

Curso Autodidáctico

---

# ARMONIA TONAL MODERNA

---



PROF. CESAR DE LA CERDA

Derechos Reservados

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

LECCIONES  
**1 - 6**

# **Curso Autodidáctico**

---

## **ARMONIA TONAL MODERNA**

---

**PROF. CESAR DE LA CERDA**

Derechos Reservados  
Se prohíbe la reproducción parcial o total sin  
autorización del autor.

## **ARMONIA TONAL MODERNA**

### **(CURSO AUTODIDÁCTICO)**

Comprende este Curso la teoría y la práctica de la ARMONIA TONAL MODERNA (ATM). Por Armonía Tonal Moderna entendemos la utilización sistemática de los recursos armónicos desarrollados en los últimos años en el campo de la tonalidad. Las principales contribuciones a este desarrollo provienen de la música de JAZZ y han sido el resultado de la actividad creadora de un considerable número de arreglistas y compositores.

El aprovechamiento de las innovaciones tonales, sin embargo, no está limitado al género jazzístico. Cualquier expresión musical que se mantenga fiel al concepto tradicional de la tonalidad puede beneficiarse ampliamente con el uso de las técnicas que se emplean en la armonización tonal moderna. El principal objetivo al crear este Curso ha sido el de sintetizar dichas técnicas y hacerlas fácilmente accesibles al estudiante interesado.

Fue en el siglo xx y particularmente en la década de los años 40s que tuvieron lugar importantes innovaciones armónicas en la música de jazz. Fueron realizadas principalmente por músicos ejecutantes, arreglistas y compositores, quienes a pesar de poseer un lenguaje propio y original continuaban expresándose musicalmente en el marco del sistema tonal con lo que continuaban vinculados directa o indirectamente con la tradición musical europea. Dichas innovaciones tuvieron como base la herencia legada al siglo XX por la actividad musical de los dos siglos anteriores y de modo particular la de los compositores impresionistas (Debussy, Ravel, Satie ). La expresión ARMONIA TONAL MODERNA es, en consecuencia, una forma adecuada para referirse a las innovaciones armónicas operadas dentro de la tonalidad, la cual, como se sabe, está representada por las siete notas de la escala musical. En un sentido más amplio y más allá de su gestación y desarrollo en el seno del impresionismo y de la música de jazz, la Armonía Tonal Moderna puede vincularse con todas las manifestaciones musicales, de cualquier género, que se mantengan fieles al sistema mayor-menor (diatónico en general) de la armonía tradicional.

El material teórico del Curso está basado en los conceptos de varios autores contemporáneos –principalmente en J. Mehegan (“Jazz Improvisation”)- aunque los temas son tratados con originalidad y contiene una gran variedad de aspectos modernos e innovadores. Se incluyen en el Curso numerosas tablas, diagramas, ilustraciones de fragmentos melódicos y 34 melodías adicionales de práctica que se envían con las lecciones sin costo adicional.

## LECCION Nº 1

## EL ACORDE

## ESTRUCTURA DEL ACORDE

El elemento básico de la Armonía es el acorde. Los acordes se obtienen tocando simultáneamente tres o más sonidos diferentes. Si se tocan solo dos sonidos se forman “intervalos”: segunda, tercera, octava, etc.

En Armonía Moderna los acordes están constituidos por la combinación simultánea de 4 **notas** diferentes (por ejemplo: do-mi-sol-si) ya que los acordes de solo tres notas se estiman insuficientes e incompletos.

En su expresión original y más simple, los acordes contienen sus notas a distancias que son relativamente iguales. Estas distancias son intervalos de terceras (existe una tercera entre do y mi♭, por ejemplo). De este modo, las notas que forman un acorde mantienen siempre una relación fija con su primera nota, o sea con la nota más grave o **fundamental** que sirve de base al acorde. A partir de esta nota fundamental, las tres que se le superponen se llaman sucesivamente: **tercera**, **quinta** y **séptima**. Reciben estos nombres por quedar situadas a distancias o intervalos de tercera, de quinta y de séptima de la primera nota o fundamental. En el acorde que forman las notas do-mi-sol-si, por ejemplo, do es la nota fundamental, mi la tercera, sol la quinta y si la séptima.

Todos los acordes toman su nombre de su nota fundamental. Si esta es una nota do, el acorde será un acorde de do, sin importar los cambios que se puedan dar en sus otras tres notas (do-mi♭-sol-si♭, por ejemplo). Tampoco si se altera el orden de las notas de un acorde se modifica la designación original de dichas notas. Al reordenar el acorde do-mi-sol-si como sol-si-do-mi (una “inversión”) la nota sol sigue llamándose quinta, el si séptima, el do fundamental y el mi tercera.

## CLASIFICACIÓN DE LOS ACORDES (CUALIDADES).

Es considerable el número de acordes que pueden hacerse formando estructuras de cuatro notas arregladas a distancias de terceras. Una clasificación adecuada, sin embargo, nos permitirá reducir estas posibilidades a solo 5 tipos de acordes, considerados como las 5 **cualidades** básicas de la Armonía:

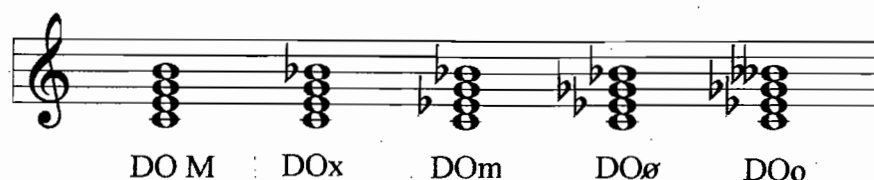
1. MAYOR (M)
2. DOMINANTE (x)
3. MENOR (m)

#### 4. SENSIBLE (ø)(\*)

#### 5. DISMINUIDO (o)

Los símbolos entre paréntesis son convencionales y representan a cada cualidad. Por ejemplo: DO M = do mayor, DOx = do dominante, etc. (\*\*)

Las cinco cualidades armónicas ofrecen matices diferentes para la audición como se comprueba tocando los cinco acordes sobre una misma nota fundamental, empezando con el acorde mayor y terminando con el disminuido. El efecto un tanto áspero y brillante del primero va suavizándose paulatinamente hasta llegar a la última cualidad:



Las cualidades de la Armonía, como los colores, contribuyen a enriquecer el contenido expresivo de las melodías. Esta comparación con la pintura es útil porque nos ayuda a comprender mejor el significado de la Armonía en la música como un factor determinante de la expresión melódica. Así como se crea una nueva dimensión al agregar colores a dibujos acromáticos trazados solo con líneas, así también logramos en la música un resultado análogo al combinar acordes con “líneas” melódicas puras. Y al igual que el haz de luz blanca se descompone en los colores del espectro, las cualidades de la Armonía se ordenan en bandas cromáticas que a partir del rojo (el acorde mayor) como su expresión más intensa, van decreciendo hasta culminar en el violeta (el acorde disminuido) de tonalidad más discreta y opaca.

También es posible distinguir entre las cualidades de los acordes cualidades “primarias” y “secundarias”, por su importancia en el contexto de las armonizaciones. Así, se consideran cualidades primarias las tres primeras: mayor (M), dominante (x) y menor (m), y secundarias las dos últimas: sensible (ø) y disminuida (o). En las melodías se hace uso preferentemente acordes mayores, dominantes y menores; los acordes sensibles y disminuidos se emplean

(\*) Este acorde es conocido también como acorde “semidisminuido”.

(\*\*) Estos símbolos fueron adoptados por el músico norteamericano John Mehegan (pianista, compositor y crítico de jazz) en 1959 (V. “JAZZ IMPROVISATION”, Watson-Guption Pub., Inc.)

menos. Conviene aquí preguntarnos cuántos acordes diferentes se pueden formar con las 12 notas que están contenidas en el espacio límite de una octava. Un sencillo cálculo nos dirá que únicamente son posibles **60** estructuras ( $12 \times 5$ ), es decir, 5 cualidades diferentes por cada nota comprendida en esa octava y considerada como nota fundamental.

Los acordes contruidos sobre notas alteradas (“sostenidos” o “bemoles”, las teclas negras del piano), reciben los nombres que esas notas llevan por su alteración: DO#m o REbm, FA#x o SOLbx, etc. La tabla completa de los 60 acordes de la Armonía se incluye por separado en esta misma lección. En dicha tabla la alineación horizontal superior contiene las cualidades (mayor (M), dominante (x), etc.) y la vertical, en su extremo izquierdo, las 12 notas de la octava de do a si, en orden sucesivo o cromático. Los acordes se localizan independientemente en las intersecciones correspondientes, con sus 4 notas cada uno, de la fundamental a la séptima (V. Pag. 4):

			M	
				si
			sol	- 7ª
		mi		- 5ª
	do			- 3ª
DO				- f

### PARTE PRACTICA.

Para el mejor aprovechamiento de las técnicas de armonización que veremos en nuestro Curso se requiere poseer un buen conocimiento de los 60 acordes básicos de la Armonía. Un procedimiento inicial para su aprendizaje consiste en memorizar primero los 12 acordes mayores (primera columna de la tabla) y a continuación derivar de estos las restantes cuatro cualidades, según el orden siguiente:

M  $\longrightarrow$  b7 = x (al bajar medio tono la séptima del acorde M este se vuelve dominante).

$\hookrightarrow$  b3 = m (se sigue con la tercera para convertirlo en menor)

$\hookrightarrow$  b5 = ø (luego la quinta para hacerlo sensible)

$\hookrightarrow$  b7 = o (y finalmente la séptima otra vez para obtener el acorde disminuido)

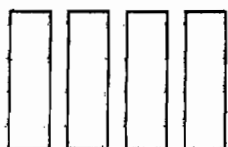
**TABLA DE LOS 60 ACORDES BÁSICOS**

	M	x	m	ø	o
DO	do mi sol si	do mi sol sib	do mib sol sib	do mib solb sib	do mib solb la
REb o DO#	reb fa lab do	reb fa lab dob	do# mi sol# si	do# mi sol si	do# mi sol sib
RE	re fa# la do#	re fa# la do	re fa la do	re fa lab do	re fa lab si
Mib o RE#	mib sol sib re	mib sol sib reb	re# fa# la# do#	re# fa# la do#	re# fa# la do
MI	mi sol# si re#	mi sol# si re	mi sol si re	mi sol sib re	mi sol sib reb
FA	fa la mi do	fa la mib do	fa lab mib do	fa lab si mib	fa lab si re
SOL o FA#	solb sib reb fa	fa# la# do# mi	fa# la do# mi	fa# la do mi	fa# la do mib
SOL	sol si re fa#	sol si re fa	sol sib re fa	sol sib reb fa	sol sib reb mi
Lab O SOL#	lab do mib sol	lab do mib solb	sol# si re# fa#	sol# si re fa#	sol# si re fa
LA	la do# mi sol#	la do# mi sol	la do mi sol	la do mib sol	la do mib solb
Sib o LA#	sib re fa la	sib re fa lab	sib reb fa lab	la# do# mi sol#	la# do# mi sol
SI	si re# fa# la#	si re# fa# la	si re fa# la	si re fa la	si re fa lab

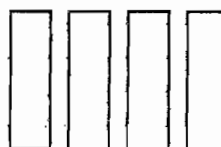
Es posible lograr una visualización rápida de los acordes mayores en el teclado empleando un sencillo recurso mnemotécnico basado en las “figuras” que dichos acordes forman en el teclado al combinarse las teclas blancas con las negras. Es como sigue:

A) ACORDES MAYORES CUYA FUNDAMENTAL ES UNA TECLA BLANCA (do, re, mi, fa, sol, la y si):

a) Los acordes DO M y FA M están formados por solo blancas:

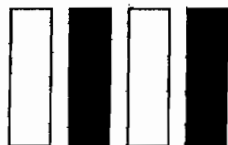


DO M



FA M

b) Los acordes RE M, MI M y LA M combinan alternativamente teclas blancas con negras:



RE M



MI M



LA M

c) Los últimos dos acordes de fundamental blanca, SOL M y SI M son contrarios entre sí, pues combinan distribuciones inversas de teclas blancas con negras (SOL M: 3 blancas y 1 negra; SI M: 1 blanca y 3 negras):



SOL M



SI M



**B) ACORDES MAYORES CUYA FUNDAMENTAL ES UNA TECLA NEGRA (reb, mib, solb, lab, y sib):**

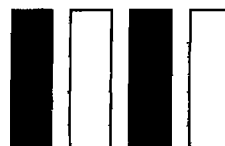
- a) Al igual que sus equivalentes en blancas, los acordes REb M, Mib M y LAB M están formados por teclas alternativamente blancas y negras, empezando por estas últimas:



REb M



Mib M



LAB M

- b) Y también como sus homónimos de tecla blanca, los acordes SOLb M y Sib M tienen estructuras inversas (SOLb M: 3 negras y 1 blanca; Sib M: 1 negra y 3 blancas):



SOLb M



Sib M

Verificando cada grupo por separado proceda ahora a tocar los acordes sucesivamente de acuerdo con las siguientes dos series, ordenadas cada una en una secuencia continua de tonos enteros. Al hacerlo, utilice en el teclado su mano izquierda:

- 1) DO M, RE M, MI M, SOLb M, LAB M y Sib M.
- 2) REb M, Mib M, FA M, SOL M, LA M y SI M.

