

MSK 3.3 Teoría (4)

Vicente González Rubiera

**LA GUITARRA:
SU TECNICA
Y ARMONIA**



Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, Cuba, 1985

PRÓLOGO

González Rubiera, Guyún, es un hombre singular. La admiración que le profesamos decenas de guitarristas se desbordará cuando las nuevas generaciones le escuchen y estudien.

Su absoluto rigor técnico (y cuando digo técnico no hablo ridículamente de cómo poner los dedos en la guitarra), repito, su rigor no contradice a la enjundia popular, dicharachera y jovial de su lenguaje y vida cotidianos. Su inseparable boina le acerca a esos otros patriarcas de nuestra cultura, como Lezama y su tabaco habano. Es su rasgo, su perfil. Parte de su entorno, de su circunstancia.

Su hablar nervioso, oriental de cepa, está salpicado de vivencias que componen la historia anecdótica de la guitarra en Cuba. Como un filme registra en su memoria a Segovia, o a un mitológico bohemio, los conciertos de los años 40 y 50 y el paso fugaz por su casa de tal o cual director o guitarrista, compositor o ejecutante, sonero o trovador.

Desdichadamente, por conocerle recién en los últimos años, no soy el más indicado para reseñar vivencias tan jugosas, pero quien haya convivido con el maestro Guyún, me dará la razón y completará el retrato que esbozo a grandes rasgos y casi adivinando. La boina de Guyún es el preludio que le antecede, a veces, como afirmando que el hombre está en perfecto equilibrio con su tema, y si no me creen, he aquí el libro de Guyún.

Edición/ Radamés Giro

Diseño/ Raúl Martínez

© Vicente González Rubiera, 1985

© Sobre la presente edición:
Editorial Letras Cubanas, 1985

Editorial Letras Cubanas
Palacio del Segundo Cabo
O'Reilly 4, esquina a Tacón
Ciudad de La Habana, Cuba

González Rubiera nos ha legado un copioso estudio para el guitarrista, que abarca la técnica musical y el estudio de la armonía tradicional, tocando a fondo todos los aspectos de la misma, y, además, algunas fases de la armonía del siglo XX, aunque no sean inherentes a la música popular tradicional, apuntando sus posibilidades y comentando su historia. Quizás compartamos con Guyún mucho o todo respecto a la poca incidencia «natural» de la disonancia en la música popular; sin embargo, no es feliz la cita de Rosendo Ruiz—cuya riquísima música popular disfruto tanto (recordemos Rico vacilón)—que dice:

«los años nos han acostumbrado al oído [...] a disfrutar, lo mismo el dulce canto que entonan [...] los sinsontes y ruiseñores, que los chillidos molestos que producen los grillos...», y digo que uno no es «dulce canto» y el otro «chillido», sino en realidad dos formas distintas del sonido con belleza y funciones diversas. El poderoso elefante es tan hermoso como la frágil gacela, si no lo calificamos como «terrible».

Mucho podría decirse de la ampliación que sufre en nuestro siglo la música, tanto en lo universal como en lo nacional. Cuando se haga nuestro recuento, el aporte de Guyún tendrá—con este libro—un marcado renglón.

Este libro no es sólo imprescindible para el guitarrista que comienza en la música popular, sino que se convierte en obra de consulta para el profesional y el pedagogo, puesto que técnicamente están explicados con claridad meridiana los problemas de la armonía y de la técnica guitarrística. Todo estudioso—aun el más erudito—recogerá de cada página una nueva forma de lo conocido. En cada párrafo se aprende.

Todo hecho interesante es polémico. Probable es que alguno encuentre al libro «minucioso» (hermoso pecado el de la exactitud), otro muy extenso, y un tercero discrepe de tal o cual argumentación; pero es indudable que este luminoso libro acierta en objetivos y planteamientos, siendo funcional y nada redundante. Su efica-

cia es producto del inmenso amor a la música de ese hombre «rigurosamente popular» que es González Rubiera, Guyún.

LEO BROUWER

Ante la petición insistente de alumnos y amigos, nos animamos a escribir esta obra que ahora respetuosamente sometemos al juicio de ustedes.

Con este libro, desde luego, no pretendemos suplantar los ya existentes. En éste encontrarán, sin embargo, temas enfocados de forma diferente a lo publicado hasta nuestros días. Esto se debe a la gran inquietud que siempre hemos tenido por encontrar la verdad, o por lo menos acercarnos lo más posible a ella.

En el transcurso de esta obra se hallarán discrepancias teóricas con otros autores en relación a la armonía. A este respecto debemos decir, que la verdad no es absoluta, y que sólo tiene vigencia hasta que se demuestre lo contrario.

Con gran afán y noble empeño, hemos tratado, con este libro, de hacer un aporte más y que éste contribuya al desarrollo de la guitarra y de la música cubana.

Volviendo a nuestras discrepancias con algunas de las teorías vigentes, debemos expresar que mucho nos disgustan, pero no seríamos honestos, por tanto, si no combatiéramos lo que realmente creemos inconsistente o falso. Esto lo estimamos como un deber de todo autor o maestro.

La primera finalidad que perseguimos con este libro es la de prestar ayuda al guitarrista popular, tan necesitado de ella; por tanto, en él encontrará expuesta una técnica más amplia para la

ejecución de tan maravilloso instrumento. También tratamos de exponerle un nuevo sistema de armonía que le permita confeccionar sus acompañamientos o «arreglos» instrumentales en forma más sonora; así como de una mayor corrección técnica.

Si en las exposiciones que hemos hecho en este libro no hemos sabido explicarnos, y con él no les prestara la ayuda antes mencionada, abrigaría al menos la esperanza de que ustedes, con sus mentes frescas, persistirán en la investigación; ella les permitirá conquistar la verdad y así alcanzarán, en definitiva, la más alta perfección.

Cariñosamente,

Guyón

ALGO QUE DEBES SABER

La guitarra tiene una larga tradición, cuyo origen y transformación aún no han sido esclarecidos. Hay quien habla de su existencia hasta tres mil años antes de nuestra era. En la Edad Media se le aplicaron los más variados nombres, aún sin existir diferencias notables en su forma. Se le conocía por crotta, rotta, rothe, psalter, pandura, vihuela, cithara, laúd, etcétera.

El nombre de cithara cambió al de guitarra durante el siglo XII, y no hay duda que este cambio se efectuó en España o en Italia, o en ambas partes a la vez, pues cithara fue cítara, y luego cítara, y, por último, guitarra.

La vihuela no fue más que una guitarra de distinto tamaño y extensión. En el siglo XVI existían tres especies de vihuelas: a mano, con arco y con la púa. Hubo gran variedad de vihuela a mano, pero la más corriente tenía seis cuerdas dobles de tripa. Mientras la vihuela estuvo en su apogeo, la guitarra era relegada al triste papel de acompañante rutinaria, pero luego invadió el terreno de la vihuela, hasta reinar sobre sus congéneres.

El instrumento fue el mismo que la vihuela, pero montado de forma diferente. Y así, a mediados del siglo XVI entramos en el apogeo de la guitarra, y aparecen los primeros tratados. Se le atribuye al catalán Juan Carlos Amat (1572-1640), músico y médico a la vez, ser el autor del primer método que se conoce sobre el instrumento: *Guitarra española y vandola en dos maneras...*, 1598. También se le atribuye al poeta Vicente Espinel (1550-

1624) haber añadido la quinta cuerda; de esta manera la afinación queda: *la, re, sol, si, mi*. Así, las distintas afinaciones conocidas hasta entonces quedaron fuera de uso.

A Juan Carlos Amat le siguieron Roberto de Visée (1650-1725) y Claudio Monteverdi (1567-1643), quien introdujo dos guitarras en la orquesta de su ópera *Orfeo*, 1607.

Un siglo más tarde se distinguieron en Italia: Mauro Giuliani (1781-1828), quien compuso varias obras para su instrumento; Mateo Carcassi (1792-1853), que ganó popularidad con sus métodos para la guitarra; Ferdinando Carulli (1770-1841), quien triunfó por su gran virtuosismo en la guitarra, y escribió, además, varias obras para su instrumento: *L'Harmonie Appliquée à la Guitare*, París, 1825, y otros. Niccolò Paganini (1782-1840), compuso doce sonatas para guitarra y violín, y varias piezas para guitarra sola; además de seis cuartetos para guitarra, violín, viola y violoncello.

Sería interminable la lista de nombres de guitarristas y compositores que han contribuido al desarrollo de este maravilloso instrumento.

Al terminar el siglo XVIII, sólo se usaba en Italia la guitarra de cinco cuerdas, según Moretti.

La sexta cuerda fue añadida por el *luthier* Marechal, de París, en 1801, lo que enriqueció aún más el instrumento; la afinación, sin embargo, no sufrió ningún cambio, y aún en nuestros días se usa la que implantó Vicente Espinel.

Fernando Sor (1778-1839), es un acontecimiento en la historia y en la literatura para la guitarra; y aunque no alcanzó el virtuosismo de Dionisio Aguado (1784-1849), su obra musical no ha sido igualada todavía.

Fray Miguel García, conocido con el nombre de *Padre Basilio*, le añadió una séptima cuerda, la que éste pulsaba maravillosa-

mente; además introdujo el *punteado*, pues anteriormente sólo se tañía, rasgueándola. Tuvo como discípulo a Dionisio Aguado.

Hubo una época en que era práctica general emplear las cuerdas dobles.

Al tratar del nuevo florecimiento de la guitarra, debemos mencionar, en primer lugar, al eminente guitarrista español Francisco Tárrega (1852-1909). Hijo de padres humildes, recibió las primeras lecciones sobre el instrumento, del guitarrista ciego Manuel González. Eusebio Ruiz le daba, a su vez, clases de piano. En 1863 recibió de Arcas útiles orientaciones. En 1878 ofreció su primer concierto, en Barcelona. En 1881, además de triunfar en el teatro Odeón y en la sala Pleyel, de París, conquistó la admiración de personalidades tan eminentes como Víctor Hugo, Luis Pasteur... A pesar de todo esto, Tárrega fue siempre modesto, además de considerarse aún lejos de la perfección que él ansiaba y el público le atribuía.

En 1906, un ataque de emiplejia le dejó paralizado el lado derecho; a base de ejercicios logró de nuevo la acción del brazo y la mano; entonces continuó sus conciertos.

La sonoridad de Tárrega, quien pulsaba las cuerdas con las yemas de los dedos, se considera la más pura que se haya escuchado en la guitarra.

Su técnica ha hecho posible que grandes obras escritas para un instrumento tan completo y sonoro como el piano, pudieran ser transcritas para la guitarra, sin que dichas obras perdieran en sonoridad, ni se notara pobreza armónica en su transcripción.

Su manera de digitar hizo posible las ejecuciones rapidísimas de ciertas obras, lo que logró con seguridad y brillantez. Tárrega descubrió grandes recursos técnicos: timbres, y efectos instrumentales, que multiplicaron las posibilidades de la guitarra.

Sus obras son universalmente conocidas, y su escuela, sin lugar a dudas, la mejor.

Entre sus discípulos se encuentran: Miguel Llobet (1875-1938), Emilio Pujol (1886-), Daniel Fortea, Josefina Robledo y Pepita Roca, quienes han sido continuadores de su Escuela y de su arte.

Consideramos que el más grande concertista que ha tenido la guitarra es el guitarrista español Andrés Segovia (1894). En 1913 se presentó en Barcelona, Valencia y Madrid, con brillantes éxitos, que han continuado y crecido sin interrupción hasta nuestros días, lo que lo ha colocado al lado de los mejores concertistas del mundo, tales como: Pablo Casals, en violoncello; Jascha Heifetz, en el violín.

