

CURSO CONDENSADO DE
ARMONIA TRADICIONAL

con predominio de ejercicios
y un mínimo de reglas

por

PAUL HINDEMITH

Editores originales:

SCHOTT & Co. Ltd. - LONDRES

RICORDI

Título original
TRADITIONAL HARMONY

Traducción del inglés de
EMILIO ARGEL

PREFACIO

La Armonía, nuestra vieja amiga, considerada antaño como el método indispensable e inmejorable de enseñanza, ha tenido que descender del pedestal sobre el cual el respeto general la había colocado. La culpa no es tanto de la actitud de aquellos estudiantes que sólo consideraron su estudio como un mal necesario. Más bien se debe a la convicción creciente de ciertos profesores de que si bien uno debe seguir las reglas de la armonía por mero respeto a la tradición, conviene sin embargo independizarse de ellas si se tiene la intención de emprender tareas creadoras y aun teorías de orden superior, para seguir con seguridad nuestro camino. La práctica musical se ha encaminado por sendas por las que la enseñanza de la armonía no la ha podido seguir. Principios constructivos que abarcan solamente una pequeña fracción de las posibilidades del material armónico; limitación con respecto al estilo; dependencia excesiva de la notación; fundamentos acústicos insuficientes; he aquí las razones que motivaron el atraso del estudio de la armonía en la carrera entablada entre la práctica musical y la enseñanza teórica. He escrito extensamente sobre ese tema. En el "Arte de la Composición Musical" dediqué centenares de páginas a la crítica de la teoría convencional de la armonía y a sugerencias para su mejoramiento, de modo que puedo ahorrarme aquí una discusión extensa sobre este tema.

A pesar de la evidente pérdida de prestigio que ha sufrido la enseñanza tradicional de la armonía, debemos considerarla aún como la rama más importante de la enseñanza teórica, por lo menos hasta que no haya sido reemplazada por cualquier nuevo sistema: sistema generalmente reconocido, universalmente adoptado, más amplio y mejor en todo sentido. Y aun después de la introducción de tal sistema, la armonía conservará un alto puesto como método histórico que tuvo gran importancia en otro tiempo; y aunque ya no forme parte del programa de estudios del atormentado alumno de violín o de piano, será de la mayor importancia en la educación de los futuros profesores de teoría y de historia musical.

En ambas situaciones: la actual, en la que la fe en el poder mágico de las antiguas reglas de la armonía está desapareciendo rápidamente, y la futura, en las que tales reglas tendrán interés

ISBN 950-22-0075-6 Ricordi Americana S.A.E.C.
© Copyright 1943, 1944 by ASSOCIATED MUSIC PUBLISHERS, Inc.
© Copyright 1949 by SCHOTT & Co. Ltd. - London.
© RICORDI AMERICANA S.A.E.C. Buenos Aires.
Editores exclusivos de la versión española.
Todos los derechos están reservados - All rights reserved.
Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723.

solamente para el estudiante que analiza y que dirige su mirada hacia el pasado, difícilmente sentirá alguien un gran deseo de emplear más tiempo que el absolutamente necesario en la adquisición de los conocimientos armónicos. Por lo tanto el principio fundamental para la instrucción en este campo debe ser el siguiente: dar al estudiante el material que necesita en forma condensada y subrayando constantemente sobre la base puramente histórica y el valor práctico sólo relativo del estudio de la armonía, para luego tratar de ponerlo en contacto con métodos más avanzados. La enseñanza debe ser rápida, lo que no significa que deba ser descuidada. Brevedad y prolijidad pueden combinarse muy bien si se omite mencionar lo inseguro, lo excepcional y lo que está basado en consideraciones puramente estilísticas y personales. Afortunadamente la situación no es tal como pretendían hacernos creer muchos libros de texto que presentan a la armonía como una ciencia profunda y difícil, casi como un arte secreto. Por lo contrario, la armonía es un arte sencillo, basado en unas pocas reglas empíricas derivadas de hechos históricos y acústicos, reglas fáciles de aprender y aplicar si no se las envuelve con una nube de ampulósidades pseudo-científicas. Puede, por lo tanto, ser presentada al alumno sin dificultad alguna, en forma sencilla y concentrada.

En mi opinión, el hecho de que a pesar de la necesidad de una instrucción clara y breve sigan apareciendo grandes y gruesos manuales de armonía que encuentran lectores, no es de ninguna manera un signo de continua extensión y perfeccionamiento del método. Como sistema teórico y como método pedagógico, la armonía ha sido explorada y perfeccionada en todos sus vericuetos y escondrijos; su material ha sido examinado, desmenuzado y reordenado centenares de veces y, con la mejor voluntad del mundo, ya no se descubrirán caminos que no hayan sido hollados. Me parece más bien que la mayoría de los músicos trata de aquietar remordimientos cuando sigue leyendo y estudiando las interminables reagrupaciones y reediciones de las viejas verdades. Nadie está realmente satisfecho con lo que aprendió tiempo ha durante su estudio de la armonía. Por una parte el material le fué presentado en forma poco atrayente; por otra, todas las demás actividades le parecían más interesantes que el estudio teórico que, por lo general, tiene una influencia tan lamentablemente pequeña sobre las realizaciones musicales prácticas que deben ser aprendidas en los primeros años. Es así como más tarde se compra el último libro de armonía, tal como se habían comprado otros antes de él, para recuperar al fin lo perdido (generalmente la intención es el fin de la empresa), descubriendo, quizá en última instancia, algunos de los secretos cuya presencia sospecha más o menos todo músico por detrás del velo de la teoría musical. Es como si tan sólo bastara

descorrer este oscuro velo para poder contemplar el misterio del espíritu creador. Pero no importa cuantos libros de armonía uno lea; no traen nuevas revelaciones; y aun las mentes más poderosas fracasarán al hacerlas si por casualidad emprenden la redacción de un nuevo texto de armonía.

“¿Por qué entonces este nuevo intento, si en base a lo dicho será tan inútil y de tan poco provecho como todos los demás?” La respuesta a esta pregunta es que doy este paso atrás conscientemente, dándome cuenta cabal de su relativa importancia. Su finalidad no es proveer una base tradicional a los principios expuestos en el “Arte de la Composición Musical” (lo que no es necesario, puesto que para el lector inteligente la tradición está presente en todas las páginas de esa obra,) sino facilitar el rápido aprendizaje mencionado más arriba, y este de la manera menos escolástica posible a fin de que se sienta continuamente una estrecha relación con la música viva. Es cierto que aún en este libro hay suficientes reglas, pero se las ha reducido a un mínimo posible, mientras que por otra parte se ha dedicado especial cuidado a proporcionar material para trabajos prácticos. Trozos de música de todas especies y estilos (en la medida en que un estilo puede estar representado por el empleo por un conjunto especial de material armónico) han sido provistos en gran cantidad, de modo que si un estudiante recorre, a fuerza de trabajo, este conjunto de problemas de todo tipo sin que se le imponga el aprendizaje de demasiadas reglas, es muy probable que llegue a un conocimiento más profundo y concienzudo del trabajo armónico que después de haber escarbado muchos pesados, profundos y doctos tratados de armonía. No se requiere del estudiante ninguna clase de talento para la composición. Al limitarse estrictamente al procedimiento técnico de enlace de armonías, este libro hace posible que cualquier músico o aficionado a la música, desprovisto de la menor idea creadora, domine los ejercicios que proporciona.

Está dentro de la naturaleza de la materia que aún el plan de enseñanza más condensado debe seguir aproximadamente el desarrollo histórico de la composición musical, tal como se manifiesta en la composición libre, independiente de las reglas de los libros de texto. Esto es cierto a lo menos hasta este punto: que los ejercicios que emplean material armónico sencillo corresponden a una época más primitiva de la técnica de la composición, mientras que a medida que el estudiante domine más acordes, progresiones y relaciones tonales, se va acercando más estrechamente a la práctica de las últimas décadas. Pero dado que nuestros ejercicios no sirven en principio ni a fines históricos ni estilísticos, esta correspondencia muy esquemática con la evolución de la música desde 1600

hasta 1900 es del todo suficiente. Mirando hacia atrás, como lo hacemos, desde una época en que el material utilizado es conocido en su totalidad, hacia una técnica que aun investiga y descubre, podemos ahorrarnos muchos rodeos y caminos laterales que los buscadores y descubridores originales tuvieron que recorrer; en efecto, a fin de llegar a un mayor dominio de nuestra materia podemos subrayar determinados procedimientos técnicos y restar importancia a otros en comparación con la escala real de los compositores del pasado. Las bases históricas, físicas y fisiológicas de nuestro procedimiento de trabajo no son de importancia aquí. Los que se interesen en ellas pueden buscar esos temas en la literatura correspondiente. También ha sido omitida aquí la inclusión de ejemplos ilustrativos de la literatura musical; es el profesor a quien incumbe indicar al estudiante dónde puede encontrar los modelos para su trabajo.

Los ejercicios del libro conducen al alumno desde los primeros pasos en el estudio de la armonía, hasta las más complejas combinaciones de la técnica de la alteración. Para grupos reducidos, compuestos por estudiantes normalmente dotados que se reúnen dos veces por semana, este material proporcionará trabajo para uno o dos años. Para estudiantes más bien lentos, a quienes no bastan los ejercicios dados, el profesor podrá proveer ejercicios suplementarios, mientras que los estudiantes bien dotados podrán adquirir tal vez considerable destreza elaborando sólo una parte del material.

El hecho de que la armonía puede ser enseñada siguiendo este método ha sido demostrado en el curso para el cual y con cuya participación activa ha sido escrito este manual. En la Escuela de Música de la Universidad de Yale repasamos el material de este libro en unas pocas semanas. El deseo de ayudar a otros profesores y estudiantes que hayan sentido agudamente la falta de abundante y variado material de ejercicio, es lo que me ha movido a publicar este pequeño libro.

PAUL HINDEMITH

PREFACIO A LA SEGUNDA EDICION

Para el autor de un libro de armonía, frases tales como "60^o millar", "20^a edición", "Reimpresión a precio reducido", tendrán siempre el sonido de un legendario canto de sirenas. En general puede estar muy contento si la cantidad de ejemplares comparativamente reducido de la primera edición halla compradores sin demasiada dificultad. Con esta perspectiva ante mí, difícilmente podía esperar algo más que un interés moderado por esta pequeña obra, y menos aun por haber nacido en un principio sólo como parte de trabajos más importantes, sin otra finalidad que la de presentar a algunos profesores y estudiantes, en conflicto con problemas similares, algún material de enseñanza que se consideraba práctico. Sin embargo, apenas un año después de la primera publicación, una segunda edición se hace necesaria. Que el hecho se deba a la naturaleza o al ordenamiento del libro, o que las condiciones actuales sean particularmente favorables para la distribución de una obra tal, o que las ventas sean el resultado de una mera curiosidad, son preguntas que deben permanecer sin respuesta aquí. Me contento con desear buena suerte a esta segunda edición, al ponerse ésta en camino.

En los ejercicios mismos no se ha cambiado nada, a excepción de la eliminación de errores de imprenta e inexactitudes. En el texto, en cambio, se han efectuado algunos agregados: han sido mejoradas formulaciones poco claras, y, donde era necesario, se han introducido explicaciones adicionales.

PAUL HINDEMITH

New Haven, Abril de 1944.

CAPITULO I INTRODUCCION



1. *Requisitos previos:*

Conocimiento de:

- la escala mayor
- la escala menor (en sus diferentes formas)
- las tonalidades y su progresión por quintas
- las alteraciones
- los valores de las notas y de los silencios
- los signos de indicación de compás
- las claves de sol y fa
- los intervalos en todas sus formas

2. *Voces*

Escribimos para cuatro voces: Soprano, Contralto, Tenor y Bajo.

La extensión de cada una de estas voces es la siguiente:



Usamos dos pentagramas: el superior para Soprano y Contralto; el inferior, para Tenor y Bajo.

