

Curso Autodidáctico

---

# ARMONIA TONAL MODERNA

---



PROF. CESAR DE LA CERDA

Derechos Reservados

Se prohíbe su reproducción parcial o total sin  
autorización del autor.

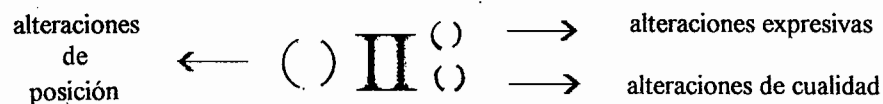
LECCIONES  
**7 - 12**

## LECCION N° 7

## ALTERACIONES EXPRESIVAS EN LOS ACORDES

Las cinco cualidades de la Armonía corresponden a cinco acordes cuyas notas mantienen entre sí distancias interválicas constantes. Cualquier alteración que se haga a alguna de estas notas modifica invariablemente la cualidad original del acorde. Si la séptima de un acorde mayor baja medio tono, por ejemplo, el acorde se transforma en dominante; si se bajan su séptima y su tercera, se volverá menor, etc.

Existen, sin embargo, dos clases de alteraciones para ciertos acordes que sin cambiar su cualidad, permiten lograr en ellos modificaciones de carácter expresivo. Son éstas la **suspensión del acorde menor** y las **variantes del acorde dominante**. Como enseguida veremos, dichas alteraciones expresivas se anotan en la parte superior derecha del símbolo del acorde, diferenciándolas así de las alteraciones de cualidad y posición que se sitúan en su parte inferior derecha y adelante, respectivamente:



## SUSPENSIÓN DEL ACORDE MENOR.

La posibilidad para esta primera alteración reside en la singularidad del acorde menor, cuya cualidad está ya definida en la estructura simple de una tríada. Como se sabe, las tres primeras notas de un acorde, es decir, su fundamental, su tercera y su quinta, forman lo que en la armonía tradicional se conoce como “acorde perfecto” o “tríada”. Si examinamos con atención las tríadas de las cinco cualidades armónicas ( M, x, m, ø, y o ), veremos que son iguales en los acordes M y x, lo mismo que en los acordes ø y o, siendo diferente la tríada del acorde menor. Las cinco cualidades de los acordes de do, por ejemplo, se pueden agrupar de la manera siguiente:

DO M	=	do – mi – sol – si
DOx	=	do – mi – sol – sib
DOm	=	do – mib – sol – sib
DOø	=	do – mib – solb – sib
DOo	=	do – mib – solb – la

De lo anterior se concluye que las tríadas o acordes de solo tres notas no definen una cualidad armónica con exactitud. Las tríadas de los acordes mayores y dominantes, al igual que las de los acordes sensibles y disminuidos, tienen un carácter ambiguo pues solo al completarse con una séptima se convierten en estructuras armónicas bien definidas. La tríada del acorde menor (do-mib-sol), en cambio, es suficiente para distinguir a este acorde de cualquier otro. Esta circunstancia permite que la séptima del acorde menor pueda alterarse sin perjuicio de la cualidad. La alteración se conoce como **suspensión del acorde menor** y consiste en elevar su séptima medio tono ( $\sharp 7$ ):  $\text{II}^{\sharp 7} = \text{re-fa-la-do}\sharp$ . Esta alteración puede ser seguida o no por el acorde en su condición natural  $-\text{II}^{\sharp 7} (\text{II})-$ , como puede apreciarse en los ejemplos que siguen:

III $\sharp 7$       bVø      VIIx      bVm      IVx      III $\sharp 7$       III      VIIIm  
("Amor")

También es frecuente que la alteración de la séptima del menor se extienda mediante un doble sostenido hasta coincidir con su nota fundamental una octava arriba ( $\text{II}^{\sharp\sharp 7} = \text{re-fa-la-re}$ ), para luego descender gradualmente hasta el acorde original:  $\text{II}^{\sharp\sharp 7} \rightarrow \text{II}^{\sharp 7} \rightarrow \text{II}$ . La suspensión del acorde menor en esta forma se usa particularmente en los casos de armonía estacionaria, o sea cuando un mismo acorde sirve para armonizar un pasaje relativamente extenso de una melodía:

I    II    III                      IIIø    VIx

→ II $\sharp\sharp 7$     II $\sharp 7$     II                      IIø    IVo      ("Días de Vino y Rosas")

### VARIANTES DEL ACORDE DOMINANTE.

El acorde dominante fue la primera de las cualidades armónicas en ser utilizada como un acorde de cuatro notas o acorde de séptima ( C. Monteverdi, 1567 – 1643 ). Se obtuvo integrando en un solo acorde las triadas de los grados quinto y séptimo de la escala, o sea de sus notas “dominante” y “sensible”, respectivamente (\*): sol-si-re + si-re-fa = sol-si-re-fa.

El amplio uso que se le ha dado a este acorde en la práctica armónica, agregado a su función polar como acorde V, ha motivado un interés activo por su variación y renovación. Como veremos, el resultado ha sido bastante fructífero. Empezaremos ahora por considerar las **variantes** que pueden hacerse en este acorde al introducir ciertas modificaciones en su estructura original.

Un examen atento de la estructura del acorde dominante demuestra que solo podemos hacer en él 3 alteraciones constitutivas sin que su cualidad se modifique:

- 1) elevar su tercera medio tono:  $x^{\#3}$
- 2) elevar su quinta medio tono:  $x^{\#5}$
- 3) bajar su quinta medio tono:  $x^{b5}$

Los pasos seguidos para llegar a esta conclusión se pueden ilustrar con un ejemplo. Si modificamos alternativamente, como  $\#$  o  $b$ , cada una de las notas que forman el acorde SOLx (su tercera, su quinta y su séptima, sin considerar la fundamental), los resultados son los siguientes:

$\#3$  : sol – si $\#$  (do) – re – fa = SOLx $\#3$  (primera variante)

$b3$  : sol – sib – re – fa = SOLm

$\#5$  : sol – si – re $\#$  – fa = SOLx $\#5$  (segunda variante)

$b5$  : sol – si – reb – fa = SOLx $b5$  (tercera variante)

$\#7$  : sol – si – re – fa $\#$  = SOL M

$b7$  : sol – si – re – mi = SOL M+6

De igual modo que en la suspensión del acorde menor, las tres variantes del acorde dominante se indican en la parte superior derecha del símbolo del acorde. En el caso del acorde V, por ejemplo, la anotación sería como sigue: V $\#3$ , V $\#5$  y V $b5$ . En otros acordes:

---

(\*) Es de dichas notas que los acordes dominante y sensible toman su nombre. Las siete notas que forman la escala de la tonalidad se denominan en su orden: tónica (1), sobretónica (2), medianta (3), subdominante (4), dominante (5), sobredominante (6) y sensible (7).

$IIx^{\#3}$ ,  $VIx^{b5}$ ,  $bIIIx^{b5}$ , etc.

El empleo de cualquiera de estas variantes es libre y solo está sujeto a su aceptación por parte de la melodía. En los ejemplos que siguen se podrá apreciar los diferentes efectos que se obtienen con ellas en un mismo pasaje melódico:

original:

II V I

variantes:

II  $v^{\#3}$  I  
o:  $v^{\#5}$   
o:  $v^{b5}$

original:

VII  $III_x$  VI

variantes:

VII  $III_x^{\#3}$  VI  
 $III_x^{\#5}$   
 $III_x^{b5}$

Las variantes del acorde dominante contribuyen también a resolver el problema de choque o cruzamiento que se produce a veces entre las notas de la melodía y la tercera o quinta del propio acorde, como se ve por los ejemplos que siguen:

II V  $I+6$   
mejor:  $v^{\#3}$

II  $bII_x$  I  
mejor:  $bII_x^{b5}$

Finalmente, la aplicación de alguna de las variantes puede servir asimismo para introducir un efecto de variedad en un acorde dominante cuya duración se extienda más allá del límite de un compás. Dos ejemplos pueden verse en la melodía #12 de esta lección (compases 18 – 19 y 20 – 21)

Como lo dejamos apuntado, las variantes del acorde dominante tienen por objeto enriquecer la cualidad expresiva de este acorde cuyo largo uso como acorde de séptima en la

práctica tradicional lo ha vuelto muy familiar, principalmente por su función como acorde del V grado o segundo acorde más importante en la tonalidad. Sin embargo, la mejor solución que la Armonía Tonal Moderna puede ofrecer a este problema es el de la sustitución de un dominante por otro, tema del que nos ocuparemos en nuestra lección siguiente.

# PARTE PRACTICA.

Proponga una solución armónica para la melodía #11.

## Análisis armónico de la melodía #10.

I II III (b)

III VI II (a)

II bIIx I (c)

I II III IV – IVx (b)

III VIx II (a)

IIø V I – Ix  $\sqrt{1.}$  IV – IVo (a)

III VI (a)

bVø IVx III bIIIx II bIIx (c)

$\sqrt{2.}$   
(IV) IIx II bIIx I+6 (c)

VARIANTES DEL ACORDE DOMINANTE  
( #3, #5 y b5 )

	original	#3	#5	b5
DO	do mi sol sib	do fa sol sib	do mi sol # sib	do mi solb sib
DO# o REb	reb fa lab si	reb fa # lab si	reb fa la si	reb fa sol si
RE	re fa# la do	re sol la do	re fa # la # do	re fa # lab do
RE# o MIb	mib sol sib reb	mib sol# sib reb	mib sol si reb	mib sol la reb
MI	mi sol# si re	mi la si re	mi sol # do re	mi sol # sib re
FA	fa la do mib	fa la # do mib	fa la do # mib	fa la si mib
FA# o SOLb	fa# la# mi do#	fa# si do# mi	fa# la # re mi	fa# la # do mi
SOL	sol si re fa	sol do re fa	sol si re # fa	sol si reb fa
SOL o LAB	lab do mib solb	lab do # mib solb	lab do mi solb	lab do re solb
LA	la do# mi sol	la re mi sol	la do # fa sol	la do # mib sol
LA# o SIb	sib re fa lab	sib re # fa lab	sib re fa # lab	sib re mi lab
SI	si re# la fa#	si mi fa# la	si re # sol la	si re # fa la

MELODÍA #11  
Material educativo (ATM)

"I WISH YOU LOVE"  
Charles Trenet.

The musical score is written for piano in 4/4 time. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The melody is primarily in the treble staff, while the bass staff provides harmonic support with chords and bass lines. The score is divided into measures, numbered 1 through 22. Chord symbols are provided for many measures, including II<sup>##7</sup>, II<sup>#7</sup>, II, bII<sub>x</sub>, I, V<sub>m</sub>, IV, and V. The score includes first, second, and third endings, indicated by bracketed numbers 1., 2., and 3. above the staff. The first ending leads to measure 8, the second ending leads to measure 13, and the third ending leads to measure 20. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 22.

1. 2. 3.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22

II<sup>##7</sup> II<sup>#7</sup> II bII<sub>x</sub> I V<sub>m</sub> IV V



Measures 1-5 of the piece. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The bass line includes figured bass notation below the staff.