Una vez realizado esto y sirviéndose de la fórmula anotada al principio de esta parte, vaya obteniendo sucesivamente sobre cada acorde de las dos series las restantes cuatro cualidades armónicas (  $\rightarrow x$ ,  $\rightarrow m$ ,  $\rightarrow \#$  y  $\rightarrow o$ ):

- 1) DO M  $\rightarrow$  (b7) = DOx, (b3) = DOm, (b5) = DO $\#$ , (b7) = DOo; RE M  $\rightarrow$  etc.

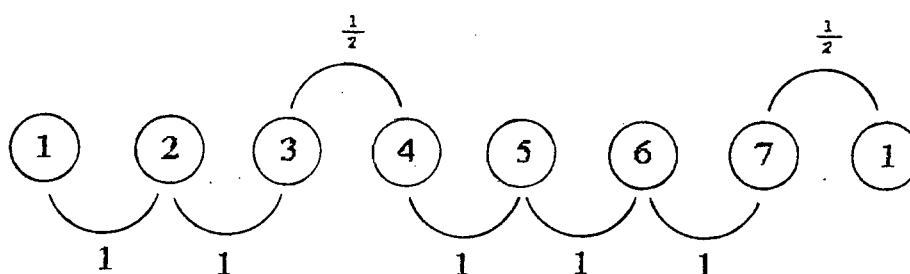
## LECCION N° 2

## LA TONALIDAD

## LOS 7 ACORDES DE LA TONALIDAD.

Todas las melodías se tocan normalmente en el marco de una **tonalidad**. La tonalidad está compuesta por una serie de sonidos que mantienen relaciones constantes entre sí. La representa una escala de siete notas arregladas convencionalmente a distancias invariables de tonos y medios tonos.

Hay dos clases de tonalidad: la tonalidad mayor y la tonalidad menor. Dejando el examen de esta última para una lección posterior, veamos aquí las relaciones que median entre las siete notas sucesivas de una tonalidad mayor:

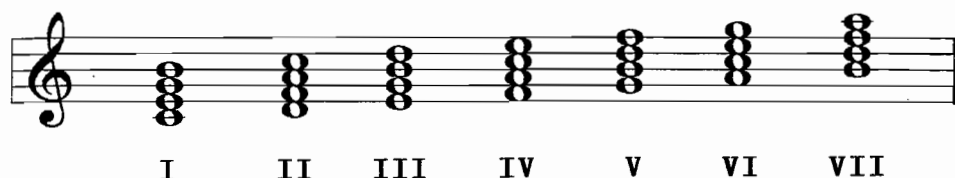


Los números en círculo representan las notas de la escala y los números exteriores las distancias de tonos y medios tonos que median entre ellas (5 tonos y 2 medios tonos). En la tonalidad de do mayor, por ejemplo, sus notas serían sucesivamente: do, re, mi, fa, sol, la y si (las teclas blancas del piano).

Algunas tonalidades se emplean más frecuentemente que otras. Vamos a ocuparnos inicialmente solo de la tonalidad de do mayor para facilitar el aprendizaje de las técnicas de armonización. Los acordes utilizados en la armonización de cualquier melodía se identifican siempre en relación con el marco de una tonalidad, es decir, de la escala en la que la melodía se toca. Cada una de las siete notas que forman dicha escala pueden servir de base para hacer un acorde. Como ha sido práctica habitual, los acordes se construyen combinando notas alternas de la misma escala –intervalos de tercera-, procedimiento llamado “superposición de terceras”. Por ejemplo: sobre la nota do, el acorde do-mi-sol-si; sobre la nota re, re-fa-la-do; sobre la nota mi, mi-sol-si-re, etc.

Como estudiamos en nuestra primera lección, los acordes de 4 notas (acordes de séptima) son las estructuras armónicas que dentro del límite natural de la octava definen sin

ambigüedad las cualidades de los acordes. Tomando a la escala de do como referencia podemos formar siete acordes diferentes cuyas notas fundamentales serían sucesivamente: do, re, mi, fa, sol, la y si:



Las siete notas de la escala constituyen cada una un **grado** de la tonalidad. Se asignan a los acordes de los grados números romanos con el fin de determinar su posición relativa en la escala: I (acorde de primer grado), II (acorde de segundo grado), y así sucesivamente. De esta posición depende la función que cumple el acorde en el contexto de una armonización, como oportunamente explicaremos.

Aun cuando los siete acordes de la tonalidad están compuestos por notas de la escala uniformemente alternas, tienen distintas cualidades, lo que puede apreciarse al tocarlos sucesivamente. Esto se debe a que el orden de las notas en la escala es desigual, pues hay distancias de medio tono entre la tercera y cuarta notas y entre la séptima y la octava, lo que produce relaciones interválicas distintas entre los acordes. La desigualdad de la escala, por consiguiente, da lugar a cambios de estructura en los acordes que se traducen en cambios de cualidad. Estas cualidades son las siguientes:

I	II	III	IV	V	VI	VII
M	m	m	M	x	m	ø

Los acordes I y IV son mayores (M); los acordes II, III, y VI, menores (m); el acorde V tiene cualidad dominante (x) y el acorde VII, cualidad sensible (ø). El acorde disminuido no está representado en la tonalidad mayor.

En la tonalidad de do mayor la serie está representada por los siguientes acordes:

DO M	REm	MIIm	FA M	SOLx	LAm	SI ø
I	II	III	IV	V	VI	VII

## ALTERACIONES DE LOS ACORDES.

Aun cuando estos siete acordes nos permiten abordar con seguridad la armonización de una melodía por contener en si mismos todas las notas de la escala (para lo cual bastaría con los acordes I, IV y V de uso común), no constituyen un límite para la gran variedad de matices que se pueden obtener en el marco de la tonalidad. A fin de explotar todas las posibilidades armónicas de una melodía es necesario rebasar el límite de estos siete acordes, lo que se consigue mediante las **alteraciones**. Una alteración es una modificación esencial en un acorde que da por resultado su transformación en otro.

Hay tres clases de alteraciones: (1) alteraciones de cualidad, (2) alteraciones de posición, y (3) alteraciones de cualidad y posición simultáneamente. Veamos cada una de ellas.

**1. Alteraciones de cualidad.** Como ya sabemos, los 7 acordes de la tonalidad tienen cualidades definidas (el I es un acorde mayor, el II un acorde menor, etc.) Ahora bien, estas cualidades originales pueden cambiarse libremente alterando la estructura interválica del acorde. De este modo, cada uno de los siete acordes puede cambiar su cualidad por alguna de las otras cuatro cualidades que son distintas a la suya. La alteración se indica situando a la derecha del número romano el símbolo de la nueva cualidad. El acorde I, por ejemplo, puede cambiar su cualidad mayor original a dominante, menor, sensible o disminuida; el II, siendo originalmente menor, puede convertirse en mayor, dominante, sensible o disminuido, y así con todos los demás:

I	→	I <sub>x</sub> (DO <sub>x</sub> )	I <sub>m</sub> (DO <sub>m</sub> )	I <sub>ø</sub> (DO <sub>ø</sub> )	I <sub>o</sub> (DO <sub>o</sub> )
II	→	II <sub>M</sub> (RE M)	II <sub>x</sub> (RE <sub>x</sub> )	II <sub>ø</sub> (RE <sub>ø</sub> )	II <sub>o</sub> (RE <sub>o</sub> )
III etc.					

Las alteraciones de cualidad nos permiten obtener cinco acordes diferentes para cada uno de los grados de la tonalidad: el que corresponde a la cualidad original del acorde y cuatro alteraciones. Esto significa el incremento de los 7 acordes de la tonalidad a 35 ( 7 x 5 ). En la práctica, por supuesto, no es necesario hacer uso de todos estos acordes ya que algunas alteraciones de cualidad se emplean preferentemente más que otras.

Las alteraciones de cualidad fueron el primer paso importante en la evolución y desarrollo de la Armonía. En el ejemplo siguiente un mismo trozo melódico es armonizado empleándose cada vez diferentes cualidades en sus acordes originales:



	III	VI	II	II	= RE <sub>x</sub>
				IIø	= REø
				III <sub>x</sub>	= MI <sub>x</sub>
				IIIø	= MIø
				VI <sub>x</sub>	= LA <sub>x</sub>

a)	III <sub>x</sub>	VI	IIø
b)	IIIø	VI <sub>x</sub>	II <sub>x</sub>

**2. Alteraciones de posición.** Las alteraciones de cualidad que hemos visto no constituyen la única posibilidad de enriquecimiento para la Armonía. También es posible que los siete acordes de la tonalidad se desplacen hacia las posiciones intermedias representadas por las 5 notas que están situadas entre las 7 que forman una tonalidad mayor (en la escala de do, las teclas negras del piano). Estas notas representan sitios disponibles en donde los acordes originales pueden situarse subiendo o bajando medio tono, según lo permita su posición relativa en la escala.

Entre los grados I y II, por ejemplo, existe una nota intermedia que puede ser usada por cualquiera de sus acordes como nota fundamental. En el acorde I su nota fundamental se eleva medio tono indicándose la alteración con un signo sostenido antes del número romano: #I. En el acorde II la alteración se hace en sentido contrario con signo bemol: bII. Todas las notas del acorde en los dos casos mantienen invariables sus relaciones interválicas para que la cualidad no se altere, o sea que la 3ª, la 5ª y la 7ª, suben o bajan medio tono al mismo tiempo que su nota fundamental. En la alteración #I, el acorde continúa siendo un acorde mayor (DO# M); en bII, un acorde menor (REbm), etc.

Como hay solamente cinco notas intermedias entre los siete grados de la escala, no todos los acordes de la tonalidad pueden desplazarse en las dos direcciones anotadas (como # o b), sino únicamente el II, el V y el VI; los cuatro acordes restantes cambian de posición en un solo sentido nada más: #I, #IV, bIII y bVII.

**3. Alteraciones de cualidad y posición simultáneamente.** Es notable el incremento de acordes que puede obtenerse cuando las alteraciones de posición se combinan simultáneamente con alteraciones de cualidad. Por ejemplo, si el acorde REM (II) se sitúa medio tono arriba o abajo sobre las notas re# o reb, respectivamente, los nuevos acordes RE#m y REbm (#II y bII) pueden a su vez alterar su cualidad original convirtiéndola a cualquier otra: RE#x, RE#o, REb M, etc.

El pasaje melódico que sigue ilustra el empleo de estas alteraciones en la práctica. En él se usan dos armonizaciones: una de solo un acorde por compás (a) y otra de dos (b):

a) V I VI II V

b) II bIIx I VI bVø IVx III bIIIx II

bIIx = REbx  
bIIIx = MIbx  
IVx = FAx  
bVø = SOLbø

### ACORDE DE SEXTA.

Todos los acordes de la Armonía están formados por estructuras de cuatro notas y por eso se les denomina también acordes de séptima ya que su extensión abarca un intervalo de séptima entre su primera nota (fundamental) y su última (séptima). Hay también otro tipo de estructura que tiene bastante aplicación en la práctica moderna y se conoce como **acorde de sexta**. El intervalo que este acorde contiene entre su primera y su última notas es una sexta.