A las extraordinarias facultades artísticas de que está dotado este insigne artista, se debe que compositores tan importantes como Joaquín Turina (1882-1949), Federico Moreno Torroba (1891), Manuel Ponce (1882-1948), Felipe Pedrell (1841-1922), Alexandre Tansman (1897), Mario Castelnuovo-Tedesco (1895) y otros, le dedicaron algunas de sus obras.

Las maravillosas interpretaciones (proverbiales) de Andrés Segovia, grabadas en discos fonográficos, han universalizado su nombre, y difundido, de paso, el culto a la guitarra.

Otros compositores y guitarristas son: Joaquín Rodrigo (1902), muy conocido por su *Concierto de Aranjuez*, para guitarra y orquesta, Narciso Yepes (1927), Julian Briand, Alirio Díaz, Antonio Lauro, Atahualpa Yupanqui, Laurindo Almeida, Agustín Barrios (*Mangoré*), *Paco* de Lucia...

En Cuba, la guitarra ha tenido infinidad de cultivadores en uno y otro campo. Así tenemos que la Escuela de Tárrega ha sido difundida por el doctor Severino López, Isaac Nicola (alumno de Pujol), Clara Romero de Nicola, Ramón Donadío, Ezequiel Cuevas (padre), Fela González Rubiera, José Rey de la Torre, Juan A. Mercadal, Elías Barreiro, Jesús Ortega, Idelfonso Acosta, Marianela Bonet, Nico Rojas, Héctor García, Fabio Landa (además es un gran armonista y magnífico orquestador), Bas Tabrane (ar-

monista destacado), Orlando Llerena (gran orquestador), Roberto González Rubiera, Froilán Amézaga, Juanito Márquez, Martín Rojas, César Portillo de la Luz, José Antonio Méndez, Cotán, Elías Castillo, Carlos Emilio Morales, Efraín Amador, Armando Rodríguez, Aldo Rodríguez, Pedro Luis Ferrer, Leyda Lombar, Alexis Baxter, Pedro Caña, José A. Pérez Puente, Sergio Morales, Sergio Vitier, Marta Cuervo (destacada fundamentalmente como profesora), Francisqueta Ballalta (profesora), Leopoldina Núñez (profesora) y Leo Brouwer (1939). Entre todos los mencionados (que tienen todos un gran mérito en uno u otro sentido), hay que destacar la labor profesoral de Isaac Nicola, por su larga trayectoria en el magisterio de la guitarra en Cuba, además, por haber alcanzado renombre internacional, José Rey de la Torre, Juan A. Mercadal y Leo Brouwer, este último uno de los más grandes guitarristas y compositores que ha dado Cuba, dotado de condiciones excepcionales para su instrumento y para la música en general; además de destacarse como ejecutante, fruto de su labor como compositor son: *Elogio de la danza*, *La espiral eterna*, *Suite No. 1*, para guitarra, cuerdas y percusión, *Homenaje a Falla*, para flauta, oboe, clarinete y guitarra, cuatro micropiezas («Homenaje a Milhaud»), para dos guitarras y otras.

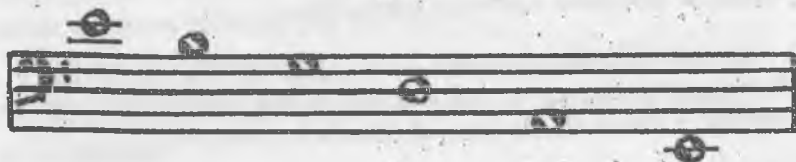
Otros compositores cubanos que han escrito para la guitarra son: Harold Gramatges, *Concierto* para guitarra y orquesta, José Ardévol, *Sonata* para guitarra sola, *Música*, para guitarra y pequeña orquesta; además de Amadeo Roldán, Carlos Fariñas, Nilo Rodríguez y otros.

Capítulo I

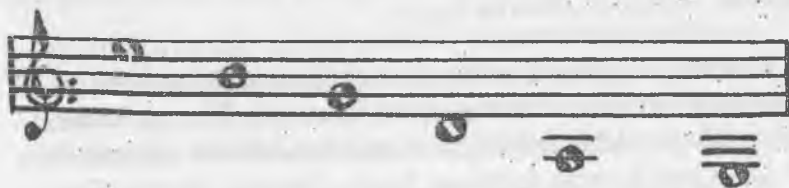
TÉCNICA

AFINACIÓN DE LA GUITARRA

La guitarra se afina por medio de una sucesión de cuartas interrumpidas por una sola tercera mayor, que se encuentran entre las cuerdas tercera y segunda, y que producen los sonidos *sol* y *si*. Las cuerdas al aire producen los sonidos reales o efectivos siguientes: Prima, *mi*; segunda, *si*; tercera, *sol*; cuarta, *re*; quinta, *la*; sexta, *mi*;



La música que se destina a la guitarra se escribe en clave de *sol*, a una octava del agudo de los sonidos reales o efectivos, de manera que las cuerdas pulsadas al aire se traducen en la forma siguiente:



El diapasón de la guitarra está dividido por unas barritas de metal: trastes. Se llama así, tanto al espacio que queda entre

ellas, como a las propias barritas; la diferencia entre una y otra es de medio tono.

La fórmula más generalizada y sencilla utilizada para la afinación de la guitarra es como sigue: La segunda cuerda, pisada en el quinto traste, debe producir la misma entonación que la prima al aire; la tercera, en cuarto traste, la de la segunda; la cuarta, en quinto traste, la de la tercera; la quinta, en quinto traste, la de la cuarta; y la sexta, en quinto traste, la de la quinta.

Esto que acabamos de explicar, también se puede expresar por medio de cifras:

$$\frac{2}{5} = \frac{1}{0}$$

$$\frac{3}{4} = \frac{2}{0}$$

$$\frac{4}{5} = \frac{3}{0}$$

$$\frac{5}{5} = \frac{4}{0}$$

$$\frac{6}{5} = \frac{5}{0}$$

Todas las cuerdas se pisan en el quinto traste para conseguir el sonido de su inmediata superior, con excepción de la tercera, que se pisa en el cuarto.

Hemos creído conveniente crear algunos símbolos y abreviaturas, que permitan aprender, de manera práctica, a todos aquellos que, con gran intuición musical, han comenzado el estudio de la guitarra popular, sin tener ningún conocimiento de solfeo y teoría. Este procedimiento, una vez aprendido, resulta fácil y muy práctico. También tiene la ventaja de que en él no existen limitaciones, puesto que es posible, con estos símbolos, expresar, de manera clara, todas las digitaciones, pulsaciones, bicordaturas, arpeggios y demás realizaciones, por complicadas que ellas sean:

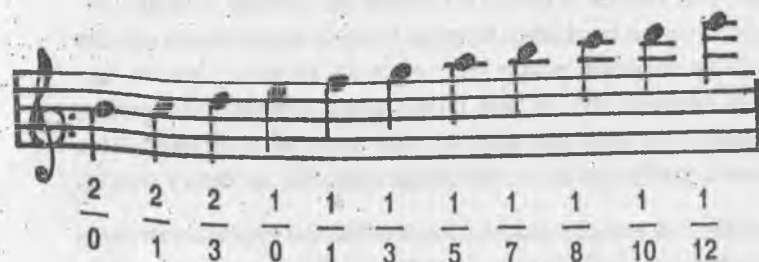
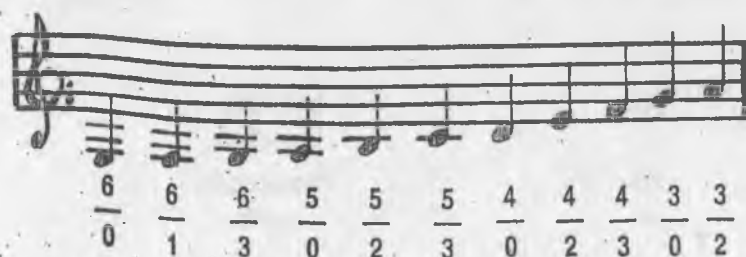
<i>Símbolo</i>	<i>Indica</i>
+	mayor
-	menor
<i>Abreviaturas</i>	<i>Indica</i>
d	dominante

iny.	inversión invertido
dis.	disminuido
ac.	acorde.

El acorde lo hemos abreviado en la forma que señala la relación anterior, y se refiere al hecho de pulsar las cuerdas primera, segunda y tercera a un mismo tiempo. Cuando expresamos que las cuerdas que se deben pulsar son: segunda, tercera y cuarta, entonces lo ciframos así: *ac. sin 1*, que indica que debemos pulsar igualmente tres cuerdas, pero sin que entre ellas se encuentre la primera, por lo que debemos pulsar segunda, tercera y cuarta.

Los distintos sonidos traducidos a cifras los expresamos en la forma siguiente: $\frac{4}{2}$ el número de arriba indica la cuerda, y el de abajo el traste donde debemos pisar la misma. De esto se deduce que $\frac{4}{2}$ quiere decir que debemos pulsar o tocar la cuarta cuerda pisada en el segundo traste. También usamos el paréntesis (). Este quiere decir que las cuerdas que se hallen encerradas en él, deben pulsarse a un mismo tiempo. Así tendremos $(\frac{4}{2} \frac{1}{3})$, que indica pisar la cuarta cuerda en el segundo traste y la primera en el tercero, las cuales pulsaremos a un mismo tiempo. Esta pulsación constituye una bicordatura. El paréntesis también lo usamos en otros casos. *La mayor* (5 y 1), *ac. sin 1*. Esto quiere decir que debemos poner la posición de *la mayor*. Los números que aparecen entre paréntesis, al lado del símbolo de *la mayor*, indican el trabajo de pulsación de la mano derecha. En primer término, vemos la quinta y primera, que deben pulsarse juntas o simultáneamente, por encontrarse encerradas en el paréntesis, como ya hemos indicado. Después de realizado esto, procederemos a pulsar un acorde sin la primera que, como ya dijimos, consiste en pulsar la cuarta, tercera y segunda a un mismo tiempo.

, Los sonidos escritos en el pentagrama con su representación en cifras (desde sexta al aire, hasta prima en doce), los transcribimos así:



Veamos un ejemplo de una pequeña escritura en el pentagrama, y su traducción al sistema de cifrados:

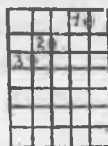


do mayor
5 dos ac.

sol 7ma.
4 dos ac.

$\frac{6}{3}$ $\frac{5}{0}$ $\frac{5}{2}$

do mayor
(5 y ac. s/1)



do mayor

sol 7ma.

Del ejemplo que acabamos de ver se deduce lo siguiente: Que con la posición de *do* mayor pulsamos con la mano derecha la quinta cuerda y luego los dos acordes. (Recuerde que acorde se refiere al hecho de pulsar primera, segunda y tercera cuerda a un mismo tiempo.) Con la posición *sol* séptima, pulsamos la cuarta y dos acordes. Luego vienen las notas sueltas: la sexta pisada en el tercer traste, la quinta al aire y la quinta pisada en el segundo traste; y por último, vemos de nuevo la posición de *do* mayor, en la cual tocaremos la quinta cuerda, conjuntamente con un acorde sin prima que, como ya dijimos, se refiere al hecho de tocar segunda, tercera y cuarta a un mismo tiempo. Como la quinta cuerda y el acorde sin prima están encerrados en un paréntesis, debemos pulsar todos esos elementos a un mismo tiempo. Así habremos realizado exactamente, por medio de cifras, lo que se halla en el pentagrama. En este ejemplo se ha escogido el ritmo de *vals*.

