviene, generalmente, el 6 cuando *la 6.ª da al Soprano un giro melódico de más interés que el que daría la 5.ª*, si ello no es en un momento en que el mecanismo tonal exige el acorde correspondiente al cifrado 5. Así, el 6 señalado con cruz del ejemplo 1 es muy lógico y, en cambio, es completamente ilógico con el Soprano del ejemplo 2, pues no se gana nada en melodía y se pierde extraordinariamente en armonía. Y en el ejemplo 3 está fuera de lugar, puesto que la cadencia exige ahí la *función de dominante* para ese bajo, o sea, el cifrado 5 :

The image shows three musical examples, numbered 1, 2, and 3, illustrating different uses of the '6' chord. Each example consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Example 1 is labeled '(Si)' and shows a sequence of chords with a '6 (+)' below. Example 2 is labeled '(No)' and shows a sequence of chords with a '6 6 (+)' below. Example 3 is labeled '(No)' and shows a sequence of chords with a '6 (+)' below. The notation includes a treble clef, a bass clef, and various chord symbols and notes.

§ 236. Un bajo con 6 lo mismo puede ser atacado por movimiento *disjunto* que por *conjunto* o *inmovilidad*.

§ 237. Recuérdense que ni los acordes ni los encadenamientos dados como *mediocres con acordes directos*, lo son en forma de *acordes de 6.ª*.

§ 238. Al I.º grado no se le ponga 6 más que cuando la 6.ª convenga más que la 5.ª en el Soprano.

se den las circunstancias expuestas en el § 235 y, además, el bajo siga su marcha por grados conjuntos (1).

§ 239. *Al II.º grado debe ponerse 5 siempre que efectúa un movimiento disjunto.*

§ 240. *Al III.º grado del modo menor se le debe poner 6, mientras no se haya estudiado el acorde de 5.^a aumentada. Al del modo mayor debe ponerse 6, si se trata de la última nota de la cadencia auténtica, forma suspensiva (2), y en todos los casos en que con 5 daría lugar a uno de los encadenamientos que hemos prohibido en el § 230. En los demás casos podrá tener 5 ó 6, según interese más para la formación melódica del Soprano. Con 6, sin embargo, es más sólido tonalmente, por tratarse de la 1.^a inversión del acorde de tónica.*

§ 241. *Al IV.º grado puede ponerse 6 sin que su función tonal de subdominante se resienta, cuando se trata de una cadencia. Pero, por lo general, es preferible 5 en todas aquellas ocasiones que la 6.^a no interesa para la formación melódica del Soprano.*

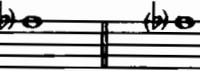
§ 242. *Al V.º grado del modo menor no deberá ponerse 6, mientras no se haya estudiado el acorde de 5.^a aumentada. Al del modo mayor se le podrá poner 6 en las mismas oportunidades que al I.º grado.*

§ 243. *Al VI.º grado puede ponerse 5 ó 6. En general (sin caracteres de absoluto), es preferible 5 cuando está antecedido del V.º grado con 5, y 6 cuando*

(1) Un salto de 3.^a que luego se resuelva en la nota intermedia (como bajar una 3.^a y luego subir una 2.^a), equivale a un movimiento conjunto.

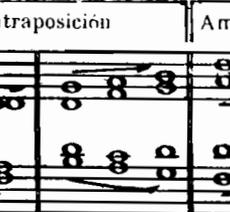
(2) Véase el § 183.

le sigue dicho V.º grado con 5 (1). Las funciones de *subdominante* las desempeña con más potencia con 6 que con 5.

	V	VI	VI	V
				
Generalmente mejor así:	5	5	6	5
que así:	5	6	5	5

§ 244. Al VII.º grado debe ponerse 6, mientras no se haya estudiado el acorde de 5.^a de sensible. El VII.º grado, con 6, debe ascender a la tónica; pero, si procede de ella, puede descender al VI.º grado.

§ 245. Las sucesiones de 6.^{as} por movimiento conjunto del bajo son excelentes cuando dan pie para un movimiento paralelo de 6.^{as} con el Soprano o para una *contraposición*. Son muy corrientes cuando tienen por bajo los grados más aptos para el cifrado 6, pero no debe abusarse de su longitud (2).

6. ^a paralelas con el Soprano	Contraposición	Ambas cosas
		
6 6	6 6 6 6	6 6 6

§ 246. Recuérdese la posibilidad de asociar el cifrado 6 al 5, sobre un bajo inmóvil, en la forma explicada en el § 140. Todo bajo es apto, *cualquiera que sea*

(1) En este caso es muy empleado el cifrado doble 5 seguido de 6, todo sobre el VI.º grado.

(2) Las series de 6.^{as} casi siempre empiezan y terminan con alguno de los mejores grados para el cifrado 6.

el grado que represente y el movimiento melódico que luego haga. Es cuando las notas son largas, o relativamente largas, y no se quiere paralizar el ritmo general, que más lógico empleo tienen tales combinaciones.

NORMAS PARTICULARES PARA EL EMPLEO DEL CIFRADO $\frac{6}{4}$

§ 247. *No se ataque por movimiento disjunto un bajo con $\frac{6}{4}$ (1), salvo si se trata del $\frac{6}{4}$ cadencial, o de uno cuya 4.^a no es* $\left\{ \begin{array}{l} \text{justa} \\ \text{perfecta} \\ \text{menor} \end{array} \right.$

§ 248. *No se deje por movimiento disjunto un bajo con $\frac{6}{4}$. Excepcionalmente, podrá hacerse si la 4.^a y la 6.^a resuelven por grados conjuntos, en calidad de notas extrañas.*

§ 249. La Armonía clásica prohíbe también la sucesión de dos $\frac{6}{4}$ cuyas cuartas sean $\left\{ \begin{array}{l} \text{justas} \\ \text{perfectas} \\ \text{menores} \end{array} \right.$ (2). Pero las acepta si alguna de las cuartas es $\left\{ \begin{array}{l} \text{aumentada} \\ \text{tritono} \\ \text{mayor} \end{array} \right.$ o disminuída, especialmente si no hay movimiento paralelo de 4.^{as} entre el Soprano y el Bajo (3).

(1) Véase la nota V del Apéndice, pág. 231.

(2) La sucesión de dos $\frac{6}{4}$ con 4.^a $\left\{ \begin{array}{l} \text{justa} \\ \text{perfecta} \\ \text{menor} \end{array} \right.$ puede ser normal en un caso de notas extrañas como el que sigue :



(3) Con las 4.^{as} entre estas voces los criterios son discrepantes.

El $\frac{6}{4}$ en tiempo más débil que el acorde anterior	El $\frac{6}{4}$ en tiempo más fuerte que el acorde anterior
Mejor así ·	que así ·

§ 251. También el $\frac{6}{4}$ de unión puede emplearse sin que sus acordes anterior y posterior sean uno mismo con cambio de estado. Todo es cuestión de que tales acordes anterior y posterior resulten adecuados a la condición de las notas que les sirven de bajo :

§ 252. Los mejores grados del bajo, para emplear el $\frac{6}{4}$ de unión, son II.^o y V.^o : el II.^o para pasar del I.^o, con 5, al III.^o, con 6, o viceversa; el V.^o para pasar del IV.^o al VI.^o, o viceversa, cada grado con el cifrado que más convenga, según se ha dicho en el párrafo anterior. Pero en la sucesión IV.^o-V.^o-VI.^o habrá que asegurarse de que no resulte preferible la fórmula característica de la cadencia rota.

§ 253. El $\frac{6}{4}$ cadencial sólo puede ser empleado sobre la dominante (1) y debe ir inmediatamente seguido del 5

(1) Pero sí es posible el $\frac{6}{4}$ doble apoyatura sobre otros grados, aunque ahora no interese.

sobre la misma dominante (aun cuando ésta cambie de 8.^a, en lugar de permanecer inmóvil). Debe atacar cuando lo hace la nota del bajo, y ocupar tiempo o parte tanto o más importante que el 5 que le sigue. Ya hemos dicho que es oportuno en cualquiera de las cadencias en que interviene la dominante y constituye una de las fórmulas cadenciales de más tradición (1).

Así, sí:	Así, no:
El $\frac{6}{4}$ en tiempo tanto o más importante que el 5(2)	El $\frac{6}{4}$ en tiempo menos importante que el 5
$\frac{6}{4}$ 5 $\frac{6}{4}$ 5	$\frac{6}{4}$ 5 $\frac{6}{4}$ 5

§ 254. A veces, sin embargo, el 5 no sigue al $\frac{6}{4}$, sino que se *interpone entre ambos* otro acorde en función de subdominante, en combinaciones cual las siguientes :

§ 255. El $\frac{6}{4}$ de *amplificación* tiene su lugar de empleo adecuado en *notas largas*, las cuales, armonizadas únicamente con el acorde de ataque, dejarían decaer el ritmo y el interés armónico. Constituye una variante de la 6.^a del mismo carácter que ya hemos visto, pero de mayor consistencia e interés. Sus mejores grados en el bajo son el I.^o y el V.^o. He aquí dos versiones de un mismo bajo armonizado con los mismos acordes, pero la segunda versión enriquecida con $\frac{6}{4}$ de *amplificación* :

(1) Véase el § 200.

(2) Si son dos notas, una en distinta 8.^a de la otra, no varía la norma dada.

I.

6 5 6 6/4 5

2.

5 6/4 6 5 6/4 5 5 6 6/4 5 5 6/4 5

La fórmula $5-\frac{6}{4}-5$ es siempre posible. La $5-\frac{6}{4}$ sólo lo es cuando el bajo sigue, luego, por grados conjuntos, con un cifrado que permite la buena conducción melódica de la 4.^a y de la 6.^a.

§ 256. Los acordes de empleo más normal en forma de $\frac{6}{4}$ son los correspondientes a los tres acordes esenciales o principales, esto es : a los $\frac{6}{4}$ que resultan segunda inversión de los acordes de tónica, de dominante y de subdominante. Son los únicos cuyo empleo aconsejamos en estudios elementales (1).

§ 257. Otros $\frac{6}{4}$ posibles, aunque de poco uso y casi siempre inferiores al 6 sobre el mismo grado : VI.^o grado del modo menor que desciende al V.^o; II.^o y V.^o grados antecidos y seguidos ael grado inferior, con 5, o del superior, con 6. Este último empleo constituye una variante, de poco interés casi siempre, del $\frac{6}{4}$ de unión.

(1) Véase la nota Y del Apéndice, pág. 232. Fuera de estos $\frac{6}{4}$ los más fáciles de emplear con acierto son aquellos en que el bajo es una nota de paso (§ 160).



§ 258. El empleo del $\frac{6}{4}$, combinado con el del 6, resulta excelente para dar lugar a movimientos de *contraposición* entre Soprano y Bajo, y de 6.^{as} paralelas :

CIFRADOS MÁS USUALES, TENIENDO EN CUENTA LOS MOVIMIENTOS MÁS CORRIENTES DEL BAJO Y TODOS LOS ACORDES EXPLICADOS EN ESTE LIBRO

§ 259. Los acordes que no han sido aún explicados — y que incluimos en el resumen siguiente para que el alumno los recuerde en el momento debido — no deberán emplearse hasta haberlos previamente estudiado en los capítulos respectivos.

- I.^{er} grado* : Generalmente un 5. Pero puede ser un 6, si se dan las condiciones del § 238, y un $\frac{6}{4}$ de *amplificación*, si se dan las del § 255.
- II.^o grado* : Un 5, cuando prosigue su marcha por grados disjuntos. Un $\frac{6}{4}$ (o un acorde de 6.^a, cuando se haya estudiado el acorde de sensible) si está antecedido y seguido del acorde de tónica, directo o en 1.^a inversión.

- III.º grado* : Un 5 ó un 6, de acuerdo con lo expuesto en el § 240.
- IV.º grado* : Un 5 ó un 6, de acuerdo con lo expuesto en el § 241. Cuando se haya estudiado el acorde de 5.^a de sensible, podrá ser un $\frac{6}{+4}$, si desciende al III.º.
- V.º grado* : Lo mismo que el I.º, pero con más libertad para el cifrado de los bajos, anterior y posterior, en el caso del $\frac{6}{4}$ de *unión* (§ 251), y pudiendo tener, además, el $\frac{6}{4}$ *cadencial* (§ 253).
- VI.º grado* : Un 5 ó un 6, de acuerdo con lo expuesto en el § 243. En el modo menor puede ser un $\frac{6}{4}$, cuando desciende al V.º.
- VII.º grado* : Un 6, de acuerdo con lo expuesto en el § 244. Cuando se haya estudiado el acorde de sensible, podrá ser un 5̄.

A tener presente la posibilidad de sucesiones de 6.^{as} por grados conjuntos del bajo, cifrados dobles o triples sobre un mismo bajo, etc. Y cualquier otro cifrado, menos usual, de los explicados. También la posibilidad del empleo, en el modo menor, del acorde de 5.^a *aumentada* (§§ 291 a 295) y de las *escalas auxiliares* (§ 296 y ss.). Asimismo téngase en cuenta que pueden armonizarse dos o más notas seguidas con un mismo acorde que *cambie de estado o de posición* (§§ 269 a 275). Y, finalmente, las *progresiones*, en el transcurso de las cuales son aceptables todos los encadenamientos, si se hallan en las condiciones expuestas en el § 320.

VII. Cambios en la disposición de los acordes ⁽¹⁾

Cambios de estado y de posición

§ 260. Nada obliga a mantener inmóvil un acorde, después de atacado. Una, varias o todas las voces pueden cambiar sus notas por otras de las correspondientes al mismo acorde.

§ 261. Si el bajo cambia de nota, existe *cambio de estado del acorde* (2), salvo si se trata de un salto de 8.^a. Si el cambio es en las voces superiores, se le denomina, generalmente, *cambio de posición*.

The image shows a musical score for piano with three measures. The first measure is labeled 'Cambio de estado' and shows a C major chord in the right hand and a C bass note in the left hand. The second measure is labeled 'Cambio de posición' and shows a C major chord in the right hand with a different voicing (e.g., C-E-G) and a C bass note in the left hand. The third measure is labeled 'De las dos cosas' and shows a C major chord in the right hand and a C bass note in the left hand, similar to the first measure. The score includes a treble clef, a bass clef, and a grand staff bracket. The notes are written in a simple, clear style.

(1) Comprendemos bajo este epígrafe cualquier evolución de las voces con notas del mismo acorde, lo mismo si se trata de una simple nota de carácter melódico que de un cambio de estado o de posición importante.

(2) Véase en el § 48 lo concerniente al cifrado de los cambios de estado.

Los cambios en la disposición de los acordes y las quintas y octavas

§ 262. La Armonía considera que el hecho de que dos 5.^{as} u 8.^{as} (1) estén separadas, no basta para que su efecto deje de percibirse, si las notas que las separan son simples cambios de disposición del primer acorde (2). Así, pues, no sólo hay que atender a los acordes que se suceden inmediatamente, sino que hay que hacerlo *desde cada una de las disposiciones distintas que se den a un acorde y el acorde nuevo que luego sigue*, haciendo caso omiso de todas las notas intermediarias que no representen un cambio de acorde.

§ 263. Los técnicos, sin embargo, no coinciden en apreciar el grado de severidad con que deben juzgarse los distintos casos que pueden producirse, de efecto variable según el lugar del ritmo en que recaen las 5.^{as} u 8.^{as}, la mayor o menor separación que entre ellas existe, etc. Por nuestra parte las consideraremos :

(1) Todo cuanto se dice para las 8.^{as} se extiende a los unísonos.

(2) Cuando la nota o notas que las separan representan un acorde distinto, entonces no hay defectos.

a) *Inaceptables*, cuando la segunda 5.^a u 8.^a recaiga en el momento del ataque del acorde, salvo si se trata de una 5.^a a la cual se llega por movimiento oblicuo y la nota común que se anticipa tiene suficiente duración para imponerse al oído (1).

The musical notation shows three measures of a piano accompaniment. The first measure is labeled 'Inaceptables' and shows a chord change where the second 5th or 8th note falls exactly on the attack of the new chord. The second measure is labeled 'Aceptable' and shows a similar chord change but with a slight delay in the second 5th or 8th note. The third measure is labeled 'Poco recomendable (2)' and shows a chord change with a similar delay. The notation includes a treble and bass clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. Fingerings are indicated by numbers 5 and 6 below the notes.

b) *Aceptables*, cuando la 5.^a u 8.^a es posterior al ataque del acorde, excepto si una simetría en el ritmo, en el diseño melódico, u otra causa, las pone en evidencia (3).

The musical notation shows a single measure of a piano accompaniment labeled 'Aceptables'. It shows a chord change where the second 5th or 8th note is clearly after the attack of the new chord. The notation includes a treble and bass clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. Fingerings are indicated by numbers 5 and 6 below the notes.

Licencias en los cambios de disposición de los acordes

§ 264. Mientras tengan efecto *dentro de un mismo acorde*, es decir, mientras obedezcan a un *cambio en la*

(1) En el caso de una 8.^a es mejor abstenerse.