Measures: 1, 2, 3, 4, 5

Figured Bass:  $bIIx^{b5}$ , I II, III  $bIII^o$ ,  $II^{\#7}$   $II^{\#7}$ , II V, II III

Measures 6-11 of the piece. The melody continues in the treble clef, and the bass line continues in the bass clef. The bass line includes figured bass notation below the staff.

Measures: 6, 7, 8, 9, 10, 11

Figured Bass: IV  $V^{\#5}$ , I III, II  $bIIx$ , I VI,  $bV^o$  IV  $b5$ ,  $III^{\#7}$  III

Measures 12-16 of the piece. The melody continues in the treble clef, and the bass line continues in the bass clef. The bass line includes figured bass notation below the staff.

Measures: 12, 13, 14, 15, 16

Figured Bass:  $IIIx$ , VI,  $IIx$   $bVIx$ , V IV III  $bIIx$ , II  $bIIx^{b5}$

Measures 17-21 of the piece. The melody continues in the treble clef, and the bass line continues in the bass clef. The bass line includes figured bass notation below the staff.

Measures: 17, 18, 19, 20, 21

Figured Bass:  $bV^o$  IVx,  $IIIx^{\#5}$ ,  $IIIx$ ,  $VIx^{\#5}$ , VIx

Measures 22-27 of the piece. The melody continues in the treble clef, and the bass line continues in the bass clef. The bass line includes figured bass notation below the staff.

Measures: 22, 23, 24, 25, 26, 27

Figured Bass:  $bV^o$  IVx, III  $bIII^o$ ,  $II^{\#7}$   $II^{\#7}$ , II  $bIIx$ , I+6, I+6

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of 19 measures, grouped into five systems. The harmonic analysis is provided in the bass staff of each system. The notes are in treble clef, and the bass staff contains the harmonic analysis.

Measure 1:  $bIIx$

Measure 2:  $I+6$   $II$

Measure 3:  $III$

Measure 4:  $VI$   $(bVIx)$   $IIx$   $bIIIo$

Measure 5:  $V$   $II$   $V$

Measure 6:  $IV$   $IVm+6$   $III$   $bIIIo$   $II$   $V$

Measure 7:  $I+6$   $bIIx$

Measure 8:  $I+6$   $bIIx$

Measure 9:  $I+6$   $II$   $V$   $I+6$

Measure 10:  $(bVIIx)$   $IIIx$   $VI$   $bV\phi$   $IVx$   $III$   $bIIIo$

Measure 11:  $II$   $IIx$   $V$   $bIIx$

Measure 12:  $II$   $IIx$   $V$   $bIIx$

Measure 13:  $I+6$

Measure 14:  $I+6$

Measure 15:  $I+6$

Measure 16:  $I+6$

Measure 17:  $I+6$

Measure 18:  $I+6$

Measure 19:  $I+6$

## LECCIÓN Nº 8

## SUSTITUCIÓN DEL ACORDE DOMINANTE

Un excelente recurso armónico que tiene extensa aplicación en la armonización tonal moderna es el de la **sustitución del acorde dominante** por otro acorde de su misma cualidad. Esta sustitución es posible gracias al intercambio recíproco entre la tercera y la séptima de los acordes que se sustituyen entre sí.

Un examen comparativo de la estructura de las tres cualidades primarias de la armonía ( M, x y m) muestra que sus diferencias se establecen por cambios en sus notas tercera y séptima. Consideremos, por ejemplo, las diferencias constitutivas entre los acordes SOL M, SOLx y SOLm:

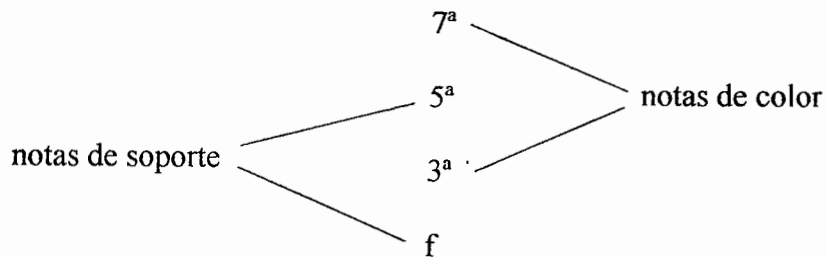
SOL M:	SOLx:	SOLm:
fa#	fa	fa
re	re	re
si	si	sib
sol	sol	sol

Las notas sol y re, fundamental y quinta en los tres acordes, permanecen constantes. No sucede lo mismo con las notas si y fa, tercera y séptima, cuyos cambios determinan las diferencias de cualidad entre ellos.

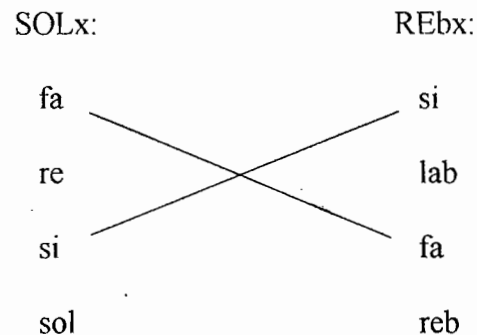
La misma observación podemos hacer en las otras dos cualidades armónicas, o sea en los acordes sensibles y disminuido, los cuales se diferencian entre sí solo por su séptima:

SOLø:	SOLo:
fa	mi
reb	reb
sib	sib
sol	sol

En cualquier cualidad armónica, por consiguiente, las notas tercera y séptima se consideran “notas de color”, en tanto que la fundamental y la quinta que desempeñan fundamentalmente una función de apoyo, “notas de soporte”:



En la sustitución del acorde dominante, el acorde que lo sustituye es otro dominante que tiene en común con él las notas tercera y séptima, pero situadas en sentido inverso como séptima y tercera. La sustitución es posible porque la cualidad en ambos acordes reside precisamente en su tercera y en su séptima. Así, por ejemplo, los acordes SOLx y REbx cuyas notas tercera y séptima se corresponden inversamente entre sí:

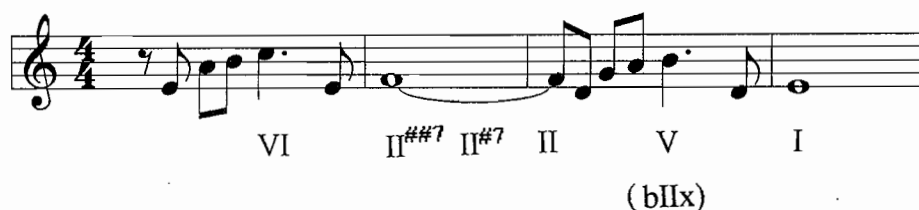


Para encontrar el acorde sustituto de cualquier dominante, basta tomar la quinta del acorde que se desea sustituir y bajarla medio tono: la nota que se obtiene es la fundamental del acorde que se busca. En el ejemplo anterior, la nota reb fundamental del acorde REbx es la quinta bemolizada del primer acorde SOLx.

La sustitución del acorde dominante es recíproca. Quiere decir que un acorde dominante que sustituye a otro es a su vez sustituido por este. Si se bemoliza la quinta del acorde REbx (lab) la nota sol que se obtiene nos indica que SOLx es el acorde que lo sustituye. Los 12 acordes dominantes, por lo tanto, se distribuyen en 6 parejas de acordes dominantes sustitutos que se intercambian como acordes equivalentes:

SOLx	=	REbx
DOx	=	SOLbx
FAx	=	SIx
SIbx	=	MIx
MIbx	=	LAx
LABx	=	REx

En el ejemplo que sigue (melodía #5), el tercer tiempo del segundo compás es armonizado alternativamente con el acorde dominante normal ( V ) y con su acorde sustituto (bIIx), situado este último debajo de aquél entre paréntesis. Compare el efecto que se obtiene con cada uno tocando primero un acorde y después el otro:



El acorde dominante también puede ser usado conjuntamente con su acorde sustituto, uno a continuación del otro. En tales casos, el acorde que sustituye suele emplearse después del acorde original:



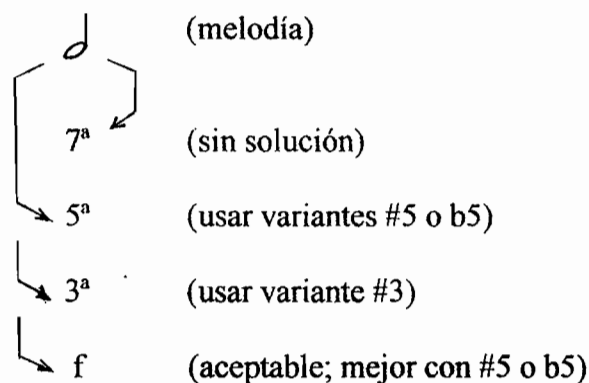
La propiedad de la sustitución de los acordes dominantes se comprueba tocando simultáneamente en el teclado los dos acordes (SOLx + REbx), uno con cada mano. El efecto de fusión que se obtiene al combinarlos, aun cuando ligeramente disonante, resulta auditivamente aceptable (\*).

(\*) Como veremos más adelante al tratar del problema de las extensiones de los acordes ( 9as., 11as. y 13as. ), la combinación simultánea de los dos acordes puede explicarse no solo por la igualdad de las notas 3ª y 7ª, sino también porque las otras dos notas son, en ambos casos, partes constitutivas del mismo acorde ( 9ª menor y 11ª aumentada).

Aunque la sustitución del acorde dominante es aplicable en un gran número de casos, no lo es cuando se produce un choque entre la melodía y alguna de las notas del acorde sustituto. Este problema se presenta, como ya sabemos, entre notas situadas a la distancia de una octava y medio tono, pudiendo ocurrir entre la melodía y la fundamental, la tercera, la quinta o la séptima de cualquier acorde, pero es irrelevante si la nota de la melodía actúa solo como una nota de paso. En el acorde SOLx, las relaciones de choque son las siguientes:

Con la séptima (fa)	:	nota de la melodía	solb
“ “ quinta (re)	:	“ “ “ “	mib
“ “ tercera (si)	:	“ “ “ “	do
“ “ fundamental (sol)	:	“ “ “ “	lab

El problema del choque entre las notas constitutivas del acorde dominante y la melodía, sin embargo, ofrece algunas alternativas de solución. Estas soluciones permiten que la sustitución del dominante sea practicable en la mayor parte de los casos. Con la nota fundamental la tensión de octava y medio tono es considerada aceptable y con las notas tercera y quinta puede recurrirse al empleo de las variantes para disolver el choque. La sustitución es impracticable cuando la tensión se produce entre la nota de la melodía y la séptima del acorde dominante sustituto:



### Transformación de la progresión de quintas en cromática.

Como habrá podido advertir, un resultado importante de la sustitución de los acordes dominantes es la transformación de la progresión de círculo de quintas en progresión cromática. Tomemos, por ejemplo, una relación simple de tres acordes enlazados por círculo de quintas:

III                  VIx                  II

Se trata, en la tonalidad de do mayor, de los acordes MIm, LAx y RE<sub>m</sub>, el segundo de los cuales es dominante. Al sustituir este acorde por su equivalente ( LAx = M**I**bx), manteniendo los otros acordes de la progresión sin cambio alguno, el resultado será la secuencia: MIm M**I**bx RE<sub>m</sub>, que es una progresión cromática:

III                  bIIIx                  II

La sustitución del acorde dominante en un círculo de quintas, por lo tanto, permite la transformación de dicha progresión en una progresión cromática. A continuación un ejemplo más extenso:

III	VIx	II	V	I	(círculo de quintas)
(MIm)	(L <b>A</b> x)	(RE <sub>m</sub> )	(SO <b>L</b> x)	(DO M)	
	↓		↓		
	(M <b>I</b> bx)		(RE <b>b</b> x)		(cromática)
III	bIIIx	II	bIIx	I	

Mediante la sustitución del dominante se puede mejorar el contexto armónico de melodías armonizadas en una forma más simple y tradicional. El cambio crea un nuevo interés para la melodía enriqueciendo su efecto expresivo. En la solución propuesta para la armonización de la melodía #9 (v. Lección N° 7, pag. 9), hallará tres ejemplos de sustitución que transforman la progresión del círculo de quintas en cromática. Los acordes que ahí se sustituyen son los siguientes:

IIx	→	bVIx	
(REx)		(L <b>A</b> bx)	(compás 3)
V	→	bIIx	
(SO <b>L</b> x)		(RE <b>b</b> x)	(compás 10)
IIIx	→	bVIIx	
(M <b>I</b> x)		(S <b>I</b> bx)	(compás 12)

#### PARTE PRACTICA.

1. Realice, como es habitual, la armonización completa de la melodía #13.
2. Proceda al examen de la melodía #14. Se trata de la primera partitura escrita en una tonalidad diferente de do mayor. El signo bemol (sib) junto a la clave de sol indica que la melodía está escrita en la tonalidad de **fa mayor**. Como es sabido, los signos sostenidos

o bemoles situados al comienzo del pentagrama constituyen la “armadura” y determinan la tonalidad en que está escrita una melodía (\*).