ACORDES Y ARPEGIOS

Los sonidos pueden escribirse en forma de arpeggio, es decir, uno después de otro, o en forma de acorde. En el acorde los sonidos se producen simultáneamente, es decir, resonando a un mismo tiempo. Los acordes deben estar integrados por tres sonidos como mínimo. En la guitarra usamos el acorde de seis sonidos como máximo. Los ejemplos siguientes de arpeggios y acordes muestran cómo se escriben en el pentagrama y por medio de cifras.

Acordes.



(1321)



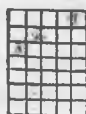
(4321)



(6321)



(5321)

Arpeggios.

5321



4321



6321



5321

Como los sonidos que integran los arpeggios son los mismos de los acordes, resulta muy práctica la técnica de poner la posición completa, pues ya tenemos así todos los sonidos del arpeggio, concretándose nuestro trabajo a pulsarlos con la mano derecha, uno después del otro, tal como se señala.

BICORDATURAS

El hecho de pulsar dos notas a la vez, mejor dicho, al mismo tiempo, constituye la bicordatura. El ejercicio que sigue está hecho sobre la base de este efecto:



La guitarra y su escritura

Ya dijimos que la música que se destina a la guitarra se escribe en clave de *sol*. También que su escritura se hacía a una octava superior de sus sonidos reales o efectivos, lo que quiere decir que los sonidos escritos están sonando en realidad una octava más baja de lo que se señala en el pentagrama.

Es inexplicable que se haya empleado este sistema de escritura, cuando existen otras claves en las que hubiera sido posible escribir los sonidos tales como ellos son. Creemos más conveniente utilizar en las transcripciones y arreglos armónicos la clave de *fa* para escribir los bajos, tal como se hace para el piano. Con este procedimiento se evita el empleo de muchas líneas adicionales inferiores, además de que se despeja el primer pentagrama, donde van escritos un gran número de signos y anotaciones, propios e indispensables de este complicado instrumento.

Entre las muchas anotaciones debemos explicar, en primer término, las que se refieren a las cuerdas que se van a emplear en una ejecución dada, así como los dedos encargados de realizarla. Es regla poner al lado, encima o debajo de las notas, los números 1, 2, 3 y 4, para expresar los dedos de la mano izquierda que entran en la ejecución; y los números 1, 2, 3, 4, 5 y 6, dentro de un pequeño círculo, expresarán las cuerdas que debemos emplear en dicha ejecución:



Estos son los sonidos correspondientes a las seis cuerdas de la guitarra pulsadas al aire, partiendo de la sexta hasta la prima o primera.



En el primer compás del ejemplo, señalamos que el primer sonido, *da*, es realizado por medio del dedo número tres, o sea, el anular; y en el primer acorde vemos marcado el sonido *da*, octava del anterior, con el dedo número uno, o sea, el índice; de esta forma quedan los restantes sonidos sin ninguna señal.

Esta técnica permite señalar todos y cada uno de los sonidos que entran en una composición musical, tal como lo han hecho y vienen haciendo algunos músicos y guitarristas que escriben para dicho instrumento.

En el primer compás hemos hecho dos pequeños señalamientos que podrían conceptuarse de puro formulismo, puesto que ni aun éstos son necesarios, como se verá más adelante.

En esta generalización sobre la guitarra y su escritura, diremos que también se encontrarán en las transcripciones o escritura para ésta, las letras *p*, *i*, *m*, *a*, colocadas encima, debajo o al lado de cada figura musical, para indicar los dedos de la mano derecha que deben entrar en la pulsación. También nos encontraremos con la letra *C* (ceja completa), y a su lado un número que indicará el traste en que debe colocarse la misma. Algunos autores, para expresar que la ceja no es completa, suelen emplear *MC* (*mèdia ceja*); otros utilizan una *C* atravesada por una rayita (*C* para indicar dicha media ceja. Hay quienes llaman a la ceja *barra*, indicándola con una *B*.

Tratamos todos estos aspectos con el fin de que el guitarrista conozca las diversas *signografías* o sistema de anotaciones; pues al conocerlas todas estará capacitado para entenderlas e interpretarlas correctamente.

Colocación del antebrazo y mano derecha

La mayoría de los métodos explican que debe ser la porción del antebrazo que está cerca del codo la que se apoye sobre el borde de la guitarra, con el fin de que la mano coincida con la boca o tarraja del instrumento. No compartimos los criterios de los que prescriben esta técnica.

Pero antes de cuestionar lo anteriormente expuesto, explicaremos cómo se produce el sonido en la guitarra. Al ponerse la cuerda en vibración se la transmite al puente, y éste, a su vez, lo hace a la tapa, que se la propaga al fondo y aros (costados), aunque en menor grado. Todas estas vibraciones, y muy especialmente las producidas en la tapa, provocan las correspondientes perturbaciones en las moléculas de aire que se encuentran dentro de la caja armónica, y salen al exterior en forma de ondas sonoras por la boca. El diferente modo con que vibran tapa, aros y fondo, determina, según la constitución molecular de esas maderas, la intensidad del sonido, así como su color o timbre. De ahí que podamos decir que sería muy raro encontrar dos guitarras con la misma sonoridad y timbre.

También es necesario explicar que los sonidos graves se difunden en cualquier dirección; sin embargo, los agudos son direccionales, esto es, que las ondas sonoras que ellos producen viajan en línea recta. Si esto es así, no es aconsejable que la mano derecha, al ser colocada para pulsar las cuerdas, quede sobre la boca impidiendo, o por lo menos interfiriendo de este modo, la salida al exterior de ciertas ondas generadas por dichos sonidos agudos. De esto se deriva que nos opongamos a todo lo que se ha dicho y publicado al respecto. Efectivamente, debemos colocar el antebrazo derecho sobre el borde de la curvatura mayor de la guitarra, pero no cerca del codo, como se ha dicho erróneamente, sino de manera tal que al dejar caer la mano con naturalidad, es decir, por su propio peso, el dedo índice venga a quedar a nivel del borde de la boca. Colocada de esta forma la mano, el dedo pulgar forzosamente trabajará sobre el espacio que forma la boca,

sin menoscabo de las frecuencias altas o sonidos agudos a que nos hemos referido. La relación más correcta que debe haber entre la mano y el antebrazo es la que forme un ángulo de ciento treinta y cinco grados, aproximadamente, entre la línea que marca el antebrazo por su parte superior y los dedos de la mano. Esta posición no es crítica y podrá ser modificada ligeramente, según las exigencias anatómicas de cada cual.

Pasemos ahora a la posición de los dedos índice, medio y anular. Estos flexionarán ligeramente las dos falanges que finalizan en la punta de los dedos, con el fin de que la última de ellas quede en una posición aproximada de perpendicularidad con las cuerdas. De esta manera los dedos trabajan con naturalidad y se obtiene una mayor limpieza en los sonidos. Además, nos proporciona una mayor destreza en los movimientos rápidos.

Al pulsar las cuerdas (empleando las dos últimas falanges solamente), lo haremos con las yemas de las puntas de los dedos en dirección a la cuerda vecina. De esta manera se obtiene una pulsación doblemente ventajosa, pues en primer término lograremos una mayor intensidad en el sonido, debido a que esta Porción de la cuerda que, como hemos dicho, es la comprendida entre el borde de la boca y el puente, resulta ser la mejor; y, en segundo término, que al no colocar la mano sobre la boca del instrumento, al dejarla libre se logrará una mayor y más completa sonoridad, por las razones anteriormente señaladas.

En cuanto al pulgar, debe trabajar con naturalidad e independencia, evitando que se extralimite y se esconda debajo de los otros dedos.

Con respecto a que se usen en los dedos de esta mano las uñas, debemos decir que esto es una cuestión sumamente compleja, muy personal, y que ha dado en todo tiempo origen a las más enconadas discusiones. En nuestras ejecuciones siempre las hemos usado, aunque somos partidarios de que se haga con moderación. El guitarrista que posea uñas que sobresalgan sobre el borde de la yema de los dedos, en nuestro criterio tiene la ventaja de poder

obtener dos sonoridades diferentes, ya que el sonido que proporciona la uña posee un timbre muy especial y distinto al que produce la yema de los dedos. Tuvimos la oportunidad de conocer a Andrés Segovia. Como este tema que nos ocupa siempre despertó en nosotros un gran interés y curiosidad, observamos cuidadosamente sus uñas, así como el largo de ellas, y comprobamos que las mismas sobresalían, sin exageración, sobre el nivel de las yemas de los dedos.

Es del todo elocuente que si Andrés Segovia ha logrado producir los más nítidos y variados efectos en los sonidos de la guitarra, y, si como hemos observado, sus uñas sobresalen sobre el nivel de las yemas de los dedos, nada se podrá objetar en contra de ello.

Existe otro tipo de pulsación que se presta mucho para lograr una mayor intensidad en el sonido, y que algunos maestros llaman «pulsación directa». Preferimos llamarla pulsación de apoyo. Esta consiste en extender un poco los dedos, es decir, mantenerlos en un grado menor de la flexión indicada para la pulsación normal, presionando la cuerda hacia la tapa de la guitarra, y colocando la yema en forma tal, que al realizar la presión conveniente la cuerda se escape y produzca el correspondiente sonido, y que el dedo, al continuar su movimiento hacia la cuerda vecina, descansa sobre la misma. Esta pulsación de apoyo es muy útil para lograr ciertos efectos que, como es natural, deben prestarse a este tipo de técnica, ya que en la mayoría de los casos tendremos que usar la pulsación natural, a la cual nos referimos anteriormente.

Volviendo a los fenómenos acústicos, debemos decir que al variar la distancia entre el punto en que se efectúa la pulsación y el puente, se varía también el color, intensidad y timbre del sonido. Así tendremos que para lograr un sonido muy brillante, seco y poco profundo, debemos pulsar lo más cerca posible del puente; y, por el contrario, si queremos obtener sonidos suaves, dulces, pastosos, la pulsación debe realizarse en el centro de la longitud total de la cuerda, es decir, en las inmediaciones del traste doce.

Si arpegiamos algunos acordes de manera suave en esta porción de la cuerda, obtendremos sonidos muy similares a los que produce el arpa.

INDICACIONES Y TÉCNICA DE LA MANO DERECHA

Para no confundir las anotaciones de los dedos de la mano derecha con los de la izquierda, que veremos más adelante, se ha optado designarlos por medio de letras en la forma siguiente: Pulgar, *p*; índice, *i*; mayor o medio, *m*; anular, *a*.

El meñique de esta mano no se utiliza. Esto último que acabamos de decir es lo que nos encontramos en todos los métodos de los discípulos y continuadores de la Escuela de Tárrega. Sin embargo, obligado por la necesidad de obtener acordes más completos, o por lo menos acercarnos lo más posible a ellos, nos hemos visto precisados a desobedecer lo señalado por esa técnica, y utilizar, con grandes y provechosos resultados, el dedo chico o meñique para esos fines.

Por supuesto que a este dedo habrá que educarlo. Fracasará quien de manera repentina pretenda hacerlo trabajar, y hasta pensará, erróneamente, que éste es torpe, cuando en realidad se trata de una falta de educación (entrenamiento), que sólo se consigue mediante ejercicios indispensables para ello. Al incluir el uso del dedo chico o meñique en esta nueva Escuela que sustentamos, no queremos decir, en modo alguno, que sin él sea imposible interpretar las obras de concierto de los más célebres y eminentes maestros, pues ellos escribieron o transcribieron sus obras de acuerdo a lo establecido por la técnica al uso de la Escuela de Tárrega. Con el uso del dedo meñique, cuando las circunstancias así lo exijan, lo que tratamos de lograr es una mayor sonoridad en los acordes, además de obtener integralmente su armonía.