(2) A pesar de la poca duración de la nota anticipada, el caso no puede rechazarse por completo, pues tiene en su favor la nota común entre los dos acordes. La nota común amortigua tanto el efecto de las 5.^{as} que incluso pueden éstas aceptarse *sin el movimiento oblicuo*, cuando el cambio de disposición no es breve (o sea, como en los ejemplos 3 y 4 del § 262), *especialmente si hay cambio de estado del acorde*.

(3) Véase la nota Z del Apéndice, pág. 233.

disposición del acorde, podrán practicarse, sin inconvenientes :

a) Los movimientos melódicos y las 5.^{as} y 8.^{as} directas que hemos prohibido.

The image shows three musical examples in a grand staff (treble and bass clefs).
 1. **Salto de 4ª de 3 tonos**: Shows a bass line starting on a 6th finger, moving up to a 3rd sharp (F#), and then to a 6th sharp (F#6).
 2. **5ª directa**: Shows a bass line starting on a 6th finger, moving up to a 5th (E), and then to a 6th (F).
 3. **8ª y 5ª directas**: Shows a bass line starting on a 5th (E), moving up to an 8th (D), and then to a 5th (F).

b) El atacar o el dejar por movimiento disjunto un bajo con $\overset{6}{4}$, con 6 ó con cualquier nuevo cifrado que se estudie.

The image shows a bass line starting with a 6/4 chord (E4, G4, B4, D5) and moving to a 6 chord (E4, G4, B4). The notation includes a circled 6 above the first measure and a circled 6 above the second measure.

c) La duplicación de cualquier bajo con 6, mientras no se trate de la sensible, especialmente por movimiento oblicuo y en tiempo o parte débil.

The image shows a grand staff with a bass line. It starts with a 6 chord (E4, G4, B4) on a 5th finger, moves to a 6 chord (E4, G4, B4) on a 6th finger, and then back to a 6 chord (E4, G4, B4) on a 5th finger. The notation includes circled 6s above the first and third measures.

d) Cualquier duplicación prohibida o mediocre, mientras no sea en el bajo y se trate de un valor breve.

Sensible duplicada

4ª duplicada, en el $\frac{6}{4}$ cadencial

6
4

5

e) Cualquier supresión prohibida, mientras sea por una duración breve.

sin 3ª

sin 3ª

sin 3ª

sin 3ª

sin fund.

sin fund. etc

6 — 6 — 5 — 5 — 6

§ 265. El que pueda hacerse todo lo indicado no quiere decir ni que *deba* hacerse ni que *convenga* siempre hacerlo. Así, las duplicaciones y las supresiones que figuran en c), d) y e), podrán ser evitadas, si conviene o interesa, dando movilidad a otra u otras voces en esta o parecida forma :

Evitadas las duplicaciones de c) y d)

5 — 6 — 5 — 6

Evitadas las supresiones de e)

6 — 6 — 5 — 5 — 6

§ 266. Cuando se desea evitar una duplicación, puede hacerse estableciendo un *cambio recíproco de notas* o bien conduciendo la voz a otra nota del acorde (1).

5 — 5 — 5

§ 267. Al dar movilidad a las voces, debe evitarse la articulación *al desnudo* de intervallos armónicos de 4.^a y 5.^a, mediante la articulación simultánea de la 3.^a del acorde.

6 — 6 — 6 — 6

(1) En general, es preferible conducirla a una nota que no dé lugar a 8.^a directa, al pasar al acorde siguiente.

§ 268. Desde luego que todas las licencias expuestas pueden únicamente practicarse *mientras perdura el acorde*; pero el ataque de la *primera* disposición del mismo y el encadenamiento de su *última* disposición con el acorde distinto que le sigue, *deben ser absolutamente normales*.

Empleo de los cambios de disposición

§ 269. Los *saltos* melódicos son mucho mejores dentro del mismo acorde que entre acordes distintos. Por ello es bueno hacer, mientras se sostiene un acorde, aquellos saltos que resultan oportunos para evitar un movimiento melódico inconveniente en el momento de cambiar de acorde.

The image shows two musical examples side-by-side. The left example, titled 'Encadenamientos incorrectos', shows a sequence of chords in a grand staff. A dashed line indicates a melodic jump between notes of different chords. The right example, titled 'Salvada la incorrección', shows the same sequence but with a melodic line that stays within the notes of the chords, avoiding the jump. Both examples include a sharp sign (#) and a '6' below the bass line.

§ 270. Uno o varios cambios de posición pueden resolver una situación difícil de realización, conduciendo de una disposición inconveniente a otra más favorable, de una aguda a otra más grave, o viceversa, de una estrecha a una ancha, o al contrario. Pero no debe apelarse a ello sistemáticamente, como a una *receta*, sino muy justificadamente.

The image shows two musical examples side-by-side. The left example, titled 'Forzado, así:', shows a sequence of chords in a grand staff. The right example, titled 'Muy natural, así:', shows the same sequence but with a melodic line that moves more smoothly between notes. Both examples include a '6' below the bass line.

§ 271. Los cambios de disposición son útiles para dar juego e interés melódico a las voces, especialmente al Soprano. Ya hemos dicho en el § 264, c) y d), que no deben temerse las supresiones y duplicaciones que de ello resulten, mientras sean de corta duración; ni tampoco los unisonos, pues es la plenitud del *ataque* del acorde lo que interesa. Sus cambios de disposición posteriores tienen, cuando son de duración corta, más significado melódico (evolución de las voces) que armónico.

Unisonos, después de atacado el acorde (1)

6

§ 272. También al Bajo puede dársele interés y flexibilidad mediante el paso por distintas notas del acorde. Es muy corriente el paso del estado directo a la 1.^a inversión, o viceversa. En cambio, es rara la intervención del $\frac{6}{4}$, excepto cuando se hace oír todas las notas del acorde, sucesiva o alternativamente ordenadas.

Directo y 1.^a inversión, o viceversa (Muy empleado)

5 — 6 — 5 — 6 —

Todos los estados del acorde (Muy empleado)

5 — 6 — $\frac{6}{4}$ — $\frac{6}{4}$ — 6 —

(1) Véanse las duplicaciones y supresiones de los ejemplos del § 264, c), d) y e).

El $\frac{6}{4}$ con el directo o con la 1ª inversión (De raro empleo)

§ 273. La movilidad de las voces, al amparo de los cambios de disposición de los acordes, puede convenir para evitar un súbito empobrecimiento del ritmo, cuando una armonización bastante rica en contenido rítmico y armónico, adopta de pronto notas largas, armonizadas, cada una, con un solo acorde. Así, si el siguiente. Bajo cifrado se realiza sin dar movilidad a las voces superiores, en el fragmento de *a* hasta *b*, la paralización rítmica será evidente :

lo cual puede evitarse dando movilidad a las voces superiores :

§ 274. Sin embargo, en la armonización de *B. D.* y *C. D.* debe usarse con mucha sobriedad de los cambios de estado y de posición, puesto que la riqueza armónica de los mismos es nula y su abuso, por lo mismo, daría lugar a armonizaciones de contenido pobre. La

diferencia, en este sentido, de las dos armonizaciones siguientes del mismo *C. D.*, es clara (1).

§ 275. El empleo, en la armonización de *B. D.* y *C. D.*, de los cambios de estado o de posición, representa la prolongación de un acorde para más de una nota, o, lo que es lo mismo: una repetición inmediata del acorde. De acuerdo con lo que respecto al aspecto rítmico de estas repeticiones hemos expuesto en el § 218, téngase en cuenta que un acorde *no deberá prolongarse* (ni inmóvil ni cambiándole la disposición) *a un tiempo o parte de tiempo más importante que el de su ataque* (2):

(1) Mientras la primera de estas armonizaciones resulta pobre, por exceso de cambios de disposición, la segunda resulta algo recargada, por defecto.

(2) Véase el § 218 y su nota correspondiente.

VIII. Acorde de quinta de sensible

Su constitución

§ 276. Denominaremos acorde de *5.^a de sensible* al acorde de *5.^a* { *disminuída*
falsa
menor } que se forma *sobre la sensible de ambos modos* (1), con el fin de distinguirlo del acorde de igual constitución que se forma sobre el II.^o grado del modo menor. En el acorde de *5.^a de sensible*, esta nota es sólo la *fundamental aparente*, como ya dijimos en el § 38. La *fundamental real* es el V.^o grado, pues el acorde deriva del de *7.^a de dominante*, que más adelante estudiaremos, y no es más que este acorde privado de su fundamental:



Su realización

§ 277. En su estado *fundamental* (cifrado 5) tiene en el bajo *la sensible del tono*. Ni ésta ni la *5.^a* deben duplicarse (3). Es forzosa, pues, *la duplicación de la 3.^a*.

(1) Emplearemos el cifrado *especial* explicado en el § 46.

(2) Cuando, en lo sucesivo, nos refiramos a la fundamental de este acorde, se sobrentenderá la *aparente*, la que *se ve*. De referirnos a la *fundamental real*, lo concretaremos claramente.

(3) Véase el § 62, c), y téngase, además, en cuenta que la duplicación de la *5.^a* daría aquí lugar a una sucesión de *5.^{as}*.

Cuando se encadena con el acorde de tónica (que es su encadenamiento normal), debe hacerse en la forma explicada en el § 94, a menos que se suprima la 5.^a del acorde de tónica, *supresión que en este encadenamiento es muy corriente.*

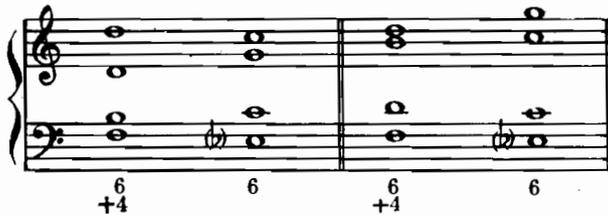
§ 278. *En su primera inversión ($+6_3$) tiene por bajo el II.º grado de la tonalidad. Es excelente la duplicación, entonces, del bajo y también la de su 3.^a (1). Pero la de ésta resulta poco conveniente cuando el encadenamiento es con la primera inversión del acorde de tónica, porque obliga a duplicar su bajo (2). La 6.^a, sensible del tono, tiene su resolución natural ascendiendo a la tónica (3).*

(1) Véase en el § 280 lo referente a las sucesiones de 5.^{as} a que dan lugar ciertas disposiciones.

(2) Puede no duplicarse el bajo, haciendo descender de 4.^a una de las notas duplicadas; pero es preferible conducir las ambas por grados conjuntos.

(3) Cabe la resolución irregular estudiada en el § 100.

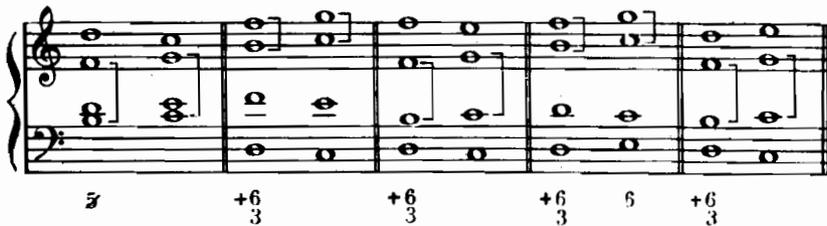
§ 279. En su segunda inversión (${}^6_{+4}$) tiene por bajo el IV.º grado de la tonalidad. Es la 6.ª del bajo (3.ª del acorde) la nota que debe duplicarse, puesto que la 4.ª es la sensible y el bajo tampoco debe duplicarse, según hemos hecho constar en el § 148 para los 6_4 cuya 4.ª es de tres tonos. La 4.ª, sensible del tono, tiene su resolución normal ascendiendo a la tónica.



§ 280. En el encadenamiento de este acorde con el de tónica es fácil caer en dos quintas sucesivas (1). Se forman estas 5.ªs :

a) Desde el estado directo (5) si se hace ascender la 5.ª del acorde.

b) Desde la 1.ª inversión (${}^{+6}_3$) si se hace ascender la 5.ª del acorde (3.ª del bajo) y se dispone el acorde con la 5.ª más alta que la fundamental.



(1) Estas 5.ªs sucesivas, la primera de las cuales es { disminuida
falsa
menor

las hemos prohibido en el § 81. Pero ya anunciamos que las aceptaremos en determinados casos, más avanzados en los estudios.

Su empleo

§ 281. El acorde de 5.^a de sensible, como derivado que es de un acorde con base real sobre la dominante, debe ser empleado en concepto de *variante del acorde de dominante* y en aquellas oportunidades que resulte tanto o más conveniente que éste.

§ 282. Su encadenamiento normal, coma ya hemos dicho, es *con el acorde de tónica*. En este encadenamiento los movimientos del bajo deberán ser :

a) El $\bar{5}$ (estado fundamental), ascender de grado. (El bajo con $\bar{5}$ es la sensible) :



b) El $+\frac{6}{3}$ (primera inversión), descender de grado o ascender al III.^{er} grado con 6. (El bajo con $+\frac{6}{3}$ es el II.^o grado) :



c) El $+\frac{6}{4}$ (segunda inversión), descender al III.^{er} grado con 6. (El bajo con $+\frac{6}{4}$ es el IV.^o grado).



§ 283. Puede tener otros encadenamientos, los cuales representan *resoluciones secundarias* del acorde, y no deberán ser empleadas más que muy justificadamente y cuando resulten evidentemente mejores, para el caso, que la resolución normal. Aun en las oportunidades

en que se resuelve en otro acorde que el de tónica, el movimiento del bajo acostumbra a ser el explicado o el quedar inmóvil.

§ 284. Sobre un bajo inmóvil puede este acorde, lo mismo que cualquier otro, *ser asociado a otros cifrados*, en la forma estudiada en el § 137 y ss.

§ 285. El *estado fundamental y la 2.^a inversión* de este acorde son mucho más propios de la armonización a 3 partes que de la a 4 partes. Raramente se prestan, en ésta, a un buen empleo. Por ello téngase, pues, en cuenta, en la armonización de *B. D.*, que sobre la sensible casi siempre será preferible 6 a 5, y sobre el IV.º grado, 6 ó 5 a $\frac{6}{4}$, especialmente en los tiempos y partes fuertes (1).

§ 286. La *1.^a inversión* ($\frac{+6}{3}$), en cambio, *es muy buena*, lo mismo en la armonización a 3 que a 4 partes. Para la armonización de un bajo formado por el II.º grado que *desciende al I.º ó asciende al III.º*, es superior en consistencia sonora al $\frac{6}{4}$ de *unión* y representa la armonía que los clásicos preferían, sistemáticamente, para el caso. Considérese *preferible al $\frac{6}{4}$ cuando el bajo ocupe un tiempo o parte fuerte*, salvo si está en la disposición que da lugar a sucesión de 5.^{as}. En los tiempos y partes débiles elijase lo que convenga más para el juego melódico de las voces, puesto que ambos cifrados pueden considerarse igualmente buenos.

(1) Luego, al estudiar la 7.^a de dominante, se encontrará en el $\frac{6}{5}$ y el $\frac{+6}{4}$, las armonías correspondientes al 5 y al $\frac{6}{4}$, pero de mucha mayor consistencia y facilidad de movimientos melódicos.

Ambos cifrados igualmente buenos, para esta melodía:	El + 6 da lugar a 5 ^{as} sucesivas, en la disposición ancha (1)
--	--

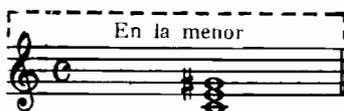
Preferible el + 6, porque el II.º grado del Bajo está en el tiempo fuerte

(1) Si los acordes se disponen completos y la sensible asciende a la tónica. Véase el § 280.

IX. Acorde de quinta aumentada del tercer grado del modo menor

Su constitución

§ 287. Se forma, según ya hemos visto en el § 35, de una 3.^a mayor y de una 5.^a aumentada. Es un *acorde disonante*, por la condición de su 5.^a, que solamente se encuentra sobre el III.^{er} grado del modo menor (1).



§ 288. En su *estado fundamental* el bajo es el III.^{er} grado; en su 1.^a *inversión* es el V.^o grado, y en su 2.^a *inversión* es la *sensible* (2).

Su realización

§ 289. La 5.^a del acorde no debe duplicarse, porque es la nota que constituye la disonancia y porque es, además, la sensible. Se duplicará preferentemente la fundamental o, en su defecto, la 3.^a.

§ 290. La 5.^a del acorde debe resolver conforme a su *tendencia atractiva*, en su calidad de disonancia, ascen-

(1) Dentro de los elementos de los escalas básicas, pues como « acorde alterado » lo trataremos más adelante.

(2) Su cifrado es el común de los acordes tríadas.

diendo al grado inmediato. Pero puede quedar inmóvil (1) :

La 5ª asciende de grado

La 5ª queda inmóvil

(En la menor)

#5 #6 6 #5 #6 #5 #

Su empleo

§ 291. El acorde de 5.^a aumentada es de sonoridad plena y de características muy acusadas. Por ello *debe ser empleado muy sobriamente*, sobre todo mientras no pueda hacerse uso más que de los acordes hasta aquí tratados, asegurándose bien de que su sonoridad no desentona y de que es realmente la armonía que más conviene en el caso.