3. *Triadas*

El material empleado es el acorde perfecto en sus dos formas principales:



Nombres de las notas del acorde perfecto:

Inferior: fundamental

Media: tercera

Superior: quinta

Los acordes se denominan de acuerdo a sus fundamentales, p. e.: Do mayor, mi menor, etc.

Terminología: letras mayúsculas = mayor (Do = acorde perfecto de Do mayor)

Letras minúsculas = menor (la = acorde perfecto de la menor).

— EJERCICIO 1 —

Tóquese en el piano: La, la, Do \sharp , re \flat , Si \flat , si, Sol \flat , fa \sharp .

4. *Duplicaciones*

Distribución de las notas de una tríada entre las cuatro voces: una de ellas debe ser duplicada.

Duplicaciones permitidas: la fundamental (de preferencia), o la quinta. (No duplicar la tercera).

No cruzar las voces (mantenerlas en el orden natural: Soprano, Contralto, Tenor y Bajo).

5. *Distribución de las voces*

Posición cerrada de los acordes: ninguna nota del acorde puede ser intercalada entre Soprano y Contralto o Contralto y Tenor.



Posición abierta: notas del mismo acorde pueden ser intercaladas entre Soprano y Contralto o entre Contralto y Tenor.



Distancia de las voces: entre Soprano y Contralto o Contralto y Tenor, no mayor que una octava; entre Tenor y Bajo, cualquier distancia.

Posiciones determinadas por la nota del soprano: posición de octava, de quinta y de tercera, las tres cerradas o abiertas.



— EJERCICIO 2 —

Escribanse los siguientes acordes en todas las posibles posiciones abiertas y cerradas:

Re, Si \flat , Fa \sharp . La \flat , Sol, mi, sol \sharp , mi \flat , fa, si.

6. *Triadas en la escala*

Se pueden construir tríadas sobre todas las notas de la escala. Para ello pueden ser empleadas únicamente las notas de la escala.



En menor:



Los grados de la escala (y los acordes contruidos sobre ellos) se designan por medio de números romanos I-VII.

En mayor: I, IV y V son acordes perfectos mayores; II, III y VI son acordes perfectos menores; VII es un acorde disminuído.

En menor: I y IV son acordes perfectos menores; V y VI son acordes perfectos mayores; II y VII son acordes disminuídos; III es un acorde aumentado.

Nombre de las notas más importantes de la escala:

- I Tónica
- V Dominante
- IV Subdominante
- VII Sensible

El acorde de dominante es un acorde perfecto mayor en ambos modos. Su tercera es la sensible.

— EJERCICIO 3 —

Tóquese en el piano los siguientes acordes, en todas las posibles posiciones abiertas y cerradas:

Re I, Mi \flat V, Fa \sharp IV, Re \flat II sol I, do \sharp VI, la \flat V, si I

— EJERCICIO 25 —

(Bajo cifrado)

En los bajos cifrados, un 7 colocado debajo de una nota indica un acorde de séptima.

Mi 7 6

Fa 6 6 6 6 7

Re 6 7 6 7 6 7

Lab 6 7 6 6 6 7 6 7

fa# 6 7 6 6 # 7 6 # 6 # 7

sib 6 b 6 6 7 h 6 7 h

la 6 # 6 7 6 # 6 6 # 7

mibs 6 h 6 6 6 6 7

Muchas formas del enlace IV—V₇ (y viceversa) pueden ser realizadas satisfactoriamente tan solo por medio de un intervalo melódico aumentado o disminuído. Por lo tanto, de aquí en adelante está

permitido el paso a la sensible (no solamente en el bajo, sino también en las demás voces) por medio de un intervalo aumentado o disminuído (Es menos frecuente que se pueda abandonar la sensible por medio de tal intervalo).

— EJERCICIO 26 —

(Bajete)

Reb

Si

Sib

Sol

do

re

si

do#

CAPITULO II

TRIADAS DE LAS ARMONIAS PRINCIPALES

1. *Enlace de los acordes principales I—V, V—I y I—IV, IV—I*
 Su forma más sencilla: Fundamental duplicada en ambos acordes a la octava o al unísono.

Procedimiento:

- Escríbase la progresión del bajo del primer acorde al segundo.
- Complétese el primer acorde.
- Mantenga en el segundo acorde la nota común a ambos.
- Condúzcase las dos notas restantes del primer acorde por grado conjunto a las notas más cercanas del segundo.

Mi I V sibIV I LA^b V I

El movimiento de las voces:

- Movimiento directo: Dos o más voces se mueven en la misma dirección.

- Movimiento contrario: Dos voces se mueven en dirección opuesta.

- Movimiento obliquo: Una voz permanece fija mientras otra se mueve.

EJERCICIO 4

Escríbanse los siguientes enlaces:

La I—V	mi I—V
Fa V—I	fa [#] V—I
Si I—IV	do I—IV
Mib IV—I	sol IV—I

EJERCICIO 5

Tóquense los siguientes enlaces:

Sol I—V	do [#] I—V
Sib V—I	fa V—I
Mib I—IV	la I—IV
Reb IV—I	si IV—I

2. *Forma más complicada de los enlaces I—V y I—IV: duplicación de la quinta en el primer acorde, cualquier duplicación permitida en el segundo. Procedimiento:*

- como en el caso anterior.
- como en el caso anterior.
- Si pueden ser mantenidas dos notas al pasar del primer acorde al segundo, manténgase una y condúzcase la otra por el camino más corto (salto de una tercera mayor o menor) a la nota más cercana del segundo acorde.
- Si no puede ser mantenida ninguna nota, condúzcase cada una de las tres voces superiores por el camino más corto (por grado conjunto, o salto no mayor que una cuarta) a la nota más cercana del segundo acorde.

Reglas para la conducción de las voces:

- Evítese conducir dos voces cualesquiera en octavas consecutivas o en unísono:

también etc. y (salto de ambas voces en igual dirección hacia una octava)

- Evítese quintas consecutivas:

etc.

- No se deben efectuar saltos de las cuatro voces en movimiento directo. Aún saltos de tres voces en la misma dirección han de ser tratados con cuidado. El excesivo impulso hacia adelante creado por tal acumulación de saltos puede ser restringido manteniendo inmóvil la restante o conduciéndola en dirección opuesta. [5]

Se permiten sin limitación saltos simultáneos de tres voces que no constituyan más que un cambio de posición del mismo acorde, siempre que la cuarta voz permanezca inmóvil o se mueva en dirección opuesta. (Ver más adelante el ejercicio N° 11).

— EJERCICIO 6 —

Escribanse enlaces de las especies explicadas:

Mib I-V	la I-V
Sol V-I	sol# V-I
Solb I-IV	sib I-IV
Re IV-I	reb IV-I

— EJERCICIO 7 —

Tóquense enlaces de las especies explicadas:

Sib I-V	si I-V
Lab V-I	mi V-I
Fa# I-IV	fa I-IV
Mi IV-I	re# IV-I

3. Enlace de los acordes IV-V y V-IV.

Su forma más sencilla: ambos acordes con la fundamental duplicada. Procedimiento:

- (a) Como en los casos anteriores.
- (b) Como en los casos anteriores.
- (c) Condúzcanse las tres voces superiores en movimiento contrario al bajo y por el camino más corto posible a las notas del segundo acorde. (Esta regla es aplicable en su totalidad solamente en la forma más sencilla de la progresión IV-V y V-IV).

Reglas para la conducción de las voces:

- (a) Dos voces no deben moverse en forma ascendente hacia una octava desde un intervalo más pequeño (octavas ocultas).



- (b) Dos voces extremas no deben moverse en forma ascendente hacia una quinta desde un intervalo más pequeño (quintas ocultas).



— EJERCICIO 8 —

Escribanse los siguientes enlaces:

La IV-V	fa V-IV
Sol# V-IV	si IV-V
Re IV-V	reb V-IV

— EJERCICIO 9 —

Toquense los siguientes enlaces:

Mi IV-V	fa# V-IV
Sib V-IV	sol IV-V
Do# IV-V	mib V-IV

Forma más complicada: duplicación de la quinta en el primer acorde. En algunos casos este enlace solamente es posible cuando se omite la quinta en el segundo acorde, triplicándose la fundamental. Procedimiento:

- (a) Como en los casos anteriores.
- (b) Como en los casos anteriores.
- (c) Condúzcanse cada una de las tres voces superiores en cualquier dirección y por el camino más corto a las notas del segundo acorde. (Así no se producirán saltos mayores que una cuarta).

Reglas para la conducción de las voces:

- (a) Ninguna voz debe efectuar saltos de un intervalo aumentado o disminuído.
- (b) Evítense saltos de más de una quinta en las tres voces superiores.

— EJERCICIO 10 —

Escribanse los siguientes enlaces con duplicación de la quinta en el primer acorde:

Lab IV-V	do IV-V
Si V-IV	mi IV-V
Mib V-IV	lab IV-V

Lo dicho anteriormente con respecto al segundo acorde en estos enlaces es aplicable de aquí en adelante a todos los acordes mayores y menores: se puede suprimir la quinta.

— EJERCICIO 11 —

Escribanse los siguientes enlaces (indicación de grados y ritmo dados):

Sol $\frac{4}{4}$ | I IV | V I | IV V | I ||

Si $\frac{3}{2}$ | I V I | IV I V | I V IV | I ||

Reb $\frac{4}{4}$ | V | I IV | V I | IV V | I ||

La $\frac{3}{2}$ | IV I | V I IV | I IV V | I ||

fa $\frac{3}{4}$ | I IV | V I | V I | IV I ||

si $\frac{3}{2}$ I V I | IV I V | i.

lab $\frac{4}{4}$ I | V IV | I I | IV V | I

mi $\frac{3}{2}$ I I V | IV IV V | i.

Quando se repite la armonía, la posición del acorde debe ser cambiada.

— EJERCICIO 12 —
(Bajo con indicación de grados)

Mi I V IV V I

Solb I IV V I IV I

Do V V IV IV I I V V I

La I V IV I V V I

fa I V I IV I V I

sol# I V IV I IV V I

do I I V IV V V I

mi I IV IV I V V I

— EJERCICIO 13 —

Bajete (Bajo sin indicación de grados)

Sobre cada nota del bajete se debe formar el acorde correspondiente.

Lab

Si

Fa

Do#

Las alteraciones debajo de las notas del bajo se refieren a su tercera.

la # #

re#

sib b b

re # #

— EJERCICIO 14 —
 (Melodía con indicación de grados)

Fa# I IV I IV V V I
 Mib I I IV IV I V I
 La I I V IV I I IV V I
 Fa I V I IV I V I IV V I
 mi I IV V IV IV V I
 do# V I IV I IV I V I
 sol I IV I V IV V I
 la# I V I IV I V I

* No hay razón para evitar las quintas por movimiento contrario que resultan de tales pasajes melódicos (y que prohíben muchos libros de texto).

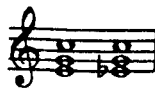
— EJERCICIO 15 —
 (Melodía sin indicación de grados)

Fa#
 Sol
 Sib
 Lab
 fa#
 do
 mib
 la

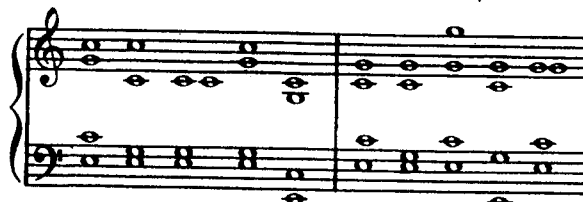
CAPITULO III
ACORDES DE SEXTA

1. *Inversión de los acordes mayores y menores.*

La tercera del acorde está en el bajo.



Indicación del bajo cifrado: 6
Duplicaciones: fundamental o quinta (por ahora, no la tercera).
Posición de octava o de quinta (no de tercera).