Para verificar adecuadamente los acordes de la nueva tonalidad proceda de la manera siguiente:

a) Toque ordenadamente todos los acordes de la tonalidad de fa mayor, del I al VII, en la sucesión indicada por su escala:

escala:	fa	sol	la	sib	do	re	mi
acordes:	<b>I</b>	<b>II</b>	<b>III</b>	<b>IV</b>	<b>V</b>	<b>VI</b>	<b>VII</b>
	(FA M)	(SOLm)	(LAm)	(Sib M)	(DOx)	(REm)	(MIø)

Repita esta secuencia un suficiente número de veces hasta que se haya familiarizado con todos sus acordes.

b) A continuación toque estos mismos acordes pero en un orden creciente de círculo de quintas: II V I; III VI II V I; VII III VI II V I (IV).

c) Asegúrese, por último, de que las alteraciones de los acordes han sido bien comprendidas. Para verificarlo, proceda a tocar la progresión cromática descendente –incluida en la melodía– que se extiende de bVø a I: bVø IVx III bIIIx II bIIx I.

Los acordes alterados –11 en total– que contiene la partitura son los siguientes:

Ix = FAX	bIIIx = LAbx
#I = FA# M	bIIIo = LAbo
IIx = SOLx	IVx = Sibx
bIIx = SOLbx	bVø = SIø
IIIx = LAx	VIx = REx
IIIø = LAø	

(\*) El círculo de quintas puede ser usado como un indicador de la tonalidad en una partitura: partiendo del DO en la parte central superior (tonalidad sin alteraciones), el incremento gradual de sostenidos hacia la derecha (1 = SOL, 2 = RE, etc.) y de bemoles hacia la izquierda (1 = FA, 2 = Sib, etc.) va señalando en cada caso la tonalidad correspondiente.



1 2 3

4 5 6 7

8 9 10 11

12 13 14 15

16 17 18 19

MELODÍA #14  
Material educativo (ATM)

"AS TIME GOES BY"  
H. Hupfeld.

Measures 1-3 of the piece. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. Measure 1 contains a repeat sign. Measure 2 has a first ending bracket over measures 2 and 3. Measure 3 has a second ending bracket over measures 3 and 4.

Measure 1: II, III  
Measure 2: IV, V  
Measure 3: I+6, II

Measures 4-7 of the piece. Measure 4 has a first ending bracket over measures 4 and 5. Measure 5 has a second ending bracket over measures 5 and 6. Measure 6 has a third ending bracket over measures 6 and 7. Measure 7 has a fourth ending bracket over measures 7 and 8.

Measure 4: III, VI  
Measure 5: bV $\emptyset$ , IVx  
Measure 6: III, bIIIx, II, bIIx  
Measure 7: I, II

Measures 8-11 of the piece. Measure 8 has a first ending bracket over measures 8 and 9. Measure 9 has a second ending bracket over measures 9 and 10. Measure 10 has a third ending bracket over measures 10 and 11. Measure 11 has a fourth ending bracket over measures 11 and 12.

Measure 8: III, bIIIx  
Measure 9: I+6, Ix  
Measure 10: IV  
Measure 11: III $\emptyset$ , VIx

Measures 12-15 of the piece. Measure 12 has a first ending bracket over measures 12 and 13. Measure 13 has a second ending bracket over measures 13 and 14. Measure 14 has a third ending bracket over measures 14 and 15. Measure 15 has a fourth ending bracket over measures 15 and 16.

Measure 12: II  
Measure 13: bV $\emptyset$ , IVx  
Measure 14: IIIx, bIII $\emptyset$   
Measure 15: II, IIx

Measures 16-20 of the piece. Measure 16 has a first ending bracket over measures 16 and 17. Measure 17 has a second ending bracket over measures 17 and 18. Measure 18 has a third ending bracket over measures 18 and 19. Measure 19 has a fourth ending bracket over measures 19 and 20. Measure 20 has a fifth ending bracket over measures 20 and 21.

Measure 16: II, IV  
Measure 17: III, bIIIx  
Measure 18: I+6  
Measure 19: bIIM  
Measure 20: I

Measures 1-3 of the piece. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The chords are indicated in the bass line.

Measures 1-3:  
 1:  $bIIIx$   $VIx$   
 2:  $II^{\#7}$   $II^{\#7}$   
 3:  $II$   $bIIx$   $I$

Measures 4-8 of the piece. The melody continues in the treble clef, and the bass line continues in the bass clef. The chords are indicated in the bass line.

Measures 4-8:  
 4:  $VI$   $III$   $bIIIo$   
 5:  $II$   
 6:  $V^{\#5}$   $bIIx$   
 7:  $I$   $II$   
 8:  $III$   $bIIIx$   $VIx$

Measures 9-13 of the piece. The melody continues in the treble clef, and the bass line continues in the bass clef. The chords are indicated in the bass line.

Measures 9-13:  
 9:  $v^{b5}$   
 10:  $Vm$   $Vm^{\#7}$   $Vm^{\#7}$   
 11:  $Ix$   $Vm$   $bV^{b5}$   
 12:  $IV$   
 13:  $IVm+6$

Measures 14-17 of the piece. The melody continues in the treble clef, and the bass line continues in the bass clef. The chords are indicated in the bass line.

Measures 14-17:  
 14:  $III$   
 15:  $bIIIx$   $VIx$   
 16:  $II$   
 17:  $IIx$

Measures 18-22 of the piece. The melody continues in the treble clef, and the bass line continues in the bass clef. The chords are indicated in the bass line.

Measures 18-22:  
 18:  $V$   $IV$   
 19:  $III$   $bIIIx$   
 20:  $V^{\#3}$   
 21:  $I+6$   
 22:  $I+6$

## LECCION N°9

## REEMPLAZO DEL ACORDE DOMINANTE

Dos situaciones en la práctica armónica permiten reemplazar el acorde dominante y obtener un incremento significativo en la cantidad y calidad de los acordes. Son las **resoluciones excepcionales en el acorde I y el acorde dominante sin preparación.**

## RESOLUCIONES EXCEPCIONALES EN EL ACORDE I.

Con frecuencia es posible reemplazar el acorde dominante que actúa como quinto grado en una resolución normal V – I. Los acordes que se emplean en lugar del acorde del V grado constituyen alternativas de evidente interés armónico, pues ayudan a evitar un lugar común de la armonía tradicional. Son frecuentemente utilizados los siguientes acordes:

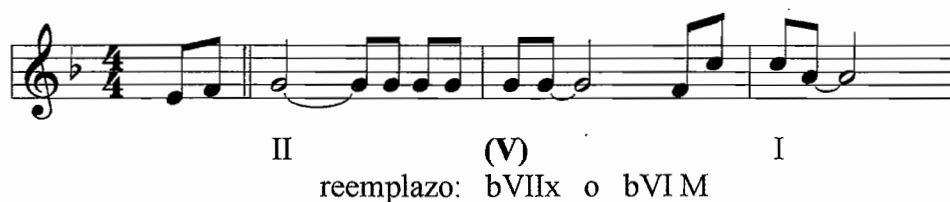
bIIIM (una extensión del acorde bIIx)

bVIIx

bVIx y bVIM

bIIIx y bIIIM (de uso menos frecuente)

La elección del acorde apropiado para reemplazar al V dependerá en cada lugar de la melodía y también, por supuesto, de las preferencias personales. A continuación dos ejemplos (en tonalidad de fa mayor) que ilustran el uso alternativo de los acordes de reemplazo en la cadencia habitual V – I:



("By The Time I Get To Phoenix")




IVm+6      III    bIIIo    II      (V)    I+6    I+6

reemplazo: bVIIx, bVIx

(“A Certain Smile”)

También es frecuente que el acorde de reemplazo bIIM se utilice en lugar del acorde sustituto bIIx, su homólogo cromático, cuando una nota relativamente importante de la melodía produce un choque con este último acorde. Así puede apreciarse en el ejemplo que sigue (también en fa mayor), en donde la nota fa con que la melodía termina se opone al uso del acorde sustituto SOLbx cuya séptima –un mi– forma con ella una tensión de choque, es decir, un intervalo de octava y medio tono:



IV                      III    bIIIx      II    **bII M**    I+6      I+6

(“Born Free”)

La efectividad de los acorde de reemplazo reside en que se trata de armonías alteradas en su cualidad y posición, lo que crea un incremento adicional de tensión en la resolución normal V - I.


No se requiere que los acordes de reemplazo estén conectados con alguna progresión. Su empleo se justifica solo porque reemplazan al acorde V en su función conectiva con el I, es decir, por su relación directa con el centro tonal. No obstante, los acordes de reemplazo forman a veces parte de una progresión armónica que resuelve a través de ellos en el acorde I. Un ejemplo es la solución alternativa que aparece en la armonización de la melodía #13 (compases 13 y 14) que se incluye al final de esta lección. El pasaje es como sigue:



VII      bVIIx      VI      bVIx      I

(“Solamente Un Vez”)

Otro ejemplo:



VIIIm bVIIx VI IIx bVø IVx III **bIIIx** I+6  
(“Amor”)

Reviste particular interés el empleo de los acorde de reemplazo en los finales de melodía, ya sea en los casos de prolongación del acorde I o bien como soporte armónico para la elaboración de un final en la conclusión de las melodías. A continuación en ejemplo de lo primero:



bIIIx <sup>b5</sup> I+6 bVIIx bVIx bII M I  
(“Amor”)

#### ACORDE DOMINANTE SIN PREPARACIÓN.

Reciben este nombre los acordes dominantes que en una armonización aparecen sin estar precedidos por el acorde que naturalmente les antecede en el círculo de quintas.