Queremos dejar establecido que no es nuestra intención criticar la técnica que señala la Escuela de Tárrega, pues al referirnos

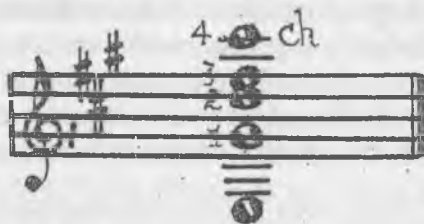
a ella la conceptuamos como muy buena, sino simplemente crear nuevos recursos que la completen y agranden, para los casos que así lo exijan.

De todo lo dicho se desprende la necesidad de ampliar el uso de los dedos de la mano derecha en esta forma: Pulgar, *p*; índice, *i*; medio o mayor, *m*; anular, *a*; chico o meñique, *ch*.

Los bajos de la guitarra los representan la cuarta, quinta y sexta cuerdas. Estos, salvo indicación de una pulsación especial, corresponden al dedo pulgar. Entonces la pulsación de las tres primeras cuerdas quedaría así: *i*, para la tercera; *m*, para la segunda; *a*, para la primera.

Con objeto de completar o agrandar la misma, como ya hemos dicho, en las combinaciones armónicas que exijan el uso del dedo chico o meñique, se dispondrán los dedos como sigue: *p*, para la quinta y sexta; *i*, para la cuarta; *m*, para la tercera; *a*, para la segunda; *ch* para la prima.

Veamos al acorde *mi* trecena de dominante, en el cual nos vemos obligados a utilizar los cinco dedos de la mano derecha, si queremos lograrlo con su verdadero sabor, sonoridad y belleza:



Como se ha demostrado, en estos casos especiales en que tengamos que usar el dedo chico o meñique lo especificaremos poniendo al lado o encima de la nota: *ch*; correspondiendo, como es natural, los otros dedos a las restantes cuerdas.

SONIDOS APAGADOS

También concierne a esta mano la pulsación muy particular que produce el sonido apagado (sons étouffés) y que todos los maestros de guitarra, o mejor dicho, casi todos, llaman erróneamente pizzicato. Este consiste en puntear con los dedos las cuerdas del violín y demás instrumentos de arco. Dicha técnica cambia tanto el modo de ejecución como la sonoridad y timbre de dichos instrumentos. En la guitarra, por tanto, no debemos llamar pizzicato a estos sonidos cortos o de poca duración, pues con ellos no se sustituye la técnica de la mano derecha para pulsar las cuerdas. La denominación correcta es sonidos apagados.¹

Este efecto se consigue pulsando las cuerdas para producir los sonidos, al mismo tiempo que apagamos parte de su intensidad, mediante el contacto prudencial que haremos sobre las cuerdas con la eminencia tenar (ésta corresponde a la región carnosa, base del dedo pulgar). Otras veces este efecto se consigue empleando para esos fines, en vez de la eminencia tenar, la hipotenar, o sea, el borde externo de la mano. Este tipo de pulsación, además de restarles, como ya dijimos, intensidad a los sonidos, les incluye cierta distorsión o *turbieza*, ya que las cuerdas no vibran libremente, por el contacto que hemos hecho con la eminencia tenar o con la hipotenar.

SONIDOS PICADOS, MUY PICADOS, STACATTO

La técnica para producir los sonidos picados, muy picados, stacatto..., consiste en pulsar las cuerdas con sus dedos correspondientes, y con esa misma disciplina y ordenamiento, dejar caer las yemas de los mismos sobre sus cuerdas respectivas, ahogando o apagando, de esta manera, los sonidos, que entonces resultarán de muy corta duración.

¹ Así lo llamó acertadamente el maestro J. Ferrer y Esteve, en su obra *Soliloquio* («Nocturno», op. 46), editada en Francia, en la que aparece un pequeño giro melódico, señalado en los términos *sons étouffés*, que quiere decir: Sonidos apagados.

Según el efecto que queramos lograr, como es natural, tendremos que regular la duración de los sonidos por medio de la mayor o menor prontitud con que los apagaremos.

No debemos confundir estos sonidos cortos, que apagaremos con las puntas de los dedos, con los sonidos apagados, pues éstos últimos no son anulados del todo, sino que sólo se ahoga parte de su intensidad, y, además, le incluye a la poca sonoridad que le queda, cierta suciedad o *turbieza*, que provocan un efecto de carácter muy singular.

DOBLE ACCIÓN DE LA MANO DERECHA.

Expondremos ahora una nueva fórmula de pulsación, la cual hemos creado inducidos por la inquietud que nos producen las combinaciones armónicas incompletas, a que obligan las grandes dificultades que impone la guitarra para producir ciertos acordes. Ésta consiste en pisar o aprisionar la cuerda conveniente con el índice de la mano derecha y pulsarla con el pulgar de la misma, para obtener el sonido deseado, y que por su importancia armónica no debiéramos omitir.

Es conveniente decir: «El pasado no merece que se sacrifique una sola hipótesis del Porvenir.» Por lo tanto, somos partidarios de utilizar cualquier tipo de técnica que, aunque rompa con las normas y disciplinas establecidas, tienda a mejorar o completar la sonoridad y perfección armónica, que siempre debemos cuidar:



Handwritten signature or initials.

Tocando con la sexta cuerda en *re*, como señala el ejemplo, al producir el acorde con la cuarta, tercera, segunda y prima, sobre los trastes sexto y séptimo, nos veríamos en la necesidad de suprimir el bajo *mi*, fundamental del acorde, pues se trata de un *mi* novena menor con la quinta disminuida, y que hubiera sido del todo imposible lograr, si después de pulsadas las cuatro cuerdas, que dejaremos sonando, no vamos a la búsqueda del sonido *mi*, fundamental del acorde, y que únicamente podrá obtenerse pisando la sexta en el segundo traste con el índice de la mano derecha, y pulsándola con el pulgar de la misma mano, obtendremos así el acorde con una mayor sonoridad y su estructura completa.

INDICACIONES Y TÉCNICA DE LA MANO IZQUIERDA

La mano izquierda, encargada de producir las distintas entonaciones que puede emitir una cuerda, debe observar una rigurosa disciplina. Antes que todo, vamos a numerar los dedos de ésta así: Índice, 1; medio o mayor, 2; anular, 3; meñique, 4.

En las ejecuciones de escuela o de concierto, el dedo pulgar debe permanecer detrás del mástil o brazo de la guitarra, haciéndose invisible a los espectadores.

Mientras no se indique otra cosa, queda establecido que para apoyar el dedo sobre una cuerda determinada, en el primer traste se empleará el dedo 1; el 2, para el segundo; el 3, para el tercero y el 4, para el cuarto. Así, en una ejecución, por ejemplo, que ha de sonar una cuerda en los trastes primero, segundo, tercero y cuarto, se emplearán los dedos 1, 2, 3 y 4.

Con respecto al pulgar, debemos decir que en la Escuela de Tárraga no se usa, por lo tanto, permanece detrás del mástil, como señalamos anteriormente. Esto, claro está, lo pudo observar Tárraga al crear su Escuela (igual lo hicieron sus discípulos y continuadores), porque en realidad, tanto sus composiciones, como

transcripciones, pueden ser ejecutadas con esa técnica, puesto que dichas obras fueron concebidas dentro del marco y posibilidades de su Escuela. Sin embargo, en música popular, donde el acompañante no necesita ni quiere lograr efectos rápidos, sino acordes completos, de una gran sonoridad, hemos incluido en esta nueva Escuela el uso del dedo pulgar de la mano izquierda para dicho fin. Para obtener los provechosos resultados de su uso, en los casos que así lo requiera, estiraremos el dedo pulgar al máximo, para doblar o flexionar la última falange del mismo, y con la yema pisar o presionar la sexta cuerda en el traste correspondiente, que al ser pulsada, emitirá el sonido indispensable para completar el acorde. Este dedo, como es de suponerse, mientras no tengamos necesidad de utilizarlo, es aconsejable que permanezca detrás del mástil de la guitarra.

TÉCNICA PARA LAS DISTINTAS CEJAS

Se da el nombre de ceja al modo especial de colocar el dedo índice de la mano izquierda (1), que permita pisar varias, o todas las cuerdas, sobre un mismo traste.

En los métodos para guitarra no se explica amplia y correctamente esta técnica. Así, por ejemplo, Pascual Roch dice: «De la Media Ceja. Modo de emplearla. Extiéndase el dedo número 1, en cualquier traste, sobre las cuerdas tercera, segunda y prima, o sobre estas tres y la cuarta, y, en algunos casos, hasta sobre la quinta. La Media Ceja se indica así: M. C.»

Y nosotros preguntamos: Si la media ceja, según este autor, puede abarcar tres, cuatro y hasta cinco cuerdas, ¿cómo podremos explicar cualquiera de estos tres casos? ¡Imposible! Es necesario, mejor dicho, imprescindible, la creación de una nueva técnica, que especifique explícitamente cuándo se trata de uno y otros casos. La mejor manera que se nos ocurre es por este nuevo sistema de escritura:

€ , € , € , € , C C . El número dentro del símbolo expresa hasta que cuerda debe abarcar la ceja. Cuando el símbolo no tenga el número debemos extender la ceja a todas las cuerdas.

Veamos un ejemplo sobre el acorde *mi* oncena de dominante, en el que empleamos una ceja hasta la quinta cuerda en el segundo traste. Este acorde no hubiera sido posible expresarlo con la técnica que hasta ahora se ha usado, con sus dos únicos señalamientos: media ceja y ceja:



En el ejemplo de la ceja en el segundo traste, hasta la cuarta cuerda (C 2), no ha habido necesidad de hacer ningún señalamiento.

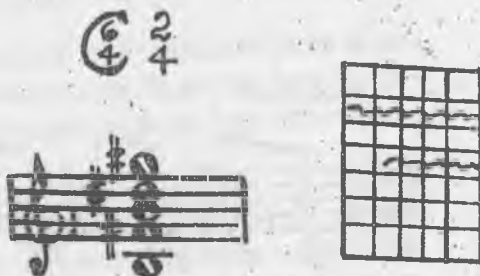
El bajo *la*, que suena simultáneamente con el que produce la prima en el quinto traste, no puede realizarse normalmente, sino por medio de la quinta cuerda al aire. Igualmente decimos del *la* agudo, en el cual no hacemos ningún señalamiento, ya que lógicamente debe realizarse por medio del dedo 4, si no queremos caer en una ejecución incorrecta, tan contraproducente como ilógica. El acorde que contesta a esta primera ejecución, y que

es *mi*, *la*, *do* sostenido, tratándose de ceja en segundo traste, hasta la cuarta cuerda, resultaría imposible realizarlo en otras cuerdas que no sean cuarta, tercera y segunda.

El ejemplo de media ceja, o sea, hasta la tercera cuerda, en el séptimo traste ($\text{C}7$), tampoco tiene ninguna anotación. En él, tratándose, como se trata, de bicordaturas —igual que en el anterior—, damos las mismas explicaciones y sostenemos los mismos argumentos.

Existen acordes mayores con sexta añadida, como el *si* + sexta, o *si* bemol + sexta que requieren el uso de la doble ceja, si es que queremos realizarlos de una manera completa. Así, en el *si* + sexta, por ejemplo, tendremos necesidad de usar el dedo 1, o índice de la mano izquierda, para formar la ceja 2, o sea, ceja completa en el segundo traste, y con el dedo 4, realizar una «doble ceja», que pise desde la prima hasta la cuarta, en el cuarto traste:

si mayor 6ta.