EJERCICIO 16

Escribanse y tóquense los siguientes acordes de sexta en diferentes posiciones:

La I ₆	lab V ₆
Fa# V ₆	mi I ₆
Mib IV ₆	re# IV ₆
Si I ₆	sib V ₆

La quinta puede ser suprimida y la fundamental triplicada:



2. *Enlaces entre acordes de sexta consecutivos o entre acordes de sexta y acordes fundamentales.* tratados desde el mismo punto de vista que las progresiones que se refieren a acordes fundamentales solamente.

Procedimiento recomendado para efectuar enlaces sencillos y correctos:

- (a) Si dos acordes tienen una nota común, manténgasela.
- (b) Condúzcase cada una de las voces empleando los menores intervalos posibles.

Cuando la armonía no cambia, se pueden emplear en las tres voces superiores octavas ocultas que constituyen un acorde roto:



EJERCICIO 17

(Indicación de grados y ritmo dados)

Mi $\frac{4}{4}$ I V₆ | I₆ IV | V V₆ | I ||

Lab $\frac{3}{4}$ I I₆ | IV I | V V₆ | I I₆ | V I ||

Sol $\frac{2}{4}$ V | I V₆ | I I₆ | IV V | I ||

Mib $\frac{3}{4}$ IV₆ | V₆ I | IV I₆ | V V₆ | I ||

fa# $\frac{6}{8}$ I V₆ | I IV I | V I IV | V V₆ | I ||

sib $\frac{2}{2}$ I₆ I | V₆ V | IV IV₆ | V I ||

mi $\frac{3}{4}$ I I₆ IV | V I₆ | IV I IV₆ | V I ||

sol $\frac{6}{8}$ I IV | V I | IV₆ I IV IV₆ | V I ||

En el bajo se permiten:

- (a) Saltos de octava o sexta.
- (b) Saltos por intervalos aumentados o disminuidos hacia la sensible.

— EJERCICIO 18 —
(Bajo cifrado)

Significado de las cifras:

- Nota sin cifra = Acorde fundamental

6 = Acorde de sexta

Reb 6 6 6

Mi 6

Sol 6 6 6 6 6 6 6 6

Sib 6 6 6 6

la 6 # 6 #

fa 6 b 6 b 6

si 6 6 6 # 6 # 6 #

do 6 b 6 6 6 b b

— EJERCICIO 19 —
(Bajete)

La

Fa

Do

Mib

sol#

sib

la#

mi

— EJERCICIO 20 —

(Melodías con indicación de grados)

De aquí en adelante ya no es necesario conducir siempre a las tres voces superiores por el camino más corto al pasar de un acorde al que sigue, o mantener las notas comunes.

Los saltos de octava o de sexta también pueden efectuarse en las voces superiores.

Re I V I₆ IV V V₆ I I₆ V V₆ I

Fa I IV I I₆ V I₆ I IV₆ V V₆ I

Fa# I IV I V₆ I IV₆ IV I I₆ V IV I

La I V₆ IV₆ V I V I IV IV V I₆ V I

do I V₆ I IV₆ V I IV₆ IV V IV₆ V I I₆ IV V I

fa# I V₆ V I IV₆ I V₆ I

lab I IV I IV₆ V V₆ I IV₆ IV V I

re I V₆ V IV₆ V V₆ I

IV IV₆ V V₆ I IV I

• Bajo y tenor al unísono.

— EJERCICIO 21 —

(Melodías sin indicación de grados)

Do

Si

Mib

Sib

fa

la

fa#

si

Después de una cesura claramente perceptible en la melodía o en el bajo cifrado, las cuatro voces pueden saltar en la misma dirección.

CAPITULO IV

EL ACORDE DE SEPTIMA DE DOMINANTE

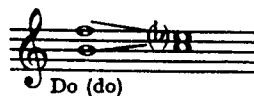
1. *El acorde de séptima de dominante consiste en el acorde perfecto de la dominante al que se agrega la séptima de su fundamental.*



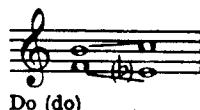
Posiciones posibles: de tercera, quinta, séptima (no de octava).
Característica distintiva: la quinta disminuída o, en las posiciones que no sean la de séptima, la cuarta aumentada (tritonio).

2. *La quinta disminuída y la cuarta aumentada exigen resolución.*

Resolución de la quinta disminuída:



Resolución de la cuarta aumentada:



En ambos casos la sensible asciende a la tónica.

3. *Enlace del acorde de séptima de dominante con el acorde de tónica. Procedimiento:*

- (a) Escribáse la progresión del bajo.
- (b) Complétese el primer acorde.
- (c) Resuélvanse la quinta disminuída o la cuarta aumentada.
- (d) Condúzcanse las otras voces al acorde siguiente por el camino más corto.

La quinta del acorde de séptima de dominante puede ser suprimida, y cuando ello sucede se hace posible la posición de octava. Cuando el acorde de séptima de dominante contiene su quinta, el acorde de resolución está desprovisto de la suya. Lo contrario es también cierto: V_7 sin quinta — I con quinta.

EJERCICIO 22

Escribánc los siguientes enlaces:

- (a) Acorde de séptima con quinta, acorde de resolución *sin* ella.

Mi V_7-I	si V_7-I	Re $I-V_7$
Reb V_7-I	la V_7-I	Lab $I-V_7$
Sib V_7-I	mi \flat V_7-I	do $I-V_7$
Sol V_7-I	fa \sharp V_7-I	sol \sharp $I-V_7$

- (b) Acorde de séptima *sin* quinta, acorde de resolución con ella.

La V_7-I	do \sharp V_7-I	Mi $I-V_7$
Fa V_7-I	mi V_7-I	Fa \sharp $I-V_7$
Si V_7-I	sol V_7-I	sib $I-V_7$
Do V_7-I	lab V_7-I	re \sharp $I-V_7$

EJERCICIO 23

Tóquense enlaces similares.

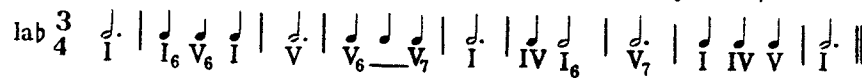
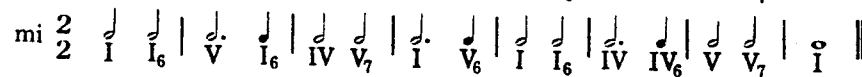
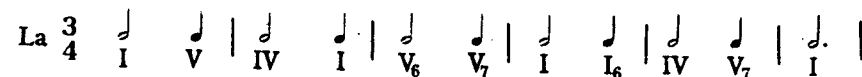
4. *En el enlace V_7 (con o sin quinta) — IV, la quinta disminuída o cuarta aumentada no puede ser resuelta. En este enlace (o en el opuesto) la nota común puede ser mantenida a fin de enlazar dichos acordes de la manera más directa posible.*

EJERCICIO 24

(Grados y ritmo dados)



* 8-octava, 7 = séptima, a continuación de la octava en el tiempo siguiente.



De ahora en adelante, la tercera puede ser duplicada en acordes fundamentales y en acordes de sexta.
Ejemplos en los cuales la duplicación de la tercera puede ser de gran provecho:

(a) Acordes de sexta 

(b) Resolución del acorde V7.



Se aconseja no duplicar la tercera, por ser la sensible de un acorde de dominante (peligro de octavas consecutivas). La séptima tampoco debe ser duplicada.

EJERCICIO 27

(Melodías con indicación de grados)



Fa I I₆ IV I₆ IV IV₆ V₇ I IV₆
 V I₆ IV₆ I IV₆ V V₇ I
 La I IV I₆ V V₆ V₇ I IV₆ I V₆ V
 I₆ IV IV₆ V₇ I
 Reb I I₆ V₆ I V V₆ I I₆ V₆ I IV



V₆ I V₆ IV₆ V V₆ IV₆ V₇ I
 Mi I V₇ I V₇ I₆ V₇ I I₆
 IV₆ IV I I₆ V V₇ I
 do IV IV₆ V₇ I IV IV₆ I I₆ V I₆
 IV₆ IV IV₆ V₇ I I₆ V IV₆ IV V₆ I IV I
 fa# I V₆ V V₆ I IV IV₆ IV
 V₆ I I₆ I V V₇ V₇ I (Mayor)
 sib I₆ I IV I₆ IV₆ I₆ IV I
 IV I₆ V I V₆ V₇ I
 si I IV I₆ IV₆ I IV I₆ IV₆ V I IV₆ V₇
 I I₆ IV₆ I₆ IV I₆ IV IV₆ I

EJERCICIO 28


(Melodías sin indicación de grados)


Cuando no hay otra indicación, el último acorde debe ser siempre el de la tónica. El acorde final debe estar siempre en estado fundamental, nunca invertido.


CAPITULO V

INVERSIONES DEL ACORDE DE V₇

1. Hay tres inversiones posibles del acorde de séptima de dominante, cada una de ellas en tres posiciones:

Acorde V₅⁶ = la tercera en el bajo:
(posición de tercera imposible)  Do V₅⁶

Acorde V₃⁴ = la quinta en el bajo:
(posición de quinta imposible)  Do V₃⁴

Acorde V₂ = la séptima en el bajo:
(posición de séptima imposible)  Do V₂

El cifrado para estos acordes es el siguiente: $\begin{matrix} 6 & 4 & 2 \\ 5 & 3 & 1 \end{matrix}$.

La quinta del acorde puede ser suprimida en las inversiones de $\frac{6}{5}$ y 2; en estos casos la fundamental (Sol, en los ejemplos dados más arriba) es duplicada.

2. Enlaces V₅⁶ (V₃⁴, V₂)—I: procedimiento como en V₇—I.
Resoluciones normales:
V₅⁶ al I fundamental
V₃⁴ al I fundamental o I₆.
V₂ al I₆.

EJERCICIO 29

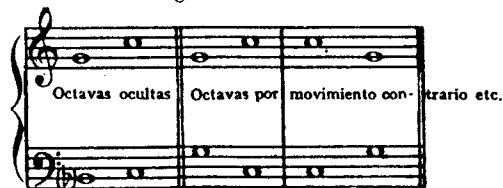
Escribanse los siguientes acordes en cualquier posición:

Mi V ₅ ⁶	Fa V ₃ ⁴	la V ₂	sol V ₅ ⁶
Re V ₃ ⁴	Solb V ₂	do V ₅ ⁶	mib V ₃ ⁴
Si V ₂	Do# V ₅ ⁶	reb V ₃ ⁴	do# V ₂
Lab V ₅ ⁶	Sib V ₃ ⁴	fa# V ₂	sol# V ₅ ⁶

Tóquense estos acordes en el piano y resuélvanse cada uno de ellos hacia la forma respectiva de I.

Enlaces V_5^6 (V_3^4 , V_2)-IV: procedimiento como en V_7 -IV (no hay resolución normal de la quinta disminuida o de la cuarta aumentada).

Desde ahora se permiten los siguientes enlaces en las voces extremas:

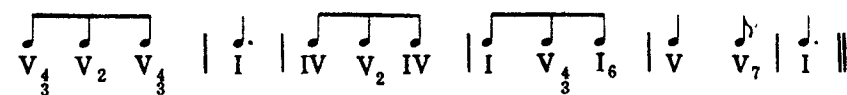
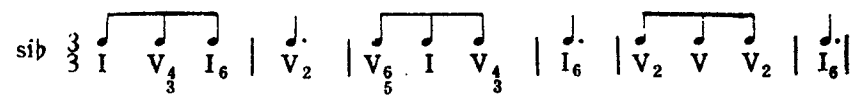
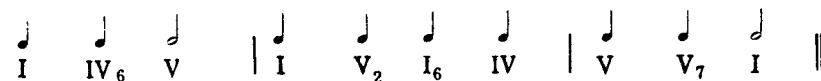
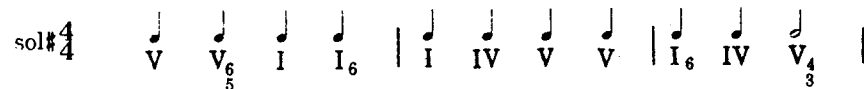
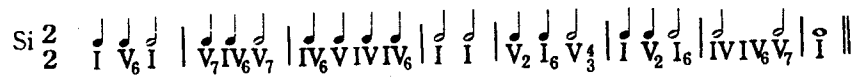
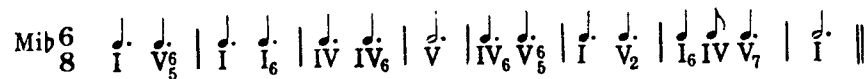
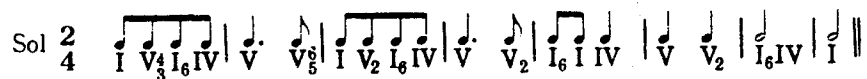
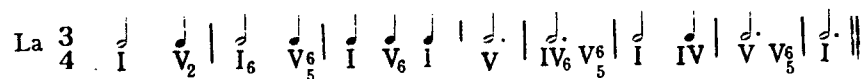


las octavas por movimiento contrario, solamente al final de un ejercicio o de una sección articulada claramente.