El acorde de sexta fue introducido tempranamente en el siglo xx por el jazz y la música popular norteamericana en un afán de trascender la sonoridad familiar de las tríadas mayores y menores de la Armonía tradicional. Es por lo tanto solo una **variante** de dichos acordes y no constituye por sí mismo una cualidad diferente. Se caracteriza por el empleo de una sexta en vez de la séptima habitual, o sea que utiliza en vez de ésta la nota que se encuentra junto a la quinta del acorde a la distancia de un tono exacto. El resultado es un acorde que contiene también cuatro notas pero cuyas dos últimas aparecen juntas un tono aparte. Se emplea el símbolo “+6” para indicar esta variante de los acordes M y m.

Ejemplo: DO M+6 = do-mi-sol-la; MIm+6 = mi-sol-si-do#  
(I+6) (III+6)

La aplicación más usual del acorde de sexta corresponde a los acordes mayores en los cuales se disuelve con su empleo la tensión que existe entre las notas fundamental y séptima. Esto da a la cualidad mayor un efecto más consonante. Por la misma razón es frecuente su empleo como acorde final en las melodías (I+6), especialmente cuando la última nota en la que estas concluyen es la primera de la escala (o tónica). La tensión que se produce entre dicha nota y la séptima del acorde mayor (una octava y medio tono) desaparece cuando el acorde mayor se convierte en un acorde de sexta.

(Nota: Los acordes de sexta, por ser únicamente variantes alternativas de las cualidades mayor y menor, no se incluyen en la tabla de acordes básicos de la Lección N° 1 (V. Tabla pág. 7 de la presente lección).

### PARTE PRACTICA.

1) Encuentre las equivalencias en números romanos –grados de la tonalidad de do- de los siguientes acordes:

REm = II LAm = SOLx = Mlbo = DOx = FA#m =

MI $\flat$  = DO $\sharp$  = SI $\flat$ M = SI $\flat$ m = SOL $\flat$ x = RE $\sharp$ m =

2) Determine a qué acordes corresponden los símbolos en grados –números romanos- de los ejemplos que siguen:

I+6 = DO M+6 III $\times$  = #IV = bII $\times$  = bIII = bV $\flat$  =  
 VIM = bVII = #Io = VII = IVm+6 = #VIo =

(Las soluciones a los problemas incluidos en la Parte Práctica de cada lección se encontrarán al final de la lección siguiente).

### INSTRUCTIVO PARA LAS MELODÍAS

Las dos melodías que se incluyen con esta lección constituyen dos ejemplos de armonización moderna. Los acordes de estas melodías están representados por números romanos según la simbología que dejamos explicada.

Al tocar estas melodías en el teclado es aconsejable que proceda usted de la siguiente manera:

1) Toque primero la melodía sola con la mano derecha procurando el mejor solfeo posible, es decir, cuidando que sus notas se escuchen correctamente en sus tiempos. Las rayitas oblicuas en el primer compás de ambas melodías ilustran la medida que deberá seguirse en toda la partitura (4/4: compás de 4 tiempos en los dos casos). La doble raya con puntos (compases 8 y 18 de la melodía #1; 16 de la #2 ) indican repetición. Debe volverse al principio de la melodía para repetirla pero observando ahora los paréntesis  $\sqrt{1.}$   $\sqrt{2.}$  y  $\sqrt{3.}$  que indican, según el caso, primera, segunda y tercera vez. Por ejemplo, en la melodía #1, la secuencia de los compases es como sigue: 1 2 3 4 5 6 7 8 / 1 2 3 4 5 6 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 / 1 2 3 4 5 6 19 y 20.

2) Toque ahora los acordes del acompañamiento con la mano izquierda verificando cuidadosamente sus alteraciones. Ponga la tabla de los 60 acordes básicos en su atril junto con la partitura de la melodía que va a tocar para localizar fácilmente sus armonías. Si lo cree necesario puede anotar con lápiz junto a los símbolos de los acordes las notas que los forman. Como hay dos acordes por cada compás en casi todos los compases, dichos acordes se tocarán exactamente en los tiempos 1 y 3, manteniendo su duración los dos tiempos que le corresponden a cada uno.

3) Proceda finalmente a tocar la melodía y sus acordes con ambas manos. En ningún caso los acordes de la mano izquierda deben superponerse sobre la melodía. Esto se evita desplazando el acorde una octava más abajo o tocando la melodía una octava más arriba.

**ACORDES DE SEXTA**  
( M+6 y m+6 )

	M ( 7 )	M+6	m ( 7 )	M+6
DO	do mi sol si	do mi sol la	do mib sol sib	do mib sol la
DO# o REb	reb fa lab do	reb fa lab sib	do# mi sol# si	do# mi sol# la#
RE	re fa# la do#	re fa# la si	re fa la do	re fa la si
RE# o MIb	mib sol sib re	mib sol sib do	mib solb sib reb	mib solb sib do
MI	mi sol# si re#	mi sol# si do#	mi sol si re	mi sol si do#
FA	fa la do mi	fa la do re	fa lab do mib	fa lab do re
FA# o SOLb	fa# la# do# fa	fa# la# do# re#	fa# la do# mi	fa# la do# re#
SOL	sol si re fa#	sol si re mi	sol sib re fa	sol sib re mi
SOL o LAB	lab do mib sol	lab do mib fa	sol# si re# fa#	sol# si re# fa
LA	la do# mi sol#	la do# mi fa#	la do mi sol	la do mi fa#
LA# o Sib	sib re fa la	sib re fa sol	sib reb fa lab	sib reb fa sol
SI	si re# fa# la#	si re# fa# sol#	si re fa# la	si re fa# sol#



MELODÍA #1  
Material educativo (ATM)

"I AM IN THE MOOD FOR LOVE"  
J. McHugh

Measures 1-4 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 Roman numeral chords: 1 (I VI), 2 (II V), 3 (II V), and 4 (I II).

Measures 5-8 of the piece. The melody continues in the treble clef. The bass line includes Roman numeral chords: 5 (III bIII<sup>o</sup>), 6 (II), 7 (IV IV<sup>o</sup>), and 8 (III bIII<sup>x</sup> II bII<sup>x</sup>). A first ending bracket labeled '1.' spans measures 7 and 8.

Measures 9-12 of the piece. The melody continues in the treble clef. The bass line includes Roman numeral chords: 9 (II bII<sup>x</sup>), 10 (I+6 VI), 11 (II IV<sup>o</sup>), and 12 (III bIII<sup>x</sup>). A second ending bracket labeled '2.' spans measures 9 and 10.

Measures 13-16 of the piece. The melody continues in the treble clef. The bass line includes Roman numeral chords: 13 (II bII<sup>x</sup>), 14 (I), 15 (bV<sup>o</sup> IV<sup>x</sup>), and 16 (III). A key signature change to two sharps (F# and C#) occurs at measure 15.

Measures 17-20 of the piece. The melody continues in the treble clef. The bass line includes Roman numeral chords: 17 (VI<sup>o</sup> II<sup>x</sup>), 18 (II bII<sup>x</sup>), 19 (II bII<sup>x</sup>), and 20 (I+6). A third ending bracket labeled '3.' spans measures 19 and 20.

MELODÍA #2  
Material educativo (ATM).

"AZUL"  
A. Lara.

Measures 1-4 of the piece. The melody is in 4/4 time, starting on a treble clef. The bass line is on a bass clef. The chords are: 1. I+6, I; 2. III, bIIIx; 3. II; 4. V.

Measures 5-9 of the piece. The melody continues on the treble clef. The bass line chords are: 5. VII, bVIIx; 6. VI, bVIx; 7. I+6; 8. III, VI; 9. bVø, IVx. A first ending bracket is placed over measures 8 and 9.

Measures 10-15 of the piece. The melody continues on the treble clef. The bass line chords are: 10. III, bIIIx; 11. II; 12. V; 13. bIIIx; 14. II; 15. bIIx, I.

Measures 16-20 of the piece. The melody continues on the treble clef. The bass line chords are: 16. I; 17. Vm, Ix; 18. IV, bVIIx; 19. VI, bVIx; 20. I, III. A second ending bracket is placed over measures 17, 18, and 19.

Measures 21-25 of the piece. The melody continues on the treble clef. The bass line chords are: 21. VIx, II; 22. VII, bVIIx; 23. VI, bVIx; 24. I+6; 25. I+6.

## LECCION N° 3

## ARMONIZACIÓN DE MELODÍAS

El problema de armonizar una melodía es el de encontrar los acordes más adecuados para realzar sus características expresivas. En toda armonización intervienen los siguientes cuatro factores:

- 1) el marco tonal (la tonalidad en que se toca la melodía)
- 2) la nota de la melodía (nota principal con la que se combina el acorde)
- 3) el oído (juicio auditivo estético)
- 4) las relaciones dinámicas entre los acordes (progresiones)

El **marco tonal** se refiere a la tonalidad en que se toca la melodía, la cual puede ser elegida libremente o estar determinada por el conocimiento previo de su versión original escrita.

Normalmente, una melodía conserva invariable su tonalidad original. Sin embargo, hay melodías que transitan en su exposición por más de una sola tonalidad (melodías modulantes), lo que da lugar a un problema especial que trataremos en una lección posterior.

La **nota de la melodía** es la primera consideración importante una vez que el marco tonal se ha establecido. Por lo general, los acordes de la armonización contienen en su estructura a la nota de la melodía, es decir, que esta puede formar parte del acorde como su fundamental, su tercera, su quinta o su séptima. Al tocar simultáneamente la melodía con su acorde, estando aquélla incluida en este último como una de sus notas integrantes, se obtiene una consonancia perfecta entre los dos. La razón, por supuesto es la fusión de octava entre las dos notas iguales. Una nota “mi”, por ejemplo, armonizada en la tonalidad de do mayor, se encontraría formando parte de los siguientes acordes: del III (M<sup>1</sup>Im) como su nota fundamental (**mi**-sol-si-re); del I (DO M) como su tercera (do-**mi**-sol-si); del VI (I<sup>1</sup>Am) como su quinta (la-do-**mi**-sol) y del IV (FA M) como su séptima (fa-la-do-**mi**). En estos cuatro casos, la nota de la melodía es solo una duplicación de alguna de las cuatro notas que forman el acorde. En la práctica, es esto lo que habitualmente sucede. Sin embargo, siendo varias las notas que componen una melodía, su asociación directa con los acordes recaerá solo en algunas de ellas, consideradas como sus notas principales. Estas notas, por lo general, son las que se sitúan en los tiempos principales del compás (tiempos 1 y 3 en un compás standard de 4/4) y determinan los momentos significativos de la frase melódica (nota inicial, nota final, notas de mayor duración).

El **oído** es el criterio definitivo en cualquier armonización. Guiarse exclusivamente por el juicio selectivo del oído implica considerable experiencia y a menudo una búsqueda continua de los acordes por el método de ensayo y error. Se trata, en última instancia, de un

conocimiento adquirido en forma no sistemática. El aprendizaje organizado evita estos esfuerzos y previene al estudiante de incurrir en los errores que son frecuentes al principio.

Toda evaluación auditiva depende, por otra parte, de una intención estética previa. Quiere decir que podemos elegir libremente entre más o menos acordes y que estos pueden estar más o menos alterados de acuerdo con nuestras preferencias personales. El ejemplo que vimos en nuestra lección anterior (pag.5) muestra dos alternativas de armonización para una misma melodía, una relativamente simple de solo 5 acordes (a) y otra más variada de 9 (b). Podemos optar libremente por cualquiera de las dos.

El conocimiento de la tonalidad, la orientación que proporcionan las notas de la melodía y el criterio selectivo del oído son factores que están presentes en cualquier armonización aun cuando se desconozcan los principios que regulan un uso más efectivo de los acordes. Es a través del estudio de las **relaciones dinámicas entre los acordes** como se pueden rebasar las limitaciones de la armonización empírica. Este es el cuarto factor importante en la armonización de una melodía. Representa el aspecto técnico necesario para el dominio del arte de armonizar, en su nivel óptimo, pues implica el conocimiento de las leyes que gobiernan el movimiento de los acordes y los diferentes enlaces que se forman entre ellos.

Cuando la elección de los acordes depende principalmente de la melodía y los acordes se usan como estructuras aisladas y estáticas, la armonía desempeña solo un papel secundario. El concepto dinámico de las relaciones entre los acordes libera la armonización de su dependencia de la línea melódica reconociéndole una sintaxis propia. El resultado es el equilibrio y una relativa independencia entre melodía y armonía que nos permite enriquecer tanto las cualidades expresivas de la frase melódica como las de su contexto armónico.