§ 292. *En su estado fundamental* puede tener los siguientes encadenamientos, resolviendo normalmente la disonancia :

a) *Con el acorde del VI.º grado.* Encadenamiento potentísimo y el más importante de los posibles, si es con el acorde directo.

b) *Con el acorde de tónica.* Encadenamiento muy suave, pero débil, como es característico en los encadenamientos a la distancia de 3.^a.

c) *Con la 1.^a inversión del acorde del IV.º grado* (2).

(1) Y puede tener resoluciones excepcionales, que no son ahora del caso

(2) Si se encadenase con el estado fundamental del acorde de IV.º grado, se formarían 5.^{as} sucesivas.

Encadenado con el acorde del VI. ^o grado, directo	Encadenado con la 1. ^a inversión del acorde del VI. ^o grado
#5 6 #	6 # #5 6 #

Encadenado con el acorde de tónica, directo	Encadenado con la 1. ^a inversión del acorde del IV. ^o grado
# #5 6 #	#5 6 6 #

§ 293. En su 1.^a inversión, los que permiten al bajo ascender o descender de grado (1).

6 6 6 # # 6 6 6/4 # 6 #

§ 294. En 2.^a inversión es poco de aconsejar su empleo, especialmente en estudios elementales (2). Su bajo es la sensible y debe ascender a la tónica.

(1) Las resoluciones con el bajo inmóvil las veremos en el § 295.

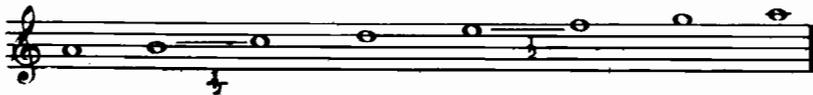
(2) Ya hemos dicho en el § 256 que el empleo del $\frac{6}{4}$ debe limitarse, por ahora, a sus más normales oportunidades y a sus mejores grados.

X. El séptimo grado natural y el sexto elevado, en el modo menor

Escalas auxiliares

§ 296. Además de la escala básica, de que hasta aquí únicamente nos hemos ocupado, el modo menor emplea también las siguientes escalas :

a) Escala *natural*, o *sin sensible* (1) :



b) Escala con 6.^a y 7.^a mayores (2) :



(Igual, ambas escalas, en su forma descendente).

§ 297. Por ahora trataremos de estas escalas dentro de la limitada esfera que les concede la Armonía clásica, esto es : como *escalas auxiliares de la básica del modo*,

(1) He aquí algunos nombres de los usados por los tratadistas para denominar esta escala : *natural*, *sin sensible*, *pura*, *diatónica*, *antigua*, *arcaica*, *correlativa*, etc. Esta escala es la *hipódórica* del antiguo sistema modal griego.

(2) Nombres con que se la designa : *melódica simple*, *con 6.^a dórica*, *secundaria*, *menor mixta*, *menor-mayor*, etc. Con el trazo ascendente de esta escala y el descendente de la anterior se forma la escala compuesta vulgarmente denominada *melódica* o *melódica compuesta*.

de carácter secundario y de intervenciones pasajeras, casi siempre orientadas a proporcionar un camino liso al paso del VI.º al VII.º grado, o viceversa, sustituyendo la 2.ª aumentada, característica de la escala básica, por la 2.ª mayor (1):

	Con 2ª aumentada (escala básica)			Con 2ª mayor (escalas auxiliares)		
(En la menor)						
	3	#	#5	#5	#	

§ 298. Las tres escalas del modo menor se combinan, cediéndose el sitio una a otra (2):

a) Escala natural. b) Escala básica. c) Escala con 6.ª y 7.ª mayor.

§ 299. En esencia, las dos nuevas escalas no aportan más elementos distintos que la sustitución, en una, de la sensible por el VII.º grado natural, y, en la otra, la sustitución del VI.º grado natural por el elevado. Son, pues, estas notas lo único que interesa, armónicamente, de tales escalas.

(1) Véase la nota A², del Apéndice, pág. 234.

(2) Véase en el § 310 el contacto directo entre un mismo grado distintamente alterado.

Acordes resultantes

§ 300. Los acordes afectados en su constitución por el cambio de la nota sensible por el VII.º grado natural, son :

a) El acorde correspondiente al *III.º grado*, que deja de ser de 5.^a aumentada y pasa a ser perfecto mayor :



b) El correspondiente al *V.º grado*, que deja de ser perfecto mayor y pasa a ser perfecto menor :

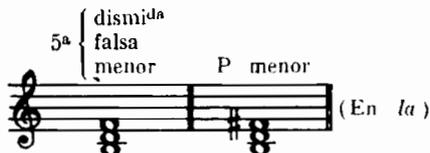


c) El correspondiente al *VII.º grado*, que deja de ser de 5.^a { disminuída
falsa
menor } y pasa a ser perfecto mayor :



§ 301. Los afectados por el cambio del VI.º grado natural por el VI.º elevado, son :

a) El correspondiente al *II.º grado*, que deja de ser de 5.^a { disminuída
falsa
menor } y pasa a ser perfecto menor :



b) El correspondiente al *IV.º grado*, que deja de ser perfecto menor y pasa a ser perfecto mayor :

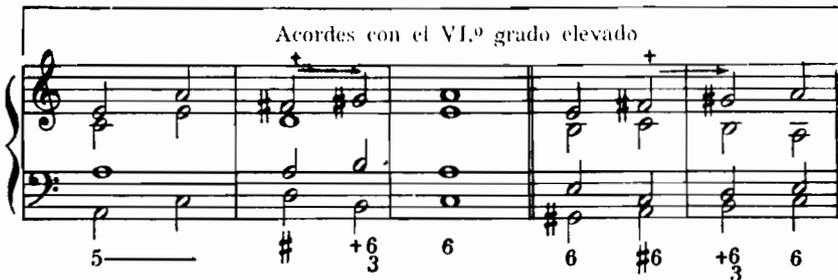
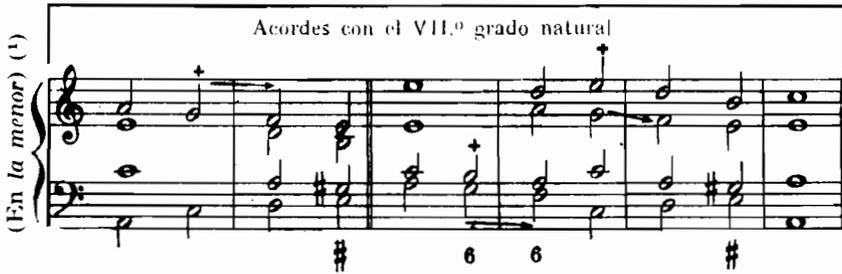


c) El correspondiente al *VI.º grado*, que deja de ser perfecto mayor y pasa a ser de 5.^a { disminuida falsa menor } :



Empleo del VII.º grado natural y del VI.º elevado

§ 302. El VII.º grado natural empléese únicamente para *descender al VI.º natural*, y el VI.º elevado, para *ascender a la sensible*. El punto de procedencia de ambos es indiferente :

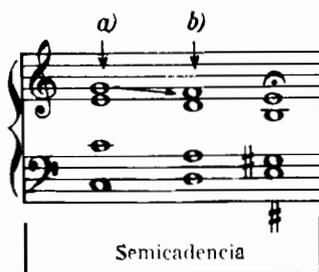
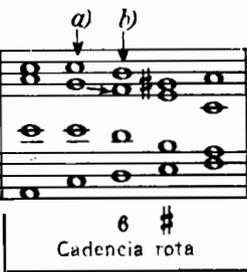


(1) Y también los ejemplos posteriores, hasta el § 313.

§ 303. *No hay inconveniente en duplicar el VII.º grado natural, puesto que no es nota sensible. En caso de duplicación, uno descenderá en la forma prevista y el otro será libre de movimientos. No se duplique el VI.º grado elevado (1) :*

Duplicación del VII.º grado natural (Practicable)	Duplicación del VI.º grado elevado (No se practique)
	
6 6 6 6	6# 6

§ 304. *La sensible no podrá ser sustituida por el VII.º grado natural, en el acorde de dominante, en ninguna cadencia; pero los acordes en los cuales figura el VII.º grado natural, pueden anteceder al acorde que desempeñe la función de subdominante (2) :*

		
Semicadencia	Semicadencia	Cadencia rota

- a) Acorde en el cual figura el VII.º grado natural.
b) Acorde en función de subdominante.

(1) El VI.º grado elevado trátase cual si fuese una *nota sensible*.

(2) Y, claro está, debe anteceder, en procesos de cadencias o fuera de ellos, a un acorde en el cual figure el VI.º grado natural.

§ 305. El lugar propio para los acordes en los cuales figura el VI.º grado elevado, es *antecediendo a los acordes de dominante (1) o de sensible* :

Figured bass notation below the staff: #5 #, 6 #6 +6 6, # 5 6, 6 # +6 3

- a) Acorde en el cual figura el VI.º grado elevado.
- b) Acorde de dominante.
- c) Acorde de 5.ª de sensible.

§ 306. Las notas correspondientes a los grados VII.º natural y VI.º elevado se emplean, principalmente, *en las dos voces en las cuales se percibe mejor su trayectoria melódica* : las dos voces extremas.

§ 307. De los acordes en que interviene el VII.º grado natural, es el correspondiente al III.º grado el que más se emplea en el *estado directo*, y el correspondiente al V.º el que menos. La 1.ª *inversión* es, en todos, el estado de empleo más frecuente. Respecto a la segunda inversión nos remitimos a lo expuesto en el § 256.

Acorde del IIIer grado

Directo #

6 6 #
1ª inversión

(1) Perfecto mayor de dominante (o sea, según la escala básica), desde luego, puesto que el VI.º grado elevado debe ascender a la sensible.

Acorde del V.^o grado

Directo 6 #	6 6 # 1. ^a inversión
-------------------	--

Acorde del VII.^o grado

Directo 6 #	6 6 6 # 6 1. ^a inversión
-------------------	--

§ 308. De los acordes en que interviene el VI.^o grado elevado, el correspondiente al II.^o grado se emplea más *directo que en 1.^a inversión, y lo contrario, el correspondiente al IV.^o grado*. El correspondiente al VI.^o grado trátase cual si fuese un acorde *de sensible*. Todo cuanto hemos expuesto referente a éste afecta también a aquél.

Acorde del II.^o grado

# #5 # 6 Directo	6 6 # # 1. ^a inversión
------------------------------	---

Acorde del IV.^o grado

+ $\frac{6}{3}$ 6 | 6 6

Directo 1^a inversión

Acorde del VI.^o grado

6 6 $\frac{4}{4}$ - 5 6 | #6 + $\frac{6}{3}$ 6

Directo 1^a inversión

§ 309. El VII.^o *grado natural* da lugar a sonoridades de carácter arcaico, especialmente en los acordes en estado directo, de mucho colorido, pero que fácilmente parecen desvincularse de la tonalidad normal. Y el VI.^o *grado elevado* destruye una de las características modales e introduce una nueva distancia melódica de tritono (la que se forma con el III.^{er} grado), por lo cual fácilmente resulta duro (1) y requiere mucho tacto en su empleo. Por todo ello es de aconsejar gran sobriedad en el uso de estos elementos y no apelar a los mismos como sistemática manera de evitar el intervalo melódico de 2.^a aumentada, sino con plena conciencia de su sonoridad y de su oportunidad.

§ 310. El contacto directo del VI.^o *grado natural* con el *elevado*, o viceversa, y del VII.^o *natural* con la sen-

(1) Especialmente si dicha nota figura en una voz interior.

sible, o viceversa, es perfectamente posible, *mientras el cambio cromático que ello representa corra a cargo de una misma voz (1)* :

#5 # b5 # b5 #

§ 311. El anterior cambio cromático *puede sustituir a la resolución natural de la nota*, cuando el mismo tiene efecto desde el VII.º grado natural o desde el VI.º elevado. Pero cuando el orden es el inverso, esto es, cuando tales grados son la segunda nota del cambio cromático, entonces deben luego seguir su curso normal :

El cambio cromático es desde los grados VI.º elevado o VII.º natural, y sustituye a la resolución normal de tales grados

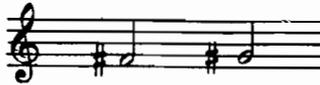
#5 b # +6/3

El cambio cromático conduce a los grados VI.º elevado o VII.º natural, los cuales, seguidamente, hacen su resolución normal

#5 # # b5 6 6 #

(1) De lo contrario, se origina la denominada *falsa relación cromática*, de la cual trataremos cuando la *Modulación cromática*. Por el momento baste lo expuesto.

§ 312. El encadenamiento del acorde perfecto mayor del IV.º grado con el de dominante, ambos en estado fundamental, obliga a la duplicación de la sensible, en el segundo acorde, o a una realización forzada. Por ello un C. D. con las notas (1)



no conviene armonizarlo así



sino así :



§ 313. El mantener inmóvil el VII.º grado natural o el VI.º elevado, haciéndoles formar parte de más de un acorde, es perfectamente normal, mientras, finalmente, se les dé su resolución propia.



(1) Véase el § 232.

XI. Progresiones unitónicas

Su formación

§ 314. Cuando un diseño melódico se repite sucesivamente, cada vez en distinta altura, se forma una *progresión melódica*. El diseño inicial constituye el *modelo*, y sus repeticiones, la *progresión* en sí :

The image shows two musical staves illustrating melodic progressions. The top staff is in bass clef and shows a sequence of notes: 'Modelo' (C4, D4, E4), 'Repetición 1ª' (C5, D5, E5), and 'Repetición 2ª etc' (C6, D6, E6). The bottom staff is in treble clef and shows: 'Modelo' (C4, D4, E4), 'Repetición 1ª' (C5, D5, E5), and 'etc' (C6, D6, E6).

La progresión puede ser en *una*, en *varias* o en *todas* las voces que constituyen un conjunto. En este último caso se forma una *progresión armónica* o *marcha de armonía*, puesto que se reproducen los acordes y los encadenamientos. Es de estas progresiones que nos vamos a ocupar.

§ 315. Las progresiones pueden ser *unitónicas* (o *tonales*) y *modulantes*. Las primeras no se salen de la tonalidad. Las segundas van recorriendo varias. En las unitónicas *el modelo se va repitiendo sobre distintos grados de la tonalidad* (1), con el consiguiente cambio de cada

(1) De lo cual resulta que si, numéricamente, el intervalo es el mismo en todas las voces, no lo es en cuanto a tonos y semitonos.

acorde por el que corresponde al otro grado. He aquí una progresión armónica unitónica, que son las de que ahora trataremos :

§ 316. El modelo de una progresión puede ser repetido a la distancia que se desee :

§ 317. La progresión rigurosa es *simétrica* en todos sus aspectos. Pero se admiten las siguientes irregularidades :

a) Que el intervalo que separe las repeticiones no sea el mismo en todas ellas :

b) Que la acentuación no sea la misma en el modelo y sus repeticiones :

c) Que exista alguna diferencia de realización, si está plenamente justificada y no influye en el conjunto :



En *a*) el bajo desciende de 4.^a, y en *b*) asciende de 5.^a, por imposibilidad de descender la voz humana al *do* grave correspondiente.

Realización

§ 318. Para realizar simétricamente una progresión, debe hacerse que *el primer acorde de la repetición esté dispuesto exactamente igual que el del modelo*, esto es : *con la misma nota del acorde, en cada voz*. Y lo propio debe hacerse, en cada acorde de la repetición, con respecto al correspondiente del modelo :

Modelo	Repetición 1 ^a	Repetición 2 ^a
<i>fund.</i>	(1) <i>fund</i>	<i>fund</i> etc
<i>fund</i>	<i>fund</i>	<i>fund</i>

§ 319. La realización del *modelo* debe ser absolutamente correcta y normal. El paso del *último* acorde del modelo al *primero* de la repetición conviene también que lo sea. Pero pueden aceptarse en él aquellas licencias que hemos aceptado para los *puntos muertos* (§ 173), cuando el modelo está formado por más de un acorde,

(1) Estas 5.^{as} por movimiento contrario, con nota común y entre voces que no son ambas extremas, resultan absolutamente inofensivas y pueden incluirse entre las licencias aceptadas en el párrafo que sigue.

dado que, en realidad, un *punto muerto* existe en tal lugar, tanto más importante cuanto más extenso y completo es el modelo.

§ 320. En el *transcurso de la progresión*, o sea, en las *repeticiones del modelo*, los *acordes pierden su personalidad propia y pasan a ser simples reflejos del acorde correspondiente del modelo*. Por ello se *aceptan*, en tal lugar, los *encadenamientos de acordes*, las *duplicaciones* y los *movimientos melódicos de las voces prohibidos*, si *obedecen a la reproducción simétrica del modelo* :

- a) Movimiento melódico de 4.^a de tres tonos.
- b) Falsa relación de tritono.
- c) Encadenamiento que hemos prohibido en el § 230.
- d) Sensible duplicada.