EJERCICIO 30

(Grados y ritmo dados)

En muchos enlaces la quinta disminuida (o cuarta aumentada) del acorde de séptima de dominante o de sus inversiones, no puede ser normalmente resuelta. Pero aun así, siguiendo las reglas dadas, es posible escribir estos enlaces de manera perfectamente aceptable.



EJERCICIO 31

(Bajos cifrados)

Desde ahora pueden ser empleadas las siguientes combinaciones de sonido:

1.



en todas las posiciones y duplicaciones.

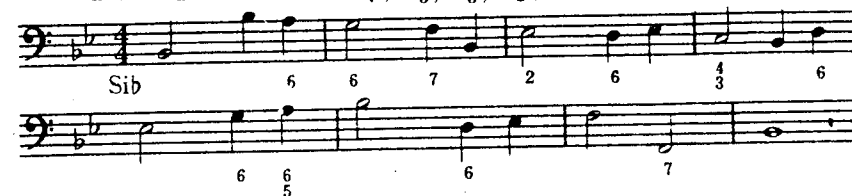


2.



Nº 2, se emplea solamente al final; Nº 1, puede producirse en cualquier lugar. (Atención: sonoridad hueca).

Pero ninguna de las dos formas puede ser empleada inmediatamente después de acordes que contienen la quinta disminuida o la cuarta aumentada (V_7 , V_5^6 , V_3^4 , V_2 , etc.).



Sol 6 6 6 6

2 6 4 6 7

Dob 2 6 4 6 6 6

6 4 6 6 7

La 6 4 6 6 6

6 4 6 7 6

6 7 6 6 7 6

6 6 5

Las alteraciones colocadas delante de un número afectan al intervalo indicado por él, contando desde el bajo.

mi # 6 4 6 6 #

2 6 # 6 6 7

sol 7 6 6 6 6 7 6 # 2 6 7

do# 7 6 # 4 6 # 6 6 # 6 5

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

sib 4 6 b 4 4 6 6

4 4 2 6 6 4 6 6 7

EJERCICIO 32
(Bajetes)

Solb

La

Mib

Do#

Do#

Do#

fa

si

la

re#

EJERCICIO 33

(Melodías con indicación de grados)

En posición cerrada, en un acorde de V₇, es a veces inevitable llevar al bajo por encima del tenor.

Si bien resulta aparentemente un acorde de V₂, el efecto vigoroso de la progresión del bajo justifica que consideremos al acorde como provisto de toda la fuerza de un V₇. Exceptuando este caso, el cruzamiento de las voces debe evitarse en lo posible.

Mi I V IV I₆ IV V₆₅ I I₆ V₆₅ I V I₆ V

V₆₅ I IV I₆ IV₆ IV V I V₇ IV₆ V₆ V₇ I

Sib I IV₆ V₆

I V₂ I₆ IV₆ V₆₅ V₇ V₄₃ I IV IV₆ V₇ I

Sol I₆ V₄₃ I V₆ V₆₅ I IV₆ V₆₅ I

I₆ V IV₆ V₆₅ I I₆ V₇ I

Fa# I IV I₆ V₄₃ I IV₆ V₆ I I₆ IV₆

V₆ I IV V₇ I I₆ IV₆ V₆₅ I

do I V₆ V₄₃ I V₂ I₆ V₄₃ I IV IV₆ V

IV IV₆ I₆ IV V₇ V₄₃ I IV V V₄₃ I

mi I V₂ I₆ V₆₅ I IV IV₆ V V₆

I IV V₇ V₆ I IV₆ V I₆

IV IV₆ I I₆ V V₇ I

lab I V₂ I₆ V V₆ I

V₃ I IV I₆ IV₆ V V₇ I

si I V₂ I₆ IV₆-IV V I

I₆ IV₆ V IV₆ V₇ I

- EJERCICIO 34 -
 (Melodías sin indicación de grados)

No se deben emplear como acordes finales de los ejercicios, acordes de séptima y combinaciones similares, como tampoco sus inversiones.

Sib

Reb

La

Fa

la

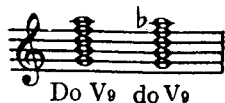
do#

fa

do

CAPITULO VI
ACORDES DERIVADOS DEL V₇

1. *El acorde de novena de dominante consiste en un V₇ al que se agrega la novena de su fundamental:*

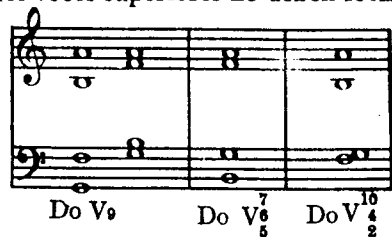


Inversiones: V_6^7 y V_2^{10}

Indicación de bajo cifrado: $9, \frac{7}{6}$ y $\frac{10}{2}$

En la escritura a cuatro partes, el acorde de novena y sus inversiones se emplean generalmente como sigue:

- (a) la quinta es suprimida;
- (b) la novena se encuentra en la voz superior;
- (c) las dos voces superiores no deben formar una segunda.



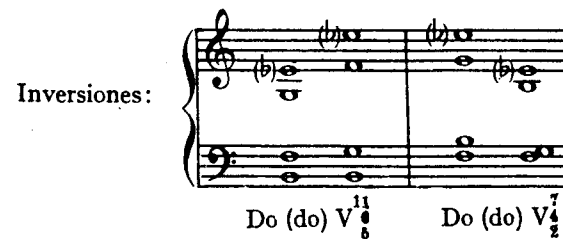
No obstante las dos voces superiores pueden (en V_6^7 y V_2^{10}) ser dispuestas a una novena de distancia; por lo tanto ya no se aplica con pleno rigor la regla que establece a la octava como distancia máxima entre las dos voces superiores.



2. *Acorde de séptima de dominante con sexta:*



La quinta es reemplazada por la sexta. Do V_7^{13} do V_7^{13}



La sexta se encuentra casi siempre en la voz superior.

Indicación de bajo cifrado: $\frac{13}{7}, \frac{11}{6}, \frac{7}{2}$

En los enlaces los dos derivados (V_9 , V_7^{13}) y sus inversiones son tratados como V_7 y sus inversiones correspondientes.

La nota característica de estos acordes de dominante (9 en V_9 , 6 (13) en V_7^{13}) puede ser alcanzada mediante un intervalo disminuido o aumentado.

EJERCICIO 35

Escribanse los acordes siguientes:

La V_9	si V_9
Mib V_5^7	fa V_5^7
Re V_2^{10}	lab V_2^{10}
Solb V_7^{13}	sol V_7^{13}
Mi V_6^7	re# V_6^7
Sib V_2^7	la V_2^7

Tóquense estos acordes en el piano y resuélvanse en su respectiva forma de I (V_2^{10} y V_2^7 en I₆, vea Capítulo V, sección 2).

EJERCICIO 36

(Grados y ritmo dados)

Para evitar saltos innecesarios en todas las voces, se debe elegir cuidadosamente la posición de los acordes.

La $\frac{3}{4}$ I V $_{10}^{\frac{1}{2}}$ | I $_6$ V $_6$ | I IV | V |

IV V $_3$ | I I $_6$ | V V $_{11}^{\frac{1}{6}}$ | I ||

Fa $\frac{4}{8}$ I V $_7^{\frac{1}{6}}$ I $_6$ I | V V $_7^{\frac{1}{2}}$ I $_6$ | IV I I $_6$ I |

V $_9$ V $_6$ I | I $_6$ I V $_9$ V $_{13}^{\frac{1}{7}}$ | I IV I ||

do $\frac{C}{C}$ V IV | V $_{10}^{\frac{1}{2}}$ I $_6$ IV V | V $_{11}^{\frac{1}{5}}$ I | V V $_7^{\frac{1}{2}}$ I $_6$ IV | V $_9$ V $_7$ | I ||

sol \sharp $\frac{3}{8}$ I V $_7^{\frac{1}{6}}$ I | V $_2$ | I $_6$ V $_4^{\frac{1}{3}}$ I | V $_{10}^{\frac{1}{2}}$ |

I $_6$ V $_6$ I | IV $_6$ V V $_6$ | I V $_{13}^{\frac{1}{7}}$ | I ||

— EJERCICIO 37 —
(Bajos parcialmente cifrados)

Mi 9 6 13 6

6 7 11

Solb 6 10 6 7

6 11 7 13

fa h 9 h 6 6 7 6

h 13 6 h 11

si 7 10 6 6 13

6 7 #4 6 # 11

Las sucesiones de octavas y quintas ocultas mencionadas en la página 6, pueden ser usadas:

entre dos voces intermedias, o
entre la voz superior y una intermedia.
(Véase también la página 26). No obstante deben hacerse menos evidentes por medio del fuerte movimiento contrario de una de las otras voces, por lo menos.
Sin embargo se ha de seguir evitando en todas las voces las siguientes octavas ocultas y las similares que se originan cuando dos voces se desplazan desde una séptima o una novena hacia una octava:

Desde ahora en adelante está permitido llegar por medio de un intervalo aumentado o disminuído no solamente a las notas ya mencionadas (9 en V $_9$, 6 en V $_{13}^{\frac{1}{7}}$, y la sensible) sino también a otras cualesquiera, cuando de ello resulta una mayor fluidez en la conducción de las voces (especialmente en menor) o para evitar errores más graves.

— EJERCICIO 38 —
(Melodías con algunas indicaciones de grados)

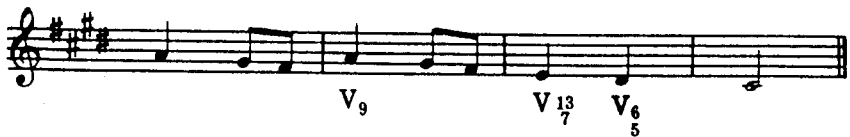
Lab V $_{10}^{\frac{1}{4}}$ V $_{11}^{\frac{1}{6}}$

V $_5^{\frac{1}{6}}$ V $_6^{\frac{1}{7}}$ V $_{11}^{\frac{1}{5}}$

Re V $_{10}^{\frac{1}{4}}$ V $_7^{\frac{1}{6}}$ IV $_6$ V $_6$ V $_{13}^{\frac{1}{7}}$ V $_2$ V $_{11}^{\frac{1}{6}}$

V $_7^{\frac{1}{2}}$ I $_6$ V $_{11}^{\frac{1}{6}}$ V $_{13}^{\frac{1}{7}}$

En los enlaces en que se emplea V^{13}_7 se producen con frecuencia.