Por ejemplo:

- 1) III / V                      2) VII / **VIx**

En el primer caso, el acorde III precede al V en vez de hacerlo el II que es su antecesor natural en el círculo de quintas (II → V), y en el segundo, es el VII el que viene antes del VIx en lugar del III (III → VIx). Los acordes V y VIx, en los dos ejemplos, se consideran acordes dominantes sin preparación.

En la generalidad de los casos es posible obtener un incremento armónico reemplazando los acordes dominantes sin preparación por **dos** acordes. Estos acordes son los siguientes:

- 1) el que antecede al acorde dominante en el círculo de quintas, el cual deberá ser **menor o sensible**, y
- 2) el propio dominante o su sustitución.

Los dos acordes de reemplazo se sitúan a partir del lugar que ocupa el dominante original, uno a continuación del otro. En los dos ejemplos anteriores las alternativas serían las siguientes:

1) III / V

2) VII / VIx

a) II V

a) III VIx

b) IIø V

b) IIIø VIx

c) II bIIx

c) III bIIIx

d) IIø bIIx

d) IIIø bIIIx

El empleo del acorde sustituto del dominante (alternativas c y d), depende de su aceptación por parte de la melodía. El ejemplo que sigue ilustra el incremento que puede obtenerse a partir del reemplazo de los acordes dominantes sin preparación:

El segundo acorde dominante en esta melodía (VIx) no es un acorde dominante sin preparación en sentido estricto (ya que III VI – VIx), pero puede ser tratado como tal para obtener nuevos acordes.

Ejemplo ilustrativos de las ventajas que ofrece el reemplazo de los acordes dominantes sin preparación se pueden apreciar en las dos relaciones simples que el acorde I forma con los acordes V y IV:

#### a) Relación I – V.

En todos los enlaces del acorde I con el V se puede lograr una duplicación de las armonías a partir del reemplazo del V como dominante sin preparación:

I → V (I)

I VI II V (bIIx) (I)

El acorde VI, situado entre el I y el II, es una ganancia adicional que se obtiene por la afinidad sonora que existe entre el I y el VI. Situado a continuación del I, el VI establece una conexión de círculo de quintas con el siguiente acorde II. Como explicamos en la Lección N° 6, la progresión I VI II V ( I ) que resulta de esta transformación constituye una derivación inmediata de la relación más simple entre los dos polos de la tonalidad: I – V – I.

### b) Relación I – IV.

En todos los enlaces del acorde I con el IV es posible obtener un incremento armónico de 5 acordes en vez de los dos originales:

I —————> IV

I VI Vm bV IV

Esta transformación se logra de la siguiente manera:

(1) Como sabemos, el paso del acorde I al IV se puede hacer cambiando la cualidad del I en dominante (v. Lección N° 3, pag. 6 y Lección N° 6, pag. 5):

I Ix IV

(2) el acorde Ix en esta secuencia es un acorde dominante sin preparación, pues no está precedido por el acorde que naturalmente le precede en el círculo de quintas ( V ). Su reemplazo nos permite enriquecer la progresión con un acorde más:

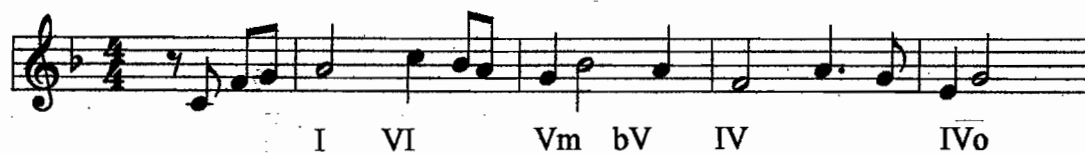
( Ix )

I Vm bV IV

(3) el acorde VI, por último, se sitúa a continuación del I vinculándose con el Vm por progresión diatónica. La afinidad sonora entre los acordes I y VI mantiene sin alteración el contexto armónico original.

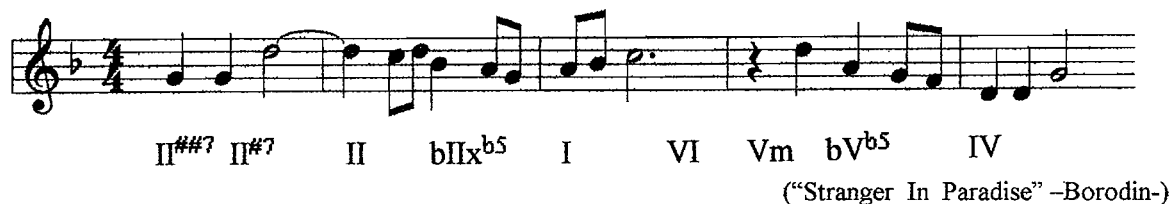
Los dos ejemplos que siguen permiten apreciar la validez e importancia de la ecuación:

I IV = I VI Vm bV IV



IVo  
("The Nearness of You")





II<sup>##7</sup> II<sup>#7</sup> II bIIx<sup>b5</sup> I VI Vm bV<sup>b5</sup> IV  
 ("Stranger In Paradise" –Borodin–)

# PARTE PRACTICA.

1. Armonice la melodía #15. En sus primeros tres compases hallará un ejemplo del tránsito del acorde I al IV. La nota mib del segundo compás es una indicación clara de la alteración que se requiere del I como Ix ( I Ix IV ).

De manera similar, en la segunda parte de esta melodía se plantea de nuevo la relación del I con el IV (compases 9 al 13). Aquí, sin embargo, el paso del I al IV abarca una extensión mayor de cinco compases, lo que sugiere el empleo de un acorde distinto de la ecuación por cada compás de la melodía ( I VI Vm bV IV ). ¿Se podrían usar **dos acordes** en cada compás sin alterar esencialmente la estructura de dicha fórmula? Vea una solución en la parte final de nuestra siguiente lección.

MELODÍA #15  
Material educativo (ATM)

"MISTY"  
Erroll Garner.

First system of musical notation for measures 1-3. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4. Measure 1 contains a whole note chord. Measure 2 contains a half note chord. Measure 3 contains a half note chord with a triplet of eighth notes in the right hand. Fingering numbers 1, 2, and 3 are shown below the bass staff. Roman numerals I and IV are indicated below the bass staff.

Second system of musical notation for measures 4-7. Measure 4 contains a half note chord. Measure 5 contains a half note chord with a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 6 contains a half note chord with a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 7 contains a half note chord with a triplet of eighth notes in the right hand. Fingering numbers 4, 5, 6, and 7 are shown below the bass staff. A first ending bracket labeled '1.' spans measures 6 and 7.

Third system of musical notation for measures 8-11. Measure 8 contains a half note chord. Measure 9 contains a half note chord. Measure 10 contains a half note chord with a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 11 contains a half note chord with a triplet of eighth notes in the right hand. Fingering numbers 8, 9, 10, and 11 are shown below the bass staff. A second ending bracket labeled '2.' spans measures 9 and 10. Roman numeral I+6 is indicated below the bass staff.

Fourth system of musical notation for measures 12-15. Measure 12 contains a half note chord. Measure 13 contains a half note chord. Measure 14 contains a half note chord with a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 15 contains a half note chord with a triplet of eighth notes in the right hand. Fingering numbers 12, 13, 14, and 15 are shown below the bass staff. Roman numeral IV is indicated below the bass staff.

Fifth system of musical notation for measures 16-20. Measure 16 contains a half note chord with a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 17 contains a half note chord. Measure 18 contains a half note chord. Measure 19 contains a half note chord. Measure 20 contains a half note chord. Fingering numbers 16, 17, 18, 19, and 20 are shown below the bass staff. A third ending bracket labeled '3.' spans measures 18 and 19.

1 2 3 4

I+6 VIIIm IIIx VI II bIIx

5 6 7 8 9

I bVIIx VI bVIx V<sup>#3</sup> I VIIIm bVIIx VI bIIIo

IIx bIIM

10 11 12 13 14

II bIIx<sup>b5</sup> I+6 VIIIm bVIIx VI bIIIo II bIIx

15 16 17 18 19

I+6 bIIM I+6 VIIIm IIIx VI II bIIx

20 21 22 23 24 25

I VI bVIx V<sup>#3</sup> I VI bVIx V<sup>#3</sup> I I

1 2 3

$V^{\#3}$  I II III  $bIIIx$  II V

4 5 6 7

IV III  $II^{\#7}$   $II^{\#7}$  II  $bIIx$  I II

8 9 10 11

III VI  $bV\emptyset$   $IVx$  III  $bIIIx$  II V

12 13 14 15

IV III  $II^{\#7}$   $II^{\#7}$  II  $IV\emptyset$  III  $bIIIx^{b5}$   
VII  $bVIIx$  VI  $bVIx$  I  $\#Io$

16 17 18 19

II  $V^{\#3}$  II  $V^{\#3}$  I+6 I+6

## LECCION N°10

## ACORDES ESTACIONARIOS Y ACORDES PARALELOS

## ACORDES ESTACIONARIOS.

Hay situaciones en la práctica armónica que requieren un tratamiento especial. Una de ellas es el problema de los **acordes estacionarios**, los cuales constituyen una limitación para el desarrollo de la armonización tonal moderna.

Se llaman acordes estacionarios los acordes cuya duración se extiende más allá del límite de un compás. Considerados en el contexto de las progresiones, estos acordes pueden hallarse al comienzo, al final o en el transcurso de cualquier progresión. En la generalidad de los casos, los acordes estacionarios implican una detención en el desarrollo de los acordes con el consecuente estancamiento de la armonía, lo que plantea un desafío al propósito fundamental de lograr recursos armónicos más variados.

Excepcionalmente, sin embargo, los acordes estacionarios pueden usarse con el deliberado propósito de mantener estable el colorido armónico en un determinado pasaje de una melodía. No siendo esta la intención, el incremento cuantitativo y cualitativo de las armonías debe perseguirse como uno de los más importantes objetivos en la práctica de la armonización. El disponer de recursos armónicos abundantes en una melodía sitúa a esta en condiciones óptimas para llevar a cabo, con mayor eficiencia, las tareas propias del arreglo y la composición instrumental.

Hay tres soluciones para los acordes estacionarios. En el orden de su efectividad, estas soluciones son las siguientes:

1) **Alteraciones expresivas.**

Según conocemos ya (v. Lección n° 7), las alteraciones expresivas son modificaciones en la estructura de los acordes que no los alteran esencialmente, como es el caso de la suspensión de acorde menor, las tres variantes del acorde dominante, y también, la variante de sexta en los acordes mayores y menores. Con ellas se puede obtener una ligera variación en acordes que se repiten sin cambio al pasar de un compás a otro. Por ejemplo:

a) suspensión del acorde menor:

original:    II                    / II                    /

solución:    II<sup>#7</sup>                    II

o:    II<sup>##7</sup>    II<sup>#7</sup>    II

b) variantes del acorde dominante:

original:	IIIx	/ IIIx
solución:	IIIx	IIIx <sup>#5</sup>
o:	IIIx <sup>#5</sup>	IIIx

c) variante de sexta:

original:	I	/ I
solución:	I	I+6
original:	VI	/ VI
solución:	VI	VI+6

## 2) Cambio de cualidad.

Otra alternativa que puede investigarse en las situaciones de armonía estacionaria es el cambio de cualidad en los acordes. La efectividad de este recurso que supera al anterior en la medida en que produce un cambio más sustancial del colorido armónico, depende de su aceptación por parte de la melodía.

