

PAUL HINDEMITH

ARMONIA TRADICIONAL

Primera Parte

Ejercicios de Armonía para cursos superiores

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 ahórrarme 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

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 pretenden 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 obscuro 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 correspondientes. 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.

INDICE

PREFACIO

CAPÍTULO I:	Introducción	1
CAPÍTULO II:	Triadas de las armonías principales	4
CAPÍTULO III:	Acordes de sexta	12
CAPÍTULO IV:	El acorde de séptima de dominante	18
CAPÍTULO V:	Inversiones del acorde de V_7	25
CAPÍTULO VI:	Derivaciones de V_7 : V_9 , V_7^{13} , y sus inversiones	34
CAPÍTULO VII:	Notas extrañas al acorde	39
CAPÍTULO VIII:	Acorde de $\frac{6}{4}$, acorde de II	48
CAPÍTULO IX:	Acordes sobre II, III, VI, VII	53
CAPÍTULO X:	Acordes de séptima de I, II, III, IV, VI, VII	60
CAPÍTULO XI:	Alteración simple	73
CAPÍTULO XII:	Dominantes secundarias	82
CAPÍTULO XIII:	Otros tipos de alteración	88
CAPÍTULO XIV:	Modulación—I	99
CAPÍTULO XV:	Modulación—II	109
CAPÍTULO XVI:	Ejercicios suplementarios	117

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 triada 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. *Distribucion 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.

cerrada	abierta	c	c	a	a	a	c	a	a	a
Posición de octava		Posición de quinta				Posición de tercera				

— 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 triadas sobre todas las notas de la escala. Para ello pueden ser empleadas unicamente las notas de la escala.

En mayor: 

En menor:

(Se emplea la escala menor armónica)



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 —

Tóquense 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

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:

- Escribese 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 A^b V I

El movimiento de las voces:

- (a) **Movimiento directo:** Dos o más voces se mueven en la misma dirección.

- (b) **Movimiento contrario:** Dos voces se mueven en dirección opuesta.

- (c) **Movimiento obliquo:** Una voz permanece fija mientras otra se mueve.

— EJERCICIO 4 —

Escribanse los siguientes enlaces:

La I-V	mi I-V
Fa V-I	fa [♯] V-I
Si I-IV	do I-IV
Mi ^b 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
Re ^b 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:*

- (a) como en el caso anterior.
- (b) como en el caso anterior.
- (c) 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.
- (d) 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:

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

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) Evitense 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 $\frac{4}{4}$

Si $\frac{3}{2}$

Reb $\frac{4}{4}$

1.a $\frac{3}{2}$

fa $\frac{3}{4}$

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

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

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

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 i̇

fa i V I IV I V I

sol# I V IV I IV V I

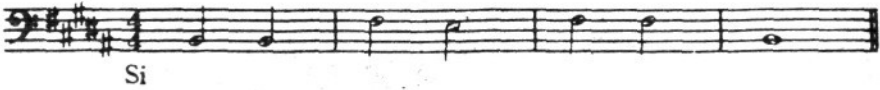
do I I V IV V V I

mi I IV IV I V V I

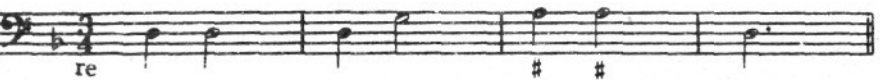
— EJERCICIO 13 —

Bajete (Bajo sin indicación de grados)

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



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



— 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

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

mi I IV V IV IV V I

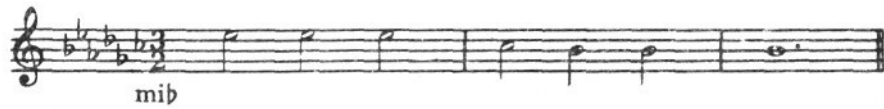
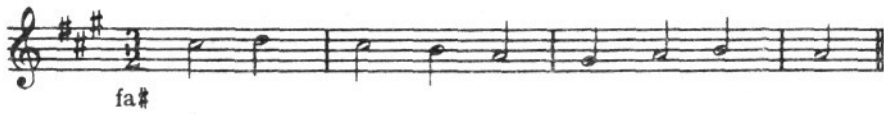
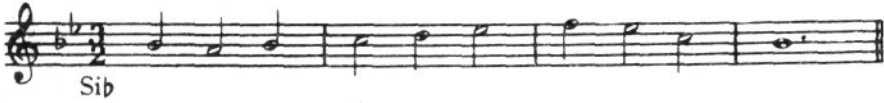
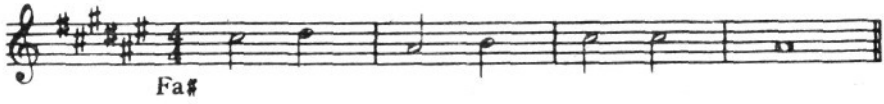
do# V I IV I IV I V I

sol I IV I V IV V I

la# I V I IV I V I

— EJERCICIO 15 —

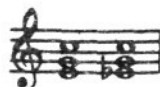
(Melodía sin indicación de grados)



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

Escribáanse 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.