§ 321. Es la fuerza impelente de las *repeticiones progresivas* lo que hace pasar de modo *aceptable* las *irregularidades* antedichas, *tanto más cuanto mayor número de repeticiones se han hecho antes*. Pero, a pesar de todo, los *efectos desagradables* de algunas *licencias (especial-*

(1) Repetimos que, si es posible, conviene evitar aquí las *licencias*.

mente la duplicación de la sensible, en el bajo) (1) sólo quedan atenuados, por lo cual es prudente cuidar la realización del modelo *de forma que sus posteriores reproducciones den lugar a las menos licencias posibles, en lo que se refiere a notas duplicadas*. Así, aunque la primera versión de la siguiente marcha armónica pueda ser, debe considerarse mejor la segunda, en la cual el modelo está realizado de manera que se evita la duplicación del bajo (sensible), señalado con una cruz :

The image shows two musical staves for a harmonic march. The first staff, labeled "Posible:", shows a sequence of chords in the bass clef. The notes are 6, 5, 6, and a final chord with a '+' sign and "etc". The second staff, labeled "Mejor así:", shows a similar sequence but with a different bass line for the final chord, also marked with a '+' sign and "etc".

§ 322. El último acorde de una marcha armónica queda sometido de nuevo a las normas generales de realización (2), pues recobra su personalidad.

§ 323. En ocasiones presenta dificultades la realización de una marcha armónica, si se toma como modelo el diseño *en su extensión más reducida*. Entonces *puede formarse el modelo con doble extensión*. También puede hacerse por libre iniciativa :

The image shows three musical staves for a harmonic march. The first staff is labeled "Modelo" and "Rep.: 1ª" and "Rep.: 2ª". The second staff is labeled "Modelo" and "Rep.: 1ª". The third staff is labeled "Modelo". Each staff shows a sequence of chords in the bass clef.

(1) Si no es en el bajo, entonces ya no tiene importancia tal duplicación, en las progresiones.

(2) Aunque para ello sea necesario romper la simetría de la marcha.

Empleo

§ 324. Al armonizar un *B. D.* ó un *C. D.*, analícese su formación, y cuando existan progresiones melódicas, armonícense y realícense como progresiones armónicas (1):

§ 325. Un cambio importante tiene efecto en la modalidad menor: el de que, en las repeticiones del *modelo*, se emplean los acordes conforme a su constitución en la escala natural y no conforme a la básica (2); pero en el *modelo* y en el último acorde de la *progresión*, la escala básica rige la armonía, salvo que se trate de un caso normal de empleo de las escalas auxiliares estudiadas en el § 296 y siguientes.

(1) Véase la nota *B*² del Apéndice, pág. 234.
 (2) Todo esto dentro, siempre, de la Armonía clásica. A señalar, sin embargo, la excepción, bastante frecuente, del acorde de dominante.

XII. Modulación

Definición

§ 326. En Armonía, el término *modulación* expresa el paso de una tonalidad a otra por medio de acordes (1) a cargo de los cuales corre la indispensable transición. Estos acordes transitivos nos apartan del centro de atracción representado por la *tónica antigua*, y conducen al de la *tónica nueva* :

Do mayor

Sol mayor.

Acordes que conducen a la nueva tónica

Clasificación de las modulaciones

§ 327. Se puede modular pasando de un tono al otro *sin que se altere la marcha diatónica en la sucesión de los acordes* (2). Puede hacerse de forma que *en la sucesión de los acordes modulantes haya cromatismo*, esto es : una misma nota distintamente alterada, a distancia

(1) Puede modularse también por medios exclusivamente melódicos, es decir : *por una sucesión de notas sin armonizar*.

(2) Como en el ejemplo anterior.

de semitono. Y puede hacerse de forma que *alguna de las notas del acorde sea interpretada enarmónicamente*, dándose con ello motivo para que el acorde, sin cambiar de sonidos, pase a ser otro, en cuanto a su constitución. De ahí la diferencia entre *modulación diatónica*, *modulación cromática* (o *por cromatismo*) y *modulación enarmónica* (o *por enarmonía o equisonancia*) (1).

§ 328. Se puede modular *estableciendo un proceso modulante que asiente y establezca la nueva tonalidad de una manera clara y satisfactoria*, y puede hacerse *sin que sea así*, asomándose tan sólo al nuevo tono para salir de él inmediatamente. En el primer caso, la modulación suele denominarse *definitiva* (2), y *pasajera*, en el segundo.

§ 329. Una modulación pasajera puede serlo tanto que ni siquiera *llegue a la meta de su tónica*, sino que, antes de llegar a ella, se desvíe por otros derroteros, por lo cual podrá clasificarse como *truncada*. También hay modulación que *se forma del encadenamiento de acordes de tonalidades distintas, pero ninguno de los cuales acusa una función tonal determinada*. Tal modulación resulta *indefinida*, hasta que llega a un punto en que se define y concreta una tonalidad.

§ 330. Gevaert explica así, en su *Tratado de Armonía*, la distinción que establece entre *modulaciones introtonales y extratonales*: « *Existe modulación introtonal cuando la función de tónica pasa momentáneamente a otro grado de la escala mayor o menor, sin que la soberanía de la tónica fundamental deje de hacerse sentir* ».

(1) Estas ligeras explicaciones figuran aquí como orientación previa; pero, como insistiremos particularmente sobre cada clase de modulación, omitimos ahora los ejemplos.

(2) También, *establecida y acabada*.

Y existe modulación extratonal «*cuando se efectúa un desplazamiento del centro armónico, una transformación del sistema tonal en el curso de la obra, y toda relación con el sistema abandonado queda terminada*».

§ 331. Se puede modular, desde el tono de partida al elegido, directamente, *sin contacto alguno con otras tonalidades*, y puede hacerse *por etapas*, mediante modulaciones pasajeras intermediarias a otras tonalidades de tránsito. Las primeras entran en la clasificación establecida por muchos teóricos de *modulaciones directas o simples*, y las segundas, en la de *indirectas o compuestas*.

La realización, en las modulaciones

§ 332. Al tener efecto el paso de una tonalidad a otra, por causa de modulación, *decrece el interés del oyente por los elementos armónicos de la tonalidad que se abandona, a la par que aumenta en favor de los pertenecientes al tono en que se entra*. De ahí que determinadas licencias de realización de carácter relativamente secundario, tales como movimientos melódicos anormales, marcha irregular de la sensible, etc., se acepten, *si son para el mejor realce de la transición modulante* (1). Pero hay que distinguir entre los elementos de la tonalidad que se deja y aquellos de la tonalidad a que se modula, por razón de lo que hemos dicho primeramente. Si la sensible del tono de partida deja de sentir su peculiar atracción hacia la tónica, es porque esta atracción pasa a ser atributo de la nueva sensible, la cual la sentirá más acusadamente que en un encadenamiento tonal, por lo que deberá ser tratada con mayor rigor.

(1) Ya se comprende que, en igualdad de circunstancias, vale más, en unos estudios escolásticos, no tomarse licencias.

Parentesco o afinidad tonal

§ 333. Existe, entre las tonalidades, una *afinidad* o *parentesco* (1) que determinan dos causas principales :

a) *La diferencia de alteraciones*, considerando las respectivas armaduras, *que existe entre los dos tonos comparados*.

b) *Las notas comunes que existen entre los respectivos acordes de tónica*.

§ 334. Atendiendo a la *diferencia de alteraciones*, único parentesco que ahora tendremos en cuenta, la afinidad más cercana corresponde al *tono que tiene la misma armadura y la modalidad contraria que el que se toma como centro o de partida*, tono, aquél, corrientemente denominado *relativo principal* (o, simplemente, *relativo*) y, también, *tono paralelo*. Le siguen en afinidad las tonalidades diferenciadas por *una alteración en la armadura* con el tono central, que son, respectivamente, los tonos de la *5.^a inferior y de la 5.^a superior*, con igual modalidad que el central, *y sus tonos relativos principales*. Estos cinco tonos afines son generalmente denominados *tonos vecinos* (2). Los correspondientes a *Do mayor* y *La menor*, son :

De <i>Do mayor</i>	{	<i>La menor</i> (igual armadura ; relativo principal).
		<i>Sol mayor</i> (5. ^a superior).
		<i>Mi menor</i> (relativo principal del anterior).
		<i>Fa mayor</i> (5. ^a inferior).
		<i>Re menor</i> (relativo principal del anterior).

(1) Véase la nota C² del Apéndice, pág. 235.

(2) También *tonos inmediatos, relativos preferentes, de 1.^a y 2.^a clase, etc.*

De *La menor* { *Do mayor* (igual armadura ; relativo principal).
Mi menor (5.^a superior).
Sol mayor (relativo principal del anterior).
Re menor (5.^a inferior).
Fa mayor (relativo principal del anterior).

§ 335. Los cinco tonos vecinos que acabamos de explicar corresponden siempre a los cinco acordes perfectos que contiene la escala pura de cada tonalidad, esto es : los cinco primeros acordes que se encuentran en la escala mayor, después del de tónica, considerada en su progresión ascendente, y los cinco primeros acordes, después del de tónica, que se encuentran en la escala menor natural (sin sensible), considerada en su progresión descendente :

(En *Do*)

Tono de partida

re menor mi menor fa mayor sol mayor la menor

Tono de partida

si b mayor la b mayor sol menor fa menor mi b mayor

Tonos vecinos

Tonos vecinos

§ 336. Comparada una modulación a una tónica mayor y la modulación a la misma tónica, pero en modalidad menor, el oído acepta siempre mejor (le resulta más suave) la modalidad que tiene menos diferencia de alteraciones en la armadura con la del tono de partida. Así, modulando de *Do mayor* a *Mi bemol*, será más suave si este último tono es *mayor* que si es *menor* ; en cambio, modulando de *Do mayor* a *Fa sostenido*, será más suave si éste es *menor* que si es *mayor*.

§ 337. Es debido a lo que antecede que las modulaciones a los tonos vecinos son las más fácilmente comprendidas y asimiladas por el oído.

Notas características o diferenciales

§ 338. Es corriente denominar así a las notas que resultan *diferentemente alteradas* entre la tonalidad que, por modulación, se abandona, y la nueva que se adopta. La clasificación se establece teniendo en cuenta, para el modo menor, la escala básica (*armónica*).

§ 339. Entre las notas características se distingue a una de ellas como *característica principal*, y se consideran *secundarias* las demás. La característica principal es:

a) *La sensible del nuevo tono*, en los casos en que tal función no recae en una nota común con el tono anterior.

b) *La subdominante del nuevo tono*, en los casos en que no lo es la nueva sensible ni entran en la siguiente excepción.

c) *La dominante del modo mayor*, cuando se modula de un tono menor a su relativo principal mayor, por ser dicha dominante la única nota distinta entre ambas tonalidades.

Así, modulando de *Do mayor* a *Mi mayor*, la característica principal será la nueva sensible: *re sostenido*. Modulando de *Do mayor* a *Fa mayor*, será la nota *si bemol*, nueva subdominante, pues la nueva sensible es nota común al tono que se deja. Modulando de *La menor* a *Do mayor* (su relativo principal) será la dominante de éste, *sol natural*, que destruye el tono de partida (1).

§ 340. Para que la *característica principal* lo resulte realmente en su función modulante, *debe formar parte de un acorde que tenga la dominante por fundamental*

(1) Si se trata realmente de una modulación, pues ya hemos visto, en el § 296 y ss., la posibilidad del VII.º grado natural, en el modo menor.

(aunque la fundamental aparente sea la sensible, como ocurre en el acorde de 5.^a de sensible). Así, pues, *la nueva sensible* debe formar parte del acorde de dominante o de sensible, para resultar « característica principal », y *la nueva subdominante* debe formar parte del acorde de sensible. De lo contrario, tendrán el valor de una característica secundaria (1).

Do mayor | Re menor

6 6

La nueva sensible actúa como característica principal

Do mayor | Re menor

#5 6 #

La nueva sensible actúa como característica secundaria

En el primer ejemplo, forma parte del nuevo acorde de dominante.

En el segundo ejemplo, forma parte del nuevo acorde del III.^{er} grado.

Cambio de la función tonal de los acordes

§ 341. Todo acorde que tenga asignado más de un puesto en el sistema armónico de una tonalidad, puede

(1) Ningún acorde tríada reúne las tres notas que pueden ser características principales; pero sí las reúne el acorde de 7.^a de dominante, y de ahí su extraordinaria eficacia modulante, como tendremos ocasión de ver.

cambiar la función tonal que desempeña en un tono por la que le corresponderá en otro. Y en cuanto ello ocurra y a dicho acorde sigan otros (distintos, en su constitución, de la que les correspondería en la tonalidad que se deja), habrá tenido efecto una modulación, basada en el cambio de función tonal de un acorde (1). He aquí un ejemplo :

5 6/4 5 6/4 6 # 6 6 6/4 #

Do mayor | IV Sol mayor

El acorde señalado es el que *cambia de función tonal (2)*, pues deja sus funciones primitivas de *acorde de tónica de Do mayor*, por las de *acorde de subdominante de Sol mayor*.

§ 342. El acorde que cambia de función tonal es el *elemento mediador* para la modulación : pertenece a las *dos tonalidades* y sirve de *nexo, de puente*, entre ambas. *Todo acorde es apto para cambiar su función tonal*, pero se comprende que, cuanto más importante sea su función en la tonalidad que se deja, más fácilmente podrá iniciarse la modulación, y, cuanto más importante sea dicha función en la tonalidad a que se va, con mayor eficiencia podrá desarrollarse aquélla. Así, si desde el último de los siguientes acordes :

(1) Véase la nota D^2 del Apéndice, pág. 236.

(2) Acorde *conjuntivo, de conversión funcional, equívoco, mixto*, según denominaciones corrientes.



quiere modularse cambiando la función tonal de tal acorde, podrá modularse a los tonos de *Si bemol* y *Fa mayores*, y *Re* y *La menores*, puesto que se trata de un acorde perfecto menor, y los acordes de esta clase se forman sobre los grados *II.º*, *III.º* y *VI.º del modo mayor* y *I.º* y *IV.º del menor* (1).

En el tono de *Do*, del cual se sale, es el acorde de *del II.º grado*. Considerándolo como *III.º grado*, se modulará a *Si bemol mayor*; considerándolo como *VI.º grado*, se modulará a *Fa mayor*, etc. Véase :

a *Si b mayor* a *Fa mayor*

5 6 6 *Do mayor* II (2) 5 6 6 *Do mayor* II

III *Si b mayor* VI *Fa mayor*

(1) Hemos citado aquí los grados en que se forma el acorde perfecto menor, teniendo en cuenta las *escalas básicas*. Pero deben también tenerse en cuenta los grados en que se forman en las *escalas menores auxiliares* (§ 296) y, en lo sucesivo, deberán tenerse igualmente en cuenta las demás escalas que se vayan aprendiendo, lo mismo en el acorde arriba citado que en cualquier otro.

(2) Con las cifras romanas indicamos, en todos los ejemplos de modulación, *la fundamental del acorde*, no la nota del bajo

a Re menor a La menor

I Re menor IV La menor

§ 343. Cuando el acorde anterior al que cambia de función tonal es también común a las dos tonalidades, la modulación se desliza más suavemente que cuando no es así. Y a mayor número de acordes comunes, mayor suavidad. Cuando los acordes anterior y posterior al del cambio de función estén en relación cromática entre sí, convendrá realizarlos tal como explicamos en el § 354, cual si el acorde mediador no existiese (1).

1. 2. 3.

Do mayor VI Do mayor VI Do mayor VI

II Sol mayor II Sol mayor II Sol mayor

(En 1 son comunes a los dos modos todos los acordes que anteceden al que cambia de función tonal. En 2 y en 3 sólo lo es el que cambia de función tonal. En 2 la realización es más correcta que en 3, pues en ésta hay falsa relación con acorde intermedio) (2).

§ 344. Los encadenamientos que hemos prohibido entre acordes pertenecientes a un mismo tono deben con-

(1) Esta norma, especialmente cuando dichos acordes no están constituidos por las mismas notas, está sujeta a frecuentes excepciones.

(2) Véase el § 355.

siderarse igualmente prohibidos *en una transición modulante*. Los acordes que cambian de función tonal deben ser tratados, para su posterior encadenamiento, *con la personalidad que les corresponde en el nuevo tono*. Así, si el acorde de *tónica de Do mayor* pasa a ser considerado como del *III.º grado de La menor*, de acuerdo con la *escala natural (sin sensible)*, su 5.^a debe ser conducida, luego, conforme les corresponde a los acordes de tal escala (§§ 302 y 311).

Modulación diatónica

§ 345. Es la que tiene efecto por el *cambio de función tonal de un acorde que se mueve diatónicamente, lo mismo con el acorde que le antecede que con el que le sigue*, tal como sucede con los ejemplos hasta aquí expuestos.

Proceso cadencial posterior al cambio de función tonal

§ 346. El acorde que cambia de función tonal, por el hecho de *pertenecer a los dos tonos*, carece de condiciones para *desintegrarse de uno y determinar el otro*. Son, pues *los acordes que le siguen* los que deben hacerlo, destruyendo, por medio de alteraciones características, la tonalidad antigua y estabilizando la nueva hasta el punto que se desee, según se trate de efectuar una modulación definitiva o solamente una pasajera. Por consiguiente, es *el proceso cadencial posterior al cambio de función tonal* el que tiene a su cargo tan importante misión.