Considere, en el ejemplo que sigue, las alternativas que el cambio de cualidad ofrece a un acorde estacionario SOLm:

II                      II                      V                      I+6

                            ↘                      ↗

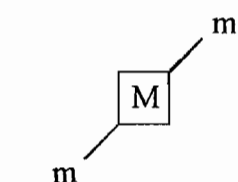
                            IIx                      IIø

                            o: IIø

## 3) Desplazamiento por sustitución o reemplazo.

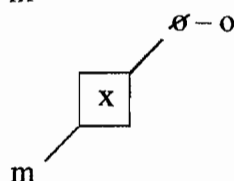
En las dos soluciones anteriores los acordes estacionarios mantienen su identidad como grados de la tonalidad; se trata solo de modificaciones que no afectan la posición estacionaria del acorde. Es por eso que su desplazamiento por sustitución o su reemplazo por otro acorde de distinta posición en la tonalidad se nos ofrece como la mejor de las tres soluciones, especialmente cuando el acorde de reemplazo restablece el movimiento de las armonías con una nueva progresión.

Todos los acordes tienen cuando menos dos acordes paralelos, situados una tercera arriba y una tercera debajo de su nota fundamental. El primero comparte con el acorde original sus tres primeras notas, y el segundo, sus tres últimas. En todos los acordes mayores, como el DO M del ejemplo anterior, hay únicamente dos acordes paralelos, ambos menores. Pero este no es siempre el caso con las otras cualidades armónicas. La lista siguiente muestra las posibilidades de relación paralela que se presentan en todos los acordes, del mayor al disminuido:

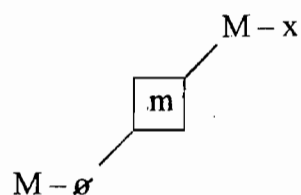


Ejemplo:

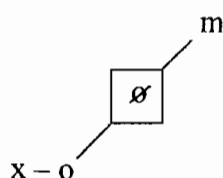
DO M: LAm / MIm



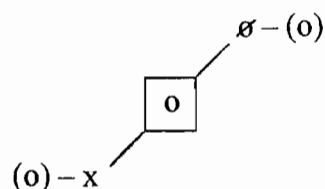
DOx: LAm / MIø - Mlo



DOm: LAbM - LAø / MIb M - MIbx



DOø: LAbx - LAo / MIbm



DOo: LAbx / MIbø

(En el acorde disminuido, los acordes también disminuidos situados entre paréntesis no son acordes paralelos propiamente, sino acordes sinónimos, como en nuestra próxima lección explicaremos).

La característica fundamental de los acordes paralelos es la semejanza de su sonoridad. Esto hace que los dos acordes sean compatibles permitiendo así un intercambio recíproco de fácil aceptación por el oído. Muchas son las ventajas que derivan de esta compatibilidad en la práctica armónica, pues con ella se abren posibilidades nuevas en la investigación de las armonías, se incrementan los acordes y se facilitan desplazamientos entre ellos que a menudo no son posibles mediante las progresiones habituales.

En el caso de la armonía estacionaria que nos ocupa, los acordes paralelos ofrecen soluciones viables mediante el uso relativamente independiente de otros acordes. Por ejemplo:

Original:	II	/ II	/ II	/
Solución:	II	VII	IV	



Aquí, los acordes VII y IV alternan con el II, a cuyos lados ambos se sitúan como sus acordes paralelos. En ningún caso, sin embargo, el empleo aislado de los acordes paralelos debe considerarse más importante que una progresión. El paso de un acorde a otro que guarda relación paralela con él no introduce un cambio realmente significativo en la armonización, puesto que la sonoridad de los dos acordes es similar. En las progresiones, por el contrario, los acordes que se suceden son todos distintos entre sí. La similitud de las armonías paralelas, por otra parte, puede ser causa de que se produzcan relaciones dudosas entre los acordes que el uso sistemático de las progresiones contribuye a prevenir. A continuación unos ejemplos:

III	IV?	II	V	mejor:	III	<b>VI</b>	II	V
		VII?	I?	“	“	VII	III	o bien: V I
	bVø	IV?	V	“	“	<b>IIx</b>	<b>II</b>	V
	VI	IV?	V	“	“	VI	<b>II</b>	V

Independientemente de su utilización en los casos de armonía estacionaria, los acordes paralelos suministran vías de exploración armónica hacia nuevas e interesantes progresiones. Constituyen, por lo tanto, un útil recurso para el enriquecimiento cuantitativo y cualitativo de las armonías. En el ejemplo que sigue, una progresión simple de círculo de quintas ( IIx II V I ) nos brinda, a través de la investigación paralela de sus armonías, una sorprendente variedad de acorde nuevos que acrecienta notablemente el número y la calidad de los acordes originales. Partiendo del primer acorde REx ( IIx), sus dos acordes paralelos FA#ø (#IVø) y SIm (VIIIm) (\*) nos ofrecen nuevas e interesantes soluciones basadas en progresiones cromáticas y de círculo de quintas:

(“More”)

IIx II V I

bVø IVx III bIIIo II bIIx I

VIIIm III VI II V

VIIIm III VI II V<sup>#5</sup> I

bVIIx VI bVIx II bIIx I

(\*) El acorde también paralelo FA#o (#IVo) se descarta de este examen por el cruzamiento que se da entre su séptima (mib) y las notas mi y re en la melodía de ejemplo.

Si mantenemos ahora sin modificación el acorde REx del primer compás e iniciamos de nueva cuenta nuestra investigación a partir del segundo acorde REm ( II ) cuyos acordes paralelos son FA M y FAx (IV – IVx) por un lado y SIo y SIb M(VII – bVII M) por el otro, hallaremos otras soluciones igualmente interesantes para la rearmenización del pasaje melódico que nos ocupa:

IIx                      II                      V                      I

IV    IVm    III    bIIIx    I

IVx    III    bIIIo    II    bIIx    I

VII    IIIx<sup>b5</sup>    VI    bVIx<sup>b5</sup>    I

         bVIIx    II    V<sup>b5</sup>    I

bVIIM    VI    bVIx    I

#### PARTE PRACTICA.

Las melodías #17 y #18 que acompañan la presente lección están armonizadas de acuerdo con su versión original. En los compases que los contienen, los acordes de la armonización aparecen arriba de la línea horizontal y su vigencia se extiende hasta la aparición del siguiente acorde, algunas veces varios compases adelante. Se trata, pues, de melodías armonizadas con un alto número de acordes estacionarios lo que es bastante frecuente en las armonizaciones tradicionales.

La práctica que haremos ahora con estas melodías consiste en resolver la condición estacionaria de sus acordes en la medida en que cada situación particular lo permita. Esta rearmenización implica no solo un incremento en los acordes sino también su reemplazo cuando se crea conveniente hacerlo. Utilice, como es costumbre, la parte inferior de la línea horizontal para anotar las soluciones.

Veamos un ejemplo del procedimiento a seguir. Si examinamos la primera parte de la melodía #17 veremos que la secuencia de sus acordes, del VIIx (tercer compás) hasta el V de retorno (compás #15), se sucede ordenadamente en círculo de quintas: VIIx IIIx VIx II V I+6 / IIx V. En su mayoría, sin embargo, los acordes son estacionarios ya que su duración se extiende hasta dos compases. Como dejamos explicado, las soluciones para los acordes estacionarios comprenden, en orden de su creciente efectividad, (a) alteraciones expresivas, (b) cambios de cualidad y (c) desplazamientos por sustitución (x) o reemplazo utilizando armonías paralelas. Siguiendo este orden, las soluciones para los primeros 4 compases de la melodía serían la siguientes:

	// I	/ I	/ VIIx	/ VIIx	/ ( IIIx )
a)	I	I+6	VIIx	VIIx <sup>#5</sup>	
b)	I	Ix	VIIx	VII	
c)	I	VI	VIIx	#IIo	
	I	II	III	VI	VIIx
				IVx	
				(bVø	IVx)

Como se aprecia por este ejemplo, la última de las soluciones es quizás la más efectiva, lo que hace recomendable proceder en la práctica en un sentido inverso al que hemos seguido aquí, o sea cambiando el orden como c – b – a para acudir a las soluciones más simples solo cuando otras más efectivas no resulten posibles.

Vea las soluciones que proponemos para estas dos melodías en la parte final de nuestra próxima lección.

MELODIA #17  
Material educativo (ATM)

"RED ROSES FOR A BLUE LADY"  
R. C. Bennett.

1 I 2 3 VIIx 4

5 IIIx 6 7 VIx 8 9 II

1. 10 V 11 I+6 12 13 IIx 14

2. 15 V 16 17 IVm+6 18 I+6

VIx 19 II 20 V 21 I+6 22 I+6 23

Measures 1-5. Treble clef, key of B-flat major (two flats), 4/4 time. The melody consists of eighth and quarter notes. The bass line contains Roman numerals: 1 I, 2, 3, 4, 5.

Measures 6-11. Treble clef, key of B-flat major (two flats), 4/4 time. The melody continues with eighth and quarter notes. The bass line contains Roman numerals: 6 bIII<sup>o</sup>, 7 II, 8, 9, 10, 11.

Measures 12-16. Treble clef, key of B-flat major (two flats), 4/4 time. The melody continues with eighth and quarter notes. The bass line contains Roman numerals: 12, 13 V, 14, 15 I, 16.

Measures 17-21. Treble clef, key of B-flat major (two flats), 4/4 time. The melody continues with eighth and quarter notes. The bass line contains Roman numerals: 17 V<sup>m</sup>, 18, 19 VI<sup>x</sup>, 20, 21 II.

Measures 22-26. Treble clef, key of B-flat major (two flats), 4/4 time. The melody continues with eighth and quarter notes. The bass line contains Roman numerals: 22 IV<sup>m</sup>, 23 I VI, 24 II V, 25 I, 26.

Measures 27-32. Treble clef, key of B-flat major (two flats), 4/4 time. The melody continues with eighth and quarter notes. The bass line contains Roman numerals: 27, 28, 29 II, 30 V, 31 I+6, 32.

Measures 1-3 of the melody. The key signature has one flat (Bb). Measure 1 starts with a 4/4 time signature. Measure 3 contains a triplet of eighth notes. The bass line shows the following chords: bIIx<sup>b5</sup> (measure 1), I VI (measure 2), Vm bV (measure 2), and IV (measure 3).

Measures 4-7 of the melody. Measure 4 contains a triplet of eighth notes. Measure 7 contains a triplet of eighth notes. The bass line shows the following chords: IVm bVIIx (measure 4), I VI (measure 5), II bVIx (measure 6), and I #Io (measure 7).

Measures 8-11 of the melody. Measure 8 contains a triplet of eighth notes. Measure 11 contains a triplet of eighth notes. The bass line shows the following chords: II bIIx<sup>b5</sup> (measure 8), I+6 bIIM (measure 9), VI I+6 VI (measure 10), and Vm<sup>#7</sup> Vm<sup>#7</sup> (measure 11).