Quando 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 $\frac{4}{4}$ $\dot{\text{I}}$ $\dot{\text{V}}_6$ | $\dot{\text{I}}_6$ IV | $\dot{\text{V}}$ $\dot{\text{V}}_6$ | $\dot{\text{I}}$ ||

Lab $\frac{3}{4}$ $\dot{\text{I}}$ $\dot{\text{I}}_6$ | $\dot{\text{IV}}$ $\dot{\text{I}}$ | $\dot{\text{V}}$ $\dot{\text{V}}_6$ | $\dot{\text{I}}$ $\dot{\text{I}}_6$ | $\dot{\text{V}}$ | $\dot{\text{I}}$ ||

Sol $\frac{2}{4}$ $\dot{\text{V}}$ | $\dot{\text{I}}$ $\dot{\text{V}}_6$ | $\dot{\text{I}}$ $\dot{\text{I}}_6$ | IV $\dot{\text{V}}$ | $\dot{\text{I}}$ ||

Mib $\frac{3}{4}$ IV_6 | $\dot{\text{V}}_6$ $\dot{\text{I}}$ | IV $\dot{\text{I}}_6$ | $\dot{\text{V}}$ $\dot{\text{V}}_6$ | $\dot{\text{I}}$ ||

fa# $\frac{6}{8}$ $\dot{\text{I}}$ $\dot{\text{V}}_6$ | $\dot{\text{I}}$ IV $\dot{\text{I}}$ | $\dot{\text{V}}$ $\dot{\text{I}}$ IV | $\dot{\text{V}}$ $\dot{\text{V}}_6$ | $\dot{\text{I}}$ ||

sib $\frac{2}{2}$ $\dot{\text{I}}_6$ $\dot{\text{I}}$ | $\dot{\text{V}}_6$ $\dot{\text{V}}$ | IV IV_6 | $\dot{\text{V}}$ $\dot{\text{I}}$ ||

mi $\frac{3}{4}$ $\dot{\text{I}}$ $\dot{\text{I}}_6$ IV | $\dot{\text{V}}$ $\dot{\text{I}}_6$ | IV $\dot{\text{I}}$ IV_6 | $\dot{\text{V}}$ $\dot{\text{I}}$ ||

sol $\frac{6}{8}$ $\dot{\text{I}}$ IV | $\dot{\text{V}}$ $\dot{\text{I}}$ | IV_6 $\dot{\text{I}}$ IV IV_6 | $\dot{\text{V}}$ $\dot{\text{I}}$ ||

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 6

Mi 6

Sol 6 6 6 6 6 6 6

Sib 6 6 6 6

la 6 # 6 #

fa 6 h 6 h 6

si 6 6 6 # 6 # 6 #

do 6 h 6 6 6 h h

———— EJERCICIO 19 ————

(Bajete)

A musical staff in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The melody consists of eight notes: F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, and E4. The note A4 is labeled "La" below the staff.

A musical staff in bass clef with a key signature of one flat (F) and a 4/4 time signature. The melody consists of eight notes: F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, and E4. The note F4 is labeled "Fa" below the staff.

A musical staff in bass clef with a key signature of one flat (F) and a 3/4 time signature. The melody consists of eight notes: F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, and E4. The note F4 is labeled "Do" below the staff.

A musical staff in bass clef with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 4/4 time signature. The melody consists of eight notes: F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, and E4. The note F4 is labeled "Mib" below the staff.

A musical staff in bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, and G#) and a 4/4 time signature. The melody consists of eight notes: F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, and E4. The note F#4 is labeled "sol#" below the staff.

A musical staff in bass clef with a key signature of three flats (Bb, Eb, and Ab) and a 4/4 time signature. The melody consists of eight notes: F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, and E4. The note F4 is labeled "sib" below the staff.