§ 347. Cuando la modulación sea definitiva, la cadencia con que se afirme la nueva tonalidad podrá ser *auténtica* o *plagal*. Es, desde luego, la primera la que tiene las máximas ventajas de facilidad y determinación tonal inmediata. Pero no hay que olvidar los recursos

y expresividad de la segunda, y menos aún debe olvidarse cuanto hemos dicho en el § 197 respecto a la extraordinaria eficacia de la cadencia *rota* antecediendo a la auténtica o a la plagal, eficacia que, en una modulación, se acusa extraordinariamente. He aquí un ejemplo :

The image contains two musical examples, each consisting of a piano accompaniment and a vocal line. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line is written in a single staff with a treble clef. The first example shows a modulation from Do mayor (IV) to Si b mayor (V). The piano accompaniment starts with a chord of Do mayor (IV) with fingerings 5, 6/4, 5. The vocal line has a melodic line. The modulation is achieved through a 'Cadencia rota' (broken cadence) followed by a 'Cadencia auténtica' (authentic cadence). The second example shows a modulation from Do mayor (IV) to Si b mayor (V). The piano accompaniment starts with a chord of Do mayor (IV) with fingerings 5, 6/4, 5. The vocal line has a melodic line. The modulation is achieved through a 'Cadencia rota' (broken cadence) followed by a 'Cadencia plagal' (plagal cadence). The piano accompaniment includes fingerings (5, 6/4, 5) and accidentals (b, b5). The vocal line includes accidentals (b, b5).

§ 348. Cuando el acorde que cambia de función tonal pasa a desempeñar en el nuevo tono *funciones de subdominante*, el proceso cadencial subsiguiente se desenvuelve con las máximas facilidades, puesto que tal acorde *lo abre* y no hay más que continuarlo hasta llegar a la nueva tónica, en las modulaciones definitivas. Entre las continuaciones posibles hay que destacar :

a) El acorde que ha cambiado de función tonal y que va a desempeñar las de *subdominante* (en propiedad

o en sustitución) (1) *pasa inmediatamente al de dominante* y desde éste al de tónica :

Do mayor 6 6 #
I IV V Sol mayor

b) Dicho acorde pasa inmediatamente al de dominante; *pero sigue, luego, en cadencia rota*, para, después, hacer una auténtica o plagal :

Do mayor 6 I # 6 6 4 #
IV V VI Sol mayor

c) Dicho acorde, *antes de ir al de dominante*, se encadena con otro de igual función que la suya, *pero ya característico del nuevo tono*, ampliando la función de subdominante (2) de la cadencia :

(1) Recuerdese que la sustitución puede ir a cargo del II.º y del VI.º grado.

(2) Véase el § 196.

Do mayor 6 I

VI II Mi menor #6 6/4 #5/3

§ 349. Cuando el acorde que cambia de función tonal pasa a desempeñar en el nuevo tono la *función de dominante* (en calidad de acorde de dominante o de sensible), su resolución inmediata sobre la nueva tónica es, naturalmente, posible; pero si se termina con ello la cadencia y no se afirma la tonalidad con alguna fórmula posterior lo bastante neta y contundente, la *modulación tiene todos los caracteres de pasajera*. Es, pues, necesaria tal fórmula cadencial posterior, cuando se desea que la modulación sea definitiva :

1 2

Do mayor +6/3 6 IV

Do mayor +6/3 6 IV

V Si b mayor 5 b6 b4 5

V Si b mayor

(En 1 no hay, y en 2, sí, confirmación cadencial posterior).

§ 350. Cuando el acorde que cambia de función tonal pasa a ser la *nueva tónica*, la presencia de ésta, por lo súbita, no puede marcar un final, sino un principio de etapa, y debe, por ello, ir seguido de un proceso cadencial adecuado a la estabilidad que se quiera dar al nuevo tono :

§ 351. Cuando el acorde que cambia de función tonal pasa a ser *el III.^{er} grado del nuevo tono*, lo secundario de su nueva función obliga a un completo proceso cadencial posterior, si se quiere afirmar sólidamente la tonalidad a que se va :

§ 352. La extraordinaria potencia y significación armónica del $\frac{6}{4}$ *cadencial*, que hemos explicado en el § 200, aumenta, todavía, cuando el mismo *es empleado para entrar en el nuevo tono, siguiendo a un acorde que, al cambiar de función tonal, pasa a desempeñar la función de « subdominante »*. Las modulaciones así realizadas ganan extraordinariamente en plenitud y rotundidad. El $\frac{6}{4}$ *cadencial* debe considerarse como *acorde del nuevo tono*,

aun cuando en sus notas no aparezca alteración ninguna correspondiente al mismo (1).

5 $\frac{6}{4}$ 3 6 4 # I

Do mayor IV Sol mayor

5 Du menor 6 $\frac{+6}{3}$ $\frac{6}{4}$ I

II Si \flat mayor

5 $\frac{b6}{4}$ 6 $\frac{6}{4}$ I

Do menor VI Mi \flat mayor

(1) En razón de que, como ya hemos visto en el § 158 y en el § 200, se trata, en realidad, de un acorde de dominante con dos apoyaturas o retardos, y, por consiguiente, el acorde a tener en cuenta es el de nueva dominante que le sigue. CICIONESI, en su *Modulación al Piano*, concede tal importancia al $\frac{6}{4}$ cadencial, en las modulaciones, que escribe: «El uso del $\frac{6}{4}$ de dominante es la condición esencial para afirmar definitivamente una tonalidad nueva, pues sin él se obtiene sólo una modulación pasajera».

Modulación cromática

§ 353. La sucesión cromática que caracteriza esta modulación (1) puede tener lugar :

a) Entre dos acordes *cuyas notas constitutivas son las mismas, pero diferentemente alteradas*, una o varias (2).

b) Entre acordes *cuyas notas constitutivas no son las mismas*, aunque pueden serlo alguna o algunas.

The image shows two musical examples of chromatic modulation. Example a) is titled 'Ejemplo de a):' and shows a sequence of chords in a grand staff. The notes are labeled as b, b6, and 6. Example b) is titled 'Ejemplo de b):' and shows a sequence of chords in a grand staff. The notes are labeled as # and b. The notation includes a grand staff with treble and bass clefs, and a key signature of one flat.

Realización del cromatismo

§ 354. Ya hemos visto en el § 310 la conducción normal que debe darse al cromatismo entre dos acordes sucesivos : *que sea una misma voz la que conduzca la nota que cambia de sonido cromáticamente*, tal como está en los ejemplos del párrafo anterior (3).

§ 355. Los armonistas denominan *falsa relación cromática* la realización al margen de la anterior norma, como en este ejemplo :

-
- (1) Véase el § 327.
 (2) En los acordes tríadas serán, máximo, dos.
 (3) Téngase en cuenta que el cromatismo no es signo inequívoco de modulación. Lo hemos visto ya en el § 310 y lo veremos, más ampliamente, más adelante.

Abstenerse

§ 356. Existen muchos casos, que iremos viendo, en los cuales la falsa relación cromática es completamente lógica. Pero, por ahora, no admitiremos otra excepción a la norma dada que aquella a que da lugar el *ataque en el bajo de la nueva sensible*, cuando se encadena un *acorde directo de tónica mayor con el de dominante de su relativo principal* (1). Esta falsa relación cromática es tradicionalmente aceptada en la mayoría de tratados, cuando la misma no está en las dos voces exteriores :

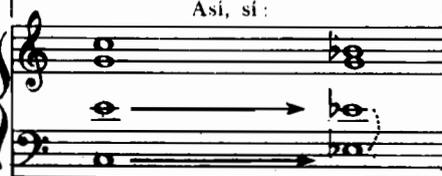
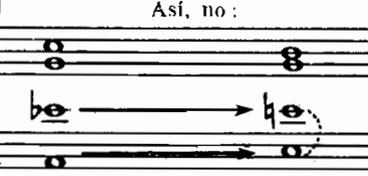
No está en las dos voces extremas	Está en las voces extremas

§ 357. No conviene la duplicación de una nota que *va a efectuar inmediatamente un cambio cromático* (o sea, *la primera nota de la sucesión cromática*) más que cuando se trata de la fundamental y una de las notas duplicadas está en el bajo :

(1) Véase la nota E^2 del Apéndice, pág. 237.

<p style="text-align: center;">La fundamental está duplicada en el bajo :</p>  <p style="text-align: center;">Así, sí #</p>	<p style="text-align: center;">La fundamental está duplicada pero no en el bajo :</p>  <p style="text-align: center;">6 Así, no #</p>
---	--

§ 358. Tampoco conviene la duplicación de la nota que ha efectuado el cambio cromático (o sea, la segunda nota de la sucesión cromática), cuando se llega a tal duplicación por movimiento directo :

<p style="text-align: center;">Así, sí :</p>  <p style="text-align: center;">Se llega a la duplicación por movimiento contrario</p>	<p style="text-align: center;">Así, no :</p>  <p style="text-align: center;">Se llega a la duplicación por movimiento directo</p>
--	--

§ 359. La tendencia resolutive natural de toda nota que acaba de efectuar un cromatismo es la de seguir, por grado conjunto, en la misma dirección, sea inmediatamente, sea después. Hay que respetar, en lo posible, esta tendencia, especialmente en las voces exteriores, pero puede también quedar la nota inmóvil.



queda inmóvil
queda inmóvil

b b⁶/₄ # #
#⁵ #⁵ b⁵ b⁵

Modulación cromática, sin cambio de notas entre los dos acordes (1)

§ 360. Si, inmediatamente después de atacado un acorde, se hace oír *la modificación cromática de alguna o algunas de sus notas*, el acorde se transforma, *cambia de naturaleza*, y, por consiguiente, si se establece desde él una modulación, *cambiándole su función tonal*, los tonos a que podrá modularse serán distintos de aquellos a los cuales se habría podido modular sin dicha modificación cromática.

Pasa a ser acorde del IV.^o grado de Re menor

5 6/4 6 6/4 #

Pasa a ser acorde del II.^o grado de Si b mayor

6 b b4 5

Pasa a ser acorde del V.^o grado de Sol mayor

6 #

(1) Caso a) del § 353.

§ 361. La transformación cromática de un acorde lo mismo puede ser mediante la elevación de unas notas como por el descenso de las otras. Así, un acorde *perfecto mayor* se convertirá en *perfecto menor*, bajando su 3.^a o elevando su fundamental y su 5.^a, e igual en los demás acordes.

§ 362. En principio, un acorde modificado cromáticamente, puede tomar, al modular, *cualquiera de las funciones tonales que en derecho le corresponden*. El éxito depende de disponer, seguidamente, un buen proceso cadencial que afirme la función tonal que ha pasado a desempeñar el acorde antedicho. Pero, debido al efecto que la relación cromática establece, el oído tiende a interpretar *los acordes menores obtenidos por modificación cromática de uno mayor*, en la *función de subdominante*, y *los mayores obtenidos por la modificación cromática de uno menor*, en la *función de dominante*, o sea, tal como figuran en los ejemplos del § 360.

§ 363. Son también las modulaciones a los *tonos vecinos* las que más naturalmente se desenvuelven para el oído, cuando hay transformación cromática del acorde que cambia de función tonal. Las modulaciones debidas a este procedimiento no tienen, en general, la austeridad y fuerza tonal de las efectuadas diatónicamente. Con facilidad resultan duras, cuando conducen a tonalidades lejanas. Debe, por ello, considerarse el procedimiento como *auxiliar del de modulación diatónica*, especialmente útil para ambientar y preparar aquellas modulaciones que, de lo contrario, resultarían bruscas. Así, en el primero de los ejemplos que siguen, puede sorprender al oído la tonalidad de *sol menor*, inesperada, por razón del *mi natural* que figura en el acorde que cambia de función tonal, lo cual no ocurrirá si el *mi* se

pasa de *natural* a *bemol*, como en el segundo ejemplo (1).

1

Pasa a ser IV.^o grado de *Sol* menor, según la escala con 6.^a mayor

2

Pasa a ser acorde del IV.^o grado de *Sol* menor, según la escala básica

Modulación cromática, con cambio de notas entre los dos acordes (2)

§ 364. En este caso, la modulación adquiere, en general, más relieve que en el anterior.

§ 365. Los encadenamientos cromáticos de esta índole que más naturalmente se desenvuelven (3) son los que conservan una nota común entre los dos acordes o, a falta de ello, todas las voces *marchan por movimientos mínimos* (movimientos de semitono o de tono).

(1) Al tratar de la tonalidad cromática, ya veremos que el cromatismo del segundo ejemplo también podría ser resuelto en *sol mayor*.

(2) Caso *b*) del § 353.

(3) No los únicos practicables, desde luego.

Movimientos mínimos en todas las voces

Nota común

Nota común

Nota común

Nota común

§ 366. Son los encadenamientos entre acordes con las fundamentales a la tercera superior o inferior los únicos que proporcionan (entre acordes triadas) el cromatismo y la nota común (1). Y los encadenamientos sucesivos de esta índole, en modulación momentáneamente *indefinida* (2), tienen una ductilidad y una eficacia extraordinaria para alcanzar tonalidades lejanas, que varían según se combinan los encadenamientos a la 3.^a menor con los a la 3.^a mayor (3).

3ª M 3ª m 3ª m 3ª m 3ª m 3ª m 3ª m

(1) En ciertos encadenamientos de acorde mayor con menor, o viceversa, no hay nota común, por lo cual el contraste es más fuerte, aunque no inusitado. Por ejemplo :

(2) Véase el § 329.

(3) Los encadenamientos por 3.^{as}, si son con cromatismo resultan mucho más potentes que los diatónicos, por lo cual quedan al margen de lo expuesto en el § 208 para las series ascendentes.

§ 367. También en este cromatismo el oído tiende a una interpretación espontánea del mismo, que coincide con la que hemos expuesto en el § 362 : interpretar como *acorde de dominante* el acorde perfecto mayor resultado de un *cromatismo ascendente* (ejemplo 1), y como acorde *en función de subdominante*, cualquier acorde que resulte de un encadenamiento con *cromatismo descendente* (ejemplo 2). Pero, desde luego, esta tendencia espontánea tampoco aquí es ley, puesto que tal acorde puede ser interpretado en la función tonal que interese, si se dispone, tras de él, un proceso adecuado y eficiente (ejemplo 3).

1 Do mayor | La menor

2 Do mayor | Re menor

3 Do mayor | Mi mayor (1)

Acorde en función tonal de dominante

Acorde en función tonal de subdominante

Acorde en función tonal de tónica

(1) Proseguiremos el estudio de la *Modulación* en el libro siguiente.

Apéndice

Notas y aclaraciones

OBSERVACIÓN. — Todas las *notas y aclaraciones* que aquí figuran representan una iniciación al alumno sobre doctrinas, tendencias, discrepancias, etc., que serán más ampliamente estudiadas en el último libro de esta obra.

A. La clasificación de los intervalos armónicos que hemos presentado, en lo que atañe a *consonancias, semiconsonancias y disonancias*, necesita de las siguientes aclaraciones:

a) Las 3.^{as} y las 6.^{as} mayores y menores fueron consideradas primitivamente, por los antiguos contrapuntistas, *disonancias*.

b) La 4.^a de 2 $\frac{1}{2}$ tonos ha sido y sigue siendo diversamente apreciada. Para FUX (1), por ejemplo, era una disonancia. Para el P. MARTINI era una consonancia, y así lo afirmaba en su *Historia de la Música*; pero él mismo aclaraba que la trataba como disonancia, « *a fin de mostrarse de acuerdo con la práctica de todos los maestros de este arte* ». Para GALEAZZI (2) es, indiscutiblemente, una consonancia perfecta; para BEETHOVEN (3) debe considerarse un intermedio entre las consonancias perfectas y las imperfectas; para algunos, una « consonancia media », y para otros, una consonancia perfecta, siempre que no está formada con el bajo, y una disonancia en este último caso.

c) La subdivisión de las disonancias en *diatónicas y cromáticas* ha sido iniciada por teóricos relativamente modernos, y no es, por muchos de los tratadistas actuales, tenida en consideración.

d) Lo mismo sucede con las « semiconsonancias ». Los más de los que no instituyen este grupo, incluyen los intervalos que en él figuran entre las disonancias.

Algunos teóricos sostienen que la división de los intervalos armónicos en consonancias, etc., no tiene razón de ser. Aunque la mayoría de voces, en este sentido, salen del campo de los modernos, no lo son todas. He aquí una, del Tratado de BANDINI cuya primera edición data de 1886:

(1) *Gradus ad Parnassum* (1725).

(2) *Elementos de Música* (1796).

(3) *Tratado de Armonía y Contrapunto*.

« El clasificar los intervalos en consonancias y disonancias es cosa de la ciencia física ; pero la música, como ya he dicho, no puede atenerse a las leyes físico-matemáticas ». Y en lo que se refiere a los denominados « acordes disonantes », tal elegante distinción significa una contradicción de términos, que considero sofisticada y ociosa ».

Otros pretenden que se amplíe el grupo de las consonancias, dando entrada en él a varios de los intervalos clasificados en el de las disonancias. Se apoyan en la constante evolución, la cual, en este mismo particular, llevó a las 3.^{as} y 6.^{as} del segundo al primer grupo. Desde luego que, científicamente, nada se opone a ello, puesto que físicos como BLASERNA y HELMHOLZ han escrito :

« Es difícil establecer cuándo un sonido deja de ser agradable. No hay otra cosa que mayor o menor simplicidad, complicación y encanto, y es del hábito del oído que depende el límite justo hasta el cual el mismo consiente en seguir al innovador. Ciertos acordes que hoy nos parecen perfectamente asimilables, no eran considerados como tales en los siglos pasados ». (BLASERNA, *El sonido y la música*).