Observe el cifrado de esta «doble ceja», donde se especifica: Ceja hasta la sexta, en el segundo traste; y ceja hasta la cuarta cuerda, en el cuarto traste.

EQUÍSONO

Equísono significa unísono. En los instrumentos de cuerda se refiere a la técnica de producir un mismo sonido en cuerdas diferentes.

Los equísonos son sumamente usados en la guitarra, y esto es precisamente lo que hace difícilísima, imposible, la lectura a primera vista de la música escrita para este instrumento.

Para no recargar de tantos signos y números la escritura para la guitarra, es necesario establecer la norma, que debiera hacerse regla, de que para los primeros sonidos que pueden producirse, desde sus cuerdas al aire hasta el cuarto traste, por ejemplo, *no* debemos señalar las cuerdas, puesto que esos sonidos, lógicamente, corresponden a la escritura normal; debemos dejar la indicación de dichas cuerdas, para los casos en que queramos producir esos sonidos por medio de equísonos, en cuyo caso sí resulta indispensable señalarlas.

Esta nueva técnica que acabamos de exponer, y que desde hace mucho tiempo usamos con grandes y provechosos resultados, es conveniente para todos los guitarristas o músicos que quieran escribir para la guitarra.

De la obra *Malagueña fácil* (Album No. 4), del Maestro Francisco Tárrega, tomamos algunos compases, para señalar lo innecesario de algunas indicaciones:



En el compás 1, vemos indicado que el *sol* sostenido debe producirlo la tercera cuerda; el *si*, la segunda al aire; el *mi*, la primera al aire. A nuestro modo de ver, esas anotaciones resultan innecesarias, si no queremos producir esos sonidos por medio de los equísonos. Y abundando un poquito más, podríamos decir que de haberlo hecho como una medida de mayor seguridad, bastaba con significarlo en el primer acorde, y no en el segundo y el tercero, ya que éstos son idénticos y, por tanto, no ofrecen ninguna duda.

En el compás 15, vemos señalado el *mi* grave, debajo de la tercera línea adicional, con su correspondiente cero dentro del círculo, indicando que se trata de la sexta al aire. También estimamos innecesario este tipo de escritura, puesto que la sexta al aire no podría escribirse de otro modo. Igualmente vemos en ese mismo compás 15, que señala ceja en quinto traste, y se indica el sonido *do*, del tercer espacio, y *mi*, del cuarto espacio, con los números 2 y 3, encerrados en sus respectivos círculos, indicando que esos sonidos deben producirlos la tercera y segunda cuerdas.

Si se hace un verdadero análisis de estas dos anotaciones, nos convenceremos enseguida de cuán inútiles han sido las mismas, toda vez que con la ceja en quinto traste, es imposible producir esos sonidos en otras cuerdas.

Además de lo innecesarias que resultan estas anotaciones, pues recargan de signos la escritura, también tienen el inconveniente de obligar al guitarrista a prestarles una constante atención, cosa esta que le roba tiempo infructuosamente, pues si él no las observara, orientaría sus ejecuciones hacia las digitaciones normales.

Es importante decir que no está en nuestro ánimo el más mínimo intento de crítica. Nunca la hemos ejercido. No nos asusta; pero nos disgusta. Si esto es así, ¿cómo se podrá pensar que vamos ahora a criticar al genial Maestro Tárrega, a quien tanto tenemos que agradecer todos los guitarristas del mundo? Lo que él aportó a la guitarra con su maravillosa técnica, no solamente lo agradecemos profundamente, sino que despierta nuestra sincera admiración. Únicamente señalamos pequeños fallos en la escritura que es necesario simplificar, y que no los señalamos como errores, sino más bien como distracciones del Maestro, que sus discípulos y seguidores han copiado y mantenido hasta nuestros días.

Veamos de nuevo el ejemplo anterior, que se refiere a los compases 1 y 15, de la *Malagueña fácil*



En el segundo pentagrama hemos puesto la escritura de los mismos compases objeto de este análisis, para que, al razonarlos, viendo al mismo tiempo los ejemplos, se comprenda mejor.

El primer sonido que nos encontramos, *mi*, no tiene ninguna señal, pues no se puede obtener de otra forma que no sea en la sexta cuerda al aire. En el primer acorde, *sol* sostenido, *si*, *mi*, tampoco marcamos nada. Tácitamente queda explicado.

En el mencionado primer acorde, el sonido *sol* sostenido no se puede conseguir normalmente más que en la tercera cuerda, pisada en el primer traste, y, lógicamente, con el dedo 1; y los sonidos *si* y *mi*, que completan el acorde, no pueden lograrse en esta posición de los cuatro primeros trastes, más que en la segunda y prima al aire.

En el segundo bajo, *sol* sostenido, tampoco marcamos nada. Se explica por sí mismo pues, como ya dijimos, para el cuarto traste, que es donde se produce este sonido, debemos emplear normalmente el dedo 4. Asimismo ocurre con el tercer bajo, *si*, que lógicamente se consigue en el segundo traste de la quinta cuerda y, como es natural, con el dedo 2.

También debemos decir, refiriéndonos al compás 15, que se debe señalar que no es una ceja completa, como está indicado en la transcripción original, sino media ceja ($\text{C} \ 5$), para así, de esta manera, poder lograr el *mi* de la sexta al aire, sonido inicial de este compás, el cual no podría lograrse con la ceja completa ($\text{C}5$).

Al colocar el dedo 1 en el quinto traste para realizar la media ceja ($\text{C} \ 5$), ya resulta lógica la técnica que los restantes dedos de la mano izquierda trabajen en el orden sincronizado que señalamos al principio. Esto quiere decir, que si el dedo número 1 está trabajando en el quinto traste, el 2 debe corresponder al sexto, el 3 al séptimo, y el 4 al octavo; reproduciéndose así una imagen de la técnica que expusimos al tratar los cuatro primeros trastes.

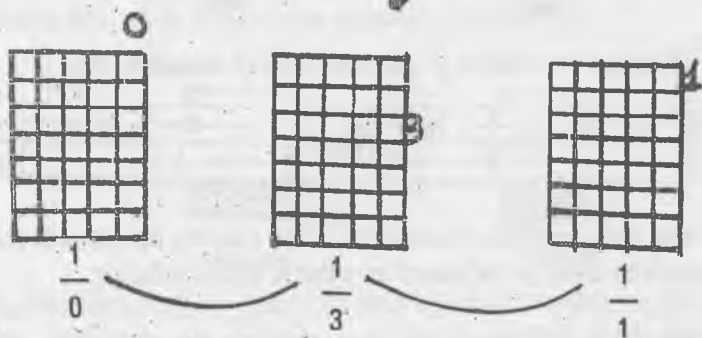
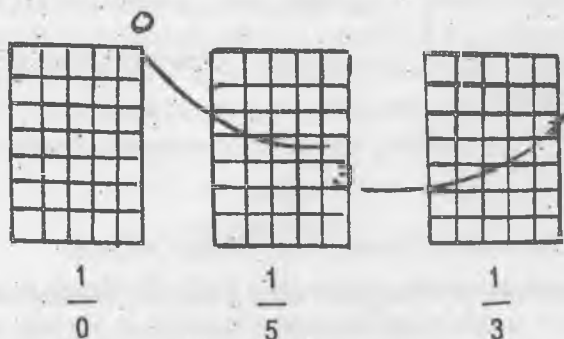
LIGADO

Procedimiento vocal e instrumental, que consiste en pasar de un sonido a los siguientes sin interrupción. El arte de ligar los sonidos es uno de los principales méritos de un buen instrumentista.

El ligado en la guitarra consiste en la técnica de producir dos o más sonidos, habiendo pulsado el primero solamente. Esto se consigue mediante la ejecución siguiente: Con una cuerda al aire, o pisada en un traste dado, y que previamente habremos pulsado con la mano derecha, dejaremos caer otro dedo de la mano izquierda sobre la misma, en el traste elegido para producir el sonido que deseamos.

El dedo que ha de producir el ligado debe golpear o martillar perpendicularmente, y de manera precisa la cuerda, a fin de que este impacto provoque la vibración de la misma, y produzca así el sonido sin necesidad de pulsarla con la mano derecha:

El «ligado doble» puede realizar cualquier tipo de movimiento, como en el ejemplo siguiente, el cual no regresa al punto de partida, diferenciándose aún más del «mordente»:



Los ligados pueden producirse en mayor número, y siempre se utilizará la misma técnica para lograrlos.

Esta técnica que hemos señalado para los ligados, es la que se utilizará para todos los demás adornos melódicos, tales como: Mordente, trino, apoyatura y *gruppetto*. Los diferencia su escritura, pues cada uno de ellos tiene su característica propia, que los distingue perfectamente.

LIGADOS SUCESIVOS

En algunos afamados métodos hemos encontrado ciertos tipos de ligados, los cuales han sido llamados «ligados de tres o cuatro notas»; otros los confunden y tratan como *gruppetto*, mordente recto... Como no podemos catalogarlos en los grupos de: Ligados simples, dobles, mordentes o *gruppettos*, ya que sus características son muy distintas a las de todos ellos, decidimos crear una nueva clasificación, denominándolos *ligados sucesivos*.

Los ligados sucesivos están formados por tres o más notas, casi siempre de manera escalonada, ascendentes o descendentes. Las notas que forman estos ligados podrán sucederse diatónicamente, así como también de manera cromática. Pudiera darse el caso que fuera necesario confeccionarlos, ligando o mezclando intervalos diatónicos con los cromáticos. A estos últimos, los llamaremos «diatocromáticos». No debemos confundir estos ligados con la *acciaccatura*, así como tampoco con el «terminante», pues estos últimos siempre se forman con notas de muy poco valor, como lo son las fusas o semi-fusas, como se verá más adelante.

Veamos algunos ejemplos en los que se muestran los distintos tipos de ligados sucesivos:



APOYATURA

La *apoyatura* es un adorno melódico, que puede ser superior o inferior. La superior puede distar un tono o un semitono de la nota principal a la cual adorna (según la escala). La inferior debe distar un semitono. Ellas toman su valor de la nota principal que le sigue. No se confunda este adorno melódico con la *apoyatura armónica*, que tiene función distinta, como se verá más adelante.

La *apoyatura breve*, como su nombre lo indica, tiene el menor valor posible, que saca de la figura principal. Se reconoce por una pequeña raya oblicua, que corta la plica de la figura que le corresponde, la cual se escribe en pequeñas dimensiones. La *apoyatura larga* es un adorno de cierta duración. Se escribe con el valor que le va a corresponder, en figura pequeña:



La *apoyatura simple*, es aquella que consta de un solo sonido, como la que hemos mostrado en los ejemplos anteriores. Las *apoyaturas sucesivas*, son aquellas que constan de dos sonidos: El superior y el inferior, antes de oírse el sonido principal:



MORDENTE

El *mordente* es un pequeño adorno melódico. Consiste en la introducción de dos o más notas, que preceden a la que se ha de adornar, que ocupan un tiempo o parte de un tiempo fuerte. El primero de dichos sonidos debe ser igual al principal; el segundo,

superior o inferior. El mordente obtiene su valor de la figura que le sigue (entiéndase de la principal), aunque en algunos casos pudiera tomarlo de la figura precedente.

Los mordentes se escriben con notas, y también por medio de signos. Cuando el segundo sonido es superior, se escribe:



y cuando es inferior, con este signo, pero atravesado por una pequeña raya:



Los franceses le llaman a este último, «Pincé».