A musical staff in bass clef with a key signature of four sharps (F#, C#, G#, and D#) and a 4/4 time signature. The melody consists of eight notes: F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, and E4. The note F#4 is labeled "la#" below the staff.

A musical staff in bass clef with a key signature of four sharps (F#, C#, G#, and D#) and a 3/4 time signature. The melody consists of eight notes: F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, and E4. The note F#4 is labeled "mi" below the staff.

— 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 I 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)



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:



Do (do)

En ambos casos la sensible asciende a la tónica.

3. *Entace del acorde de séptima de dominante con el acorde de tónica. Procedimiento:*
 - (a) Escríbase la progresión del bajo.
 - (b) Complétese el primer acorde.
 - (c) Resuelvanse 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

Escribanse los siguientes enlaces:

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

Mi V7-I	si V7-I	Re I-V7
Reb V7-I	la V7-I	Lab I-V7
Sib V7-I	mib V7-I	do I-V7
Sol V7-I	fa# V7-I	sol# I-V7

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

La V7-I	do# V7-I	Mi I-V7
Fa V7-I	mi V7-I	Fa# I-V7
Si V7-I	sol V7-I	sib I-V7
Do V7-I	lab V7-I	re# I-V7

EJERCICIO 23

Tóquense enlaces similares.

4. En el enlace V₇ (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)

Fa $\frac{4}{4}$ I IV I₆ | V₇ I | V₆ I IV | V₈ 7. I

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

La $\frac{3}{4}$ I V | IV I | V₆ V₇ | I I₆ IV | V₇ I ||

Mib $\frac{2}{4}$ I IV V₇ | I I₆ IV | V₇ I IV | V V₆ I ||

Fa# $\frac{6}{8}$ I I₆ | IV V V₇ | I IV₆ | V₆ V₇ | IV₆ V₆ | I IV | V V₇ | I ||

mi $\frac{2}{2}$ I I₆ | V I₆ | IV V₇ | I V₆ | I I₆ | IV IV₆ | V V₇ | I ||

lab $\frac{3}{4}$ I | I₆ V₆ I | V | V₆ V₇ | I | IV I₆ | V₇ | I IV V | I ||

re# $\frac{4}{4}$ I₆ IV₆ V | I IV V₇ | I V₇ IV IV₆ | V₈ 7 I ||

si $\frac{3}{4}$ I I₆ | V V₆ | I I₆ IV | IV₆ V | I₆ V₆ I | IV IV₆ | V V₇ | 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 b 6 7

la 6 # 6 7 6 # 6 6 # 7

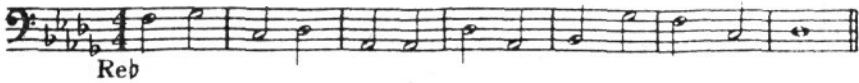
mib6 6 b 6 6 6 6 7

Muchas formas del enlace IV—V, (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)



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)

Musical exercise consisting of five staves of music with chord degree labels below each staff:

- Staff 1 (F major): Fa I I₆ IV I₆ IV IV₆ V₇ I IV₆
- Staff 2 (F major): V I₆ IV₆ I IV₆ V V₇ I
- Staff 3 (D major): La I IV I₆ V V₆ V₇ I IV₆ I V₆ V
- Staff 4 (D major): I₆ ——— IV ——— IV₆ V₇ I
- Staff 5 (B-flat major): 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 (Major)

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.

Mib

La

Sol

Sib

fa

sol#

do

mi

IV₆

V₇


V

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 V₆⁶ = la tercera en el bajo:
(posición de tercera imposible)




Do V₆⁶

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: $\overset{6}{5}, \overset{4}{3}, 2$.

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

2. Enlaces V₆⁶ (V₃⁴, V₂)—I: procedimiento como en V₇—I.
Resoluciones normales:
V₆⁶ al I fundamental
V₃⁴ al I fundamental o I₆.
V₂ al I₆.

— EJERCICIO 29 —

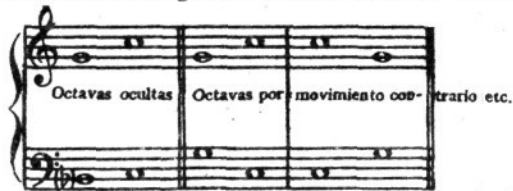
Escribanse los siguientes acordes en cualquier posición:

Mi V ₆ ⁶	Fa V ₃ ⁴	la V ₂	sol V ₆ ⁶
Re V ₃ ⁴	Solb V ₂	do V ₆ ⁶	mi \flat V ₃ ⁴
Si V ₂	Do \sharp V ₆ ⁶	reb V ₃ ⁴	do \sharp V ₂
Lab V ₆ ⁶	Si \flat V ₃ ⁴	fa \sharp V ₂	sol \sharp V ₆ 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.