Measures 12-15 of the melody. Measure 12 contains a triplet of eighth notes. Measure 15 contains a triplet of eighth notes. The bass line shows the following chords: bV Vm bV (measure 12), IV (measure 13), II Vm (measure 14), and bVm VIIx (measure 15).

Measures 16-20 of the melody. Measure 16 contains a triplet of eighth notes. Measure 20 contains a triplet of eighth notes. The bass line shows the following chords: bV<sup>ø</sup> IVx (measure 16), III bIIIx (measure 17), II bIIx<sup>b5</sup> (measure 18), I+6 (measure 19), and I+6 (measure 20).

## LECCION Nº11

## ACORDES SINÓNIMOS E INVERSIONES

## ACORDES SINÓNIMOS.

A diferencia de los acordes paralelos que comparten entre sí tres de sus notas, los **acordes sinónimos** designan a aquellos acordes que tienen *todas* sus notas en común. Su característica fundamental, por consiguiente, es la identidad absoluta de su sonoridad.

Existen 3 clases de acordes sinónimos: los acordes mayores y menores con sexta que son sinónimos, respectivamente, de los acordes menores y sensibles, y los acordes disminuidos que se agrupan en tres series de cuatro acordes sinónimos cada serie. Veamos cada caso por separado.

1) Todo acorde **mayor con sexta (M+6)** es sinónimo de un acorde **menor** situado una tercera menor abajo. Y de la misma manera, en sentido inverso, todo acorde menor resulta a su vez sinónimo del mayor con sexta que está respecto a su posición una tercera menor arriba.

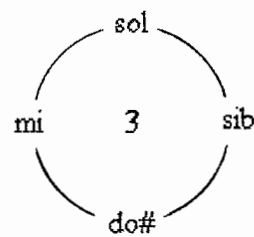
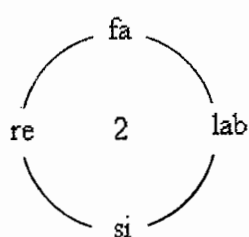
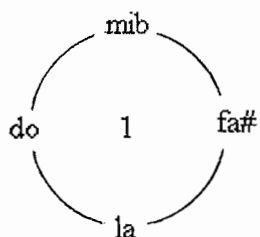
Ejemplos: DO M+6 = LAm  
 FA M+6 = REm  
 FAm = LAb M+6

2) Todo acorde **menor con sexta (m+6)** es sinónimo de un acorde **sensible** situado una tercera menor abajo. Y este también, como en el caso anterior, es sinónimo del primero.

Ejemplos: REm+6 = SIø  
 FAm+6 = REø  
 SOLø = SIbm+6

3) Todo acorde **disminuido** es sinónimo de los otros 3 acordes **disminuidos** de su misma serie.

Como se sabe, los 12 disminuidos se pueden agrupar en solo 3 series de cuatro acordes cada una, formados estos por notas comunes:



Al primer círculo corresponden los acordes DOo, MIbo, FA#o y LAo; al segundo, los acordes REo, FAo, LABo y SLo, y al tercero, los acordes MLo, SOLo, SIbo y DO#o. Los acordes de cada una de estas tres series son sinónimos entre sí.

La identidad de las armonías que comprobamos en estos tres casos no significa, sin embargo, que los acordes sinónimos se pueden intercambiar en forma indiscriminada. Por su posición en la escala, cada acorde cumple una función según el grado de la tonalidad que le corresponde lo cual viene especificado por el número romano que lo identifica. Del mismo modo, su función se verá condicionada por la posición que dicho acorde ocupa en el contexto de una progresión determinada. Un ejemplo nos ayudará a dejar claro este punto. Si el segundo compás del pasaje melódico que sigue se armoniza con el acorde I+6, su acorde precedente en el compás anterior deberá ser un V integrándose la progresión II V I. Pero si en vez del acorde I+6, centro tonal, se emplea el VI que es su acorde sinónimo, la progresión cambiará y con ello el contenido expresivo de la melodía:

II VII      V IIIx      I+6 VI

También la melodía #17 que en nuestra lección pasada utilizamos como práctica de armonización y de la cual damos una solución al final de estas páginas, contiene una situación similar. Si al pasar a la última parte de la melodía en el noveno compás se debe resolver en el centro tonal (I+6) como la armonización original indica, la progresión a partir del acorde II será entonces: II<sup>#7</sup> II<sup>#7</sup> bIIx I+6, como la primera vez. Pero si el acorde I+6 se cambia por el VI -lo que resulta más conveniente si se toma en cuenta la entrada próxima y necesaria del centro tonal al final de la melodía-, entonces el acorde II deberá pasar al IIIx, que por ser un dominante sin preparación, se cambia por la progresión VII bVIIx VI:

II      VIIm bVIIx VI      VIx

Como sucede con los acordes paralelos, pero más fácilmente aquí por tratarse de sonoridades iguales, los acordes sinónimos pueden inducir a formar enlaces dudosos entre las armonías. Por ejemplo:





IV+6? V I mejor: II V I  
VI IVm+6? V “ “ VI II $\emptyset$  V  
VI+6? VII $\flat$  IIIx “ “ bV $\emptyset$  VII $\flat$  IIIx  
V IV II $\flat$  ? III II “ “ V IV IVm+6 III II

La elección de los acordes disminuidos es aún más incierta, pues se trata de armonías que son cuatro veces iguales. (Ejemplo: I $\flat$  = bIII $\flat$  = #IV $\flat$  = VI $\flat$ ). El uso más frecuente de estos acordes, sin embargo, se encuentra en las progresiones cromáticas en donde los acordes disminuidos desempeñan una función de enlace entre acordes más importantes. Por ejemplo:

I #I $\flat$  II #II $\flat$  III ... IV IV $\flat$  III bIII $\flat$  II ...

En su enlace cromático los acordes disminuidos funcionan como **antecedentes**, o sea que quedan situados antes del acorde con el cual se relacionan por medio tono: bIII $\flat$  → II, bVII $\flat$  → VI, #II $\flat$  → III, etc. Los dos ejemplos que siguen ilustran la elección más adecuada de estos acordes en la práctica:

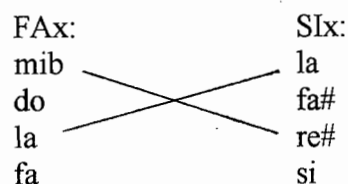

  
original: I V $\flat$  II V  
mejor: I #I $\flat$  II V  
(V $\flat$  = bVII $\flat$  = #I $\flat$  = III $\flat$ ) (“Deep Purple”)


  
original: I VI $\flat$  V I  
mejor: I bIII $\flat$  V I  
(VI $\flat$  = I $\flat$  = bIII $\flat$  = bV $\flat$ ) (“Manhattan”)

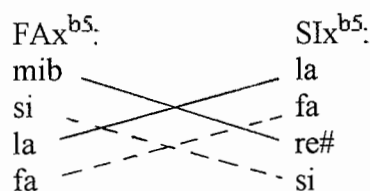
### El acorde dominante sustituto como acorde sinónimo.

A las tres relaciones de acordes sinónimos que acabamos de analizar (M+6 = m, m+6 =  $\emptyset$  y o = o), debemos agregar también la que de modo similar se produce entre los acordes dominantes sustitutos cuando se aplica en ellos la variante de la quinta disminuida (b5). Como

se sabe, las notas de color 3ª y 7ª son comunes en ambos acordes, ocupando cada una en la estructura de su acorde la posición contraria que tiene en el otro. Consideremos, por ejemplo, los acordes sustitutos FAX y SIx:



Ahora bien, si a continuación bemolizamos la quinta de estos dos acordes (FAX<sup>b5</sup> y SIx<sup>b5</sup>), obtendremos como resultado la identidad absoluta de todas sus voces:



Como vimos antes en los otros acordes sinónimos, la igualdad entre las notas de estos acordes no significa que tengan iguales funciones en el contexto de la armonización lo cual establece una diferencia entre ellos. En el siguiente ejemplo, los dos acordes dominantes sustitutos que acabamos de examinar (SIx y FAX), ahora también como acordes sinónimos por la variante común de la quinta disminuida, cumplen funciones distintas vinculados a dos diferentes progresiones (círculo de quintas y cromática):

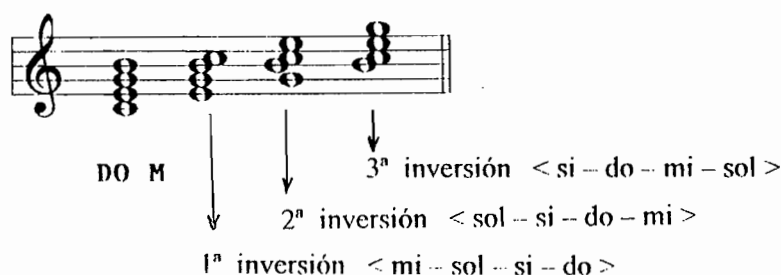


## INVERSIONES.

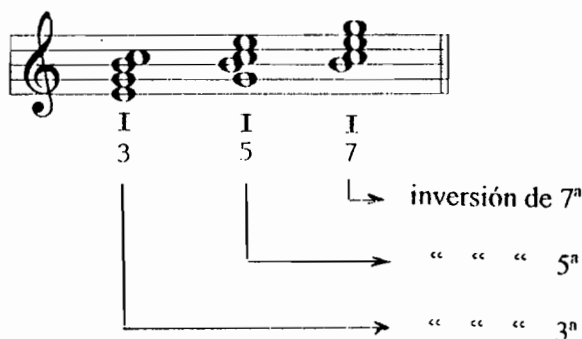
Directamente relacionado con el problema de los acordes sinónimos está el de las inversiones de los acordes. Las inversiones, como a continuación veremos, plantean la necesidad de establecer una clara distinción entre lo que debe reconocerse como un acorde de notas iguales pero diferente (sinónimo) y lo que continúa siendo el mismo acorde aunque desplazado hacia una posición más alta o más baja de su ubicación natural (inversión).

El cambio más simple que puede hacerse en un acorde a partir de su posición original, es su **inversión**. Consiste esta en trasponer sus notas, una a una, moviéndolas una octava arriba - o una octava abajo- de su posición natural en el acorde. Con esta operación, el acorde se desplaza hacia nuevas posiciones mediante un cambio en el orden de distribución de sus notas, aunque manteniendo a estas siempre próximas entre sí.