« El sistema de las escalas, modos y tejidos armónicos no está fundamentado sobre leyes naturales inmutables, sino que es, por lo menos en parte, el resultado de principios estéticos que han sufrido ya cambios y cambiarán aún posteriormente con el desarrollo progresivo de la humanidad ». (HELMHOLZ, *Las sensaciones auditivas*).

B. El término *tonalidad* es, según parece, debido a FETIS. V. D'INDY, en su *Curso de Composición*, la define así :

« Tonalidad es el conjunto de fenómenos musicales que el entendimiento humano puede apreciar por comparación directa con un fenómeno constante — la tónica — tomado como punto invariable de comparación ».

Y, como aclaraciones, añade :

« Todas las operaciones de nuestro espíritu son esencialmente relativas, y, para resultar precisas, deben ser relacionadas con un punto de comparación, más o menos invariable, con un término único de comparación. Si queremos darnos cuenta de los movimientos, buscamos un punto fijo ; para calcular las distancias, elegimos una medida-tipo, una unidad de medida. En los fenómenos musicales la tónica desempeña el papel de punto fijo, de unidad de medida. La tónica es, pues, la medida común indispensable para determinar el valor relativo de todos los fenómenos que se suceden en cualquier fragmento musical ».

Debe distinguirse entre « tonalidad » y « escala ». Si antiguamente la tonalidad, limitada al diatonismo, o poco menos, pudo estar representada por una escala, y ésta ser, como dice BAS, « el esquema melódico de la tonalidad », hoy la tonalidad integral

no puede quedarlo más que por la escala integral de doce semitonos, en la cual están comprendidas todas cuantas escalas es posible formar.

Hubo una tonalidad primitiva, aunque entonces no se denominase así ni correspondiese a la posterior concepción de ella. Son de aquel tiempo las escalas modales del sistema griego y las del canto gregoriano. Todas estas escalas tenían por base la *homofonía*, o música a una sola voz. La *polifonía* — música a varias voces — se sirvió de dichas escalas, pero funcionaba muy imperfectamente a través de las mismas, lo cual condujo a la transformación que representa nuestra tonalidad a doble modalidad: mayor y menor.

Nuestra tonalidad tuvo su *época clásica*, en la cual se encerró más y más en las dos escalas básicas. La nota sensible y las armonías de subdominante, dominante y tónica fueron sus soportes. Tiene su *época moderna*, en la cual se la ha enriquecido con matices antes inusitados, liberándola, además, del vasallaje casi absoluto a las dos escalas básicas, y admitiendo, dentro del modo mayor y del menor, todas aquellas escalas — viejas y nuevas — que puedan vivir en su seno, sin negarles en lo esencial que los define y distingue: el acorde de tónica. Y tiene también su *época modernísima*, que, tras de llevar al máximo las posibilidades tonales, ha creado la *Politonía* y la *Atonalidad*, *Intertonalidad*, etc.

Nada debe ignorar el alumno y en todo hemos de irle instruyendo; pero como que juzgamos indispensable un previo y absoluto dominio de la tonalidad clásica, dentro de ésta nos moveremos exclusivamente, hasta haber estudiado todos los elementos armónicos y escalas, sujetos al funcionamiento que en la misma les corresponde.

C. La concepción tonal clásica estima y coloca el modo menor bajo la dependencia del mayor. Es éste el modo principal, el que marca las directrices. El menor le está supeditado y no tiene otra personalidad que la que se desprende de su expresión particular. Es la concepción tonal de que dan idea estas palabras de GEVAERT:

«*La sucesión de acordes en las fórmulas de cadencia, el movimiento general de las partes individuales del conjunto vocal e instrumental, la resolución de las notas disonantes, todo el funcionamiento tonal del modo menor normal es, en resumen, una simple reproducción de lo que sucede en el mayor. Sólo el acento melódico, el sentimiento expresado, se convierte en su contrario*».

Pero existe otra concepción del modo menor, que, basándose en la teoría de los armónicos inferiores, iniciada por ZARLINO, llega a conclusiones, no siempre coincidentes, bastante alejadas de la concepción clásica. Algunos autores llevan el sistema a sus últimas consecuencias, y para dar al modo menor plena personalidad en todos conceptos, consideran que si el mayor, como fruto que es de los armónicos o concomitantes superiores, forma *de abajo arriba* los acordes, los grados de la escala, etc., el menor, como fruto

que es de los concomitantes inferiores, debe formarlos *de arriba abajo*. Así, si, en el mayor, la dominante es la 5.^a superior de la tónica, en el menor es la 5.^a inferior; si la nota base de un acorde es, en el mayor, la nota más grave, en el menor, en cambio, es la más aguda. En el *Curso de Composición* de V. D'INDY puede leerse abundante argumentación en favor de esta tesis.

D. Algunos teóricos establecen *más de una sensible* en la tonalidad. Así, GIULIO BAS (*Tratado de Armonía*) establece *sensibles ascendentes y descendentes*, de mayor fuerza e importancia las primeras que las segundas. En las escalas básicas expuestas antes, establece: el IV.^o grado, como sensible descendente, y el VII.^o, como ascendente, en la escala mayor, y el II.^o y el VII.^o, como sensibles ascendentes, y el VI.^o, como descendente, en el modo menor.

También hay quien denomina « sensibles » *a todas las notas que resuelven por semitono*. A estas notas, otros, las denominan « sensibilizadas ».

E. Es absolutamente imposible establecer una frontera entre la « Armonía » y el « Contrapunto ». En la Armonía el protagonista principal es el acorde; el movimiento melódico de las voces es el resultado ocasional de la sucesión de los acordes, y está sujeto a las limitaciones que impone el mejor engranaje de aquéllos entre sí. En el Contrapunto es a la inversa: el protagonista principal es el movimiento melódico de las voces, y las simultaneidades sonoras son el resultado ocasional de tal movimiento. Pero, claro está, como que la Armonía no puede dejar de tener en cuenta el movimiento melódico de las voces, ni el Contrapunto los resultados armónicos, los puntos de contacto y las interferencias entre ambas especialidades son constantes. Ello se refleja en la enseñanza, pues mientras en unas escuelas reducen la Armonía a lo más indispensable y simple, en lo que atañe al movimiento melódico de las voces, dejando, en cambio, todo lo que afecta a su desenvolvimiento, independencia y personalidad, para el Contrapunto, otras, en cambio, van tan allá, en este aspecto, que desarrollan en la Armonía un estilo contrapuntístico moderno, y reducen, entonces, el estudio del Contrapunto al género y estilo de escritura que era característico en la época en que el Contrapunto fué único, por no haber nacido el concepto actual de la Armonía, o sea, al denominado *Contrapunto severo*.

Existen hoy tres concepciones de la Armonía: 1.^a, la clásica, la cual tiene en cuenta la existencia *real* de los acordes, pero considera que la sucesión de ellos debe estar regida por leyes de encadenamiento y resolución; 2.^a, la que responde a una concepción contrapuntística hasta el más alto grado y que explican estas palabras de nuestro JOAQUÍN TURINA, que tomamos de su *Enciclopedia abreviada de Música*:

« Musicalmente, los acordes no existen por sí mismos, y la Armonía no puede ser la ciencia de los acordes, toda vez que los fenómenos musicales deben estudiarse horizontalmente,

por el sistema de las melodías simultáneas, y no verticalmente, como se enseña hoy ».

3.^a, la que responde a la concepción nacida de la escuela impresionista francesa que tiene por lema el que *los acordes se escriben por su sonoridad*, con lo cual no sólo considera real la existencia del acorde, sino que lo proclama libre (o poco menos) de toda obligación resolutive y de toda ley de encadenamiento. Es la primera concepción la que, por ahora, nos interesa y dentro de la cual nos desenvolveremos.

F. Si cada una de las combinaciones sonoras que son posibles simultaneando sonidos fuese clasificada como un acorde, el número de éstos sería extraordinario. De ahí que se hayan clasificado como tales únicamente determinadas combinaciones armónicas, y las restantes se consideren como resultado de una mezcla de *notas reales* y de *notas extranas*. Pero los teóricos no consiguen estar de acuerdo respecto al número y condición de las combinaciones armónicas que deben clasificarse como *acordes*. Desde el criterio restrictivo de los que sólo consideran acordes los de tres sonidos denominados perfectos, o sea: el acorde perfecto mayor y el perfecto menor (1), hasta los que llegan a los acordes « rascacielos » (2) y a los formados por superposición de 4.^{as}, 5.^{as} y aun intervalos mezclados (3), existe toda una gama de criterios intermedios. Para la Armonía clásica, el acorde ha de ser el resultado de una superposición de intervalos de 3.^a que resulte posible dentro de la base tonal representada por las escalas que hemos denominado « básicas ». Éstos son los acordes que estudiaremos primeramente, reservando los demás, de existencia más o menos discutida, para después.

G. Respecto a la duplicación en los acordes triadas, en estado fundamental, dice LAVIGNAC, en su *Tratado de Armonía* :

« El doblamiento del bajo da más pujanza, más sonoridad, más vigor al acorde : acentúa su base, su fundamental, dando al conjunto sonoro plenitud y energía. El de la 3.^a produce acordes suaves, dulces, pero sin fuerza, sin relieve, cuando se comparan con los que tienen duplicado el bajo. Por el contrario, la duplicación de la 5.^a produce dureza y una especie de bronquedad desagradable que hace evitar, en principio, la posibilidad de su empleo ».

Tratadistas de la misma escuela que LAVIGNAC, tales como REBER y DUBOIS, opinan inversamente respecto a la duplicación

(1) Véase este criterio, entre otros autores, en el *Curso de Composición*, de V. D'INDY, y en el *Tratado de Armonía*, de BAS.

(2) Hay teórico, como VILLERMIN, que establece como acorde tipo el de 13.^a, y todos los demás como derivados de éste.

(3) De todos estos acordes nos ocupamos en el Libro III de este Tratado.

de la 3.^a y de la 5.^a, pues consideran mejor la de ésta que la de aquélla. Y entre los modernos se ha extendido bastante la idea de que la duplicación de la 3.^a, cuando es en el Soprano, no debe ser mirada con el recelo con que, en general, se miraba antiguamente, y resulta preferible muchas veces a la de la fundamental, especialmente cuando la fundamental es uno de los grados de mediocre duplicación.

H. La supresión de la 3.^a da una sonoridad que a nosotros nos suena a hueca, pero que era habitual en la música del siglo xvi (1). Por esto « hoy » no se suprime la 3.^a más que para un efecto arcaico o pintoresco. Y como que tales efectos no son del caso, por el momento, de ahí la prohibición — general en los tratados escolásticos — de suprimir la 3.^a. Cierto que algunos tratados mencionan excepciones y que algunas son bien naturales, pero ya se entrará en ello más adelante.

I. Los sonidos armónicos o concomitantes (o sea, los sonidos que produce, en su resonancia, un cuerpo sonoro al vibrar) ofrecen la demostración natural de lo expuesto : cuanto más agudos, más próximos los sonidos (2).



J. « Si la separación es demasiado grande, entonces las voces no se funden en un efecto homogéneo, sino que se oyen aisladas o, cuando más, unidas en parejas. Aunque efectos así se aprovechan a veces intencionadamente, no pueden servir como regla para ejercicios sencillos y de armonía normal ». (RIEMANN, *Armonía y Modulación*).

K. El « hacer cantar las voces », el moverlas con independencia y fluidez, de modo que el movimiento melódico de cada una sea lo más interesante posible, es una de las metas que debe alcanzarse con el estudio. Sin embargo, no debe creerse que sea siempre conveniente hacer cantar todas las voces. A veces, por el contrario, interesa que algunas canten lo menos posible, para que la atención del oyente se concentre en otras. Y como que el

(1) Para voces solas, en las cuales el acorde sin 3.^a suena mucho menos hueco que en el piano.

(2) Obsérvese que simultaneados los cinco primeros armónicos, producen el acorde *perfecto mayor*, en lo cual se basan los teóricos para demostrar el origen natural del mismo.

conseguir la independencia en la evolución de las voces es una de las finalidades del estudio del Contrapunto, en los de Armonía nos parece suficiente con que el alumno se preocupe, en este sentido, únicamente de las dos voces exteriores, que son las que quedan en mayor evidencia y, por ello, tienen la preferencia instintiva del oído. Todo esto buscando ante todo *ser correcto* y no adentrándose en los terrenos de la expresividad melódica más que a medida que se vaya teniendo seguridad de mano. Las dos partes armónicas interiores considérense como relativamente secundarias y sacrifíquense, en su fluir melódico, a la conveniencia de las exteriores.

Para cuando llegue el momento de que el alumno pueda tenerlo en cuenta (1), he aquí algunas consideraciones respecto de las partes armónicas:

a) Cuantas más sean las partes armónicas que intervengan, mayores serán las dificultades del oído para seguir las evoluciones de las mismas. De ahí que a menor número de partes armónicas en acción, mayor rigor en las reglas.

b) Aun cuando son las voces exteriores las que de manera preferente se llevan la atención del oído, ello no tiene caracteres de absoluto, puesto que depende también del interés melódico que la marcha de cada una de las voces ofrece. El oído acude espontáneamente hacia las voces que hacen algo interesante, de forma que si la melodía que conduce una voz deja de tener relieve y éste lo adquiere otra voz, el oído se va inmediatamente de una a otra. Es debido a esto que cuando la voz más aguda mantiene simples notas tenidas y la vecina contiene movimiento melódico, ésta pasa a tener casi categoría de exterior. Y lo mismo sucede con el Tenor respecto al Bajo.

c) El oído sigue atentamente el movimiento melódico de las voces *mientras puede*. Pero las posibilidades de hacerlo con mayor o menor facilidad dependen de las complicaciones que la armonía ofrece, de la abundancia de voces con verdadero realce melódico, del contraste que existe en el ritmo de las voces simultáneas, de los desplazamientos que las mismas efectúan, de lo cerrado o amplio de las disposiciones, de las diferencias de timbre, etc. El movimiento melódico que no puede ser seguido por el oído, pasa a tener un valor exclusivo de relleno, de simple contribución al conjunto sonoro, y la parte armónica a cuyo cargo corre, puede ser tratada con mucha más libertad, con mucha mayor despreocupación, en lo que atañe a su formación melódica, que las que conducen aquellos que ocupan el primer plano.

d) El interés armónico de la sonoridad a que da lugar la audición de un acorde (o sea, el interés *vertical*) se sobrepone,

(1) Este momento no es, desde luego, el del principio de los estudios. Sin embargo, todo cuanto decimos puede ayudar al alumno a comprender, ya desde ahora, la razón de la discrepancia que pueda observar entre la severidad que a él se le exigirá en la conducción de las voces y la libertad con que las vea tratadas en mucha de la música a su alcance.

muchas veces, al que ofrece la marcha individual de las voces (o sea, el *horizontal*). Entonces poco importa el trazado melódico de las partes armónicas. Y lo contrario, en caso contrario. De ahí que ciertas negligencias y libertades, muy naturales en los simples acompañamientos pianísticos o instrumentales, que giros melódicos absurdos, muy lógicos en intensos efectos de coloración armónica, no sean aceptados en la escritura cuyo principal valor radica en la evolución y riqueza melódica de las voces. Y que, igualmente, ciertas simultaneidades armónicas, difícilmente comprensibles por sí mismas, no sorprendan al oído cuando son debidas al interés, a la fuerza impelente del trazado melódico de las voces.

L. Los antiguos contrapuntistas dictaron severas normas para el movimiento melódico, teniendo en cuenta la escritura característica de su época : voces solas, estilo polifónico (1) y carácter austero y sereno, en cuanto a la expresión. El correr del tiempo trajo otras cosas, y, claro está, aquellas normas no pueden regir en la escritura instrumental, en el género de la melodía acompañada ni en los estilos en los cuales se especula ampliamente con las características expresivas de determinados intervalos. Con razón, pues, LENORMAND dice (*Armonía moderna*) :

« Que hay intervalos más o menos fáciles de ejecutar, es indiscutible ; pero un músico no escribirá nunca melodías impropias al efecto, si escribe para las voces, y los instrumentos no conocen las dificultades de entonación. El compositor hará bien en cantar todo lo que escriba para las voces humanas y juzgar así lo que es posible. Mas no existen intervalos melódicos prohibidos ».

Todavía podría añadirse a las anteriores palabras : que el compositor no sólo tendrá en cuenta las posibilidades de ejecución de lo que escribe, sino también que su expresividad esté de acuerdo con el estilo y género de la composición. Y no confundirá una parte de desarrollo polifónico con otra que actúe en el plano de solista, y, por ello, se desenvuelva libre y espontáneamente sobre un fondo armónico ; ni tampoco tal parte solista con las partes constitutivas del acompañamiento, frecuentemente de importancia exclusivamente *vertical* y, por lo mismo, melódicamente nulas o poco menos.