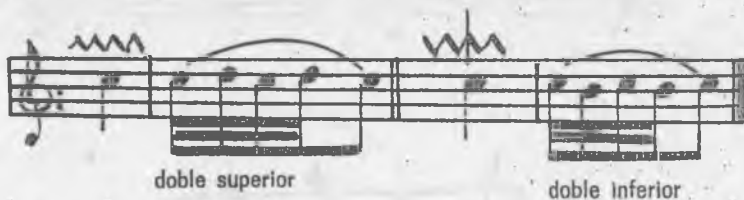
El mordente puede ser simple o doble. Es simple si consta de dos notas; y doble, cuando esas dos notas se repiten, entonces constará de cuatro sonidos:



El signo que indica el mordente doble superior, es:



o sea, más largo que el anterior. Éste último, atravesado por la pequeña raya, se refiere al mordente doble inferior:



El mordente, en la guitarra, utiliza la técnica siguiente: Cuando es superior, lo obtendremos mediante la cuerda al aire, o pisada en un traste dado, que habremos pulsado previamente, y martillaremos, con otro dedo de la mano izquierda, dicha cuerda, en el traste correspondiente, para obtener el sonido superior. Este sonido que acabamos de obtener, producirá nuevamente el sonido principal, o de partida, por medio del dedo que, al retirarse, rasgueará la cuerda hacia un lado, produciendo así los sonidos deseados y, además, logrados con una sola pulsación de la mano derecha.

GRUPPETTO

El *gruppetto*, llamado también *grosso*, designa un adorno melódico, formado por un pequeño grupo de tres o cuatro notas, de ejecución rápida.

El *gruppetto* viene a ser un pequeño adorno, como anillo sonoro alrededor del sonido principal. Se expresa por medio de un signo, en forma de S que se escribe generalmente acostado u horizontal. La posición en que se escribe, indica cómo debe comenzarse el adorno; esto es, si por la nota superior o la inferior:



Wagner demostró simpatía por este signo, que indica el *gruppetto*. Beethoven, sin embargo, en la *Quinta sinfonía en do menor*, op. 67, escribe el *gruppetto* con notas.

TRINO

El trino consiste en la ejecución sucesiva y rápida de dos sonidos conjuntos. Su duración se indica por una figura sobre la cual están colocadas las letras *tr*. Para conseguirlo, usamos, como diji-

mos antes, la técnica que sirve para todos estos adornos, y que no es otra que la que corresponde a la de los ligados:



Mostramos una recopilación de todos los adornos melódicos tratados, a fin de que se puedan notar los detalles que son característicos a cada uno de ellos, así como su escritura y efectos.

Apoyatura:



En el ejemplo anterior se muestra la escritura típica o característica de las apoyaturas. En lo que concierne al movimiento melódico que ellas originan, podemos decir que cuando es simple, siempre empieza por el sonido superior o inferior, resolviendo inmediatamente sobre la nota principal. Esta apoyatura, por tratarse de una sola nota, resulta inconfundible.

Las apoyaturas sucesivas, cuando comienzan por el sonido inferior, saltan al superior, para después resolver sobre el sonido principal. Este mismo movimiento de salto, es el que se verifica cuando comienza por el superior, en cuyo caso, como es natural, saltará al inferior, para volver después sobre la nota principal, a la cual adorna.

Mordente:



El mordente tiene la característica siguiente: Siempre comienza por el sonido principal, para adornarlo con el superior o inferior, los que, a su vez, resuelven sobre el principal. Esta peculiaridad de comenzar con el sonido principal lo distingue perfectamente de las apoyaturas que acabamos de tratar, las cuales siempre comienzan con un sonido que está situado a la segunda superior o inferior de la principal.

Gruppetto:



Ya vimos la marcada diferencia que existe entre las apoyaturas y el mordente. Ahora comprobaremos la también marcada diferencia que existe entre el gruppetto y el mordente.

El gruppetto viene a producir el efecto de la liga o mezcla de la apoyatura con el mordente. Obsérvese que el gruppetto comienza con una nota extraña a la armonía, y que puede ser superior o inferior, tal como lo hacen las apoyaturas; pero continúa verificando un adorno de la nota principal, tal como lo hace el mordente.

Cuando digo nota de adorno, me refiero a una nota también extraña a la armonía (entiéndase al acorde) que va colocada entre dos notas del mismo nombre y sonido; es decir, notas idénticas, y que siempre resultará ser la nota principal que se adorna.

En el ejemplo de gruppetto que acabamos de ver, debemos considerar el *re*, como la apoyatura del *do*. En el segundo ejemplo, el *si* es apoyatura del *do*; y *re*, adorno del *do*. Si se observan detenidamente los adornos, apoyatura y mordente, y los comparamos con el gruppetto, veremos que efectivamente se funden las apoyaturas simples con el mordente, para formar el gruppetto. El trino tiene una fisonomía tan perfectamente definida, que lo hace inconfundible, por lo que estimamos innecesario su análisis.

ACCIACCATURA O ABALANZANTE

La *acciaccatura* expresa un tipo de nota parecida a la apoyatura. Se diferencia de la apoyatura ordinaria en que su ejecución es más rápida, pasando casi inadvertida. Existen otros detalles de diferenciación entre ellas, a saber: La apoyatura toma su valor de la nota que le sigue, mientras que en la *acciaccatura* se acostumbra tomar su valor de la nota precedente. También se diferencia de la apoyatura en que ésta siempre se produce por grados conjuntos; es decir, a un tono o un semitono de la nota principal, mientras la *acciaccatura* puede hacer sus movimientos por grados conjuntos y también disjuntos. Se le conoce con varios nombres: Nota quebrada, apoyatura corta, pero más comúnmente con el nombre de pequeña nota.

La *acciaccatura* o abalanzante también expresa un adorno muy usado por los organistas y clavecinistas del siglo XVIII, quienes la combinaban con el arpeggio, y que se encuentra también en las antiguas ediciones de Juan Sebastián Bach. Consistía en hacer preceder la nota acentuada de un pasaje melódico, o la nota acentuada de un acorde arpegiado de una nota de corta duración, medio tono más alta.

Como la acciaccatura situada a medio tono o un tono de la nota principal se confunde con la apoyatura breve, hemos optado por llamarle *acciaccatura* a esas notas de pequeño valor, situadas a más de un tono de la nota principal, así como también a la de dos, tres o cuatro notas, que no pueden entrar en los grupos de *mordentes* ni *gruppettos*. También han logrado diferenciarlas de las apoyaturas breves por medio de una pequeña rayita que corta la plica, perpendicularmente, en vez de la pequeña rayita diagonal que se emplea para la apoyatura breve, o sea, para la acciaccatura:



Para la apoyatura breve:



La acciaccatura puede ser simple; es decir, de una sola nota:



De dos notas:



De tres notas:



De cuatro notas:



Esas tres notas son las que muchos autores denominan, erróneamente, «mordente de tres notas recto», y «mordente circular», cuando en realidad son acciaccaturas. Esta acciaccatura de tres notas se distingue del gruppetto, en que aquella no circuye o rodea la nota principal, y los «gruppettos» si lo hacen, por grados conjuntos:



La acciaccatura se ejecuta con gran rapidez, coincidiendo con el ataque de la nota principal, tomando su pequeño valor de la nota precedente.

TERMINANTES

Son unas notas de adorno, que toman su valor de la nota principal que las precede. Ellas suelen ser de diversos tipos; y son muy parecidas a la acciaccatura, realizando saltos interválicos aún mayores que los de la acciaccatura:



Además de los saltos melódicos que acabamos de mencionar, también se habrá podido notar el ataque a la misma nota (unísono), que no lo hace la acciaccatura, así como los movimientos por grados disjuntos o saltos melódicos, que suelen realizar las notas que forman los adornos «terminantes».

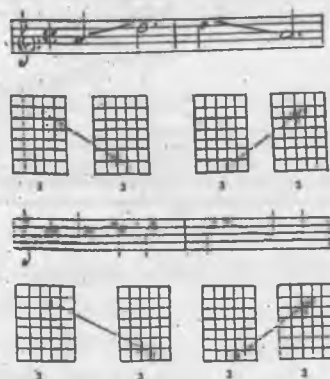
ARRASTRE

En algunos métodos y tratados de guitarra, confunden al glisado como arrastre, al arrastre como portamento, y al portamento como glisado.

El arrastre es un efecto guitarrístico muy usado. Se expresa por medio de una barrita, y se consigue en la forma siguiente: Pisamos una cuerda en el traste que señala el sonido de partida, y resbalamos el dedo, deslizadamente, hasta el traste que ha de producir el nuevo sonido que deseamos.

Es muy importante el grado de presión que debemos emplear en el deslizamiento. Los extremos están contraindicados. Si es poca la presión, el sonido se apagará a medio camino; y si es mucha, el dedo encontrará dificultad para resbalar. Además, este exceso de presión, tan contraproducente como innecesario, provoca el cansancio o sufrimiento en la yema de los dedos.

Existen dos tipos de efecto conseguidos con el arrastre. Uno consiste en producir el sonido de arrastre, y, una vez conseguido, continuar pulsando los siguientes. En el otro se percibe el sonido producto del arrastre, y, a pesar de ello, se vuelve a pulsar con la mano derecha; así se produce dos veces el mismo sonido. Veamos su escritura en el pentagrama; y, además, su representación por medio de cifrados:

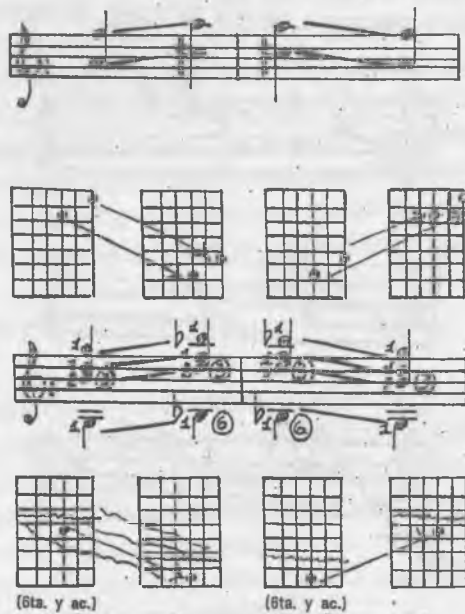


Como se habrá podido observar en los ejemplos anteriores, los arrastres pueden ser ascendentes o descendentes. En el primer ejemplo pulsamos la tercera cuerda en el segundo traste (sonido *la*), y resbalamos el dedo hasta el séptimo traste, para producir el sonido *re*, sin pulsarlo con la mano derecha. Este es el arrastre ascendente. Ese mismo ejemplo muestra el arrastre descendente, en el que emplearemos la misma técnica.

En el segundo ejemplo vemos el mismo caso del anterior, con la única diferencia que después de producido el sonido, mediante el arrastre, la cuerda será pulsada con la mano derecha, dejándonos oír nuevamente, o sea, por segunda vez, el mismo sonido.

ARRASTRE DE DOBLE CUERDA Y DE ACORDES

Los arrastres se pueden realizar a doble cuerda, así como también con acordes completos:



LOS ARRASTRES Y SU CLASIFICACIÓN

En la guitarra, los arrastres pueden ser clasificados en la forma siguiente:

Ascendente: Cuando se va del grave al agudo.

Descendente: Cuando se va del agudo al grave.

Natural: Cuando las dos notas que lo forman son presionadas con el mismo dedo.

Artificial: Cuando se emplean dedos diferentes.

Total: Cuando se producen y escuchan todos los sonidos intermedios.

Parcial: Cuando se produce una parte de los sonidos intermedios.

Verdadero: Cuando se produce en la misma cuerda.

Falso: Cuando se produce en cuerdas diferentes.