Considerado aisladamente, el acorde tiene solo una significación teórica, útil para su definición y clasificación. El uso apropiado de los acordes requiere poner de manifiesto sus relaciones dinámicas con otros acordes, las cuales han sido establecidas y confirmadas por la práctica habitual y se designan con el término técnico de **progresiones**.

### LAS TRES PROGRESIONES BASICAS.

Definimos el término **progresión** como el enlace que se forma entre dos o más acordes. Las progresiones representan asociaciones de acordes firmemente establecidas por la práctica y constituyen el fundamento de la armonización tonal moderna. Hay 3 progresiones básicas para los acordes:

- 1) progresión en círculo de quintas
- 2) progresión diatónica
- 3) progresión cromática

Dejando para una lección posterior el examen de las dos últimas progresiones, nos ocuparemos ahora de la primera de ellas: la progresión en círculo de quintas.

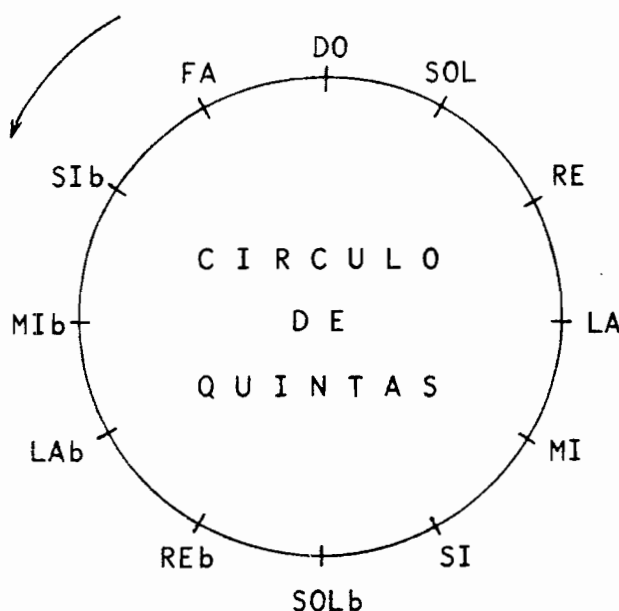
### PROGRESION EN CIRCULO DE QUINTAS.

La tendencia más importante que mueve a un acorde a relacionarse con otro es la que se expresa en el principio del **círculo de quintas**. Los enlaces que se forman de acuerdo con este principio ocupan un primer lugar entre las progresiones de los acordes por tratarse de las combinaciones más usuales.

Pasando de una nota a otra por intervalos de quinta (distancia de 3 tonos y medio) se obtiene una serie ordenada de las 12 notas musicales sin que ninguna de ellas resulte duplicada. Empezando en la nota do, por ejemplo, volvemos a ella al cabo de 12 intervalos sucesivos después de recorrer todas las notas en que nuestro sistema musical divide la octava:

do → sol → re → la → mi → si → fa# → do# → sol# → re# → la# → fa → (do)  
 1      2      3      4      5      6      7      8      9      10      11      12      (\*)

La distribución circular de estas 12 notas da como resultado la figura denominada “círculo de quintas”:

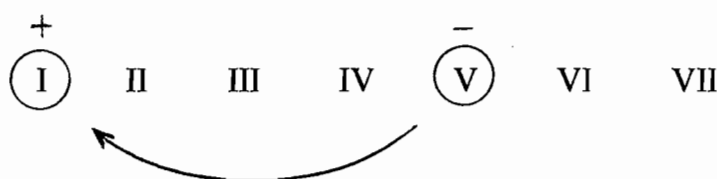


(\*) Esta serie excepcional se obtiene al proyectar indefinidamente el primer intervalo diferencial de la serie acústica de los armónicos naturales. La quinta –tercer armónico- aparece como la diferenciación real de los sonidos, ya que el intervalo de octava –segundo armónico- es solo una réplica del primer armónico o nota fundamental.

En la práctica, el desplazamiento de las notas en el círculo de quintas se hace en sentido contrario al movimiento de las manecillas del reloj, como lo indica la flecha exterior al círculo, e interpreta la relación dinámica básica que vincula entre sí a las notas fundamentales de los acordes. Así, un acorde construido sobre la nota do, por ejemplo, tenderá a pasar a otro construido sobre fa; este a su vez a uno cuya nota fundamental sea sib; el de sib a otro situado en mib y así sucesivamente. Por regla general, todos los acordes tienden a desplazarse de acuerdo con esta orientación principal independientemente de la altura relativa en que se sitúen sus notas fundamentales (\*).

La vigencia del principio del círculo de quintas como fuerza impulsora de las relaciones entre los acordes transforma a la tonalidad en un sistema dinámico organizado en forma jerárquica. Los siete acordes que la componen, ya distintos entre sí por sus cualidades (estructura), se diferencian ahora también por sus características dinámicas (función) al operar en ellos dicho principio.

Entre todos los acordes de la tonalidad el más importante es el **acorde I** situado sobre su primera nota (tónica) y compartiendo su nombre (DO M, tonalidad de do mayor). Este acorde es el centro de estabilidad de todo el sistema y se le denomina **centro tonal**. Constituye, como enseguida veremos, el polo “positivo” de un equilibrio dinámico fundamental cuya polaridad “negativa” está representada por el **acorde V**. Ambos acordes están relacionados por el círculo de quintas lo cual determina para el V una necesidad de resolución en el I:

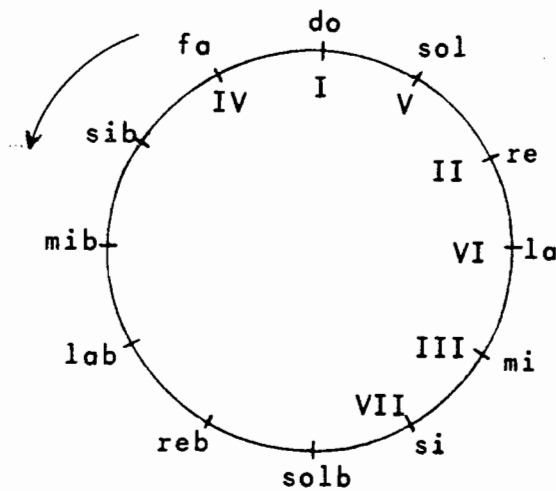


La tensión que se forma entre los dos acordes define dos campos gravitacionales para la melodía: uno de carácter centrípeto, estable, representado por el centro tonal (acorde I) y el otro de acción centrífuga, inestable, que el acorde V representa por su tendencia a desplazarse hacia el I como su acorde de resolución. El ejemplo que sigue muestra la diferencia en el efecto expresivo de una frase musical cuando esta se combina alternativamente con el V (a) y con el I (b):

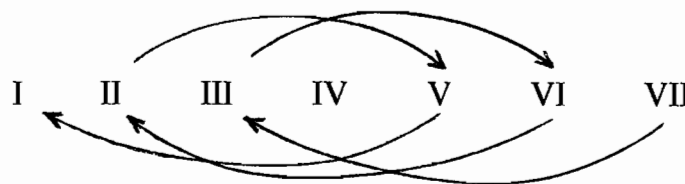


(\*) La orientación descrita expresa el principio llamado “tendencia a la tónica” según el cual cuando dos notas relacionadas por un intervalo de quinta interactúan entre sí, una de ellas –la que forma el intervalo– se subordina a la otra independientemente de su altura ( 5ª descendente o 4ª ascendente).

Sobre la relación V – I descansa el equilibrio básico de la tonalidad. Pero la acción del círculo de quintas no se limita a esta relación principal entre el V y el I sino que se extiende a todos los acordes del sistema estableciendo entre ellos similares diferencias jerárquicas. Si el acorde I es precedido por el V (sol → do), este a su vez lo es por el II (re → sol), el II por el VI (la → re), el VI por el III (mi → la) y el III por el VII (si → mi). Al inscribir los siete acordes en el interior del círculo de quintas al lado de las notas que les corresponden como fundamentales podemos apreciar su relación dinámica:



Si representamos esta relación horizontalmente manteniendo el orden normal de los grados tonales, obtenemos el siguiente esquema ilustrativo:



La dirección que sigue el desplazamiento de los acordes a partir del séptimo grado, como lo indican las flechas, describe las relaciones dinámicas esenciales que operan en el marco de la tonalidad y la creciente importancia de sus acordes del VII al I:

$$\text{VII} \longrightarrow \text{III} \longrightarrow \text{VI} \longrightarrow \text{II} \longrightarrow \text{V} \longrightarrow \text{I} \quad (\text{IV})$$

El acorde del IV grado se sitúa al margen de la serie para preservar el equilibrio de la tonalidad cuyo punto de reposo es el acorde I. La estabilidad del centro tonal neutraliza el

movimiento natural del I al IV (do → fa, círculo de quintas), facilitando una relación inversa entre estos acordes que tiene también un carácter de resolución final: IV → I (\*). La disposición natural que mueve al acorde I a relacionarse con el IV y la atracción que a su vez aquél ejerce sobre éste por su condición de centro tonal (establecida por el uso), mantienen al IV en una posición neutral con respecto al I ( I ↔ IV ) y le conceden una importancia jerárquica muy próxima a él. En la práctica, la alteración del I como dominante facilita su desplazamiento hacia el IV: I → Ix → IV.

A continuación algunos ejemplos de progresiones usuales en círculo de quintas que también incluyen acordes alterados:

- |    |       |      |    |     |   |    |          |      |          |
|----|-------|------|----|-----|---|----|----------|------|----------|
| 1. | ( I ) | VI   | II | V   | I | 4. | I        | Ix   | IV       |
| 2. | III   | VIx  | II | V   |   | 5. | III∅     | VIx  | II∅ V    |
| 3. | VIIIm | IIIx | VI | IIx |   | 6. | bV∅ (**) | VIIx | III∅ VIx |

Las alteraciones de cualidad en los acordes que están relacionados por círculo de quintas son bastante usuales. El principal objeto de estas alteraciones es contrastar la cualidad de los acordes para intensificar su efecto expresivo sobre la melodía. El recurso es particularmente efectivo en los acordes III, VI y II cuya secuencia ofrece poco contraste en el colorido armónico por ser todos de la misma cualidad (los tres son acordes menores). Si mantenemos sin alteración los acordes de la tonalidad podemos constatar que hay contrastes cualitativos en el paso del VII al III ( ∅ → m ), del II al V ( m → x ) y del V al I ( x → M ). Sin embargo, la combinación ∅ → x, muy efectiva como puede apreciarse en las dos últimas progresiones de los ejemplos citados (5 y 6), no está presente de modo natural en la serie de acordes del VII al I. Dicha combinación es especialmente útil por la intensidad de su efecto expresivo (\*\*\*).

#### PARTE PRACTICA.

1) Armonice la melodía #3 utilizando la progresión en círculo de quintas para todos sus acordes. Al efectuar esta práctica deberá tener presente lo siguiente:

- Utilice un solo acorde en cada compás de la melodía.
- Escriba cada acorde en el primer tiempo del compás que le corresponde como lo ejemplifica el acorde VI del primer compás.

(\*) En la Armonía tradicional se conoce este enlace como “cadencia plagal”, en contraposición a la “cadencia auténtica” ( V → I ) de uso más frecuente.

(\*\*) En el V grado bemol se sitúa el acorde que naturalmente precede al VII en el círculo de quintas (solb → si). De manera similar, el paso siguiente después del IV será otro acorde situado en el VII grado bemol. Estos desplazamientos, particularmente el último (IV → bVII ), no son frecuentes en la práctica.

(\*\*\*) Verifique también su efecto en la melodía #4 que acompaña esta lección (compases 27 y 28 ).



c) La secuencia del círculo de quintas debe mantenerse todo el tiempo que la melodía lo permita. La progresión puede interrumpirse en cualquier acorde y también reanudarse a partir de cualquier otro. Pero en ningún caso se armonizará con acordes "aislados", es decir con acordes que no queden enlazados con otro acorde por progresión, ya sea que el enlace se forme con el acorde anterior o con el que sigue. El mínimo de acordes utilizados en una progresión es, por consiguiente, de dos acordes.

d) En el compás #7 la melodía contiene una nota sol# en su primer tiempo. El acorde que aquí se emplee deberá contener dicha nota como uno de sus integrantes. El compás que sigue a continuación también contiene una nota alterada: un do# en su tercer tiempo. Esta nota no requiere alteración en su armonía por considerarse nota de paso.

e) En todos los compases deben anotarse acordes, aun en aquellos en los que la repetición del mismo acorde pueda convenir. Este es también el caso para compases que no contienen melodía, como el compás #22 con el que se vuelve al comienzo de la melodía la segunda vez.

f) Encontrará una solución de armonización para esta melodía en la parte final de nuestra siguiente lección.