Todo lo expuesto exige madurez, que debe llegar con el estudio y la práctica. Y, para alcanzarla, conservan los tratadistas escolásticos aquellas de las antiguas normas citadas que creen pertinentes para tal fin. Las que aquí imponemos, menos severas que las aludidas, no deben, pues, ser consideradas preceptos armónicos, sino circunstanciales medidas coercitivas, con las cuales nos proponemos, además de lo que se proponían los antiguos, los siguientes fines didácticos :

(1) Superposición de melodías, de significación y personalidad propias, cada una de ellas.

- a) Evitar que se escriban inconscientemente giros melódicos angulosos, llenos de aristas.
- b) Obligar a una severa atención en el movimiento melódico de las voces.
- c) Conseguir no sólo que *se vean* los escollos, sino también que sepan salvarse, hallando un camino llano para llegar al mismo punto a que conduce el abrupto.

LL. RIEMANN justifica así la diferencia de trato entre los intervalos melódicos disminuídos y los aumentados :

« Por exigencias estéticas, después de un salto se tiene que hacer un giro en sentido contrario ; de ahí la prohibición de los intervalos aumentados, que exigen seguir en la dirección del salto. En cambio, todos los intervalos disminuídos son buenos si no resultan incomprensibles (cual la 2.^a y la 6.^a disminuída), porque obligan a volver después del salto. Los intervalos aumentados tienden a resolver hacia fuera, y los disminuídos, hacia dentro ». (RIEMANN, *Armonía y Modulación*).

M. La sonoridad de las quintas sucesivas (nos referimos a sucesiones de quintas $\left\{ \begin{array}{l} \text{justas} \\ \text{perfectas} \\ \text{mayores} \end{array} \right\}$) ha sido diversamente apreciada, según las épocas. En la Edad Media las primeras armonizaciones tenían por base dichas sucesiones. Con el perfeccionamiento de la técnica fueron desapareciendo, y se llegó a su prohibición. Fué JUAN DE MURIS (principios del siglo XIV), según unos, y TICTORIS (siglo XVI), según otros, el primero que las prohibió. Las sucesiones de quintas pasaron a considerarse falta gravísima, hasta que las modernas escuelas, especialmente la impresionista francesa, hicieron de dichas sucesiones uno de sus procedimientos favoritos. Antes, sin embargo, ya los compositores mostraban menos recelo sobre el particular y las escribían, excepcionalmente (no como procedimiento sistemático, cual se ha hecho después), cuando consideraban que no causaban mal efecto. Sobre el particular podría establecerse la siguiente clasificación :

- a) Quintas que se escriben al descubierto, con el deliberado propósito de sacar un efecto de sus especiales características sonoras.
- b) Quintas que se escriben al amparo de alguna circunstancia, que las disimula o neutraliza por completo su efecto.
- c) Quintas que se escriben por ignorancia o inhabilidad.

Ni aun los compositores más decididamente partidarios de la absoluta libertad de procedimientos en la escritura, dejan de estar de acuerdo, los que son profesores (1), respecto a la utilidad

(1) Citemos, a este respecto, los tratados de Armonía de compositores tan libres cual SCHÖNBERG, KOECKLIN, SETACIOLI, etc.

de mantener, en los estudios (por lo menos durante largo tiempo), un severo régimen prohibitivo, por los excelentes resultados didácticos que así se obtienen. Y todavía una advertencia: el lector de una composición, el profesor de una escuela, el tribunal de unos ejercicios se sienten siempre inclinados a considerar «faltas», inhabilidades, las sucesiones de quintas, si el crédito adquirido por el nombre del autor no le pone a cubierto de ello, o si el contenido de la propia composición no es prueba evidente de lo contrario.

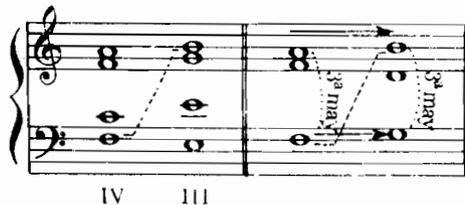
Las sucesiones de octavas y unísonos que se prohíben se refieren a «partes reales» (véase § 51). Pero nadie prohíbe los resultantes de partes de «redoblamiento», o sea, las que resultan cuando en la orquesta varios instrumentos entonan, al unísono o en octavas, una misma melodía, o en el piano se destacan los bajos u otra melodía en octavas, etc. No se olvide que nos estamos refiriendo, de modo exclusivo, a la escritura *a partes reales*.

N. Los antiguos instituyeron esta regla: «*No se debe atacar por movimiento directo una consonancia perfecta*». Pero el extremo rigor de tal regla fué reconocido y se fueron admitiendo excepciones, las cuales, claro está, han ido siendo más y más, con frecuente discrepancia entre los teóricos.

Se acusa a la 5.^a, a la 8.^a y al unísono directo de conservar, atenuadas, las características de las sucesiones de dichos intervalos: sonoridad «especial», en el caso de la 5.^a, y pobreza armónica, en el caso de la 8.^a y del unísono. De ahí que muchos tratadistas (nosotros entre ellos) muestren mayor rigor con el unísono que con la 8.^a, y con ésta que con la 5.^a. Pero, desde luego, unas y otras se consideran siempre mucho menos graves que las 5.^{as}, 8.^{as} y unísonos sucesivos.

Las reglas que en el texto hemos impuesto representan un clima templado entre los extremismos imperantes, pues mientras hay muchos tratados que casi mantienen la regla primitiva en todo su rigor, otros —los menos, entre los escolásticos— se manifiestan extraordinariamente libres. Hemos dado cuenta, en notas, de los criterios más restrictivos. De los más amplios nos ocuparemos más adelante.

Ñ. Nos limitaremos aquí al caso de la *falsa relación de tritono* más unánimemente prohibida. Otros dos le siguen en el rigor de los tratadistas: el que resulta de la sucesión de los acordes directos de los grados IV.^o-III.^o, y el que resulta de la sucesión de dos terceras mayores:



Del primero no necesitamos ocuparnos aquí, porque se trata de un encadenamiento que prohibimos expresamente en el § 230. Del segundo, porque opinamos como estos tratadistas :

« *Se prohibían dos terceras mayores seguidas, por distancia de tono, a pretexto de que producían la falsa relación de tritono. Desde largo tiempo se escriben ; no hablemos, pues, más de ello* ». (LENORMAND).

« *Ya nadie considera que se produzca falsa relación en la marcha de dos terceras mayores sucesivas (1)* ». (RIEMANN).

Como criterios ponderados sobre el exacto juicio que un músico de hoy debe tener respecto a la falsa relación de tritono, nos parecen excelentes éstos .

« *Resulta de un efecto desusado, algo arcaizante, en cierto modo reminiscente de épocas en que no imperaba nuestro moderno concepto tonal* ». (SCHOLZ).

« *Este género de encadenamientos (como hace observar T. Dubois) pertenece mejor al estilo de los modos gregorianos o del canto llano. Musicalmente, en las voces, sobre todo, esta sucesión es excelente. Se desprende de ella una luz, una fuerza viva indiscutible. Mas, precisamente, este carácter tan acusado se encuentra, quizá, en contradicción con la dulzura, más neutra, de los encadenamientos habituales en los tratados de Armonía. Existiría excesiva diferencia de estilo, como en las quintas sucesivas. ¡Pero no digamos jamás que son duros o malos! De otro estilo, tan sólo, que el de las lecciones de armonía escritas en los modos mayor y menor clásicos* ». (KOECHLIN).

Añadiremos a las anteriores palabras de KOECHLIN (de su *Tratado de Armonía*) estas otras (del de *Contrapunto*) :

« *Admitamos, pues, el proscribirlo en los ejercicios, a condición de escribirlo, sin temor, si está en su lugar, en las composiciones libres* ».

O. También en el siguiente caso puede ser considerado el $\frac{6}{4}$ como el resultado del juego melódico de las notas extrañas :



analizándolo como un cambio de estado del primer acorde, con intervención de una nota de paso coincidente y una bordadura :

(1) Pese a esta afirmación de RIEMANN, sigue habiendo teóricos que sí consideran que se produce.

El cambio de estado con notas extrañas		El cambio de estado sin notas extrañas	
bordadura			
n. de paso			
n. de paso		6	6

Pero preferimos interpretarlo como acorde «verdad», puesto que nos proponemos limitarnos a los casos más claros y evidentes de notas extrañas.

Como ha podido verse, es punto menos que imposible jugar y realizar adecuadamente el $\frac{6}{4}$ (y muchos otros acordes) sin una previa comprensión de lo que son y representan las «notas extrañas». De ahí que anticépidemos su conocimiento al estudio amplio que a las mismas dedicaremos, después de agotados los acordes generalmente clasificados por la Armonía tradicional, y sin salirnos, hasta entonces, de aquellas notas extrañas que dan lugar a formaciones armónicas *con apariencia de acordes*. Sabemos muy bien que pueden explicarse todos estos $\frac{6}{4}$ como acordes reales, que es lo que hacen muchos tratados; pero nos sentimos más identificados con los que no le escamotean al alumno la para ellos — y para nosotros — exacta significación de los mismos.

P. Nos sumamos a los que denominan *auténtica* a toda cadencia con los acordes de dominante y tónica, para huir del confusiónismo que se observa entre los teóricos en la apreciación del significado de las calificaciones *perfecta* e *imperfecta*. Así, RIMSKY se sirve de las denominaciones *auténtica* y *plagal*, pero también de las de *perfecta* e *imperfecta*, aplicando la primera de éstas para designar la forma conclusiva, lo mismo de la cadencia auténtica que de la plagal, y la segunda para designar la forma suspensiva. BAS también se sirve de los términos *auténtica* y *plagal*, y considera ambas cadencias como *perfectas* cuando hacen oír los tres acordes esenciales de la tonalidad: IV.º-V.º-I.º, en el caso de la auténtica, y V.º-IV.º-I.º, en el caso de la plagal. Para RIEMANN es *perfecta* toda cadencia que conduce al acorde de tónica. Tampoco los demás términos de la nomenclatura cadencial se salvan del confusiónismo, pues mientras en unos tratados resultan sinónimas las denominaciones *rota*, *truncada*, *imprevista*, *de engaño*, *interrumpida* y *evitada*, en otros se establecen distinciones entre algunos de estos términos, aunque, desgraciadamente, también con criterio discrepante. Ni aun la denominación *semicadencia* se salva. Así, para PEDRELL (*Diccionario de la Música*) es «el paso sencillo de

la dominante a la tónica»; para LAVIGNAC resulta igual a las denominaciones *interrumpida e imperfecta*, y es el paso del acorde directo de dominante al de tónica en primera inversión... Nos parece que no hacen falta más citas para que el alumno se dé cuenta del confusiónismo existente en esta materia, como en tantas otras, en lo que atañe a terminología.

Q. Cualquiera de los acordes *perfectos* (mayor o menor) que figuren entre los constitutivos del sistema armónico de un tono, es apto para convertirse en tónica. Para ello basta con que tal acorde deje de girar dentro de la órbita tonal de la que era tónica y los demás acordes pasen a girar dentro de la suya. Esto, que es la esencia de la modulación, puede acontecer, momentáneamente, sin modulación, por simple oscilación o fluctuación, debido al juego de los acordes y a la acentuación que éstos reciban. En efecto, si tomamos los siguientes encadenamientos, todos con acordes esenciales de *Do* mayor :

	Cadencia auténtica	Semicadencia sobre la dominante	Semicadencia sobre la subdominante	Cadencia plagal
(En <i>Do</i>)				
	V	I	V	IV
		I	IV	I

observaremos que, considerados aisladamente, con la misma razón pueden ser interpretados : a) semicadencia sobre el IV.º grado, en *Sol* ; b) cadencia plagal en *Sol* ; c) cadencia auténtica en *Fa* ; d) semicadencia sobre la dominante, en *Fa*. Es, como hemos dicho antes, el ritmo, el acento y el juego de los acordes lo que inclinará al oído hacia una u otra interpretación tonal.

Oscilaciones o fluctuaciones tonales como las que acabamos de indicar, son completamente lícitas y de ellas se obtienen interesantes efectos ; pero hay que tenerlas muy presentes para no caer, inconscientemente, en divagaciones tonales, para darse cuenta de la importancia de la acentuación rítmica, y para comprender cómo las funciones tonales pueden cambiar y cómo, sin modulación, puede, por ejemplo, una tónica oficiar momentáneamente de dominante o de subdominante de uno de los acordes perfectos de su sistema tonal. Así, en el ejemplo que sigue :

en la semicadencia sobre el IV.º grado, de *a*), existe una verdadera oscilación hacia *Fa*, y el acorde de tónica de *Do*, señalado con cruz, oficia, momentáneamente, de *dominante de Fa*. Y en *b*), por análoga causa, de subdominante de *Sol*. Lo cual no obsta para que la tónica general que gobierna todo el fragmento sea *Do*.

R. El acorde correspondiente al II.º grado, que es perfecto menor, en el modo mayor, y de 5.^a $\left\{ \begin{array}{l} \text{disminuída} \\ \text{falsa} \\ \text{menor} \end{array} \right\}$, en el modo menor, no sólo resulta el más calificado sustituto del correspondiente al IV.º grado, en las funciones de subdominante, sino que en su 1.^a inversión (IV.º grado, con *6*, en el bajo) incluso compite en condiciones con él (1). Y cuando se trata de acordes de 7.^a y de 9.^a, el II.º grado aventaja en condiciones al IV.º para ser calificado como base principal de los acordes en función de subdominante, como se verá oportunamente. Respecto al acorde triada de este grado, dice GEVAERT, en su *Tratado de Armonía* :

« Sabemos que el movimiento de 5.^a descendente puede calificarse como el natural de toda fundamental de acorde. En calidad de sede de un acorde, el II.º grado resulta, en relación con la dominante, lo que la dominante en relación con la tónica : su delantero titular. En este aspecto, el acorde complementario del II.º grado es admitido para desempeñar función de esencial, sea sustituyendo pura y simplemente al acorde de subdominante, sea conjuntándose con él ».

El acorde correspondiente al VI.º grado (que es perfecto menor en el modo mayor y perfecto mayor en el modo menor) es el que suple más deficientemente al acorde del IV.º grado en la función tonal de subdominante. Y el correspondiente al III.º grado resulta, como hemos dicho en el texto, incapaz para ello, debido a la condición de su encadenamiento con el acorde de dominante (encadenamiento por 3.^a superior), carente del vigor y plenitud necesarios en tal momento.

S. *« Toda obra musical puede ser considerada, en cierto modo, como una ampliación, a veces gigantesca, de la cadencia (las modulaciones significan, en el curso de la obra, sucesivos cambios de tónica), por lo que es preciso reconocer en la cadencia la fórmula fundamental, el germen inicial de toda armonía y aun de toda composición, de toda forma, en suma. Ella representa el principio básico ».* (SCHOLZ, *Compendio de Armonía*).

« El sentido cadencial es el único que, como faro luminoso, puede guiarnos entre las sombras de las múltiples y siempre variadas combinaciones sonoras. El sentido cadencial, consecuencia del principio rítmico que gobierna toda melodía y crea las mutuas relaciones internas entre las notas y entre los acordes, base de la unidad tonal y razón del lógico

(1) Véase el § 216, *a*).

encadenamiento del proceso melódico-armónico que hace claras y comprensivas las sucesiones sonoras y lógico su sentido y natural expresión. » (Tratado de Armonía de la Sociedad Didáctico Musical, de Madrid).

T. Véanse otros consejos de tratadistas, referentes al encadenamiento por 3.^a ascendente :

« *Se evitarán todo lo posible los encadenamientos por 3.^a ascendente, sobre todo de tiempo débil a fuerte. Pero pueden hacerse cuando el segundo acorde sirve de intermediario entre dos acordes que dan un excelente encadenamiento (1)* ». (CAUSSADE).

« *Este encadenamiento es de un efecto muy débil cuando el segundo acorde es menor, pero su efecto es bueno siempre que el segundo acorde es mayor* ». (REBER).

« *Por 3.^a ascendente su mejor oportunidad es cuando conduce a un grado bueno. Sin embargo, es admisible cuando conduce a un grado malo, si se produce sobre un tiempo débil (2)*. (DUBOIS).

« *Cuando el segundo acorde de este encadenamiento tiene la 3.^a menor, se coloca, ordinariamente, en el tiempo débil, como intermediario entre dos acordes cuyas fundamentales se suceden por 5.^a descendente o 4.^a ascendente* ». (DURAND).

« *Las sucesiones consonantes por 3.^a descendente deben su agradable efecto a la alternación de un acorde perfecto mayor y de uno menor y pueden prolongarse voluntariamente de una parte a otra de la serie diatónica. Por 3.^a ascendente la alternación antedicha tiene algo de inesperado* ». (GEVAERT).

U. Los encadenamientos entre acordes perfectos que acabamos de prohibir, es entre las armonizaciones de sabor arcaico que tienen su sitio adecuado. Son encadenamientos que pertenecen mucho más al *estilo gregoriano*, a que aluden las palabras de Koechlin que hemos copiado en *N* (y al injerto que de tales sonoridades se le ha hecho a la tonalidad moderna), que a la tonalidad clásica. No es que sean absolutamente inusitadas en ésta, como veremos en las *progresiones* (3), y que no puedan emplearse, a veces, con fortuna, sin destruir el sentido tonal aludido; pero hace falta madurez armónica para conseguirlo, madurez que está bastante lejos del punto que representa el momento en que le prohibimos al alumno los citados encadenamientos. Para cuando llegue el caso, incluimos aquí las siguientes consideraciones de tratadistas :

(1) Por ejemplo, las sucesiones I.^o-III.^o-IV.^o, III.^o-V.^o-I.^o, IV.^o-VI.^o-V.^o. El segundo acorde (3.^a superior del primero) sirve de intermediario entre el encadenamiento formado del primero al tercero.