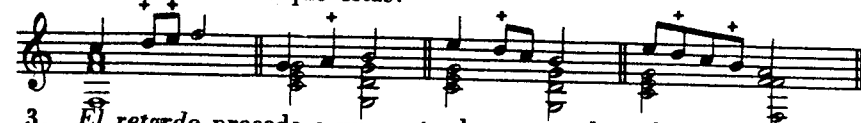
CAPITULO VII

NOTAS EXTRAÑAS AL ACORDE

1. *La bordadura* aparece entre una nota del acorde y su repetición, en posición métrica más débil que ésta y a la distancia de una segunda superior o inferior:



2. *Las notas de paso* forman uno o más pasos de segunda entre dos notas diferentes de un acorde y se presentan en posición métrica más débil que éstas:



3. *El retardo* precede a una nota de un acorde a distancia de segunda. Es *preparado* incluyéndolo como nota propia en el acorde anterior y es *resuelto* llevándolo por grado conjunto a la correspondiente nota armónica. El retardo ocurre en posición métrica más fuerte que su preparación o resolución:



Los retardos que resuelven en forma ascendente son menos frecuentes que los que resuelven en forma descendente:



Cuando el retardo resuelve en la tercera de un acorde, nada impide duplicarla cuando dicho acorde es un acorde menor; no obstante, en un acorde mayor tal duplicación puede resultar molesta, y debe ser siempre evitada cuando la tercera es la sensible (tercera del acorde de dominante).



Entre el retardo y la resolución pueden ser intercaladas otras notas:



Téngase cuidado con las octavas y quintas consecutivas:



Sólo es posible en tiempo lento:



4. *La anticipación* es una nota propia de un acorde que es anticipada, en el acorde inmediatamente anterior, en posición métrica débil.



5. *La apoyatura* es un retardo sin preparación. Cuando se ha dicho sobre el retardo, exceptuando lo referente a su preparación, se aplica también a ella:



6. *La escapatoria* sale de la nota real de un acorde por grado conjunto y se dirige por salto a una nota propia del acorde siguiente. Esto ocurre en posición métrica más débil que su resolución.



7. *La escapatoria alcanzada por salto* precede a la nota propia de un acorde por grado conjunto estando separada de la nota propia anterior por un salto:



8. Por excepción pueden aparecer notas extrañas a un acorde y que no cuadran en ninguna de las categorías precedentes. Se las considera notas libres.



EJERCICIO 39

(Melodías con y sin indicación de grados)

Do I IV I₆ V₆ I

V₇ I₆ V I V₃ I₆ V₆

I IV I₆ V₆ I

la I I₆

V I IV

IV₆ V₇ V₃ I

Se notará que a menudo acordes más complicados (por ej., el acorde de novena, y a veces aun el acorde de séptima de dominante) pueden ser interpretados como acordes más sencillos con el agregado de notas extrañas. La presencia de tales notas caracteriza a veces la duplicación de la sensible o de notas características en acordes de séptima (7), en V₉ (9 ó 7), y en V₇¹³ (6 (13) ó 7). Estas duplicaciones se consideran inofensivas debido al carácter transitorio de las notas señaladas con una +.

Sol I I₆ IV IV₆ V₆ V I

V V₂ I₆ I V V₅ I

mi I V₂ V₆ I

I₆ IV₆ V₆ I

V₂ I₆ V₇ V₁₃

Re I I₆ IV V I IV₆ V₆ I

I₆ I IV₆ V₆ V V₆ I I₆

IV₆ V₆ I I₆ IV V V₆ I

si I IV I₆ V₃ V IV

I₆ V₃ I IV I₆ V₇ I

La I I₆ V V₂ I₆ I V₇

V₅ V₇ I IV₆ V₆ V V₂ I₆

IV I₆ V₃ I IV V₉ I

fa# I V₃ I₆ V₂ I₆ IV V₆ I

V₇ IV₆ IV V₃ I₆ IV V₁₃ I

Mi I I₆ IV₆ V V₂ I₆ IV₆ V₅ V₇ I IV₆ I

V V₆ V₃ I₆ I I₆ IV₆ V₆ V₇ I

do# I V₃ V₆ I V₂ I₆ V₅ I V

I V₂ V₃ I₆ IV IV₆ V₅ I

Si I V₂ I₆ V₆ I IV₆ I₆ IV

I_6 V_6 — I V_3^4 I_6 — IV — I_6 I
 sol I_6 — V_5^6 — I — IV_6 — I_6 — IV — V_3^4 — I_6 —
 V_7 — I — V_6 — V_2 — I_6 — V_3^4 — I — I_6 —
 IV — IV_6 — I_6 — V_7 — I — V_5^6 — I — IV —
 V_5^6 — I — V — V_2 — I_6 — IV — I
 Solb I — IV — V_3^4 — I_6 —
 IV — I_6 — $V_6^{\left(\frac{6}{5}\right)}$ — I — IV — I
 mib I — V_6 — I — V —
 I — IV — V_7 — I —

Al armonizar melodías sin indicación de grados, se debe dedicar primordial atención a la perfecta elaboración del bajo. Se aconseja escribir primero la parte completa de éste, pensando, sin embargo, siempre en los acordes que habrán de ser realizados de acuerdo con la melodía dada.

Reb
 sib I — I_6 —
 IV — V_7 — I_3 —
 Lab
 V_9 IV
 fa V_9
 V_5^6 I V_5^6
 Mib IV I I_6

do

Sib

sol

Fa

re

V_2 I_6 V_5

IV_6 V_7

V_3 V_2 I_6 I IV

IV_6

Quando se emplean notas ajenas al acorde, a veces se producen quintas consecutivas entre éstas y notas propias del acorde. Tales quintas pueden ser empleadas sin vacilar. Pero, en cambio, las octavas consecutivas que surgen de este modo deben ser estrictamente evitadas. Las quintas consecutivas entre dos notas extrañas de igual especie (dos retardos, dos notas de paso etc.) son, sin embargo, tan molestas como las que aparecen entre notas propias y por ello deben ser evitadas.

Así es permitida esta progresión:

pero no esta otra:

CAPITULO VIII

ACORDE DE I_4^6 ACORDE DE II_3^6

1 Acorde de I_4^6 : la segunda inversión de un acorde



La quinta se encuentra en el bajo

Indicación de bajo cifrado: I_4^6

Duplicaciones: preferentemente la quinta; con menos frecuencia la octava o la tercera.

Empleo más frecuente de I_4^6 :

- (a) antes de un acorde de dominante en una cadencia final. En este caso el efecto es el de un V con dos apoyaturas:

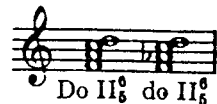


- (b) como acorde de paso o doble bordadura (en este caso tiene la misma función que las notas de paso o las bordaduras):



IV_4^6 y V_4^6 son comunmente usados como acordes formados por bordaduras, notas de paso o anticipaciones.

2. II_3^6 : acorde de subdominante con sexta agregada.



Particularmente útil en finales (antes de I_4^6 , V o V_7).

Las notas que constituyen la segunda (o novena) característica del acorde no pueden ser omitidas, mientras que la nota que establece el carácter mayor o menor de dicho acorde es a veces suprimida. En este caso la duplicación es facultativa:



Este II_3^6 incompleto, lo mismo que I_4^6 , es empleado a menudo como acorde vecino a un acorde de dominante siguiente. En este caso la nota que es tratada como apoyatura (o retardo) con resolución a la tercera del acorde de dominante no debe duplicarse:



— EJERCICIO 40 —

Escribanse los acordes siguientes en diferentes posiciones:

Fa I_4^6 Re V_4^6 sol# IV_4^6 Lab II_3^6
mi I_4^6 si IV_4^6 fa# V_4^6 mib II_3^6

— EJERCICIO 41 —

Tóquense los enlaces siguientes:

La $I_4^6-V_7-I$. mi $V-I_4^6-IV$.
Sol $I-IV_4^6-I$. do $IV-I_4^6-V-I$.
Mib $IV-V_4^6-I$. do# $I_6-II_3^6-I_4^6-V_7-I$.
Fa# $II_3^6-V_7-I$. mib $I_6-V_4^6-I-II_3^6-I_4^6-V_7-I$.

Para facilitar este ejercicio, escribanse las notas del bajo, y úseselas como una ayuda al tocar.

— EJERCICIO 42 —

(Bajos cifrados)

Las melodías que han de ser realizadas sobre los bajos cifrados, no deben arrastrarse penosamente de una nota a otra. El estudiante debe más bien tratar de concebir una línea melódica fluida. Escribase toda la melodía antes de elaborar las voces intermedias.



6 5 6 5 6 6 6 5
 do 6 6 #6 #4 6 #6 # 6 # 6 # 6
 6 # #4 6 #6 6 6 6 6 #3 6 4
 do 6 7 #6 6 6 6 6 6 6
 6 #4 6 #6 6 6 6 6 13 4
 Mi 6 6 6 6 6 6 6 6 6
 6 6 6 6 6 7 6 6 6
 la 6 6 6 6 6 6 13 #4 6
 #6 6 6 6 6 6 6 6 # 13 #

EJERCICIO 43

(Melodías con y sin indicación de grados)

do I₆ II₅ I I₆ IV I₄
 IV₆ II₅ V₃ V₆ I I₆ II₅ I₄ V I
 Re I IV₆ I IV V₉ V₂ I₆ I V II₅ V₂
 I₆ V₄ I IV I₆ V₉ I
 sol I IV₆ I₄ II₅ I₆ IV I
 V V₂ I₆ II₅ V V₁₃ IV₆ I₄ IV V₁₃ I
 Mib I V₄ I₆ IV I IV I₆ V IV₆ V₅ I I₆
 V₆ V₃ I I₆ IV I₄ IV₆
 I₆ II₅ V₇ I IV₆ I
 fa# I V₄ I₆ V₂
 I₆ II₅ IV₆ V₇ I

— EJERCICIO 47 —
(Melodías sin indicación de grados)

La

Mi

Fa

sol III₆

VII

VI

si VI I₄[#]

fa

II₆

CAPITULO X

ACORDES DE SEPTIMA DE I, II, III, IV, VI y VII

1. Acordes de séptima secundarios

En Mayor:

En Menor:

Estos acordes se usan en todas las inversiones (5, 4, 3, 2) y posiciones.

I₇ y III₇ son poco usados en menor; el acorde de VII₇, por el contrario, es muy común.

Considerando ciertas notas como extrañas al acorde perfecto o al acorde de séptima de dominante, se puede a menudo prescindir de tratar los acordes de séptima secundarios como acordes independientes.

El efecto áspero de muchos acordes de séptima secundarios puede ser suavizado por medio de la preparación: la nota característica (la séptima) aparece en la misma voz como nota propia del acorde precedente.

La mejor forma de tratar el VII₇ (en mayor y menor) y el II₇ (en menor) y todas sus inversiones, consiste en la resolución de la quinta disminuida (o cuarta aumentada).

2. Los acordes de séptima secundarios son usados generalmente en forma completa, o sea de cuatro sonidos. En casos especiales en que no se exige una armonía completa, se puede a veces obtener una mejor conducción de las voces suprimiendo una nota:

- en acordes que no tienen intervalos aumentados o disminuidos (Mayor: I₇, II₇, III₇, IV₇, VI₇; menor: IV₇, VI₇), así como en VII₇ en menor, pueden ser suprimidas tanto la tercera como la quinta;
- en todos los otros (Mayor: VII₇; menor: I₇, II₇, III₇) puede ser suprimida cualquier nota que no forme parte del intervalo disminuido (o aumentado) y que no sea la séptima del acorde.

Cuando una de las notas del acorde es suprimida, conviene duplicar la fundamental y colocar la séptima en la voz superior. La sensible no debe ser duplicada, aunque sea (como en VII₇) la fundamental del acorde.