La $\frac{3}{4}$ $\dot{1}$ \dot{V}_2 | \dot{I}_6 \dot{V}_5 | \dot{I} \dot{V}_6 | \dot{I} \dot{V} | \dot{I}_6 \dot{V}_5 | \dot{I} \dot{I}_6 | \dot{V} \dot{V}_5 | \dot{I} ||

Sol $\frac{2}{4}$ $\dot{1}$ \dot{V}_3 \dot{I}_6 \dot{I}_6 | \dot{V} \dot{V}_5 | \dot{I} \dot{V}_2 \dot{I}_6 \dot{I}_6 | \dot{V} \dot{V}_2 | \dot{I}_6 \dot{I} \dot{I}_6 | \dot{V} \dot{V}_2 | \dot{I}_6 \dot{I}_6 | \dot{I} ||

Mib $\frac{6}{8}$ $\dot{1}$ \dot{V}_5 | \dot{I} \dot{I}_6 | \dot{I}_6 \dot{I}_6 | \dot{V} | \dot{I}_6 \dot{V}_5 | \dot{I} \dot{V}_2 | \dot{I}_6 \dot{I}_6 \dot{V}_7 | \dot{I} ||

Si $\frac{2}{2}$ $\dot{1}$ \dot{V}_6 \dot{I} | \dot{V}_7 \dot{I}_6 \dot{V}_7 | \dot{I}_6 \dot{V} \dot{I}_6 | \dot{I} \dot{I} | \dot{V}_2 \dot{I}_6 \dot{V}_3 | \dot{I} \dot{V}_2 \dot{I}_6 | \dot{I}_6 \dot{I}_6 \dot{V}_7 | \dot{I} ||

re $\frac{2}{4}$ \dot{I}_6 \dot{V}_2 \dot{I}_6 | \dot{V}_2 \dot{V}_3 | \dot{I}_6 \dot{V}_3 | \dot{I} | \dot{I}_6 \dot{I}_6 | \dot{I}_6 \dot{V} \dot{V}_2 | \dot{I}_6 \dot{V} \dot{V}_2 | \dot{I}_6 \dot{V}_7 \dot{V}_7 | \dot{I} ||

$\#4$ \dot{V} \dot{V}_5 | \dot{I} \dot{I}_6 | \dot{I} \dot{I}_6 | \dot{V} \dot{V} | \dot{I}_6 \dot{I}_6 | \dot{V}_3 |

\dot{I} \dot{I}_6 \dot{V} | \dot{I} \dot{V}_2 \dot{I}_6 | \dot{I}_6 \dot{I}_6 | \dot{V} \dot{V}_7 | \dot{I} ||

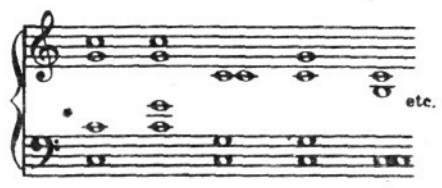
sib $\frac{3}{8}$ I V₃ I₆ | V₂ | V₆ I V₃ | I₆ | V₂ V V₂ | I₆ |
 V₃ V₂ V₃ | I | IV V₂ IV | I V₃ I₆ | V V₇ | I ||
 sol $\frac{4}{4}$ I V₃ I₆ IV | V IV₆ V₆ I | V₇ IV I₆ IV | IV₆ V₇ I ||

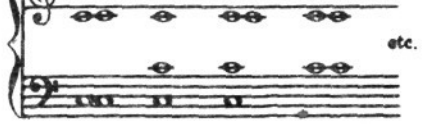
——— EJERCICIO 31 ———
 (Bajos cifrados)

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 (V₇, V₆[♭], V₃[♯], V₂, etc.).



Sol

Dob

La

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

mi

sol
7 6 6 6 6 7 6 # 4 6 7

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

4 2 6 6 # 6 # 6 # 6 # 6 # 6 5

sib b 6 b b 4 2 b 4 2 6 6

b b 4 2 6 b 6 6 7 b

— EJERCICIO 32 —
(Bajetes)

Solb

La

Mib

Do#

fa

si

la

re#

— EJERCICIO 33 —

(Melodías con indicación de grados)

En posición cerrada, en un acorde de V_7 , es a veces inevitable llevar al bajo por encima del tenor.