2) Toque la melodía #4 y verifique en sus acordes los enlaces de círculo de quintas que se han empleado en su armonización. El propósito de esta melodía es ofrecerle un ejemplo que le sirva de guía para su práctica de armonización con la melodía #3.

### Soluciones a los problemas de la Lección N°2.

1)

REm = II, LAm = VI, SOLx = V, Mlbo = bIIIo, DOx = Ix, FA#m = #IVm,

Ml# = III#, DO#o = #Io, SilbM = bVIIM, Slm = VIIIm, SOLbx = bV, RE#m = #II

2)

I+6 = DOM+6, IIIx = MIx, #IV = FA#M, bIIx = REbx, bIII = Mibm, bV# = SOLb#

VIM = LAM, bVII = Sib#, #Io = DO#o, VII = SI#, IVm+6 = FAM+6, #VIo = LA#o

MELODÍA #3  
Material educativo (ATM ).

"FLY ME TO THE MOON"  
Bart Howard.

First system of musical notation for measures 1 through 5. The treble clef staff contains the melody, and the bass clef staff contains the bass line. Measure 1 includes a 'VI' chord marking in the bass line. The time signature is 3/4.

Second system of musical notation for measures 6 through 10. The treble clef staff contains the melody, and the bass clef staff contains the bass line.

Third system of musical notation for measures 11 through 16. Measure 11 is marked with a first ending bracket and '1.'. Measure 15 includes a 'I' chord marking in the bass line. The system concludes with a double bar line.

Fourth system of musical notation for measures 17 through 22. Measure 17 is marked with a second ending bracket and '2.'. Measure 21 includes a 'I+6' chord marking in the bass line. The system concludes with a double bar line.

Fifth system of musical notation for measures 23 through 28. Measures 27 and 28 include 'I+6' chord markings in the bass line. The system concludes with a double bar line.

MELODÍA #4  
Material educativo (ATM).

“MIA”  
A. Manzanero.

This musical score is for a piano accompaniment of the song "MIA" by A. Manzanero. It is written in 4/4 time and consists of 33 measures, organized into six systems of five measures each, with the final system containing only three measures. The notation includes a treble and bass staff for each system. The bass staff contains Roman numeral chord indications for each measure, while the treble staff contains the melodic line with various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests. Some measures include triplets, indicated by a '3' over a bracket. The key signature is one sharp (F#), and the piece concludes with a double bar line at the end of measure 33.

Measure	Chord
1	II
2	V
3	I
4	III VI
5	II
6	V
7	I
8	VIx
9	II
10	V
11	I
12	III VI
13	II
14	V
15	III
16	VIx
17	II
18	V
19	III
20	VI
21	II
22	V
23	I
24	VIx
25	II
26	V
27	III♭
28	VIx
29	II
30	V
31	I VI
32	II V
33	I+6

## LECCION N° 4

## PROBLEMAS DE LA PRACTICA ARMONICA

## SINTESIS ARMONICA.

La armonización de una melodía se puede resolver en la práctica con muy pocos acordes (usualmente son suficientes los acordes de los grados I, IV y V que contienen, aun considerados como tríadas o acordes de solo tres notas, a todas las notas de la escala). El resultado que se obtiene, sin embargo, es bastante simple y no satisface las exigencias de una armonización moderna. En el otro extremo encontramos armonizaciones en las que se emplea gran número de acordes, a veces uno distinto por cada nota de la melodía o por cada tiempo del compás, lo que puede tener un efecto muy complejo y sofisticado para la melodía.

Encontrar una síntesis armónica entre estos dos extremos, como sería utilizar solo uno o dos acordes por compás, es lo más aconsejable para la melodía independientemente del tratamiento que posteriormente se le diera en el arreglo o composición instrumental. El objeto es obtener un número apropiado de acordes susceptibles de incrementarse o decrecer libremente, pero suficiente para dar a la melodía una sólida base de sustentación. La elección definitiva del número de acordes dependerá, por supuesto, de las técnicas de composición que se empleen las cuales pueden o no requerir cambios frecuentes en las armonías, y también de las preferencias personales del arreglista o compositor. En general, la secuencia de los acordes con los que se armoniza una melodía tiende a organizarse de acuerdo con un ritmo propio, que no es ajeno al ritmo del fraseo melódico. Quiere decir que los cambios armónicos se dan en forma ordenada, principalmente en los tiempos considerados “fuertes” del compás, como serían los tiempos 1° y 3° en un compás de 4/4, más importantes que los tiempos 2° y 4°.

Cuando se dispone de melodías que han sido previamente armonizadas en un contexto tradicional, lo más probable es que el número de sus acordes deba ser incrementado. Esto implica el problema de su rearmonización. De este problema nos ocuparemos más adelante en lecciones posteriores de nuestro Curso.

## METODO.

Los cuatro factores que intervienen en la armonización de una melodía —el marco tonal, la nota de la melodía, el juicio auditivo y las progresiones o relaciones dinámicas entre los acordes—, se combinan simultáneamente en la práctica. Pero el factor más importante para el logro de una buena armonización lo constituye el uso apropiado de las progresiones. Como expresión de la “sintaxis” de los acordes, es decir, de los enlaces adecuados que se forman entre ellos, las progresiones representan el aspecto técnico del arte de armonizar.

Siendo la Armonía principalmente un arte, no se pueden proponer soluciones invariables para todos los problemas. Lo más frecuente es encontrar en la práctica pasajes melódicos que

admiten varias soluciones a la vez, pudiendo ser todas igualmente satisfactorias. El criterio para la selección de los acordes y sus alteraciones viene a estar orientado, en último análisis, por la experiencia previa del arreglista o compositor y por sus preferencias individuales. Al principio, el estudiante deberá ejercitarse armonizando diversas melodías antes de que pueda obtener la experiencia y la seguridad necesarias para lograr resultados más satisfactorios y más congruentes con los criterios de la moderna armonización tonal.

### ERRORES Y ARMONIZACIONES “DEBILES”.

Dos situaciones son frecuentes en la práctica armónica inicial: los errores y las armonizaciones “débiles”.

Se consideran como errores (a) las progresiones mal construidas, (b) los “choques” y (c) los “cruzamientos” entre notas de la melodía y notas del acorde. Veamos cada uno de ellos.

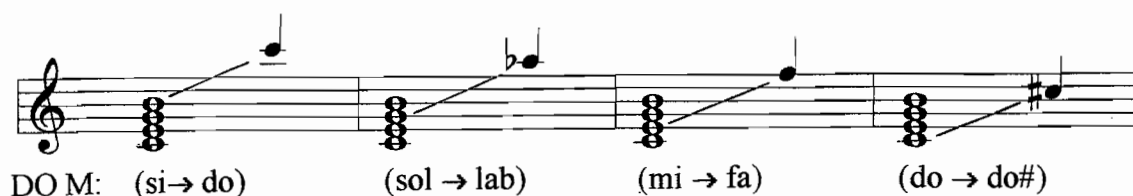
a) Una progresión está mal construida cuando faltan acordes en su composición o cuando en lugar de estos se usan otros acordes que no corresponden a su secuencia natural. La serie VI II I, por ejemplo, es una progresión incompleta por faltar en ella el acorde V entre los acordes II y I. También si la secuencia fuera VI V I, faltando aquí el II entre el VI y el V.

Pero el caso más frecuente de progresiones mal construidas se da con el uso de acordes inapropiados en el curso natural de una progresión. En el ejemplo que sigue, un acorde VII ocupa el sitio que naturalmente corresponde la V en un círculo de quintas. Note que aun cuando el primer acorde ( VII ) puede resultar aceptable para la melodía su cambio por el acorde verdadero ( V ) da a esta una solución más convincente:

I                      VI                      II                      VII                      I

mejor: V                      (“More”)

b) Otra causa frecuente de error tiene lugar cuando hay notas en la melodía que forman contrastes auditivamente inaceptables con notas de su armonía, es decir, con las que entran en la composición de sus acordes como fundamental, tercera, quinta o séptima. Este contraste, designado técnicamente como “choque”, se produce al quedar las dos notas —la de la melodía y cualquiera de las que forman el acorde— a la distancia interválica de **una octava y medio tono**. Una nota do en la melodía, por ejemplo, formaría un choque con la séptima de un acorde de DO M (si-do). El mismo efecto de choque se produciría al combinar este acorde con las notas lab, fa y do#, que contrastan con su quinta (sol-lab), su tercera (mi-fa) y su fundamental (do-do#), respectivamente. En todos estos casos el intervalo entre la nota de la melodía y la del acorde es siempre de una octava y medio tono:



La tensión del intervalo de choque es aceptable cuando la nota de la melodía que lo forma es solo una nota de paso, o bien cuando por la brevedad de su duración dicha tensión tiene una pronta resolución al disolverse la disonancia entre sus voces. Esta última situación es la que se presenta en las llamadas notas de retardo que se encuentran a menudo en la conclusión de frases melódicas. Los dos ejemplos que siguen ilustran estos dos casos:



c) Directamente relacionado con el problema del choque está el del “cruzamiento” entre notas de la melodía y notas de la armonía que tiene lugar cuando las primeras se mueven en oposición abierta con estas últimas. Este es el caso, por ejemplo, si tocamos en la melodía sucesivamente las notas do, si y la, armonizadas con un acorde DOx cuya séptima es una nota sib. Aquí, la melodía se opone a la estructura de su acorde, específicamente a uno de sus elementos constitutivos: el sib de su séptima que exige que el si de la melodía (nota de choque), también se bemolice:

“cruzamiento”: (\*)



Aparte de los errores que acabamos de mencionar, hay otra situación que suele presentarse en la práctica armónica inicial y es la de las armonizaciones “débiles”. Una armonización es débil cuando sus acordes, aun siendo aceptables para la melodía, no realzan suficientemente sus características expresivas. Pueden estos acordes formar parte de una progresión bien construida, pero su efecto resulta débil cuando se les compara con acordes más apropiados.

(\*) Técnicamente, el cruzamiento se da al combinar sucesivamente, ascendiendo o descendiendo, la 7a. Mayor (tensión máxima entre dos voces) y la 9a. Menor (tensión de choque) con cualquiera de las notas que forman un acorde (fundamental, 3a., 5a. o 7a.).

Las armonizaciones débiles están relacionadas con dos problemas: (1) el empleo adecuado de las alteraciones en las armonías, y (2) el uso alternativo de las progresiones de los acordes.

(1) Cuando la armonización de una melodía descansa principalmente sobre los acordes naturales de la tonalidad, su efecto suele ser insuficiente y débil. Al alterar los acordes en sus cualidades se puede mejorar considerablemente esta situación. Así ocurre a menudo, por ejemplo, con la secuencia de los acordes III VI II (un círculo de quintas) que tienen la misma cualidad menor. El pasaje melódico del ejemplo que sigue contiene dos versiones: una con acordes naturales (a) y otra con acordes alterados (b). El uso de estos últimos, como fácilmente puede apreciarse al compararlos con los primeros, acrecienta notablemente el efecto expresivo de la melodía:

a)      III                  VI                  II                  II                  V

b)      IIIø                  VIx                  IIx                  IIx                  V

2) El segundo problema que se presenta al tratar de resolver las armonizaciones débiles en una melodía consiste en el uso alternativo de las progresiones de los acordes. Habiendo estudiado hasta aquí únicamente la progresión en círculo de quintas, nos limitaremos solo a consignar este problema pero sin entrar ahora en su consideración más detenida. Podemos, sin embargo, mencionar un ejemplo en el cual se utiliza como progresión alternativa el propio círculo de quintas. Se trata de los primeros dos compases en el último renglón de la melodía #6 que acompaña esta lección (compases 21 y 22). Aquí los acordes IIIx y VI -uno por compás- pueden cambiarse alternativamente por los acordes #IVm VIIx / III VI -dos por compás- como lo muestra la partitura (\*).

#### PARTE PRACTICA.

1) Como lo hiciera en su práctica anterior, armonice completa la melodía #5 empleando círculo de quintas. Utilice también aquí un acorde por compás, aunque está en libertad de usar dos acordes (tiempos 1 y 3) si en algún lugar lo considera practicable.