EJERCICIO 48

Tóquense los siguientes enlaces:

Do I ₇ -IV	Mi II ₇ -V	Si III ₇ -VI
sol# I ₇ -VI	sib II ₇ -I ₆	fa# III ₇ -VI ₆
Fa I ₅ ⁶ -IV	Reb II ₅ ⁶ -I ₆	Fa# III ₅ ⁶ -II ₆
la I ₅ ⁶ -VI ₆	si II ₅ ⁶ -VI ₆	fa III ₅ ⁶ -IV ₇
Mi I ₃ ⁴ -IV ₇	Sib II ₃ ⁴ -V ₇	Do# III ₃ ⁴ -II ₇
fa I ₃ ⁴ -II ₅ ⁶	la II ₃ ⁴ -I ₆	do III ₃ ⁴ -VI ₆
Fa I ₂ -VII ₆	Si II ₂ -III ₇	Re III ₂ -VI ₇
re I ₂ -V ₅ ¹¹	fa# II ₂ -V ₅ ⁷	sib III ₂ -VI ₆

En el empleo de acordes de séptima secundarios (así como en otros acordes más complicados que se tratarán más adelante) la prohibición de las quintas consecutivas no puede ser siempre mantenida estrictamente. El efecto de las quintas consecutivas deja de ser molesto porque la atención del oyente es absorbida por un factor de mayor evidencia, el acorde de séptima secundario. En consecuencia, estas quintas consecutivas pueden ser empleadas sin vacilación en los enlaces que incluyen acordes de séptima secundarios, siempre que no puedan ser evitadas o que la única manera de evitarlas implicara una conducción tosca o forzada de las voces. Esto es aplicable a los enlaces de acordes simples (los acordes perfectos y acordes de dominante ya considerados) con otros de séptima secundarios y viceversa, como también a los enlaces de séptima secundarios.

Sin embargo se deben evitar las quintas consecutivas entre soprano y bajo. En los enlaces compuestos solamente por los acordes simples antes mencionados, las quintas consecutivas siguen siendo prohibidas.

Sol IV ₇ -II	La VI ₇ -V ₇	Mib VII ₇ -I
do IV ₇ -V ₂	mi VI ₇ -IV	re VII ₇ -I ₇
Re IV ₅ ⁶ -V	Lab VI ₅ ⁶ -V ₅ ⁶	Si VII ₅ ⁶ -VII ₆
do# IV ₅ ⁶ -V ₇	mib VI ₅ ⁶ -VII ₇	sol VII ₅ ⁶ -VI ₆
La IV ₃ ⁴ -VII ₇	Do VI ₃ ⁴ -V ₆	Solb VII ₃ ⁴ -I ₆
mi IV ₃ ⁴ -V ₅ ⁶	sol VI ₃ ⁴ -II ₇	si VII ₃ ⁴ -VI ₆
Sol IV ₂ -II ₂	Mib VI ₂ -V ₇ ¹³	Lab VII ₂ -V ₆
lab IV ₂ -VII ₅ ⁶	do# VI ₂ -II ₇	mib VII ₂ -I ₆

EJERCICIO 49

(Bajos cifrados)

7 11 #11 13 6 6 6 7 7 7 # 4 3

Pos. de 3*

Mib 2 6 6 2 6 6 7

13 7 6 6 7 6 6 2 7 6

7 6 6 7 2 7 7 7

fa# #2 #5 7 7 13 7 #

7 9 # #5 4 13 6 5

Si 2 7 6 2 6 6 6 4 6 6 7 6 5

7 6 6 7 7 6 6 7 7 6 4 4 7

Pos. de 3*

mi 2 #7 6 6 4 6 6 6 4 #

6 # 7 4 6 7 7 13 7 #

— EJERCICIO 50 —
 (Melodías con indicación de grados)

Re I — I₆ — IV₇ — V₂ — I₆ — II₇ — V — III₇ —

VI — I₄ — VII₄ — III₇ I₆ II₆ — V₄ — VI V₇ I

fa I — VI₇ IV₇ — II₇ I₆ — II₆ —

I₆ — II₄ II₇ — VI₂ IV₃ —

II₆ V₄ — II₇ — IV₇ — I

Mi I I₂ VI₇ VI₂ IV — II₇ — III IV — I₇ IV₇ — VI VI₂ —

IV₇ — VII₇ — III V — II — VII₇ — VI — VI₂ —

IV — II₇ — IV VII₆ — III IV — I IV₇ —

VI — IV₇ VII₄ III II — IV₇ V₇ I

do I — I₆ — II₆ V₉ VI₇ — IV₂

$\text{II}_7 - \text{II}_2 - \text{VII}_7 - \text{VI}_6 - \text{VI}_2 - \text{II}_6 - \text{IV}_2$
 $\text{II}_7 - \text{II}_2 - \text{V}_6 - \text{V}_2 - \text{I}_6 - \text{IV}_7$
 $\text{I}_4 - \text{VI}_7 - \text{I}_6 - \text{I} - \text{II}_6 - \text{II}_7$
 $\text{I} - \text{III}_7 - \text{VI}_6 - \text{VII}_3 - \text{I}_6 - \text{VII}_7 - \text{I}$
La $\text{I} - \text{VI}_7 - \text{I}_2 - \text{III}_2 - \text{IV}_3$
 $\text{IV}_6 - \text{IV}_7 - \text{III}_7 - \text{II}_7 - \text{I}_6$
 $\text{II}_6 - \text{I}_3 - \text{VI}_7 - \text{VII}_7 - \text{II}_7 - \text{I}$
si $\text{I} - \text{VII}_7 - \text{I} - \text{VII}_3 - \text{I}_6 - \text{II}_7$
 $\text{IV}_7 - \text{II}_3 - \text{V} - \text{VI}_6 - \text{V}_3 - \text{I}_6 - \text{IV}_6$
 $\text{I}_4 - \text{II}_6 - \text{I}_6 - \text{II}_7 - \text{IV} - \text{II}_3 - \text{I}$

— EJERCICIO 51 —

(Melodías con bajo cifrado)

En oportunidades adecuadas pueden introducirse notas extrañas al acorde también en las voces intermedias. Sin embargo debe tenerse cuidado de no sobrecargar la escritura.

Sol Movidó

fa *Lento*
 $\text{I} - \text{II}_7 - \text{I} - \text{VII}_3 - \text{I}_6 - \text{II}_7$
 $\text{IV}_7 - \text{II}_3 - \text{V} - \text{VI}_6 - \text{V}_3 - \text{I}_6 - \text{IV}_6$
 $\text{I}_4 - \text{II}_6 - \text{I}_6 - \text{II}_7 - \text{IV} - \text{II}_3 - \text{I}$

En la forma tradicional del bajo cifrado (que es usada en este libro en forma simplificada) hay signos especiales para los sonidos alterados hacia arriba y hacia abajo (p. e. \flat , \sharp , etc.), pero como estos signos no fueron usados consecuentemente por todos los compositores, se los ha reemplazado aquí por \sharp , \flat , \natural , y $\flat\flat$, a fin de obtener una notación sin ambigüedades.

La Rápido

sol Moderado

Lab Muy movido

Muy lento

— EJERCICIO 52 —

(Melodías con bajos)

Tranquilo

Lento

En el bajo cifrado una línea que se extiende por debajo de dos o más notas indica que la armonía del primer acorde (acorde perfecto u otro acorde especificado por el cifrado) es mantenida hasta el fin de la línea (esto significa que el bajo contiene en esta parte notas extrañas al acorde o forma un acorde roto). Compárese este modo de emplear la línea con su uso en combinación con los números romanos (indicación de grados) desde el ejercicio 20 en adelante.

Movido

Rápido

Movido

Con movimiento tranquilo

CAPITULO XI ALTERACION SIMPLE

1. La adopción de una escala menor distinta de la armónica nos proporciona algunos acordes adicionales pertenecientes a la tonalidad.

La escala menor melódica ascendente proporciona los siguientes acordes (hasta ahora no empleados en menor):

La escala menor melódica descendente (menor natural) da:

Los siguientes acordes de séptima se obtienen de la escala menor melódica ascendente y descendente:

Con respecto a las quintas consecutivas, estos acordes de séptima secundarios producidos por alteración simple, son tratados de manera exactamente igual que los acordes de séptima secundarios originales, no alterados, considerados en el capítulo X.

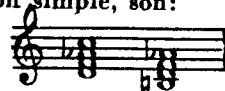
2. Por la alteración cromática de algunas notas de la escala (ascenso o descenso por medio de accidentes) se pueden agregar otros acordes más. De la gran cantidad así obtenida, los usados con mayor frecuencia son los siguientes:

En Mayor: En menor:

El acorde sobre VI alterado es usado a menudo en una variación de la cadencia rota, mencionada en la página 55: I—V₇—VI Alt.

El acorde sobre el II alterado es usado principalmente en su primera inversión ("sexta napolitana"). El enlace muy común de este acorde con una dominante (II nap. —V) se caracteriza por dos detalles que son generalmente evitados en otros enlaces, pero que aquí se recomiendan por ser necesarios y también de buen efecto:

- (a) tercera disminuida en una de las voces (de la fundamental de acorde napolitano a la sensible del acorde de dominante):
 - (b) falsa relación.
3. Los acordes de séptima usados con más frecuencia, obtenidos mediante la alteración simple, son:



Do mayor

Algunos de los acordes mencionados más arriba introducen en el modo mayor elementos característicos del modo menor (*p. e.*, la subdominante menor), y viceversa. Por lo tanto es comprensible que hasta los acordes de tónica puedan ser intercambiados, siempre que no se desee dar una sensación precisa de mayor o menor (más bien en el transcurso del desarrollo armónico que en el comienzo o en el final; sin embargo un trozo en modo menor termina a menudo con un acorde de tónica en modo mayor —que contiene la así llamada "tercera de Picardía"— siendo menos frecuente el caso inverso).

Los acordes alterados no pueden ser indicados con números romanos sin riesgo de confundirlos con los acordes no alterados, originalmente indicados con estos números. Por lo tanto desde aquí en adelante los números romanos se reservan para los pocos casos en que otras indicaciones serían menos correctas (ver págs. 107 y siguientes) y se emplean casi exclusivamente las indicaciones más exactas del bajo cifrado.

El estudiante atento habrá notado, sin embargo, cierta ambigüedad aún en los bajos cifrados. En general, las cifras son indicaciones abreviada para acordes (6, 4, 3, etc.), pero en ciertos casos, dos cifras consecutivas indican la progresión de una sola voz (*p. e.*, 6 7, que apareció ya en el ejercicio 24 y en otros). Esta ambigüedad se debe al hecho de que ningún cifra-do puede reproducir todo lo que sucede en el desarrollo armónico con exactitud igual a la notación sobre pentagrama. Pero con la experiencia adquirida ya por el estudiante, éste no tendrá ninguna duda respecto al significado de las cifras en cada caso.

— EJERCICIO 53 —
(Melodías con bajo cifrado)

Do Moderadamente rápido

si Con movimiento tranquilo

Mib Movido

fa Rápido

4 5 6 7

b 6 4 6 5

6 7 6 7 6 b6 7 b

Si Lento

4 6 2 4 6 b 2 6 7 4

4 5 6 4 4 6 b 6 7

sib Alegre

7 6 7 6 4

6 6 7 b 6

6 5 4 3 6 7 4 3

4 4 6 b 5 7 6 4 b

4 5 7 4 6 7 b 7 b

EJERCICIO 54

(Melodias con bajo)

Con ritmo movido

First system of musical notation for 'Con ritmo movido'. It consists of a treble and bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff contains a bass line with quarter notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4.

Second system of musical notation for 'Con ritmo movido'. It consists of a treble and bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff contains a bass line with quarter notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4.

Third system of musical notation for 'Con ritmo movido'. It consists of a treble and bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff contains a bass line with quarter notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4.

Tranquilo

Fourth system of musical notation for 'Tranquilo'. It consists of a treble and bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff contains a bass line with quarter notes. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

Fifth system of musical notation for 'Tranquilo'. It consists of a treble and bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff contains a bass line with quarter notes. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

First system of musical notation on the right page. It consists of a treble and bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff contains a bass line with quarter notes. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

Alegre

Second system of musical notation for 'Alegre'. It consists of a treble and bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff contains a bass line with quarter notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4.

Third system of musical notation for 'Alegre'. It consists of a treble and bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff contains a bass line with quarter notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4.