Debemos decir que estos efectos guitarrísticos que hemos tratado, no solamente se usan de manera individual, como ya hemos expuesto, sino que a veces se mezclan entre sí, para lograr ciertos efectos especiales. En el ejemplo siguiente mostraremos un efecto de sonido ligado y a la vez arrastrado. Esto es un pequeño diseño melódico, tomado de la transcripción para guitarra del «Vals de Mussetta» de la ópera *La Bohemia*, de Puccini:

5 a 5 arrastre a 5 ac. s/1

0 2 5

LOS ARRASTRES Y SU EJEMPLIFICACIÓN

Arrastre ascendente, natural y verdadero. Es ascendente porque va del grave al agudo; natural, porque se realiza con el mismo dedo; y verdadero, porque se produce en la misma cuerda:



Arrastre descendente, natural y verdadero. Es igual que el anterior, pero con la única diferencia de que éste se realiza desde el sonido agudo al grave:



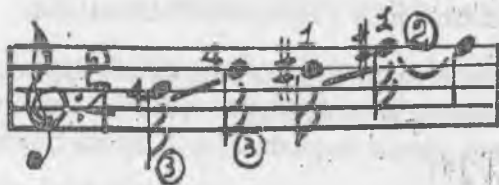
Arrastre ascendente, artificial y verdadero. Es ascendente, porque va del grave al agudo; artificial, porque se realiza empleando dedos diferentes, y verdadero, porque se produce en la misma cuerda:



Arrastre descendente, artificial y verdadero. Es igual que el anterior, pero con la única diferencia de que éste es descendente:



Arrastre ascendente, artificial y falso. Es ascendente, porque va del grave al agudo; artificial, porque se realiza empleando dedos diferentes; y falso, porque además, se emplean cuerdas diferentes:



Arrastre descendente, artificial y falso. Es descendente, porque va del agudo al grave; en lo demás es igual que el anterior:



El arrastre total y el parcial, se explican ellos mismos en su ejecución. Cuando la velocidad que se emplee para realizarlos sea lenta y nos permita escuchar los sonidos intermedios, será total. En caso contrario, será parcial.

PORTAMENTO

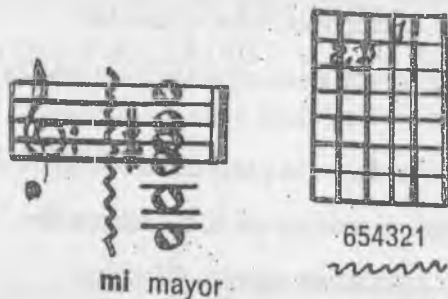
El portamento lo constituye el paso de un sonido a otro, deslizándose suavemente sobre los intervalos o sonidos intermedios que los separan. En la guitarra, el portamento es sinónimo de arrastre, y, como es lógico, utilizamos la misma técnica para realizarlo.²

GLISADO

El glisado, o *glissé* de los franceses, consiste en el deslizamiento de un dedo de la mano derecha—casi siempre el pulgar—sobre las cuerdas elegidas, pulsando así, de manera consecutiva, dichas cuerdas. Con este tipo de ejecución, se consigue una sonoridad especial; ya que su efecto no es ni un acorde ni un arpeggio. Podrá decirse que se trata de un arpeggio rapidísimo, o una manera especial de sonar el acorde. De ahí su peculiar encanto.

²Cfr. Emilio Pujol: *Escuela razonada de la guitarra*, p. 70.

Algunos autores le llaman acorde rasgueado. Otros, arpeggiado. Diferimos de estas denominaciones. En el acorde arpeggiado se distinguen todos y cada uno de los sonidos que integran el arpeggio, mientras que en el glisado, los sonidos se suceden tan rápidamente, que se hace imposible la percepción aislada de los mismos, confundiéndose así con el efecto que produce un acorde, aunque no lo es realmente. No se olvide que en el acorde los sonidos se producen simultáneamente; y en el caso del glisado, el dedo encargado para realizarlo, siempre tomará fracciones de segundo al resbalar desde la sexta cuerda hasta la prima, por ejemplo. Este efecto, en la escritura musical, se expresa por medio de una línea ondulada al lado del acorde:

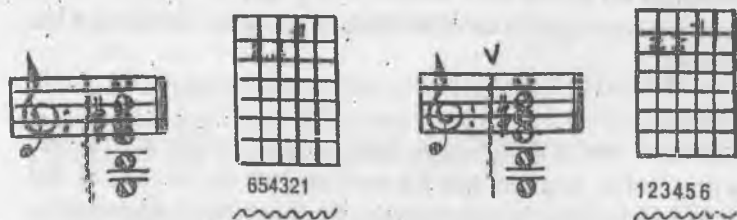


El efecto del glisado también se puede lograr mediante la técnica siguiente: Se resbala el pulgar sobre las cuerdas sexta, quinta y cuarta (para el caso que tengamos que tocarlas todas), completando el resto del glisado con los dedos correspondientes a sus cuerdas respectivas; es decir, índice para la tercera, mayor o medio para la segunda, y anular para la primera. Esto debe ser realizado de manera rápida y uniforme. De no conseguirse con esta técnica, por falta de agilidad y experiencia, se puede recurrir a la anterior, de ejecución mucho más sencilla.

Los glisados, en la guitarra, siempre se han realizado desde los bajos hacia la prima; o sea, desde la nota más grave a la más aguda. Sin embargo, nosotros usamos mucho el glisado hecho a la inversa; entiéndase, partiendo desde las notas agudas hacia las graves. Pensamos, con muy buena lógica, que debemos crear una forma de escritura que indique y diferencie estas dos maneras de

realizarlo. Para ello nos valdremos de la siguiente indicación: Pondremos un pequeño ángulo encima de la línea ondulada para expresar la manera artificial o inversa de lo establecido. Es decir, que este glisado, opuesto al natural, debe realizarse desde los sonidos agudos, o primas, hacia los graves o bajos.

Debe tenerse presente lo que dijimos anteriormente, que en el glisado natural, el cual siempre se ha realizado desde los bajos hacia las primas, no es necesario poner ninguna otra señal que no sea la línea ondulada:

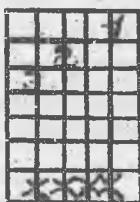


ACORDE ARPEGIADO

En todos los métodos y tratados de guitarra se ha empleado la línea ondulada para explicar el glisado, así como el acorde arpegiado, rasgueado... Y nosotros nos preguntamos: ¿Cómo un solo símbolo puede explicar tantas cosas diferentes? Estos autores no se han puesto a pensar que el guitarrista, al ver el signo de la línea ondulada, nunca podrá saber cuándo es un glisado o rasgueado, o cuándo se trata de un acorde arpegiado verdaderamente. No se debe confundir nunca el glisado con el arpeggio o acorde arpegiado. Anteriormente explicamos que en el glisado los sonidos se suceden tan rápidamente, que no se pueden distinguir aisladamente, percibiéndose así casi un acorde, mientras que en el arpeggio o acorde arpegiado, se pueden percibir todos y cada uno de los sonidos que lo integran.

Nos parece más racional emplear la técnica de escribir los acordes arpegiados con notas y sus valores respectivos, en vez de la línea ondulada que hasta ahora se ha venido usando, y dejar ésta exclusivamente para expresar el glisado. De esta manera se

obliga al ejecutante a realizarlos tal como los concibió el autor o transcriptor de la obra:



5432

(5 y ac. s/1)

ARPEGGIO APOYADO EN ACORDE

Se nos puede dar el caso en que queramos obtener un acorde arpegiado, y, además de arpegiado, prolongar todos sus sonidos, formando así un acorde que le adicione un valor determinado a dichos sonidos. Para estos fines aconsejamos emplear la técnica siguiente: Se escribe el arpeggio con pequeñas figuras en el orden de sucesión de los sonidos del acorde, y luego el acorde mismo, al cual se liga.

Como no existe en la terminología musical un vocablo que exprese fiel y específicamente este tipo de efecto, de gran belleza y eminentemente guitarrístico, y por el que nos sentimos muy atraídos, es preciso penetrar en el importante campo del neologismo para crear un nuevo término, el cual exprese la fusión del arpeggio con el acorde. Esto es: *Arpacordatura*.



ACORDE ROTO

Algunos teóricos denominan acorde roto a un acorde arpegiado, el cual no reproduce sus sonidos ordenadamente; es decir, en estado directo. Sobre esto, debemos explicar que los acordes no pierden su función armónica ni su carácter de tales, porque se traspongan los sonidos que lo integran. Las relaciones sonoras que existen en los acordes siguen en pie, aunque se cambie el orden de sus sonidos. Por eso, en este caso, cabe aplicar lo que los matemáticos dicen con respecto a la multiplicación: Que el orden de los factores no altera el producto. Así también podremos decir que el orden en que se hallen los sonidos de un acorde, no altera en lo más mínimo su función armónica, así como tampoco su carácter integral de acorde. Por tanto, no hay razón para que a un acorde arpegiado en una forma indirecta, se le llame acorde roto:



arpeggio directo



5432



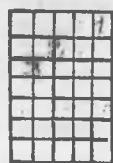
2345



arpeggio indirecto



5324



3234

DISONANCIA DISIPADA

Efecto guitarrístico creado por el autor de esta obra, que consiste en hacer oír grandes disonancias, que van perdiendo su condición de tales, para volverse consonantes, de una manera muy suave y sorpresiva.

Empleada con buen gusto y acierto, esta sutileza armónica puede ofrecer muy buenos efectos:

6ta. en re



TERMINACIONES DEL RITMO O REMATES

El remate es un efecto muy utilizado en la guitarra popular. Lo expresaremos por medio de unas líneas onduladas, idénticas a las del glisado.

Dijimos, al tratar del glisado, que la línea ondulada, sin ninguna otra señal, expresa que los sonidos han de producirse del grave hacia el agudo, y que, en caso contrario, es decir, cuando queramos producirlos del agudo al grave, lo señalaríamos por medio de un pequeño ángulo colocado sobre la línea ondulada.

El remate viene a ser como una serie de glisados hechos en sucesión o en cadena. Los movimientos del dedo, o dedos elegidos para realizarlos, están indicados exactamente igual a los del glisado; esto es, la línea ondulada solamente indica del grave al agudo; y la línea ondulada con el pequeño ángulo sobre ella, el movimiento contrario; o sea, del agudo al grave.

Al realizar los remates, debemos tener cuidado de que estos glisados en cadena se produzcan sobre las tres primeras cuerdas, o sea: Prima, segunda y tercera. Como resulta difícil controlar el deslizamiento del dedo o dedos de manera precisa, sobre las tres cuerdas indicadas, debemos decir que esta regla no es crítica, y, por tanto, no nos debe importar o preocupar si algunas veces esta ejecución se extiende y realiza hasta la cuarta cuerda también:



ACENTOS

Una buena acentuación es una parte esencial del arte de frasear. Los acentos pueden dividirse en: Expresivo y tónico. El punto de partida de una melodía es el acento. (V. D'Indy.)

El acento tónico sólo afecta a un sonido, mientras que el expresivo da significado a toda una frase.

Estos signos de acentuación señalan el grado de fuerza, atenuación o de dulzura que es imprescindible imprimir a un sonido, así como también a una frase.

– Esta rayita o guión puesta sobre una nota, indica que el sonido debe ser apoyado con más fuerza que los otros.

> Este pequeño ángulo, puesto también sobre una nota, indica que el sonido debe ser marcado con fuerza.