Si bien resulta aparentemente un acorde de V_2 , el efecto vigoroso de la progresión del bajo justifica que consideremos al acorde como provisto de toda la fuerza de un V_7 . Exceptuando este caso, el cruzamiento de las voces debe evitarse en lo posible.

Mi I V IV I₆ IV V₆ $\frac{6}{5}$ I I₆ V₆ I V I₆ V

V₆ $\frac{5}{5}$ I IV I₆ IV₆ IV V I V₇ IV₆ V₆ V₇ I

Sib I _____ IV₆ _____ V₆ _____

I _____ V₂ I₆ IV₆ V₆ V₇ V₃ I _____ IV IV₆ V₇ I

Sol I₆ V₂ I V₆ V₅ I IV₆ V₆ I _____

I₆ _____ V IV₆ _____ V₆ I I₆ V₇ I

Fa# I _____ IV I₆ V₃ I IV₆ V₆ I _____ I₆ IV₆ _____

V₆ I IV V₇ I I₆ IV₆ V₆ I

do I V₆ V₄ I V₂ I₆ V₃ I IV IV V

IV IV₆ I₆ IV V V₃ I IV V V₃ I

mi I _____ V₂ I₆ _____ V₆ 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 V₅ I —

V₃ I IV I₆ IV₆ V — V₇ I

si I — V₂ — I₆ — IV₆ — IV V — I —

I₆ — IV₆ — V — IV₅ — V₇ — I —

— EJERCICIO 34 —

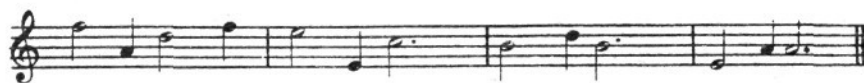
(Melodías sin indicación de grados)

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

Sib

Reb

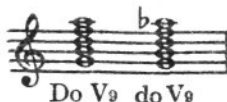
La



CAPITULO VI

ACORDES DERIVADOS DEL V_7

1. *El acorde de novena de dominante* consiste en un V_7 al que se agrega la novena de su fundamental:

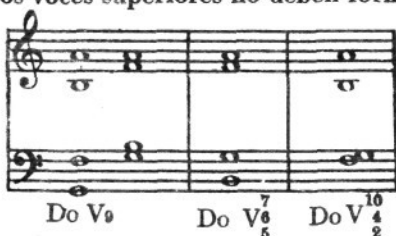


Inversiones: $V_{\frac{7}{6}}$ y $V_{\frac{10}{2}}$

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:

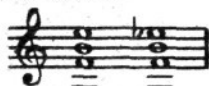
- (a) la quinta es suprimida;
- (b) la novena se encuentra en la voz superior;
- (c) las dos voces superiores no deben formar una segunda.



No obstante las dos voces superiores pueden, (en $V_{\frac{7}{6}}$ y $V_{\frac{10}{2}}$) 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}

Inversiones:

Do (do) V_5^{11} Do (do) V_2^7

La sexta se encuentra casi siempre en la voz superior.

Indicación de bajo cifrado: $\overset{13}{7}, \overset{11}{6} \text{ y } \overset{7}{4}$

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 disminuído 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_5^{11}	re#	V_5^{11}
Sib	V_2^7	la	V_2^7

Tóquense estos acordes en el piano y resuélvanse en su respectiva forma de I (V_4^{10} y V_2^7 en I_6 , 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 $V_{10}^{4/2}$ | I₆ V_6^5 | I IV | \dot{V} |

IV V_4^3 | I I₆ | \dot{V} | $V_{11}^{6/5}$ | I ||

Fa $\frac{4}{8}$ I $V_7^{6/5}$ I₆ I | V $V_7^{4/2}$ I₆ | IV I I₆ I |

V_9 V_6^5 I | I₆ I V_9 V_{13}^7 | I IV I ||

do C V IV | $V_{10}^{4/2}$ I₆ IV V | $V_{11}^{6/5}$ I | V $V_7^{4/2}$ I₆ IV | V_9 V_7 | \dot{I} ||

sol# $\frac{3}{8}$ I $V_7^{6/5}$ I | \dot{V}_2 | I₆ V_4^3 I | $V_{10}^{4/2}$ |

I₆ V_6^5 I | IV₆ V V_6^5 | I V_{13}^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 b 9 b 4 6 6 7

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.

(Vease 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_{10}^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)