Fourth system of musical notation for 'Alegre'. It consists of a treble and bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff contains a bass line with quarter notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4.

Moderado

Fifth system of musical notation for 'Moderado'. It consists of a treble and bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff contains a bass line with quarter notes. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4.

6
4

2

6
4

(Nap-II)

#

Movido

b

b

b

7

b7
5

b7
5

b5

4
3

b7
5

b7
5

b7
5

b

6

Lento

+

+

+

7
4

6

7
#

CAPITULO XII
DOMINANTES SECUNDARIAS

Cualquier acorde mayor o menor que no sea la tónica de la tonalidad (II, III, IV, V, VI, en mayor; IV, V, VI, en menor) así como todo acorde mayor o menor obtenido por alteración, puede ser realizado haciendo que lo preceda un acorde perfecto (mayor; con menos frecuencia menor) o un acorde de séptima (con preferencia del tipo de séptima de dominante, es decir, que consiste en un acorde mayor con la séptima menor agregada), el cual tiene con respecto a ese acorde la función de dominante.

Estos acordes de dominante auxiliares contienen notas que no pertenecen a la escala original (o, lo que es lo mismo, alteraciones de las notas de la escala).

El acorde de séptima de dominante de la escala original también puede ser precedido por su dominante auxiliar.

— EJERCICIO 55 —

Tóquense los siguientes enlaces:

V—I, V₇—I, IV—I, VI—I, III—I alterado VI—I, II—I, nap. II₆—I, en diversas tonalidades mayores y menores y en diferentes posiciones, siendo el primer acorde de cada enlace precedido por su dominante auxiliar.

Ejemplo: fa#: nap. II₆—I :



El efecto de un dominante auxiliar se puede obtener no sólo por medio de un acorde con función de dominante con respecto al que le sigue, sino también por medio de un acorde construido sobre una nota que es usada como nota sensible a la fundamental del acorde siguiente, creando así un VII, VII₆, VII₄, o VII₇ artificial (alterado o no, en estado fundamental o en cualquier inversión).

— EJERCICIO 56 —
(Melodía con bajo cifrado)

Moderado

Rápido

First system of musical notation on page 86, featuring a treble and bass clef with various notes and accidentals.

Lento

Second system of musical notation on page 86, marked "Lento", with a treble and bass clef.

Third system of musical notation on page 86, with a treble and bass clef.

Fourth system of musical notation on page 86, with a treble and bass clef.

Movido

Fifth system of musical notation on page 86, marked "Movido", with a treble and bass clef.

First system of musical notation on page 87, featuring a treble and bass clef.

Second system of musical notation on page 87, featuring a treble and bass clef.

Third system of musical notation on page 87, featuring a treble and bass clef.

Fourth system of musical notation on page 87, featuring a treble and bass clef.

Fifth system of musical notation on page 87, featuring a treble and bass clef.

CAPITULO XIII

OTROS TIPOS DE ALTERACION

1. El acorde de séptima de dominante y sus inversiones son frecuentemente empleados en forma alterada. Las alteraciones se efectúan por medio de la
 - (a) enarmonía de la séptima
 - (b) enarmonía de la quinta
 - (c) empleo de una nota situada a un semi-tono superior o inferior de la quinta, en lugar de la misma.

Forma original	Alteraciones					
1	2	3	4	5	6	
7	8	9	10	11	12	

Los acordes Nos. 6, 7 y 8 no son empleados como acordes regulares debido a los intervalos doblemente aumentados o disminuídos que contienen.

2. Las relaciones tonales más cercanas de estos acordes de dominante alterados pueden ser halladas en los acordes fundamentales mayor o menor (o acorde de sexta) inmediatamente siguientes, los que deben ser escritos en su forma regular —es decir, sin intervalo aumentado o disminuído— y alcanzados sin enlace cromático o enarmónico por medio de una de las siguientes resoluciones:

- (a) Resuélvase la quinta disminuída en una tercera mayor o menor (o la cuarta aumentada en una sexta mayor o menor), tal como se describió en la página 18. Considérese la nota alcanzada por un paso de semitono ascendente como fundamental del acorde de resolución y complétese el mismo con las dos voces restantes (más de una posibilidad en los Nos. 5 y 12).
- (b) Resuélvase como en (a), pero reemplácese la fundamental de esta resolución por otra situada una tercera mayor o menor más abajo (tal como en una "cadencia rota" ver págs. 55 y 74), considerando una de las notas restantes del acorde de dominante como nota sensible (Nos. 3, 5, 11, 12) o como subdominante (Nº 2).

De esta manera obtenemos las siguientes resoluciones:

Haciendo caso omiso de las indicaciones anteriores, se dan otras numerosas resoluciones. Pero entonces estas resoluciones deben consistir en más de dos acordes para establecer claramente su significado tonal.

En los enlaces que contienen acordes introducidos en una tonalidad dada por medio de esta alteración (sea conteniendo tales acordes aisladamente, sea en conexión con otros), el oído es bastante insensible con respecto a las quintas consecutivas. También en tales casos la atención del oyente es absorbida por un detalle más evidente: la compleja relación tonal.

3. Las inversiones de estos acordes pueden ser usadas a menudo en forma más sencilla y más legible por la introducción de progresiones cromáticas. Pero también pueden ser usadas en sus formas originales, y, algunas de ellas, p. e.:

son actualmente usadas.

4. Después del acorde 2 ($\frac{6}{5}$ aumentado o "Sexta Alemana") y del 5 ($\frac{6}{4}$ aumentado o "Sexta Francesa") el Nº 9 es el que se emplea con mayor frecuencia. Aparece casi invariablemente con la quinta aumentada en la voz superior:

Dos de sus inversiones se usan en la misma forma:

Frecuentemente se usan los siguientes acordes a tres voces, obtenidos por omisión de una de las voces de los Nos. 2, 5, 9:

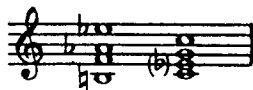
* Este acorde aumentado es un acorde de dominante, mientras que el acorde aumentado original (sin alteración) mencionado en el Capítulo IX es un acorde de III menor.

Todos estos acordes tienen la misma resolución tonal que el acorde original del cual derivan.

- Lo mismo que el acorde de séptima de dominante, el acorde de séptima disminuida (VII_7 en menor) tiene también formas alteradas. La enarmonía de sus notas permite la resolución directa hacia cuatro acordes diferentes mayores o menores o sus inversiones:

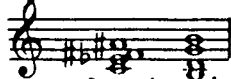


Una de las notas del acorde (en cada caso una distinta) es empleada como nota sensible a la fundamental del acorde siguiente. La tercera superior de esta nota sensible puede ser reemplazada por una cuarta disminuida. El resultado es un acorde similar a $V \frac{11}{6}$. La nota nueva debe estar siempre en la voz superior.



A pesar de la gran libertad en la conducción de las voces hecha posible por estos acordes de séptima con carácter de dominante, se deberá siempre tener cuidado (en las formas en que se ha omitido una nota, o en acordes de más de cuatro voces) en evitar la duplicación de la nota que actúa como sensible.

- Todos los acordes que contienen quintas disminuidas o cuartas aumentadas son especialmente susceptibles de ser alterados. Estos acordes presentan demasiadas posibilidades para poder ser encuadrados dentro de un sistema fácilmente comprensible. Por lo tanto hay que contentarse con construir estos acordes según las necesidades, empleándolos de acuerdo a su estructura, aún cuando algunos de ellos, debido a su uso frecuente, han encontrado un lugar definido dentro de la clasificación tonal, como el siguiente acorde:



Ya se habrá notado que el enriquecimiento armónico que la alteración trae al campo de las relaciones tonales, introduce también el peligro de una abundancia desagradable, de exceso, y de disolución caótica. En efecto, cada nota de una escala puede ser alterada, y este hecho da origen a una infinita cantidad de relaciones tonales con sus ramificaciones subsiguientes. Esto no significa que se crean nuevas combinaciones sonoras, sino simplemente que las ya conocidas aparecen en notación siempre diferente. Pero, afortunadamente, existe la posibilidad de substituir la notación cromática por la técnica del uso de la nota sensible y esto reduce la gran cantidad de complicados acordes alterados a las proporciones más manejables de la serie de las alteraciones más usuales y sencillas que ya conocemos.

EJERCICIO 58
(Melodía con bajo cifrado)

Moderado

Lento

Chords: #, 6 5, #6 5, 9 b7, #6 b5

Chords: #6 4 b2, 6 4, #6 4 #2, #6 4 3

Chords: 6 4, #4 3, 6, #6 #, #5 3 2

Chords: 7, #6 5, 6 4, 6 5 #, b5 b, #5 4 b2, b7, #5 b 4 b

Chords: 7, #4 3, 7 b b, #6 4 3, 7 b, 6, 7 5 3, 6, 2

Chords: #7 #4, b6 4 3, b7 5 b3, 2, 6 4

Movido

Chords: 13 #, 7 #, b7, 6 6 2 6 6 # 2, 4

Chords: 7 #, b7 5 b3, #6 #, #6 b5 #, 6 b, 9 #6 #4, 11 7 5

Chords: #5 6 4, #6 4 3, 7, #6 5 3, 6 4, 7 #, #6 4 3

Chords: 2, 7, 2 7, 7, 6 6 #

Tranquilo

En ejercicios de esta clase es fácil darse cuenta de las limitaciones del bajo cifrado. Comienza a ser incómodo cuando incluye cifras (o accidentes) que representan tres notas de un acorde; y cuando contiene cifras o accidentes que representan cuatro notas, pierde completamente su sentido. Porque entonces el propósito original de las cifras, que era el de proporcionar una especie de substituto taquigráfico de la notación sobre pentagrama, se ve frustrado al producirse una complicación mayor que la notación sobre pentagrama misma, transformándose así el cifrado en una carga inútil.

— EJERCICIO 59 —
(Melodías con bajo)

Gracioso

Muy rápido



Moderado



CAPITULO XIV MODULACION—I

1. La modulación es el desplazamiento de una tonalidad hacia otra.

Una modulación es clara y está libre de ambigüedades cuando cada una de las tonalidades es expresada pura e inequívocamente. La tonalidad nueva no debe ser abordada antes que la inicial esté firmemente establecida.

El modo más sencillo para establecer firmemente una tonalidad es la cadencia. La cadencia en su forma más breve, consiste en tres acordes de una tonalidad, siendo el último siempre el de tónica.

2. Las cadencias más decisivas y, por consiguiente, las más comunes son aquellas en que el acorde de la dominante precede al de la tónica. El acorde anterior a la dominante puede ser construido sobre cualquier grado de la escala.

— EJERCICIO 60 — (Bajos cifrados)

Tóquense las siguientes cadencias:

Do fa#₆ # Mib₇

re₆ 7 Sol₆ sib₄ 6₃

Re₇ do#₆ #₆ La₆ 7_#

3. Las cadencias en que la subdominante precede a la tónica (cadencias plagales) son menos decisivas y por lo tanto no deben ser usadas cuando se requiere el efecto cadencial más fuerte.

— EJERCICIO 61 —

Tóquense las siguientes cadencias:

Do lab₄ 6₃ Mi₆ 4₅

si ⁶ # Fa ^{b6} _{b 43} ⁵ do# ⁷ _{#5} ⁷ #

Reb ⁶ _{bb} Si ⁷ ₄₅ # re ^{#5} _b

Una cadencia es tanto menos decisiva cuanto más lejana es la relación del penúltimo acorde con la tónica.