2) Del mismo modo que en la lección pasada, la melodía #6 tiene por fin ilustrar la armonización completa de una partitura con círculo de quintas. Toque la melodía y verifique cuidadosamente los enlaces de sus acordes.

3) Verifique las soluciones de su práctica anterior en la melodía #3 adjunta.

(\*) Las progresiones diatónica y cromática con las que se completan las tres progresiones básicas de los acordes constituyen el tema central de nuestra siguiente lección.

MELODÍA #5  
Material educativo (ATM).

"TEMA DE LA ZORRA"  
Lalo Schifrin

First system of musical notation (measures 1-3). The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Measure 1 contains a whole note chord VI. Measure 2 contains a half note chord 1. Measure 3 contains a half note chord 2.

Second system of musical notation (measures 4-8). Measure 4 contains a half note chord 4. Measure 5 contains a half note chord 5. Measure 6 contains a half note chord 6. Measure 7 contains a half note chord 7. Measure 8 contains a half note chord 8 and a whole note chord VI.

Third system of musical notation (measures 9-13). Measure 9 contains a half note chord 9. Measure 10 contains a half note chord 10. Measure 11 contains a half note chord 11. Measure 12 contains a half note chord 12 and a whole note chord III $\flat$ . Measure 13 contains a half note chord 13 and a whole note chord VI $\times$ .

Fourth system of musical notation (measures 14-17). Measure 14 contains a half note chord 14. Measure 15 contains a half note chord 15. Measure 16 contains a half note chord 16. Measure 17 contains a half note chord 17.

Fifth system of musical notation (measures 18-22). Measure 18 contains a half note chord 18. Measure 19 contains a half note chord 19. Measure 20 contains a half note chord 20. Measure 21 contains a half note chord 21 and a whole note chord VI+6. Measure 22 contains a half note chord 22 and a whole note chord VI+6.



MELODÍA #6  
Material Educativo (ATM).

"Y VOLVERE"  
A. Barriere.

First system of musical notation (measures 1-5). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The notation includes a treble and bass staff. The bass staff contains figured bass notation (VI, II, V, I, Ix, IV, VII) and measure numbers (1-5). A repeat sign is present at the beginning of the system.

Second system of musical notation (measures 6-11). The notation includes a treble and bass staff. The bass staff contains figured bass notation (IIIx, VI, III VI, IIIx, VI, III VI) and measure numbers (6-11). First and second endings are indicated by bracketed numbers 1. and 2. above the staff.

Third system of musical notation (measures 12-15). The notation includes a treble and bass staff. The bass staff contains figured bass notation (II, V, I, Ix, IV) and measure numbers (12-15). A repeat sign is present at the beginning of the system.

Fourth system of musical notation (measures 16-20). The notation includes a treble and bass staff. The bass staff contains figured bass notation (VII, IIIx, VI, III VI, VI) and measure numbers (16-20). First and second endings are indicated by bracketed numbers 1. and 2. above the staff.

Fifth system of musical notation (measures 21-25). The notation includes a treble and bass staff. The bass staff contains figured bass notation (IIIx, VI, IIIx, VI+6, VI+6) and measure numbers (21-25). A repeat sign is present at the beginning of the system. The text "D.S. al Coda." is written above the staff, and "CODA." is written below the staff. The bass staff also contains the text "(#IVm VIIx III VI)" below measure 21.

SOLUCION (Melodía #3)  
Material educativo (ATM)

"FLY ME TO THE MOON"  
Bart Howard.

Measures 1-5 of the piece. The melody is in treble clef, 4/4 time. The bass line is in bass clef. The chords are: 1. VI, 2. II, 3. V, 4. I, 5. IV.

Measures 6-10 of the piece. The melody is in treble clef, 4/4 time. The bass line is in bass clef. The chords are: 6. VII (bVIIM), 7. IIIx, 8. VI, 9. II, 10. V.

Measures 11-16 of the piece. The melody is in treble clef, 4/4 time. The bass line is in bass clef. The chords are: 11. I (IIIø), 12. VIx, 13. II, 14. V, 15. I, 16. IIIx.

Measures 17-22 of the piece. The melody is in treble clef, 4/4 time. The bass line is in bass clef. The chords are: 17. I, 18. VIx, 19. II, 20. V, 21. I+6, 22. IIIx.

Measures 23-28 of the piece. The melody is in treble clef, 4/4 time. The bass line is in bass clef. The chords are: 23. I (IIIø), 24. Ix VIx, 25. IV II), 26. V, 27. I+6, 28. I+6.

## LECCION Nº 5

## PROGRESIÓN DIATONICA Y PROGRESIÓN CROMÁTICA

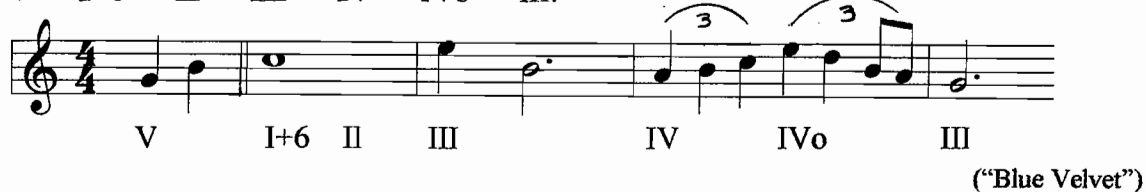
## PROGRESIÓN DIATONICA

La **progresión diatónica** es el enlace que se forma entre los acordes cuando estos se mueven siguiendo el orden natural de la escala. Este movimiento puede ser ascendente o descendente y usualmente comprende fragmentos cortos: I II III ..., VII VI ..., VI V IV III..., etc. No es habitual que los acordes de esta progresión se alteren.

En la práctica, el desplazamiento de los acordes por grados sucesivos de la escala se combina con progresiones en círculo de quintas y también con las progresiones cromáticas que más adelante explicamos. A continuación algunos ejemplos (los acordes realizados corresponden a las progresiones diatónicas):

1) II III IV V, I II III bIII<sup>o</sup> II:

## 2) I IV III II V I II III IV I:

3) V I+6 II III IV IV<sup>o</sup> III:

## PROGRESIONES CROMÁTICAS.

La **progresión cromática** es el enlace que se establece entre acordes relacionados por semitonos, es decir, acordes que se mueven siguiendo el orden de la escala "cromática" (o escala formada por intervalos de medio tono). También aquí, como en las progresiones diatónicas, el movimiento puede ser ascendente o descendente. Esto último, sin embargo, es más frecuente. La extensión de las progresiones cromáticas, por otra parte, es variable y puede incluir desde dos acordes hasta un considerable número de ellos.

# Ejemplos de progresiones cromáticas:

1. II bIIx I
2. III bIIIx II bIIx I
3. I #Io II #IIo III
4. VI bVIx Vm bV IV
5. VII bVIIx VI
6. bVø IVx III bIIIo II bIIx I

Los dos ejemplos que siguen ilustran dos melodías en las que se ha utilizado exclusivamente la progresión cromática, en sus dos formas ascendente y descendente. En el primer ejemplo (1) se emplea una progresión cromática ascendente para el inicio de una melodía. El segundo ejemplo (2), tomado del pasaje central de una melodía, muestra un uso excepcional de esta progresión en una extensión de 10 compases que contienen una sola secuencia de 12 acordes cromáticos descendentes. Estos acordes cubren el espacio completo de una octava sin interrupción a partir del centro tonal: (I) VII bVIIx VI .... I:

(1)

I #Io II #IIo

III VI bVIx VIx

("Call Me Irresponsible")

(2)

I VII bVIIx VI bVIx Vm bV

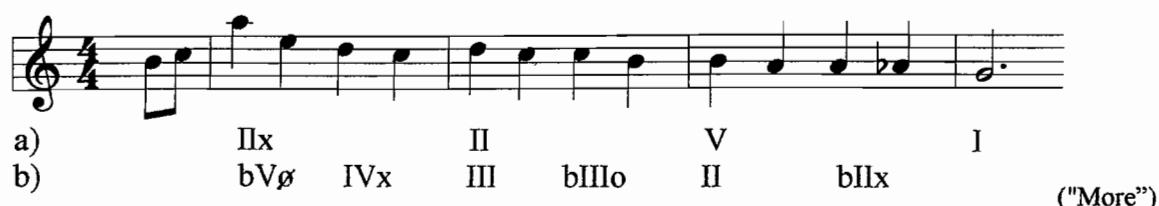
IV IVm III bIIIx II bIIx I

("Moon River")

## USO ALTERNATIVO DE LAS PROGRESIONES

El uso alternativo de las progresiones diatónicas y cromática en la armonización de una melodía permite no solamente incrementar el número de sus acordes sino también mejorar su contenido expresivo al situarla en un contexto armónico más moderno. Esto resulta particularmente notorio con el empleo de la progresión cromática que es la que nos ofrece en la práctica el más elevado número de alteraciones.

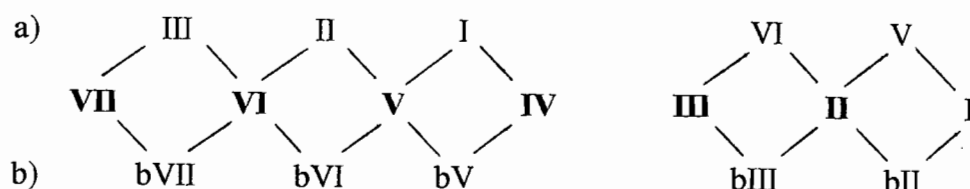
En el siguiente pasaje melódico se dan dos soluciones armónicas: (a) una con círculo de quintas y pocos acordes (3), y (b) otra en la que se emplea una progresión cromática descendente. En esta última el número de los acordes se duplica (6) incrementándose el efecto expresivo del pasaje:



a) IIx V I

b) bVø IVx III bIIIo II bIIx ("More")

El incremento del número de acordes con el uso alternativo de las progresiones se puede ilustrar con una progresión diatónica descendente en la que intervienen todos los acordes de la tonalidad, del VII al I. Los pasos naturales entre estos acordes pueden estar mediados por acordes que forman: de un lado (a) enlaces de círculo de quintas, y del otro (b) enlaces cromáticos:



En la práctica, las posibilidades que nos ofrece el uso alternativo de las progresiones admite a menudo varias soluciones aceptables para un solo pasaje melódico. Hay casos en los que las tres progresiones se pueden usar alternativamente. Por ejemplo, en los tres primeros compases de la melodía #7 que en esta lección incluimos como práctica de armonización:



círculo de quintas: I VI II V I VI II

diatónica: I II III IV I

cromática: I bIIIo II bIIx I

Con las progresiones diatónica y cromática se completa el conjunto de las tres progresiones básicas de la Armonía. Toca examinar ahora cómo estas progresiones se combinan en el curso de una armonización, lo cual nos lleva a considerar el análisis armónico de una melodía.

# ANÁLISIS ARMONICO.

A través del análisis armónico de melodías en las que se han utilizado las tres progresiones podemos tener una comprensión de la forma en que dichas progresiones se combinan en la práctica.

Analizar el contexto armónico de una melodía es poner de manifiesto las relaciones dinámicas de sus acordes, lo que supone saber interpretar correctamente sus progresiones. Un recurso simple para hacerlo consiste en escribir separadamente cada grupo de acordes especificando su progresión aun cuando haya que repetir algunos de ellos cuando resulten comunes en el cambio de una progresión a otra. Podemos utilizar las letras a, b y c, entre paréntesis, para indicar cada progresión: (a) círculo de quintas, (b) diatónica y (c) cromática. Por ejemplo, la secuencia VI V IV III II V I, se escribe como:

VI V IV III II (b)

II V I (a)

Tomemos ahora como ejemplo la melodía #1 de nuestra segunda lección. El análisis armónico de su primera parte (los primeros 8 compases) nos da el siguiente resultado:

(I) VI II V (a)

II V I (a)

I II III (b)

III bIII<sup>o</sup> II (c)

IV-IV<sup>o</sup> III bIII<sup>x</sup> II bII<sup>x</sup> I (c)

Podemos hacer dos observaciones importantes en este análisis. Una es que las progresiones de los acordes se combinan libremente entre sí: el último acorde de una progresión puede ser el primero de la progresión siguiente, pero también las progresiones se pueden suceder sin que exista conexión entre ellas. Escribiendo horizontalmente el análisis anterior tendremos una apreciación más directa de estas dos formas de sucesión “conjunta” y “disjunta” entre las progresiones:

(I) VI II V : II V I II III bIII<sup>o</sup> II : IV-IV<sup>o</sup> III bIII<sup>x</sup> II bII<sup>x</sup> I  
└─ a ─┐ └─ b ─┐ └─ c ─┐  
└─ a ─┐ └─ c ─┐ └─ c ─┐

Otra observación igualmente importante se refiere al uso preferente de la progresión cromática y la consecuente reducción en el empleo de la progresión de círculo de quintas. Esta característica sitúa a la melodía –cuyos primeros 8 compases analizados aquí también se pueden armonizar con solo círculo de quintas- en un contexto moderno.