Todos los acordes de cuatro notas (acordes de séptima) tienen una posición original y 3 inversiones, según su nota más grave sea su fundamental, su tercera, su quinta o su séptima, como se aprecia por el ejemplo que sigue:



La relación entre las inversiones de un acorde y sus acordes sinónimos es evidente por sí misma. Las tres inversiones del acorde DOo, por ejemplo, son también sus acordes sinónimos MIbo, FA#o y LAo, y lo mismo para cada uno de estos con respecto a los otros tres. Una forma sencilla para representar las inversiones sin alterar su dependencia directa con su acorde original, consiste en anotar debajo del número romano que identifica a este, el número correspondiente a la nota más grave de la inversión:



En la práctica de la armonización, las inversiones de los acordes ofrecen alternativas para el desplazamiento contiguo de las armonías que a veces no son posibles mediante las progresiones diatónicas o cromáticas habituales. Un caso se presenta cuando la secuencia de una progresión se ve interrumpida por la falta de un acorde adecuado para continuarla. Así podemos constatarlo en el ejemplo que sigue, en donde una progresión cromática iniciada en el acorde VI (LAm) debe recurrir a este mismo acorde en su inversión de séptima para poder continuar el desplazamiento cromático descendente de las notas graves dos pasos más adelante:

VI      bVIx      VI<sub>7</sub>      bVø      IV+6

(la)      (lab)      (sol)      (solb)      (fa)

("More")

Otro caso que merece considerarse en el uso de las inversiones es el de la formación de pasos aparentemente diatónicos o cromáticos entre acordes discontinuos (a) o relacionados por círculo de quintas (b), como se aprecia en estos dos ejemplos:

a)

I      I<sub>7</sub>      VI      IV      IV<sub>7</sub>      II

(si)      (mi)

("Pídale Al Tiempo Que Vuelva")

b)

I      I<sub>7</sub>      IIIø      VIx

(fa)      (mi)      (mib)      (re)

("My way")

### PARTE PRACTICA.

Las dos melodías de práctica que acompañan esta lección están escritas en la tonalidad de **sol mayor**. Para el reconocimiento de la escala de esta tonalidad y de sus acordes, proceda en forma análoga a como lo hiciera antes con la tonalidad de fa mayor (v. Lección N° 8, Parte Práctica). La escala y los acordes de sol mayor son los siguientes:

Escala:	sol	la	si	do	re	mi	fa#
acordes:	I	II	III	IV	V	VI	VII
	(SOL M)	(LAm)	(SIIm)	(DO M)	(REx)	(MIIm)	(FA#ø)

La melodía #19, al igual que las dos melodías de la lección pasada, deberá rearmónizarla teniendo como única referencia los acordes estacionarios de su versión original (los que vienen ya indicados en la partitura). La melodía #20 es solo un ejemplo de una melodía rearmónizada en la tonalidad de sol mayor.

1 I 2 3 4 5

6 7 V 8 9 10 11

12 13 14 15 16

17 18 IV 19 20 IVm 21 I

23 24 V 25 26 I 27 28 bIIM

29 30 31 32 bIIM 33 34

Measures 1-4 of the piece. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The bass line includes Roman numeral chord symbols.

Measure	Chord Symbols
1	bIII <sup>o</sup>
2	II <sup>#7</sup> II <sup>#7</sup>
3	II V I Ix
4	IV

Measures 5-10 of the piece. The melody continues in the treble clef. The bass line includes Roman numeral chord symbols and measure numbers.

Measure	Chord Symbols
5	II+6 VII II II <sub>7</sub>
6	IIIx IIIx VII bVIIx <sup>b5</sup>
7	VI VI IV
8	III bIII <sup>o</sup>
9	IIIx VII bVIIx
10	VI VI

Measures 11-16 of the piece. The melody continues in the treble clef. The bass line includes Roman numeral chord symbols and measure numbers.

Measure	Chord Symbols
11	bV <sup>o</sup> IVx
12	IIIx IIIx
13	#Vo
14	VI VI
15	bV <sup>o</sup> IVx
16	V III bIII <sup>o</sup>

Measures 17-21 of the piece. The melody continues in the treble clef. The bass line includes Roman numeral chord symbols and measure numbers.

Measure	Chord Symbols
17	II bIIx
18	I Ix
19	IV
20	IIIx VII
21	IIIx

Measures 22-27 of the piece. The melody continues in the treble clef. The bass line includes Roman numeral chord symbols and measure numbers.

Measure	Chord Symbols
22	VI VI bVIx <sup>b5</sup>
23	Vm bV
24	II IVx
25	IIIx IIIx bVIIx <sup>b5</sup>
26	VI VI+6
27	VI+6

SOLUCIÓN (Melodía #17)  
Material educativo (ATM)

"RED ROSES FOR A BLUE LADY"  
R. C. Bennett.

1 I 2 3 VIIx 4  
I VI VIIx #IIo  
bVø IVx

5 IIIx 6 7 VIx 8 9 II  
IIIx #Vo VIIm bVIIx VIx III bIIIx b5 II##7 II#7  
2) II -

1. 10 V 11 I+6 12 13 IIx 14  
II bIIx I+6 Ix VI IV IIx VIIm III bVø IVx  
VI bVIx

2. 15 V 16 17 IVm+6 18 I+6  
III bIIIx II II bIIx VIIm bVIIx VI bVø IVx  
II##7 II#7

19 VIx 20 II V 21 I+6 22 I+6 23 I+6  
III bIIIx b5 II##7 II#7 II bIIx I+6 I+6



The musical score is presented in six systems, each consisting of a treble staff (melody) and a bass staff (harmony). The key signature is one flat (F major), and the time signature is 4/4. The bass staff contains measure numbers and Roman numeral chord symbols for the harmonic solution.

**System 1:**

- Measure 1: I
- Measure 2: I+6
- Measure 3: I+6 bVIIx
- Measure 4: I+6
- Measure 5: VI
- Measure 6: bVø IVx

**System 2:**

- Measure 7: bIIIo II
- Measure 8: III bIIIo
- Measure 9: II<sup>#7</sup> II<sup>#7</sup>
- Measure 10: II V<sup>#3</sup>
- Measure 11: II II<sub>7</sub>
- Measure 12: VII bVIIx
- Measure 13: VI VI<sub>7</sub>

**System 3:**

- Measure 14: V
- Measure 15: I
- Measure 16: I #Io
- Measure 17: II V
- Measure 18: bVø IVx
- Measure 19: III bIIIo
- Measure 20: II bIIIM bVIx

**System 4:**

- Measure 21: Vm
- Measure 22: IIIø
- Measure 23: VIx
- Measure 24: IIIø
- Measure 25: bIIIx
- Measure 26: II

**System 5:**

- Measure 27: IVm
- Measure 28: I VI
- Measure 29: II V
- Measure 30: I
- Measure 31: bVIIx
- Measure 32: I bVIIx

**System 6:**

- Measure 33: VI VI<sub>7</sub>
- Measure 34: bVø IVx
- Measure 35: III bIIIo
- Measure 36: II bIIx
- Measure 37: I+6
- Measure 38: I+6

## LECCION N°12

## REARMONIZACION DE MELODÍAS CON ARMONIA CIFRADA

Casi en su totalidad las canciones y melodías del repertorio popular internacional que se obtienen en las tiendas de música se encuentran armonizadas, ya sea porque su armonización se indique expresamente con símbolos convencionales para sus acordes (armonía cifrada), o porque esta pueda deducirse, cuando es el caso, de la estructura de su arreglo o composición (generalmente en doble pentagrama para ser tocada en un instrumento de teclado). Las partituras que contienen la indicación expresa de los acordes constituyen la única fuente disponible para conocer la intención armónica original del autor.

La representación de los acordes con símbolos se hace mediante claves convencionales con las que los músicos en general -compositores, arreglistas e intérpretes-, suelen estar bastante familiarizados. Se trata de símbolos que tuvieron su origen en el jazz y la música popular norteamericana y que han pasado a ser del dominio internacional.

La mayor parte de las partituras de melodías con armonía cifrada deben rearmonizarse. El propósito de su rearmonización es el de situarlas en un contexto armónico más rico y mejor estructurado, pues a menudo las armonizaciones originales de las melodías adolecen de deficiencias que bajo una perspectiva moderna es preciso corregir.

El procedimiento de rearmonización de una partitura con armonía cifrada comprende dos aspectos esenciales:

- 1) Conversión y
- 2) Corrección

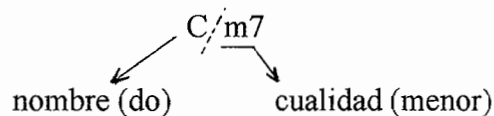
Veamos con detenimiento cada uno de estos aspectos.

## CONVERSION.

Convertir los símbolos de los acordes de un melodía significa hacer comprensible su significado armónico. La conversión se realiza en dos etapas:

- 1) se identifica primero el nombre del acorde interpretando su símbolo de acuerdo con la cualidad armónica que representa, y
- 2) se identifica a continuación el grado (número romano) que le corresponde al acorde en la tonalidad.

Para lo primero, o sea para identificar el nombre del acorde, hay que disponer de una clave interpretativa. Todos los símbolos de los acordes en la armonía cifrada (con la única excepción de la triada mayor), constan de dos partes: una que indica el nombre de su nota fundamental y otra que representa su cualidad. En el acorde D<sup>o</sup>m, por ejemplo, cuyo símbolo se expresa como **Cm7**, la letra “C” significa do y la parte “m7” la cualidad menor:



En el idioma inglés, los nombres de las 7 notas musicales tienen su equivalente en las primeras siete letras del alfabeto de acuerdo con la siguiente correspondencia:

**A = LA, B = SI, C = DO, D = RE, E = MI, F = FA, G = SOL**

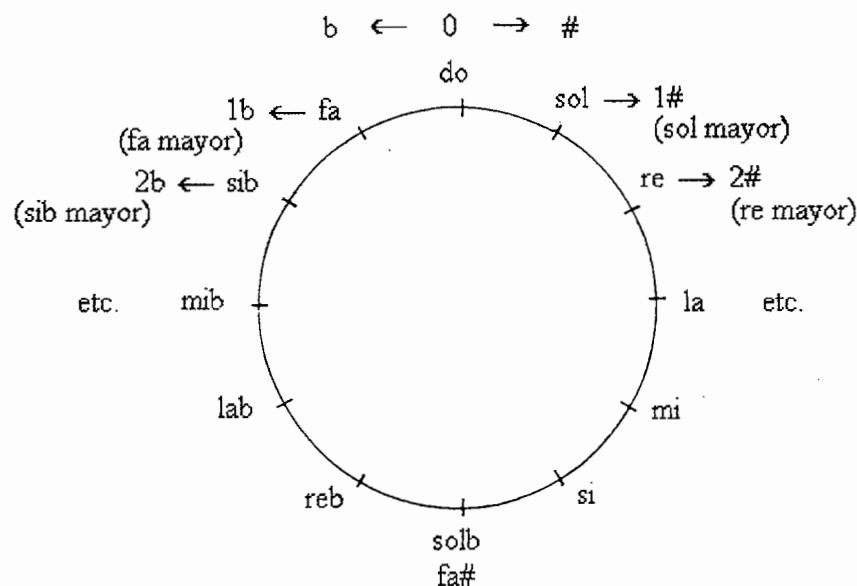
Las alteraciones de sostenido y bemol se indican de la misma manera con los signos de # y b. Por ejemplo: C# = do sostenido; Bb = si bemol, etc.

Las cualidades armónicas de los acordes se interpretan con ayuda de la tabla de la página 3, la cual contiene la mayor parte de los símbolos utilizados en la práctica. Cada cualidad se representa en la tabla por separado conteniendo las claves que adicionadas a los nombres de las notas determinan a los acordes individualmente. Para hacer más comprensible su significado, algunos símbolos incluyen una explicación entre paréntesis. Todos los ejemplos, al lado derecho de la tabla, corresponden a acordes de do.