— EJERCICIO 62 —

Tóquense las siguientes cadencias:

Do sol Fa

mi ⁷ # La ⁶ ₄ re ^{#5} ₆ ⁶ _{5 b}

Solb ⁶ _{5 bb} sib ⁶ ₆ Si ⁶ ₅

Sol _{b5} ₄ la ⁶ _{b6} Mib ^{b5} ₄ ⁶ ₃

mib ⁷ Mi ^{#6} ₄₅

4. La semi-cadencia (cadencia frigia) ya mencionada (p. 55) es una cadencia cuya meta no es la tónica sino la dominante. En menor, esta dominante es generalmente precedida por el acorde de sexta de subdominante, y en mayor, por el acorde de sexta de subdominante alterado. Puesto que el significado tonal de esta cadencia es claro sólo a la luz de una cadencia previa o subsiguiente que lleva a la tónica, la semi-cadencia no se presta para la definición inequívoca de una tonalidad. Es más indicada como cadencia de paso en el transcurso de una marcha armónica, o como cadencia final cuando se desea mantener la conclusión abierta e indefinida.

— EJERCICIO 63 —

Tóquense las siguientes semi-cadencias:

do ⁶ ₄₆ ₃ ⁶ ₄ Re ⁶ ₆

fa# ⁶ ₆ # Lab ⁶ ₆

Por medio de la adición de otros acordes más y de la ornamentación melódica, las cadencias pueden ser ampliadas hasta constituir estructuras tonales mayores. Todos los ejemplos desarrollados en los doce capítulos precedentes son ejemplos de este procedimiento.

5. La tonalidad nueva en una modulación (tonalidad de destino) es establecida de la misma manera que la tonalidad original (tonalidad de origen).

Entre la tonalidad de origen y la de destino se encuentra una zona que puede pertenecer a cualquiera de ellas. Esta zona puede consistir en un solo acorde común a ambas, o en un grupo de acordes con significado tonal común.

Las modulaciones más sencillas emplean como eje el acorde cadencial de tónica de la tonalidad de origen: este acorde es interpretado como acorde común en ambas tonalidades.

— EJERCICIO 64 —

Tóquense las siguientes modulaciones. Complétense los tres compases iniciales en cuatro voces y únanselos después sucesivamente a cada una de las continuaciones dadas.

Otras modulaciones emplean como eje el acorde de dominante o de subdominante de la tonalidad de origen.

— EJERCICIO 65 —

Tóquense los siguientes ejercicios del mismo modo que el anterior.

El acorde común puede aparecer como:

- (a) *dominante secundaria* de la dominante o subdominante de la nueva tonalidad;
- (b) *dominante secundaria* de II, III, o VI de la nueva tonalidad;
- (c) acorde simplemente alterado de la nueva tonalidad.

— EJERCICIO 66 —

Tóquense los siguientes ejercicios como los anteriores.

1

2

3

4

(menor)

5

(menor)

6

(menor)

7

8

(Nap)

1

2

3

4

(menor)

5

(menor)

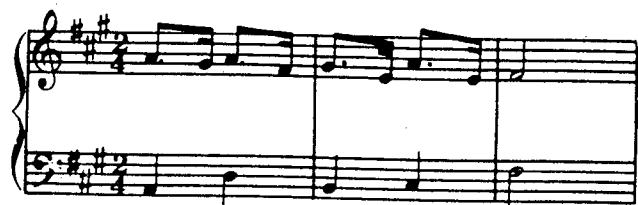
6

7

Cualquier otro acorde de la tonalidad de origen puede servir como eje de la modulación si se le asigna en la tonalidad de destino cualquiera de las funciones arriba mencionadas.

— EJERCICIO 67 —

Tóquense los siguientes ejercicios como los anteriores.

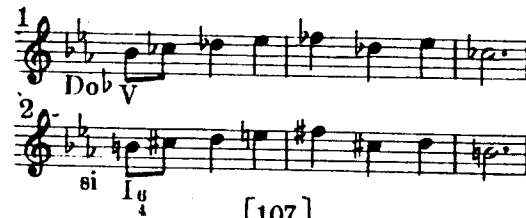
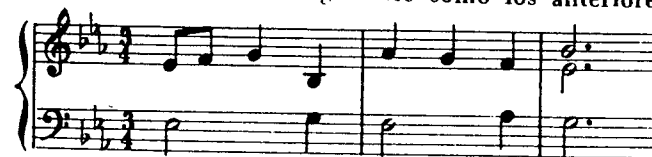


6. En muchas modulaciones no se intenta crear una zona intermedia bien definida; primero se establece claramente la tonalidad de origen, y luego la tonalidad de destino es abordada directamente como contraste armónico. Es obvio que tal procedimiento puede causar una ruptura dentro del discurso musical la cual conspira contra la fluidez de la marcha armónica si no es usada con prudencia como recurso especial para dar impulso al desarrollo armónico.

Sin embargo, procurando que no haya un contraste estructural demasiado grande entre el último acorde de la tonalidad de origen y el primero de la nueva tonalidad (como ocurre *p. e.* siendo aquél un acorde aumentado y éste un acorde de séptima secundario; o aquél un acorde sin tercera y éste un acorde de dominante con la sexta substituyendo a la quinta; o aquél un acorde en posición muy abierta y éste un acorde en la posición más cerrada posible, etc.) habrá siempre una relación perceptible entre ellos, por tenue que sea. En efecto, este tipo de modulación sorpresiva no difiere esencialmente de los enlaces descritos anteriormente. En la medida en que nos apartamos de las normas tendientes a una modulación fluida y estrechamente entrelazada, la impresión de disjunción y de brusca interrupción que causarán estas modulaciones del tipo de "terrazza", producirán un efecto cada vez más incisivo, perturbador, y, finalmente desconcertante, el cual llega a dificultar la comprensión de una pieza, aún en los casos en que la estructura armónica de la misma exija ese efecto. El oyente captará sólo con dificultad el salto repentino de una región armónica a otra, y si es sometido demasiado a menudo y a intervalos demasiado breves, a este choque, se apartará con espanto de las realizaciones del desenfadado manipulador de sonidos para buscar su salvación en un estilo musical más ameno, que le ahorre tales desagradables sobresaltos.

— EJERCICIO 68

Tóquense los ejercicios siguientes como los anteriores.



3
mi $V \frac{4}{3}$

4
do# IV

5
Do I_6 etc.

1
Mi I_6

2
lab I_6

3
Solb VII_6

4
Mib Nap_6 Nap_6

5
Re I_6 etc.

CAPITULO XV MODULACION—II

1. Las modulaciones que llevan con mucha rapidez a tonalidades distantes y sorpresivas (modulaciones que por consiguiente no pueden ser empleadas en cualquier parte) se consiguen al hacer del último acorde de la tonalidad de origen un acorde con alteración ampliada (ver pág. 88) de la tonalidad de destino.

— EJERCICIO 69 —

Tóquense los ejercicios siguientes como los anteriores.

1
Re VI_6

2
Mi V_6

3

4
Fa# II $(AI)_6$

5

Do V₆ la V₆ Fa V

Sib V

Mib V₇

Sib I₆

Movido

do# sol# II Nap.

Fa# V do# II Nap.

(Do#) la# I

Fa# I

Si I Sol I

do# I

Fa# V Mi V

sol# VII

do# I

Moderato

Lab Mib I₆

fa Lab IV

Do I la I

Do IV Mi I₆

Lab I

do[♯] I
(reb) Re V

Lab I

Con moto

fine

D.C. al fine

Con movimento tranquillo

Presto



CAPITULO XVI EJERCICIOS SUPLEMENTARIOS

Escribase el acompañamiento de piano para las partes solistas de las siguientes sonatinas concebidas para flauta o violín.

Aquí es aun menos necesario atenerse estrictamente a la escritura a cuatro voces que en los ejercicios del Cap. XV. En favor de una ejecución más cómoda y de una sonoridad más satisfactoria, las armonías pueden ser rellenas (cuidando siempre de mantener las duplicaciones en una proporción adecuada) o reducidas a dos o tres sonidos. Armonías compactas pueden ser disueltas en líneas melódicas por medio de la figuración armónica de acordes rotos. Pasajes al unísono, cruzamiento de voces, refuerzo del bajo, paralelas y numerosos recursos más pueden ser usados para dar vida y variedad a la escritura. Todos estos recursos son desarrollados desde el estilo a cuatro voces que ha sido practicado en los capítulos anteriores, cuando subordinábamos este estilo a nuestra experiencia en la técnica particular a los instrumentos de teclado. Se pueden encontrar ejemplos de este tipo de composición en toda la literatura clásica y moderna.

El procedimiento para realizar estos ejercicios es el siguiente:

- (a) Determínense los grupos tonales. Se notará que algunas secciones están comprendidas en una tonalidad (el final de la sección está en el mismo tono que el principio) mientras la característica armónica de otras secciones es su naturaleza moduladora.
- (b) Determínese de entrada cual es el estilo en el que han de ser elaboradas las distintas secciones. Como ayuda se ha indicado con números romanos estas diferentes secciones; números iguales indican secciones correspondientes.
- (c) Escribase el bajo de acuerdo a las consideraciones expuestas en a: determinando primero los puntos principales de la marcha armónica y luego realizando los pasajes que los enlazan. Agréguese luego (moderadamente) cifras que indiquen con claridad el esquema armónico.
- (d) Elabórese todo el bajo de acuerdo a las consideraciones expuestas en b.
- (e) Complétese la armonía.

La parte de piano completada puede ser un trabajo muy correcto y ordenado, de acuerdo con las reglas de la armonía. Esta es la meta que puede alcanzar cualquiera que haya dominado los ejercicios anteriores. Como ya se dijo en el prefacio, para alcanzar esta meta no es necesario poseer talento para la composición. Una vez que el estudiante haya alcanzado este grado relativamente alto de conocimientos técnicos, puede dedicarse con la conciencia tranquila, a problemas técnicos de otra índole, problemas que también pueden ser resueltos sin necesidad de talento creador sino simplemente por medio del cálculo y de la combinación inteligente. Si por otra parte

sus versiones completas de estas sonatinas demuestran que además de haber realizado correctamente las posibilidades que encierran, sabe expresarse en un lenguaje personal y característico, en el mejor sentido, entonces debe contemplar la posibilidad de desarrollar el talento creador así demostrado con miras a la composición original. El intento no puede perjudicarlo si no olvida nunca cuán escaso es el porcentaje de compositores realmente dotados entre todos los que se dedican a componer, y que, con la mejor voluntad del mundo y el criterio más severo, existe siempre el peligro de tomar por talento creador lo que no es más que un don para la imitación hábil, o una capacidad muy desarrollada para la compilación. Resumiendo, diremos: que el hecho de que un estudiante haya realizado la totalidad de los ejercicios contenidos en este libro no prueba nada con respecto a sus facultades creadoras. Por otra parte, un compositor, aunque fuera muy dotado, que no es capaz de ejecutar estos ejercicios con toda soltura, ha de ser considerado como un músico inexperto y sólo instruido a medias.

Sonatina I

Alegre

p *f* *mf* *pp* *cresc.*

f *ff* *p* *pp* *cresc.* *f* unisono

Sonatina II

Moderato

p *mf* *pp*

III
Re ρ

continue ...

IV
 f

V
 mf p p

continue

VI
 f

III continue
Sol f

I
 ff

IV
 p subito

continue

I
 f

continue

ff

Sonatina III

I Allegro assai
 f

continue

Musical score for page 122, featuring ten staves of music in G major. The score includes various dynamics such as *p*, *f*, and *mf*, and articulations like slurs and accents. The music is divided into sections labeled II, III, and IV.

Musical score for page 123, featuring ten staves of music in G major. The score includes various dynamics such as *p*, *f*, and *mf*, and articulations like slurs and accents. The music is divided into sections labeled I, II, and III.

Sonatina IV

Musical score for the beginning of Sonatina IV, featuring two staves of music in G major. The tempo is marked *Moderato*. The score includes dynamics such as *p* and *mf*.

Musical score for page 124, consisting of ten staves of music. The notation includes various dynamics such as *mf*, *p*, *cresc.*, and *ff*. There are also markings for *continue* and *II*. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with many notes beamed together.

Musical score for page 125, consisting of ten staves of music. The notation includes various dynamics such as *continue*, *ff*, *mf*, *p*, *cresc.*, and *pp*. There are also markings for *II* and *IV*. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with many notes beamed together.