#### PARTE PRACTICA.

1) Realice, como es costumbre, la armonización completa de la melodía #7 combinando libremente las tres progresiones armónicas: círculo de quintas, diatónica y cromática. Puede usar indistintamente uno o dos acordes por cada compás de la melodía, y también, si ese fuera el caso, proponer más de una solución armónica en el transcurso de su armonización.

2) Toque la melodía #8 y anote en una hoja aparte el análisis armónico de sus acordes.

Las soluciones a estos problemas podrá encontrarlas en la parte final de la Lección N° 6.

MELODÍA #7  
Material educativo (ATM).

"ON THE STREET WHERE YOU LIVE"  
F. Loewe.

First system of musical notation (measures 1-3). The treble clef staff is in 4/4 time. Measure 1 contains a whole note G4. Measure 2 contains a half note A4 and a half note B4. Measure 3 contains a half note C5 and a half note B4. The bass clef staff shows fingerings: measure 1 has '1' and 'I'; measure 2 has '2'; measure 3 has '3'.

Second system of musical notation (measures 4-7). Measure 4 contains a whole note G4. Measure 5 contains a half note A4 and a half note B4. Measure 6 contains a half note C5 and a half note B4. Measure 7 contains a half note A4 and a half note G4. The bass clef staff shows fingerings: measure 4 has '4'; measure 5 has '5' and 'I'; measure 6 has '6'; measure 7 has '7'.

Third system of musical notation (measures 8-11). Measure 8 contains a whole note G4. Measure 9 contains a half note A4 and a half note B4. Measure 10 contains a half note C5 and a half note B4. Measure 11 contains a half note A4 and a half note G4. The bass clef staff shows fingerings: measure 8 has '8'; measure 9 has '9'; measure 10 has '10'; measure 11 has '11'.

Fourth system of musical notation (measures 12-15). Measure 12 contains a whole note G4. Measure 13 contains a half note A4 and a half note B4. Measure 14 contains a half note C5 and a half note B4. Measure 15 contains a half note A4 and a half note G4. The bass clef staff shows fingerings: measure 12 has '12' and 'IIx'; measure 13 has '13'; measure 14 has '14'; measure 15 has '15'. A first ending bracket labeled '1.' spans measures 13, 14, and 15.

Fifth system of musical notation (measures 16-19). Measure 16 contains a whole note G4. Measure 17 contains a half note A4 and a half note B4. Measure 18 contains a half note C5 and a half note B4. Measure 19 contains a half note A4 and a half note G4. The bass clef staff shows fingerings: measure 16 has '16'; measure 17 has '17'; measure 18 has '18' and 'I+6'; measure 19 has '19' and 'I+6'. A second ending bracket labeled '2.' spans measures 17, 18, and 19.



MELODÍA #8  
Material educativo (ATM).

"BEWITCHED"  
Richard Rodgers.

Measures 1-4 of the piece. The music is in 4/4 time. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first measure is a repeat sign. The bass line has numbers 1, 2, 3, and 4 above the notes.

1 2 3 4

I #Io II #IIo III IIIx IV IVo

Measures 5-9 of the piece. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first measure is a repeat sign. The bass line has numbers 5, 6, 7, 8, and 9 above the notes. There are first and second endings marked above measures 6-8 and 9.

5 6 7 8 9

II bIIIo II bIIo II bIIx II V Vm bV

Measures 10-13 of the piece. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The bass line has numbers 10, 11, 12, and 13 above the notes.

10 11 12 13

IV III bIIIx II bIIx

Measures 14-17 of the piece. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The bass line has numbers 14, 15, 16, and 17 above the notes.

14 15 16 17

I II III VI II III IV IVo

Measures 18-22 of the piece. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first measure is a repeat sign. The bass line has numbers 18, 19, 20, 21, and 22 above the notes. There is a third ending marked above measures 20-22.

18 19 20 21 22

III bIIIo II bIIx II bIIx I+6 I+6

SOLUCION (Melodía #5)  
Material educativo (ATM).

"TEMA DE LA ZORRA"  
Lalo Schifrin.

First system of musical notation (measures 1-3). The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4. Measure 1 contains a whole note chord VI. Measure 2 contains a half note chord II and a half note chord V. Measure 3 contains a whole note chord I and a whole note chord Ix.

VI | II | V | I Ix

Second system of musical notation (measures 4-8). Measure 4 contains a half note chord IV. Measure 5 contains a half note chord VII. Measure 6 contains a half note chord IIIx. Measure 7 contains a half note chord II and a half note chord IIIx. Measure 8 contains a whole note chord VI.

4.   
IV | VII | IIIx | II IIIx | VI

Third system of musical notation (measures 9-13). Measure 9 contains a half note chord IIIx. Measure 10 contains a half note chord VI. Measure 11 contains a half note chord VIx. Measure 12 contains a half note chord IIIø. Measure 13 contains a half note chord VIx.

2.   
IIIx | VI | VIx | IIIø | VIx

Fourth system of musical notation (measures 14-17). Measure 14 contains a half note chord IIIø. Measure 15 contains a half note chord VIx. Measure 16 contains a half note chord #IVø. Measure 17 contains a half note chord VIIx.

IIIø | VIx | #IVø | VIIx

Fifth system of musical notation (measures 18-22). Measure 18 contains a half note chord VII. Measure 19 contains a half note chord IIIx and a half note chord VI. Measure 20 contains a half note chord IIIx. Measure 21 contains a half note chord VI+6. Measure 22 contains a half note chord VI+6.

3.   
VII | IIIx VI | IIIx | VI+6 | VI+6

## LECCION N° 6

INTERACCION DINAMICA DE LOS DOS POLOS  
DE LA TONALIDAD

## LA RELACION BIPOLAR I – V.

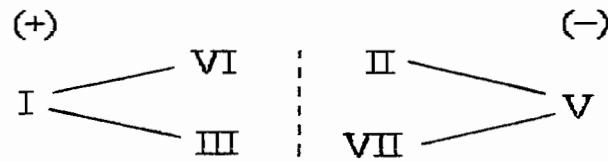
Como lo dejamos explicado en la Lección N° 3, los acordes I y V delimitan en el marco de la tonalidad dos “campos gravitacionales” para la melodía: uno de carácter positivo, centrípeto y estable representado por el centro tonal o acorde I, y otro de cualidad negativa, centrífuga e inestable, que se expresa a través del acorde V. El efecto, en los dos casos, es similar al que en el lenguaje hablado confiere a las frases un sentido afirmativo ( I ) o de pregunta ( V ). El acorde I da estabilidad y equilibrio a la melodía en tanto que el acorde V demanda que dicha melodía sea llevada a un punto de reposo, es decir, a encontrar su “resolución” armónica en el acorde I. El fundamento de esta relación bipolar es el círculo de quintas que condiciona al acorde V a resolver directamente en I.

Una apreciación directa de la interacción dinámica entre los acordes I y V se puede tener al armonizar una melodía con solo estos dos acordes. La melodía se moverá alternando de una polaridad a otra en períodos de tiempo aproximadamente iguales. Así lo podemos constatar, por ejemplo, en los compases iniciales de la melodía #1 de nuestra segunda lección:



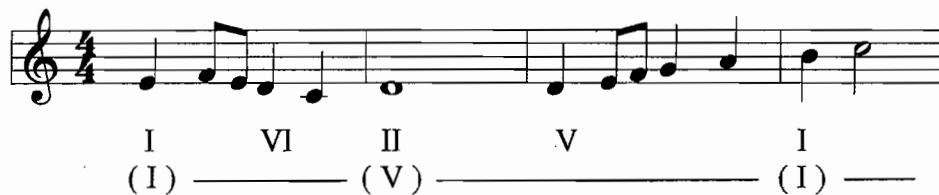
El concepto de la relación bipolar entre el centro tonal y el acorde V puede extenderse hasta abarcar a todos los acordes de la tonalidad, los cuales se agrupan por partes iguales en torno a cada polaridad (con excepción del IV que permanece “neutral”). Es así como se alinean con el I, los acordes III y VI, y con el V, los acordes II y VII. Hay en cada caso una manifiesta compatibilidad sonora entre el acorde principal y sus dos acordes relacionados.

En la práctica, lo anterior significa que los acordes III y VI pueden intercambiarse con el I sin que esto afecte la intención o el sentido que la melodía tiene para el oyente. Y lo mismo puede decirse de los acordes II y VII con respecto al V. La composición de los dos campos de interacción polar en el marco de la tonalidad, por consiguiente, puede representarse de la siguiente manera:

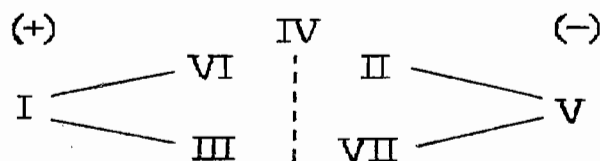


La afinidad que los acordes III y VI tienen con el centro tonal se explica fácilmente por la posición relativa de aquellos con respecto a este último, es decir, porque ambos acordes están situados cada uno a un lado del acorde I, una tercera arriba y una tercera abajo, respectivamente. Esto determina que cada acorde, el III y el VI, comparta con el I tres notas en común. Y la misma situación se presenta también entre los acordes VII y V, los cuales comparten tres notas en común por estar el primero una tercera arriba del acorde V.

Con apoyo en el círculo de quintas el cambio de polaridad del centro tonal al acorde V se puede efectuar mediante el paso natural que conecta al acorde VI con el II. Esto da lugar a uno de los circuitos armónicos más comunes que suele presentarse en gran número de melodías, particularmente en sus compases iniciales, la secuencia: I VI II V ( I ). Volviendo a nuestro ejemplo anterior, el primer compás armonizado solo con el acorde I se incrementa con un acorde más ( VI ) y los siguientes dos compases en los que el V domina alternan ahora como II y V:



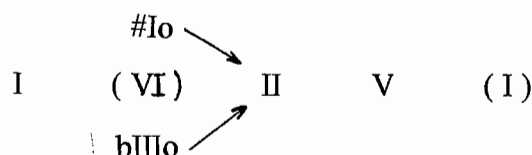
Los acordes implicados en la interacción bipolar del I y el V comprometen a todos los acordes de la tonalidad con la sola excepción del acorde IV. La condición de ambigüedad de este acorde con respecto a su relación con el I determina que su intervención sea “neutral” en la interacción recíproca de las dos polaridades. Según vimos en otro lugar ( V. Lección N° 3, pag. 6 ), el IV ejerce por un lado atracción natural sobre el I pues está a continuación de este en el círculo de quintas ( I → IV ), pero al mismo tiempo le está subordinado por ser el I centro tonal ( IV → I ). Esta doble orientación, que tanto separa al IV del I como lo aproxima a él, hace posible que el acorde mantenga cierto grado de compatibilidad con los dos polos del sistema tonal, lo cual permite que la melodía pueda situarse en un momento dado en una posición intermedia entre sus dos extremos. También la ubicación del IV en el punto medio entre los acordes VI y II, compartiendo con ambos tres notas en común, explica su neutralidad:



### REEMPLAZO DEL ACORDE VI EN LA PROGRESIÓN I VI II V.

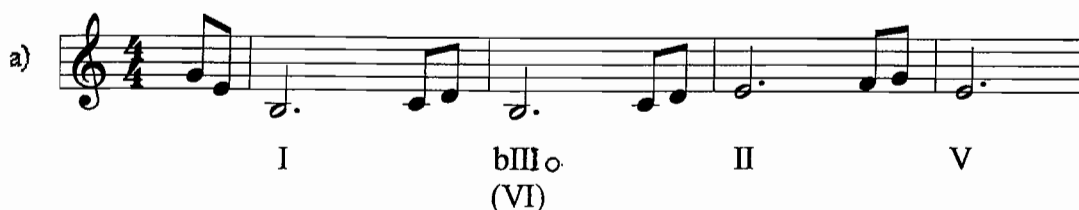
La primera expresión organizada de la interacción dinámica entre los dos polos de la tonalidad, el I y el V, la constituye el circuito armónico I VI II V ( I ). Sus cuatro acordes están ordenados por la misma progresión que gobierna la relación original del V con el I, o sea por el círculo de quintas, pero incluyendo también a los acordes VI y II.