(2) En tiempo débil el segundo acorde, desde luego. DUBOIS, como muchos tratadistas franceses, califica como *buenos* a los grados I.^o, IV.^o y V.^o, y *malos*, a los III.^o y VII.^o.

(3) Véase el § 314 y ss.

« El paso de un acorde mayor a uno menor, o viceversa, resulta más agradable que la sucesión de dos acordes menores e incluso que de dos mayores, aunque esto último no sea nada raro ». (GEVAERT).

« Deben clasificarse en segundo lugar los encadenamientos por grados conjuntos, superiores o inferiores, que sean entre los grados mejores, o de un grado malo a uno bueno, pero no de uno bueno a uno malo ». (DUBOIS).

« El encadenamiento de un grado bueno a uno menos bueno resultará tanto más aceptable cuanto más en evidencia se ponga la mejor nota del acorde, bien duplicándola o bien colocándola en la voz superior. En el transcurso de un movimiento conjunto seguido, en la voz superior, el encadenamiento de un grado bueno a uno malo puede igualmente aceptarse ». (CAUSSADE).

V. Los contrapuntistas antiguos todavía eran más rigurosos respecto a la 4.^a formada con el bajo, pues sólo la admitían cuando era analizable como *nota extraña*. En cambio, algunos tratadistas modernos sostienen criterios absolutamente contrarios al tradicional. He aquí unas palabras de A. VINEE, tomadas de sus *Principios del Sistema Musical y de la Armonía* :

« Ciertamente, esta combinación armónica no posee el equilibrio del estado fundamental, y su sonoridad, un poco vacía, le da un carácter particular; pero ¿ acaso el acorde de 6.^a no es también débil y desabrido? Ninguno de los dos sería suficiente para la armonización de períodos completos. Mas, en innumerables casos, la 4.^a y 6.^a usada libremente proporciona al tejido armónico un precioso elemento de variedad y se amalgama mejor con el acorde directo que la 3.^a y 6.^a ».

Por su parte, SETACCIOLI, en sus *Notas y apuntes al tratado de C. de Sanctis*, escribe :

« Así, pues, dos o más acordes de 4.^a y 6.^a pueden hacerse suceder con la misma libertad que los de 3.^a y 6.^a, y 3.^a y 5.^a. Pero el practicarlos con garbo, con gusto y en el momento oportuno, según los géneros de composición, no es cosa fácil ».

Los compositores modernos practican, especialmente en el género instrumental, las series paralelas de $\frac{6}{4}$ con la misma naturalidad que los clásicos las de 6. Pero, escolásticamente, por ahora, conviene tener como adecuado, para el $\frac{6}{4}$, este ponderado criterio :

« El acorde de 4.^a y 6.^a produce tanto mejor efecto y su realización es tanto más correcta cuanto más interviene el movimiento oblicuo en su realización. Cuantas reglas han dictado las escuelas para la preparación y resolución de la 4.^a menor, están inspiradas y fundamentadas en el movimiento oblicuo unido a la marcha por grados conjuntos de las voces en movimiento. Ellas parecen cortejo obligado y

constante del acorde de 4.^a y 6.^a; ellas le conducen con plena seguridad por entre los demás acordes. A cuanto se ha dicho acerca de la preparación y resolución de la 4.^a menor, hay que añadir otra circunstancia importante, quizá la más importante de todas: la situación rítmica de dicho acorde en el momento de su emisión; circunstancia esta última de un gran valor, ya que ella sola determina muy principalmente la oportunidad o desacierto del empleo de estos acordes, aunque, por otra parte, estén perfectamente preparadas y resueltas las 4.^{as} menores.» (Tratado de Armonía de la Sociedad Didáctico Musical, de Madrid).

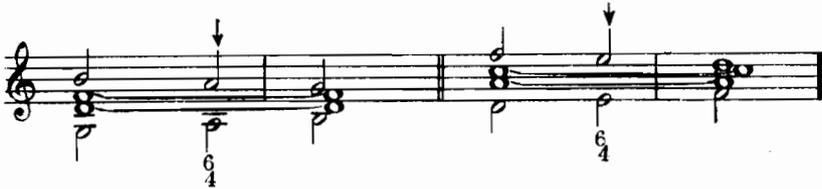
X. Obsérvese cómo la primera versión que sigue, en la cual todos los $\frac{6}{4}$ de unión corresponden a acordes perfectos mayores, resulta más suave que la segunda, en la cual toda la armonía es diatónica y, por ello, varios $\frac{6}{4}$ de unión no son acordes perfectos mayores. Y obsérvese, asimismo, cómo, cuando tal cosa ocurre, la armonía toma un algo de ese sabor arcaico a que aluden las consideraciones que figuran en la nota Ñ, lo cual es lo que las hace poco normales dentro del estilo característico de la tonalidad clásica, que es el que, por ahora, nos interesa:

The image shows two musical staves with figured bass notation below them. The first staff has figured bass: 6 6/4, 6 #6/4, 6 #6/4, 6/4 6, #6/4 6, #6/4 6, 6 6/4. The second staff has figured bass: 6 6/4, 6 5/4, 6 6/4, 6 6, 6 6, 6 6, 6 6/4. Arrows point to the 6/4 figures in both staves.

Y. Sin ánimo de constreñir al alumno en los medios de dar riqueza a su armonización, le aconsejamos que se limite, en bastante tiempo, al solo uso sobre los antedichos grados del $\frac{6}{4}$. Para los demás grados, casi siempre encontrará en el 5 o en el 6 un

acorde más de acuerdo con lo que requiere el estilo y textura de los *C. D.* y *B. D.* que generalmente se practican en los estudios elementales. Todo ello, naturalmente, salvo casos de excepción, que es al sentido musical del individuo que corresponde apreciar. Una muestra de que con tal proceder se mantendrá dentro de las normas clásicas que ahora interesan, la proporcionan estas palabras de GEVAERT :

« En cuanto a las 4.^{as} y 6.^{as} representantes de los acordes del grupo complementario, su empleo es raro. No se producen ni como apoyaturas consonantes ni como acordes de amplificación, sino, en todo caso, como acordes de unión, que se limitan, casi siempre, a enlazar dos disposiciones diferentes de un mismo acorde, particularmente de un acorde de 7.^a, la resolución del cual se tiene en suspenso » :



Este empleo del $\frac{6}{4}$ de unión será oportuno cuando se estudien los acordes de 7.^a.

Z. Las anteriores 5.^{as} y 8.^{as} sucesivas se notarán tanto menos cuanto mayor sea el número de notas que las separe y mayor su duración e importancia rítmica. La diferencia entre los siguientes ejemplos es evidente :



Casos como el último, en que la primera 5.^a se produce por una nota sin importancia rítmica y que, en cambio, la tienen algunas de las notas que las separan, pueden practicarse sin preocupaciones. Los casos más graves son :

- a) *Por la acentuación rítmica*, aquellos en que las dos 5.^{as} u 8.^{as} se presentan en el *ataque* respectivo de cada acorde.
- b) *Por la sonoridad*, aquellos en que las 5.^{as} u 8.^{as} se producen entre acordes que *no tienen entre sí ninguna nota común*.

Así, los dos ejemplos siguientes son más graves que los anteriores, por razón de la acentuación rítmica, y, de ellos, es peor el segundo, porque los acordes no tienen nota común :

The image shows two musical examples, labeled 1 and 2, on a grand staff (treble and bass clefs). Example 1 is titled "Hay nota común entre los dos acordes" and shows two chords: a G major triad (G-B-D) and a G major dyad (G-B). A dashed line connects the G note in both chords. Example 2 is titled "No hay nota común entre los dos acordes" and shows two chords: a G major triad (G-B-D) and a G major dyad (G-B). No dashed line connects notes between the two chords. Both examples have a "5" with a line underneath, indicating a five-finger fingering for the right hand.

Todo cuanto antecede afecta lo mismo a las 5.^{as} y 8.^{as} por movimiento *directo* que por *contrario*. Pero como por este movimiento tienen ya de por sí menos importancia, resultan admisibles, a pocas atenuantes que tengan a su favor.

Los criterios escolásticos son, en esta materia como en todas, variables en su rigurosidad. Desde luego, en general, los tratadistas de hoy se manifiestan mucho más severos que los de ayer. Si se comparan, por ejemplo, los tratados *modernos* de Contrapunto severo con los *antiguos* de la misma especialidad y con lo que escribían los contrapuntistas medievales, contrasta el rigor de aquéllos con la liberalidad de éstos. Los primeros son bastante más rigurosos que las normas que aquí hemos dado, y los últimos, mucho más tolerantes (1).

A². En la concepción tonal moderna no se reducen las anteriores escalas a la secundaria labor que acabamos de exponer, sino que intervienen con independencia en el funcionamiento tonal, impregnando la tonalidad de su color y sabor, y tomando parte en fórmulas cadenciales, en las que sus notas características se encadenan directamente con el propio acorde de tónica. En cambio, en la tonalidad clásica quedan reducidas a un papel secundario y ceden el sitio a los acordes de la escala básica cada vez que los acordes esenciales de toda cadencia deben manifestarse. Al empleo ambicioso de la tonalidad moderna sólo puede llegarse con un perfecto dominio de la clásica, pues las armonías derivadas de las citadas escalas tienen dos grandes peligros: la vaguedad tonal, en las cadencias «sin sensible», y la dureza, en las cadencias plagales con el VI.^o grado elevado. Al tratar de las múltiples escalas y variantes modales que la concepción tonal moderna acepta, veremos de nuevo, bajo el aludido aspecto, estas escalas. Por ahora, como ya hemos dicho varias veces, sólo interesa avanzar por el camino de la tonalidad clásica.

B². Las progresiones estuvieron muy en boga en épocas pasadas y los compositores supieron sacar de ellas magnífico par-

(1) En general, los tratados de Armonía son, en esta materia, menos rigurosos que los de Contrapunto.

tido, sobre todo como base de desarrollos y episodios en el género contrapuntístico. Desde hace tiempo se las considera, en la Armonía, superficiales, inocentes y desprovistas de interés. Lo son, efectivamente, muchas veces, tanto más cuanto menor es la calidad del modelo y mayor el número de repeticiones. Pero, por el momento, no hay que preocuparse de este aspecto, puesto que no se trata de componer, sino de armonizar y de realizar *C. D.* y *B. D.* en los cuales, en todo caso, la progresión figura ya en los mismos, por lo cual la intervención del alumno se reduce a darle forma con el mayor acierto posible.

C². Todos los tratados de Armonía están conformes en establecer un parentesco, afinidad o relación entre tonalidades, afinidad que tiene importancia no sólo para la modulación, sino también para el súbito cambio de tono y para la asociación de tonalidades en las cuales se exponen ideas temáticas diversas; pero no lo están en los detalles de señalar los límites y grados de parentesco o afinidad. Unos teóricos destacan las tonalidades que hemos denominado *vecinas* y califican como *lejanas* todas las demás, sin distinciones. Otros, con criterio variable, sí establecen distinciones y clasificaciones, juzgando, los más, que mientras exista una nota común entre las dos tonalidades comparadas, existe relación. Véase, como demostración, algunos ejemplos de divergencias de criterio :

RIMSKY KORSAKOFF (*Tratado de Armonía*), bajo la denominación de *tonos vecinos de 1.ª clase*, presenta los que exponemos en el § 334, pero con uno más : el tono menor de la 5.ª inferior de uno mayor y el tono mayor de la 5.ª superior de uno menor, que son, respectivamente :

De *Do mayor* : Fa menor. De *La menor* : Mi mayor.

Además, presenta unos *tonos de 2.ª clase*, que son «*aquellos cuyo acorde de tónica no se encuentra en el tono primitivo, pero que, no obstante, tienen con éste un acorde común, por lo menos*».

Pone en esta categoría los tonos siguientes :

De *Do mayor* : Re bemol, Re, Mi bemol, Mi, La bemol, La, Si bemol y Si mayores, y Sol, Si bemol, Si y Do menores.

De *La menor* : Si bemol, Si, Re y La mayores, y Si bemol, Si, Do, Do sostenido, Fa, Fa sostenido, Sol y Sol sostenido, menores.

RIEMANN (*Armonía y Modulación*) ensancha más el grupo de los «*tonos vecinos*» de Rimsky y lo denomina de *tonalidades afines*. Le agrega el tono correspondiente a la propia tónica con modalidad contraria, y los tonos de la 3.ª mayor y menor, superior e inferior, en la propia modalidad que el de partida. En cambio, no incluye el tono relativo principal del de la 5.ª inferior de uno mayor y del de la 5.ª superior de uno menor (en Do mayor el de Re menor, y en La menor el de Sol mayor). Por consiguiente, los tonos afines, de RIEMANN, son :

De *Do mayor* : Sol, Fa, Mi, Mi bemol, La y La bemol mayores, y La, Do, Fa y Mi menores.

De *La menor* : Re, Mi, Fa, Fa sostenido, Do, Do sostenido menores, y Do, La, Mi y Fa mayores.

Para V. D'INDY son *tonos vecinos* todos aquellos cuyos respectivos acordes de tónica tienen, por lo menos, una nota común. De estos tonos exceptúa uno para cada modalidad, por considerarlo incompatible, que es: el tono menor correspondiente a la 5.^a superior de uno mayor (en Do mayor el de Sol menor) y el tono mayor correspondiente a la 5.^a inferior de uno menor (en La menor el de Re mayor). Así, pues, los tonos vecinos son, según d'Indy :

De *Do mayor* : Sol, Fa, Mi, Mi bemol, La y La bemol mayores, y La, Do, Do sostenido, Fa y Mi, menores.

De *La menor* : Re, Mi, Fa, Fa sostenido, Do y Do sostenido menores, y Do, La, La bemol, Mi y Fa mayores.

C. DE SANCTIS, en su *Tratado de Armonía*, establece los grados de afinidad por la diferencia de alteraciones y da la siguiente ordenación de tonos, en relación con el de Do mayor :

Do mayor.

La menor (paralelo).

Fa mayor, Re menor, Sol mayor, Mi menor.

La mayor, Mi mayor.

Do menor.

Mi bemol mayor, La bemol mayor, Fa menor.

Re bemol mayor, Si bemol menor.

Basta lo expuesto, como muestra del desacuerdo. Insistiremos más adelante, sobre la materia.

D². En el cambio de función tonal ven muchos armonistas sólo *uno* de los medios de modular. Por contra, otros fundamentan en él *toda* la teoría de la modulación. Verdad es que, para esto último, debe tenerse en cuenta la tonalidad en su amplitud máxima, es decir, con los elementos cromáticos (1), además de los diatónicos. Así, GEVAERT dice :

« Para llevar a efecto las transiciones tonales por medio de una sucesión de acordes naturalmente encadenados (esto es : sin el mecanismo artificial de la equisonancia), el armonista dispone de todo el material polífono, diatónico, mixto y cromático, común a los dos tonos puestos en contacto. En el instante en que el acorde conjuntivo entra en la órbita del nuevo tono, cambia generalmente de color : de diatónico pasa a cromático por posición, o viceversa ».

(1) Los cuales desconocemos, todavía, en su funcionamiento armónico, aun cuando los hayamos expuesto en el § 18 y ss.

RIEMANN concede también la máxima atención al cambio de función tonal de los acordes, pues escribe :

« No se debe perder de vista la verdadera esencia de la modulación, que es la posibilidad del cambio de significación de todas las armonías, en el sentido de una función a otra ».

Por su parte, MAX Reger, en su *Contribución al estudio de las modulaciones*, dice :

« Séame permitido insistir sobre un punto. He evitado cuidadosamente el empleo de toda forma de enarmonía en los ejemplos dados, para que el alumno comprenda la lógica musical. Por la misma razón, he basado todos los ejemplos en la transformación respectiva de la tónica, dominante y subdominante en tónica, dominante y subdominante nuevas (1). Mi intención, con ello, ha sido la de exponer lo más claramente posible el principio fundamental de la modulación ».

E². Es también muy lógica la *falsa relación cromática*, cuando cada una de las dos notas en falsa relación hace un movimiento de grado conjunto.

Igualmente es natural la duplicación de una nota que va a ascender o descender cromáticamente, cuando, a la vez que una nota efectúa la marcha cromática, la otra la hace de grado conjunto.

Los dos casos anteriores requieren el empleo de acordes no tratados aún, como puede verse en los siguientes ejemplos :

Falsa relación cromática, lógica		Buena duplicación de la nota que va a hacer marcha cromática	
#	+4 6	+ $\frac{4}{b3}$	+6

(1) REGER, para poder interpretar siempre como tónica, dominante o subdominante, el acorde que cambia de función tonal, lo considera, a veces, como perteneciente a una tonalidad afín. Se haga así o se considere dicho acorde con la categoría del grado que en la tonalidad de origen le corresponde, ello no afecta a la teoría del cambio de función tonal.