# TABLA DE CONVERSION

C U A L I D A D	Ejemplos en do
<p>M A Y O R (M):</p> <p>Letra sola (tríada), <math>\Delta</math>  6 (con sexta)  maj7, ma7, M7, 7M</p>	<p>C, C <math>\Delta</math>  C6  Cmaj7, Cma7, CM7, C7M</p>
<p>D O M I N A N T E (x):</p> <p>7  9, 11, 13 (con 9a., 11a. o 13a.)  7(sus), 7sus 4 (variante x<sup>#3</sup>)  aug., aug.5, 7aug.5 } (variante x<sup>#5</sup>)  +, +5, 7+5, 7#5 }  7b5, 7-5, 7- (variante x<sup>b5</sup>)</p>	<p>C7  C9, C11, C13  C7(sus), C7sus4  Caug., Caug.5, C7aug.5  C+, C+5, C7+5, C7#5  C7b5, C7-5, C7-</p>
<p>M E N O R (m):</p> <p>m (tríada)  m6 (con sexta)  m7</p>	<p>Cm  Cm6  Cm7</p>
<p>S E N S I B L E (ø)</p> <p>m7b5, m7(b5)  m7-5, m7(-5)</p>	<p>Cm7b5, Cm7(b5)  Cm7-5, Cm7(-5)</p>
<p>D I S M I N U I D O (o)</p> <p>dim, dim7  o7</p>	<p>Cdim, Cdim7  C°7</p>

Para identificar ahora el grado (número romano) que le corresponde al acorde en la tonalidad es indispensable, por supuesto, que la tonalidad en la que está escrita la melodía sea previamente reconocida. Como es sabido, las tonalidades se identifican por el número de alteraciones (sostenidos o bemoles) que vienen representados en la “armadura”, junto a la clave de sol. Pueden deducirse fácilmente del círculo de quintas que indica a partir del do (sin alteraciones), un incremento gradual de sostenidos hacia la derecha y de bemoles hacia la izquierda:



También el acorde final de la melodía suele ser un indicador confiable para determinar la tonalidad por su condición de centro tonal (\*)

A continuación un ejemplo de conversión –incluyendo los nombres de los acordes y sus grados–, en la tonalidad de fa mayor:

	F <sup>6</sup>	A <sup>b</sup> dim	Gm <sup>7</sup>	Cdim C <sup>7</sup>	C <sup>7</sup> +5	F
nombre:	FA M+6	LAbo	SOLm	DOo DOx		FA M
grado:	I+6	bIIIo	II	Vo V		I
				("Moonlight Serenade")		

(\*) Esta referencia es particularmente útil para resolver la ambigüedad entre las tonalidades mayores y menores relativas, de lo que nos ocuparemos en una lección posterior.

Los acordes C7 y C7+5 del cuarto compás, en este ejemplo, corresponden a una sola cualidad: DOx. En la conversión de las partituras con armonía cifrada conviene simplificar acordes que estando representados por distintos símbolos identifican la misma cualidad armónica. Otro ejemplo:

/ F	Fmaj7	/ Gm7	Gm	/ A7sus4	A7
FA M		SOLm		LAX	

La identificación de los grados de los acordes en la melodía anterior pone de manifiesto dos formas de enlace entre ellos: una progresión cromática (bIIIo II) y otra de círculo de quintas (II Vo-V I). Este reconocimiento inicial es un buen punto de partida para emprender la corrección de la partitura.

### CORRECCIÓN.

Corregir la armonización original de una melodía es hacer una evaluación que nos permita incrementar el potencial cuantitativo y cualitativo de sus acordes. La corrección, por consiguiente, es la tarea que sigue a la conversión de una partitura y lo que con propiedad se entiende por rearmónización de una melodía.

En general, podemos sintetizar en solo dos actividades la corrección de una partitura con armonía cifrada: una es la **simplificación** de sus acordes y otra su **complementación**. Veamos en qué consiste cada una de ellas.

#### 1) Simplificación:

a) Se deben simplificar los grupos armónicos muy complejos. Hay compases en las partituras con armonía cifrada que contienen tres o más acordes: uno o dos ellos corresponden a su armonización básica pero los otros sirven solo para cubrir notas no esenciales o secundarias de la melodía, con lo que interfieren en el desarrollo normal de las progresiones. Estos acordes deben suprimirse. En el ejemplo siguiente, como se puede apreciar por la corrección, los acordes de la partitura original se simplifican para integrar la relación I – IV en que se sustenta la primera frase de la melodía:

	F	Fdim	B <sup>b</sup> 6	F	F7	B <sup>b</sup>
conv:	FA M	FAo	SIb M	FA M	FAx	SIb M
	I	Io	IV	I	Ix	IV
corr.:	I VI		Vm		bV	IV

("Release Me")

También en el pasaje melódico que sigue, la relación I – IV simplifica los acordes de su versión original:

	F	Fmaj7	F7	A	B $\flat$	D7	D-9	Gm7	B $\flat$ m6
Conv.:	FA M	FA $\times$		LA M	SI $\flat$ M	RE $\times$		SOLm	SIbm+6
	I	I $\times$		III M	IV	VI $\times$		II	IVm+6
Corr.:	I	VI	Vm	bV	IV	III $\emptyset$	VI $\times$	II	

("A Certain Smile")

b) Es conveniente, en general, que los acordes de la armonización se simplifiquen a solo uno o dos por cada compás (tiempos 1° y 3° en el compás standard de 4/4). La corrección efectuada en los tres acordes del segundo compás de los dos ejemplos anteriores puede servir de ejemplo.

## 2) Complementación:

a) Contrario a la simplificación, la complementación se refiere a los espacios de la melodía que carecen de variedad armónica. El problema principal, por lo tanto, es el de los acordes estacionarios. (En la armonía cifrada, el símbolo de un acorde rige sobre la melodía sin interrupción hasta la aparición de otro símbolo, lo que puede implicar uno o más compases).

b) Un problema similar, aun cuando más fácil de resolver, es el de las progresiones incompletas. Es frecuente que las armonizaciones originales contengan progresiones en las que falta alguno de los acorde que la integran.

Ejemplo:

	I		/	II	V		III	VI	/	V
corrección:	I	VI	/	II	V		III	VI	II	V

c) Otra situación que se presenta a menudo en las tareas de rearmonización de melodías es la de los acordes dominantes sin preparación. La duplicación de acordes que implica su corrección es practicable en la mayor parte de los casos. El último ejemplo melódico nos ofrece, en su cuarto compás, el caso de un acorde dominante sin preparación que amerita corregirse ( VI $\times$  : III $\emptyset$  VI $\times$  ).

d) Finalmente, hay que tener presente también a los acordes paralelos o sinónimos que con frecuencia son usados en lugar de sus acordes verdaderos (v. Lección N° 10, pag. 5 y

Lección N° 11, pag. 3) y a los acordes disminuidos sin enlace cromático (v. Lección N° 11, pag. 3).

A continuación un ejemplo en el cual se corrigen, de su armonización original, un acorde disminuido sin enlace cromático y un acorde dominante sin preparación a la vez que se simplifican sus acordes:

	G	C#dim	D7	C	Ddim	D7
Conv.:	SOL M	DO#o	REx	DO M	REo	REx
	I	#IVo	V	IV	Vo	V
Corr.:	I	bIIIo	II		V	

("Embraceable You")

El acorde disminuido, en particular, merece una cuidadosa consideración. A las cuatro posibilidades sinónimas que todo disminuido ofrece debemos agregar la de su relación paralela con el acorde dominante situado una tercera mayor debajo de su nota fundamental, con el que a menudo se le confunde. Así, por ejemplo, un acorde FA#o tiene, al lado de sus tres equivalentes sinónimos (LAo, DOo y MIbo), una especial afinidad sonora con el acorde REx del cual es paralelo. Pero además, siendo exactamente igual que sus tres disminuidos sinónimos (los que a su vez pueden considerarse inversiones suyas), comparte con ellos sus tres acordes dominantes paralelos (de LAo, DOo y MIbo, los acorde FAX, LABx y SIX, respectivamente). De lo anterior se concluye que la utilización del acorde disminuido implica, por lo general, la potencialidad de 8 acordes diferentes, 4 disminuidos y 4 dominantes. Volveremos sobre este punto en una lección posterior.

### PARTE PRACTICA.

Las dos melodías de práctica de la presente lección son partituras con armonía cifrada. Realice con ambas la tarea de su rearmonización.

Los cuatro compases iniciales y algunos otros más adelante de la melodía #21 aparecen corregidos. Su propósito es ejemplificar el método a seguir: utilice la parte superior de la línea horizontal para la conversión (en la cual, si lo desea, puede prescindir de los nombres de los acordes como se hace en la partitura) y la parte inferior para la corrección.



MELODÍA #21  
Material educativo (ATM)

"RAINDROPS KEEP FALLIN' ON MY HEAD"  
Burt Bacharach.

Measures 1-4 of the piece. The key signature has one flat (Bb). The time signature is 4/4. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Chords are indicated above the staff: F, Fmaj7, F7, Bb. Measure numbers 1, 2, 3, and 4 are written below the bass staff. Roman numerals for the bass line are: I, II, III, VI, Vm, bV, IV.

Measures 5-8 of the piece. Chords are indicated above the staff: Am7, D7, Am7, D7, Gm7. Measure numbers 5, 6, 7, and 8 are written below the bass staff.

Measures 9-14 of the piece. Chords are indicated above the staff: C7(sus), C7(sus), F, Fmaj7, F7, Bb, C7. Measure numbers 9, 10, 11, 12, 13, and 14 are written below the bass staff.

Measures 15-19 of the piece. Chords are indicated above the staff: Am, D7, Gm7, C7(sus). Measure numbers 15, 16, 17, 18, and 19 are written below the bass staff. Roman numerals for the bass line are: Vm, bVm, IV, III, bIII, Io.

Measures 20-24 of the piece. Chords are indicated above the staff: C7, C7(sus), F, Gm7, C7(sus), F. Measure numbers 20, 21, 22, 23, and 24 are written below the bass staff. Roman numerals for the bass line are: II, bII, x.

Bbmaj7 A7 Am7

1 2 3

IV

Dm7 Bb 1.F

4 5 6 7 8

2.F Bb

9 10 11 12

Am Am7 D7 Bb Bbmaj7

13 14 15 16

C 3.F

17 18 19 20

III VI Vm bV

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of 34 measures, organized into six systems. Each system contains a treble and bass staff. Roman numeral chord symbols are provided for each measure, indicating the harmonic structure. Some measures include first and second endings, marked with '1.' and '2.' respectively. The score concludes with a double bar line at measure 34.

Measure	Chord Symbols
1	I
2	II
3	III bIIIx
4	II bIIx
5	I IV
6	III VI
7	V
8	II $\sharp 7$ II $\sharp 7$
9	II V
10	IV+6
11	III
12	V
13	VII bVIIx III bIIIx
14	VI bVIx II bVIIx
15	I III
16	II bIIx
17	Vm bV <sup>b5</sup>
18	IV IVx
19	III bIIIo
20	IVm II $\emptyset$
21	bIIx
22	I II
23	III VI
24	V VII bVIIx
25	VI bVIx
26	I I+6
27	bIIIo II
28	bIIM bIIM IVm
29	bVIIIm bVIIx
30	bVIM IVm
31	I III bIIIx
32	bIIM II $\emptyset$ bIIx
33	I
34	I