Un importante avance a partir de esta progresión consiste en reemplazar el acorde VI por cualquiera de los dos acordes disminuidos que están situados medio tono antes y medio tono después del II, que es el acorde que sigue naturalmente al VI. Estos dos acordes son el  $\sharp$ Io y el bIIIo, respectivamente. Mediante dicho reemplazo la progresión de círculo de quintas que une al VI con el II se cambia por una progresión cromática:



El reemplazo del VI es posible porque en la composición de los dos acordes disminuidos que lo efectúan (  $\sharp$ Io y bIIIo ) intervienen cada vez dos notas del acorde VI, implicando así a las cuatro que lo constituyen. El acorde bIIIo contiene del VI su fundamental y su tercera, y el acorde  $\sharp$ Io, su quinta y su séptima: bIIIo = mib – solb – la – do;  $\sharp$ Io = do# – mi – sol – sib ( LAm = la-do-mi-sol ).

La compatibilidad de la melodía con las notas que son comunes a los dos acordes en cada caso, o sea al VI y al acorde disminuido que lo reemplaza, permite que el cambio de un acorde por otro pueda efectuarse sin dificultad. En general, no habiendo incompatibilidad ( choque o cruzamiento ) entre las notas de la melodía y las del acorde de reemplazo, el cambio es practicable obteniéndose un mejor resultado armónico para la melodía que el de su acorde original. La alteración cualitativa de los acordes de reemplazo así como el cambio de la progresión de quintas por la cromática incrementan considerablemente el efecto expresivo de la melodía. Los dos ejemplos que siguen ilustran el efecto de estos cambios en ambos casos: (a) con el acorde bIIIo y (b) con el acorde  $\sharp$ Io:



("Ebb Tide")

b)

I   #Io  
(VI)   II   II   V   I

("Hey Jude")

El reemplazo del VI puede emplearse también como una variante alternativa en los casos de repetición del círculo armónico I VI II V, como en el ejemplo siguiente:

I   VI   II   V   I   #Io  
(VI)   II   V

("Ben")

### IMPORTANCIA DEL CENTRO TONAL.

La importancia del acorde I, como centro tonal, tiene algunas implicaciones en la práctica armónica que conviene mencionar.

1) Es bastante frecuente que una melodía principie en el acorde I. La entrada inicial de este acorde tiene el claro propósito de fijar en el oyente la conciencia de la tonalidad. Ocasionalmente, sin embargo, el acorde inicial pueden serlo también el II y el VI y por excepción otros acordes. Siendo este el caso, dichos acordes conducirán por progresión al centro tonal cuya presencia es necesaria para definir la tonalidad.

Entendemos por acorde inicial al que se sitúa en el primer tiempo del primer compás de una melodía, aun cuando esta pudiera haber empezado un poco antes ( lo que en términos musicales se conoce como "anacrusa" ). Cuando la melodía se adelanta por unas notas al primer compás, el acorde inicial puede venir precedido por otros acordes de preparación, como en el ejemplo siguiente:

III   bIIIo   II   bIIx   I

2) El último acorde en todas las melodías es invariablemente el I. Se le emplea frecuentemente como acorde de sexta ( I + 6 ), en particular cuando la nota final de la melodía es la tónica o nota inicial de la escala. Esto último para disolver el choque que se produce entre esta nota y la séptima del acorde mayor ( si-do ). Como la característica principal del centro tonal es su estabilidad, es natural que se sitúe al final de la melodía para indicar su conclusión armónica.

Es normal que los temas principales de las melodías tengan dos formas de conclusión armónica: una en el acorde I ( “cadencia perfecta” ) y otra en el acorde V ( “semicadencia” ). En este último caso, la melodía debe retornar a su punto inicial para su repetición, resolviendo finalmente en el acorde I. Las conclusiones en el acorde V constituyen solo un reposo transitorio en cualquier contexto armónico.

Menos frecuente es que una melodía finalice su armonización en el acorde VI ( generalmente VI + 6 ), lo cual parece contradecir la vigencia del centro tonal como acorde de cierre. En tales casos, se trata siempre de melodías que cambian a la tonalidad menor relativa, en la que concluyen, cuyo centro tonal corresponde precisamente al VI grado de la tonalidad mayor. Sobre este punto volveremos más adelante al tratar de la tonalidad menor (\*).

3) Las intervenciones del acorde I ocurren habitualmente en el primer tiempo del compás; solo excepcionalmente pueden tener lugar en otro sitio. Esto es una consecuencia natural de la importancia que dicho acorde tiene en la tonalidad.

4) Las importancia del acorde I como centro tonal le concede libertad para desplazarse a cualquier otro acorde, sea este normal o alterado. Con frecuencia el desplazamiento se realiza en el sentido de alguna progresión habitual: I II III..., I #Io II..., o en dirección de los acordes VI y III con los cuales tiene, según vimos, especial afinidad sonora.

5) Por su importancia como centro tonal, el acorde I condiciona al IV a resolver directamente en él: IV → I (cadencia “plagal”). Sin embargo, la ley general del círculo de quintas induce a su vez al I a moverse en dirección al IV: I → IV. En la práctica y siendo este último el caso, el cambio de cualidad del acorde I como dominante hace más efectivo su desplazamiento natural hacia el IV: I → Ix → IV. Al parecer, la alteración del I debilita su posición como centro tonal subordinándolo al IV en una réplica de la relación bipolar V – I (una relación dominante – mayor). Vea como ejemplo la melodía #6 de la Lección N° 4, la cual contiene dos situaciones de enlace entre el I y el IV en las que el I se ha alterado como dominante.

6) El acorde V tiende a resolver, por regla general, en el acorde I. Esto se debe, naturalmente, al orden establecido por el principio del círculo de quintas. Un incremento adicional a esta tensión de resolución debe suponerse por ser el acorde I centro tonal. Hay,

---

(\*) Vea dos ejemplos en las melodías #5 y #6 de la Lección N° 4.

pues, una resolución “necesaria” del acorde V en I. Dicha resolución puede efectuarse directamente ( V → I ), en forma demorada haciendo que el V alterne con el II, su antecesor natural en el círculo de quintas ( V → II → V → II → V → I ), o indirectamente, intercalando acordes que la retardan transitoriamente ( V → III → bIII<sup>o</sup> → II → bII<sup>x</sup> → I ).

7) La importancia jerárquica del acorde I aconseja evitar que cualquier acorde resuelva en él directamente, con excepción del V o excepcionalmente el IV, especialmente si el I es el acorde final de la melodía. El paso del II al I, por ejemplo, constituye un enlace dudoso que debe completarse mejor como II V I ( o como II bII<sup>x</sup> I ).

#### PARTE PRACTICA.

1. Armonice la melodía # 9.
2. Verifique el análisis armónico de la melodía # 10.



MELODÍA # 9  
Material educativo (ATM).

"MOLINO ROJO"  
G. Auric.

First system of musical notation for measures 1-3. The treble clef staff has a 3/4 time signature. Measure 1 contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 2 contains a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. Measure 3 contains a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The bass clef staff contains the numbers 1, 2, and 3 above the staff line, and the chord symbol I+6 below the staff line.

Second system of musical notation for measures 4-7. The treble clef staff continues the melody. Measure 4 contains a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. Measure 5 contains a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F3. Measure 6 contains a quarter note E3, a quarter note D3, and a quarter note C3. Measure 7 contains a quarter note B2, a quarter note A2, and a quarter note G2. The bass clef staff contains the numbers 4, 5, 6, and 7 above the staff line, and the chord symbol V below the staff line.

Third system of musical notation for measures 8-11. The treble clef staff has first and second endings marked with '1.' and '2.' above the staff line. Measure 8 contains a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. Measure 9 contains a quarter note C4, a quarter note B3, and a quarter note A3. Measure 10 contains a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. Measure 11 contains a quarter note D3, a quarter note C3, and a quarter note B2. The bass clef staff contains the numbers 8, 9, 10, and 11 above the staff line, and the chord symbol I+6 below the staff line.

Fourth system of musical notation for measures 12-15. The treble clef staff continues the melody. Measure 12 contains a quarter note A2, a quarter note G2, and a quarter note F2. Measure 13 contains a quarter note E2, a quarter note D2, and a quarter note C2. Measure 14 contains a quarter note B1, a quarter note A1, and a quarter note G1. Measure 15 contains a quarter note F1, a quarter note E1, and a quarter note D1. The bass clef staff contains the numbers 12, 13, 14, and 15 above the staff line.

Fifth system of musical notation for measures 16-19. The treble clef staff continues the melody. Measure 16 contains a quarter note C2, a quarter note B1, and a quarter note A1. Measure 17 contains a quarter note G1, a quarter note F1, and a quarter note E1. Measure 18 contains a quarter note D1, a quarter note C1, and a quarter note B0. Measure 19 contains a quarter note A0, a quarter note G0, and a quarter note F0. The bass clef staff contains the numbers 16, 17, 18, and 19 above the staff line. A third ending bracket marked '3.' spans measures 18 and 19.

First system of musical notation for measures 1-4. The treble clef is in 4/4 time. The bass clef contains figured bass notation. Measure 1: Treble has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Bass has I, II. Measure 2: Treble has a quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5. Bass has III, VI. Measure 3: Treble has a half note G5, half note F5. Bass has II. Measure 4: Treble has a whole note G5. Bass has bIIx.

Second system of musical notation for measures 5-8. Measure 5: Treble has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Bass has I, II. Measure 6: Treble has a quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5. Bass has III. Measure 7: Treble has a half note G5, half note F5. Bass has IV, IVx. Measure 8: Treble has a whole note G5. Bass has III, VIx.

Third system of musical notation for measures 9-12. Measure 9: Treble has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Bass has II. Measure 10: Treble has a quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5. Bass has IIø, V. Measure 11: Treble has a half note G5, half note F5. Bass has I, Ix. Measure 12: Treble has a whole note G5. Bass has IV, IVo. A first ending bracket is above measures 11 and 12.

Fourth system of musical notation for measures 13-16. Measure 13: Treble has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Bass has III, VI. Measure 14: Treble has a quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5. Bass has bVø, IVx. Measure 15: Treble has a half note G5, half note F5. Bass has III, bIIIx. Measure 16: Treble has a whole note G5. Bass has II, bIIx.

Fifth system of musical notation for measures 17-21. Measure 17: Treble has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Bass has IV. Measure 18: Treble has a quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5. Bass has IIx. Measure 19: Treble has a half note G5, half note F5. Bass has II, bIIx. Measure 20: Treble has a whole note G5. Bass has I+6. Measure 21: Treble has a whole note G5. Bass has I+6. A second ending bracket is above measures 17 and 18.

SOLUCIÓN (Melodía #7)  
Material educativo (ATM)

"ON THE STREET WHERE YOU LIVE"  
F. Loewe.

Measures 1-3 of the melody. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The first measure is a whole note chord V. The second measure is a half note chord I, followed by a half note chord VI II. The third measure is a half note chord II III, followed by a half note chord V IV. The fourth measure is a half note chord I, followed by a half note chord bIIIo.

Measures 4-7 of the melody. The melody continues in the treble clef. The bass line shows chords: 4 (II V), 5 (I II VI), 6 (III bVø IVx), and 7 (II III bIIIx).

Measures 8-11 of the melody. The melody continues in the treble clef. The bass line shows chords: 8 (V II V), 9 (IIø VII), 10 (V bVIIx), and 11 (I VI).

Measures 12-15 of the melody. The melody continues in the treble clef. The bass line shows chords: 12 (IIx), 13 (II bVø IVx), 14 (V III bIIIo), and 15 (I II bIIIo III).

Measures 16-19 of the melody. The melody continues in the treble clef. The bass line shows chords: 16 (II V IV bVIIx), 17 (V III bIIIo II bIIx), 18 (I+6), and 19 (I+6).