Sfz. Abreviatura de *sforzato*, palabra que indica reforzado; el sonido con este signo debe ser atacado o producido con mucha fuerza. Si la primera de dos notas ligadas entre sí, es de mayor valor que la segunda, llevará acento:



Así, también, en una sucesión de notas, si la primera es de valor superior a la segunda, llevará acento:



Si el último sonido en una sucesión ascendente es de mayor valor que los demás, llevará acento:



Esta misma regla es aplicable si se trata de una sucesión descendente:



Un sonido sincopado debe llevar acento:



También debe llevar acento todo aquel sonido que esté precedido por un silencio:



ABREVIATURAS

En música de conjunto es norma, al escribirla, el uso de signos, llamados abreviaturas. Así, por ejemplo, la doble barra se usa en los casos siguientes:

1. Para indicar el final de un trozo musical.
2. Para indicar el final de una parte.
3. Para indicar un cambio de compás.
4. Para indicar un cambio de movimiento.
5. Para indicar un cambio de tonalidad.

Cuando tengamos necesidad de señalar un número determinado de compases de silencio o de espera, cosa esta que suele ocurrir muy frecuentemente en la música de conjunto, se indica así:

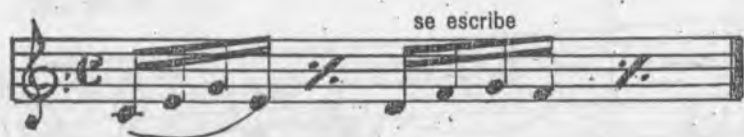


La cifra colocada encima del pentagrama, indica la cantidad exacta de compases de silencio.

También se utiliza, en música de conjunto, la palabra *tacet*, cuando se desea indicar que una parte de música no se debe ejecutar, y sus compases se considerarán como silencios. El instrumentista no ejecutará dicha parte, pero la contará como compases de silencio, hasta encontrar la palabra *suona*, que quiere decir toca, desde donde comenzará nuevamente a tocar.

Resulta útil, en la música de conjunto, colocar letras o números cada determinada cantidad de compases, a fin de poder fijar, rápidamente, el lugar donde todos los músicos pueden comenzar a tocar durante los ensayos, o en el concierto.

Cuando se desea repetir las notas que contiene un compás o cualquier tiempo de un compás, se escribe el signo siguiente:



Para evitar la escritura repetida de una misma figura, se emplea la señal siguiente:



Capítulo II

ARMONÍA

VIBRACIONES DE LOS CUERPOS SONOROS

A fines del siglo I, Nicómaco de Gerasa, físico y matemático, descubrió los armónicos, producto de la vibración de los cuerpos sonoros. Marsenne habla de él en 1637. Mas tarde Joseph Sauveur lo explica teóricamente, cosa esta que aprovechó Jean Philippe Rameau para establecer las leyes de la tonalidad, basadas en que tónica o fundamental, es el punto de concentración de las relaciones sonoras.

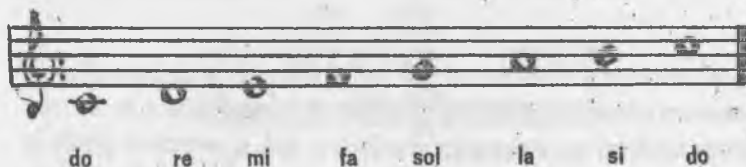
Si ponemos una cuerda en vibración, emitirá un sonido generador, llamado fundamental. Este sonido es el que mejor percibimos, por ser el más intenso; pero 'concomitantes a él (y que se producen al mismo tiempo), brotan una serie de sonidos, llamados armónicos: Consonancias elementales, según las llama François Auguste Gevaert:



Estos sonidos concomitantes a la fundamental, se van haciendo cada vez más débiles, según se vayan alejando de ella. El primer armónico que aparece, es la octava de la fundamental; después, la decimosegunda (quinta justa), a continuación, la doble

octava, y seguidamente la otra consonancia elemental, *mi* (tercera). Estas consonancias elementales, puestas en orden sobre la fundamental, hacen oír el acorde siguiente: *Do, mi, sol* (acorde perfecto mayor de *do*).

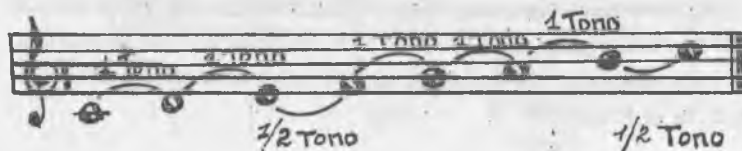
Los teóricos dieron mucha importancia al intervalo de quinta (*sol*), por ser la primera consonancia elemental que se generó en la escala de los armónicos. Si construimos un acorde perfecto mayor sobre este sonido, obtendremos el acorde de *sol, si, re* (acorde perfecto mayor de *sol*). Si buscamos una quinta justa inferior o descendente, a partir del *do*, encontraremos el sonido *fa*; y si construimos un acorde perfecto mayor sobre este sonido, obtendremos el acorde *fa, la, do* (acorde perfecto mayor de *fa*). Si ponemos en un orden escalonado los sonidos que integran estos tres acordes, obtendremos la escala diatónica:



Como se ve, la escala es una sucesión de sonidos dispuestos en forma gradual. Ella consta de ocho sonidos; el octavo es el mismo que el primero con el doble de vibraciones: Es lo que llamamos octava.

Los sonidos o grados de la escala no guardan entre sí la misma distancia o separación. Esta distancia puede ser de un tono o de un semitono. Guardan relación de un tono: *Do a re; re a mi; fa a sol; sol a la; la a si*. Y de medio tono: *Mi a fa, y si a do*.

La tonalidad, melodía y armonía, es decir, todo el sistema musical, descansa sobre la escala. Cuando ella está constituida por tonos y semitonos, según sus reglas, se llama *escala diatónica*.



La escala diatónica que acabamos de mostrar, producto de la vibración de los cuerpos sonoros, forma la tonalidad *do* mayor, cuyas relaciones sonoras sirven de modelo para la formación de todas las tonalidades mayores.

Los grados de la escala son como sigue:

<i>Nombres</i>	<i>Grados</i>
Tónica	Primero.
Supertónica	Segundo.
Mediante	Tercero.
Subdominante	Cuarto.
Dominante	Quinto.
Superdominante	Sexto.
Sensible	Séptimo.

Los teóricos al denominar así los grados de la escala, sólo tuvieron en cuenta la posición relativa de los sonidos y no su verdadera naturaleza o función armónica. Así, al segundo grado le llamaron supertónica, por encontrarse un grado superior al de la tónica; y al sexto grado, superdominante, por encontrarse un grado superior al de dominante.

Entendemos que no son apropiadas ni correctas esas denominaciones, pues los acordes que se van a formar sobre esos grados, tendrán una función armónica muy distinta. Pues, como veremos, el acorde de segundo grado funcionará como subdominante; y el de sexto grado como tónica. Así queda demostrado cómo ese acorde de segundo grado no tiene nada de tónica, y mucho menos de super; asimismo sucederá con el acorde de sexto grado, que no tiene nada de dominante y tampoco de super.

Hacemos estas observaciones porque creemos que ya es hora de que se rectifiquen esos errores, que engendran confusiones en los principiantes y retardan el perfecto conocimiento y comprensión de la materia.

Al primer grado de la escala, sonido generador y del cual brota la tonalidad, le llamaremos *tónica*; al segundo, por ser subdominante secundaria, puesto que puede remplazar a la subdominante primaria en su función armónica, según veremos más adelante, le llamaremos *subdominante funcional*; al tercero, por encontrarse en medio de los acordes principales —tónica y dominante— y tener función armónica tanto de tónica como de dominante, le seguiremos llamando *mediante*; al cuarto, subdominante, por encontrarse a una quinta justa inferior de la fundamental, y seguirle en orden de importancia al de dominante; al quinto, dominante, por la gran importancia que tiene este sonido, señalada al explicar los armónicos, cosa esta que hizo que el gran Claudio Monteverdi consideraras la tónica y la dominante como las dos columnas inquebrantables de la tonalidad; al sexto grado, por ser una tónica secundaria, como también veremos más adelante, le llamaremos *tónica funcional*; y al séptimo, sensible, ya que este sonido se encuentra sensibilizado, como imantado por su sonido inmediato superior: la tónica.

Es importante decir que no debemos llamar relativo al sexto grado. Relativo significa que se relaciona con alguna cosa; y, si esto es así, resulta impropio aplicarla a un grado determinado, puesto que, como sabemos, todos los grados de la escala están relacionados con la tónica, centro armónico y punto de concentración de todas las relaciones sonoras, por lo que nos vemos obligados a llegar a la conclusión, de que todos y cada uno de los grados de la escala son relativos de la tónica.

Si queremos llamar relativo a un grado determinado, tendríamos que escoger, lógicamente, al más íntimamente relacionado con la tónica; y éste es el quinto grado. Todos los físicos-matemáticos están de acuerdo en que este sonido del quinto grado es la primera consonancia elemental que se produce, de manera natural y espontánea, como un producto de la vibración de los cuerpos elásticos o sonoros.

El acorde menor que se forma sobre el sexto grado, armónicamente es representativo del de la tónica. También sabemos que

cuando a ese sexto grado se le confiere la personalidad o función de tónica, engendra así su propia tonalidad menor, y usa la armadura de clave que señala o caracteriza a la tonalidad mayor. Aún más, diremos que todos los acordes que usa en su armonía la impropriamente llamada tonalidad relativa menor, no son más que una parte de los que funcionan en la tonalidad mayor, progenitora de la tonalidad menor, ya que ésta no es más que una derivación de la escala mayor, que, como sabemos, es un producto del fenómeno físico-armónico. Veamos de dónde surge la escala menor:

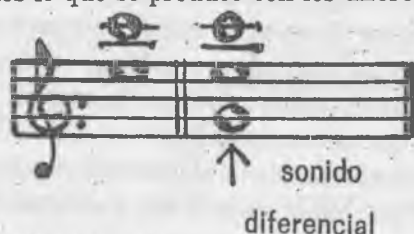


Demás está decir que la escala mayor es la simple y natural por excelencia. Esto se comprueba por la relación, tan ponderada como equilibrada, de sus consonancias y de las atracciones que de ellas se derivan. Es, a nuestro modo de ver, tan evidente el surgimiento de la escala menor como derivada de la escala mayor, que podríamos fusionar todos los modos existentes (incluyendo los modales) en un solo modo; y éste no podría ser otro que el genuino por antonomasia: el *modo mayor*.

La naturaleza no reconoce la tonalidad menor. Al respecto diremos: Además de los sonidos concomitantes que produce el generador fundamental, la Física ha comprobado la existencia de otros fenómenos colaterales a los ya nombrados. Vamos a emplear uno de ellos, que viene a completar los argumentos que hemos expuesto sobre este tema de la tonalidad menor.

Se llaman sonidos resultantes, aquellos que se producen por la suma o diferencia vibratoria existente entre dos sonidos que resuenan a un mismo tiempo. Los primeros se llaman adicionales; y los segundos, diferenciales.

Analicemos lo que se produce con los diferenciales:



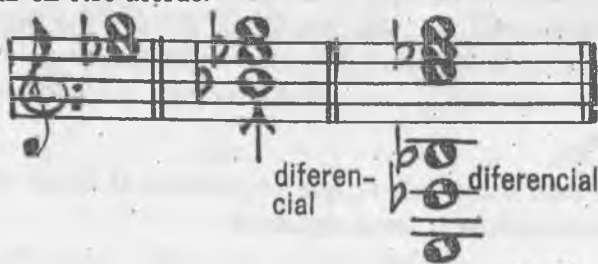
La diferencia vibratoria que existe entre el *mi* y el *do*, produce el sonido *sol*, completando así la armonía correspondiente al acorde perfecto mayor de *do*.

Resulta del todo interesante observar lo que vamos a presentar ahora. Utilizaremos las mismas notas del ejemplo anterior, pero bemolizando el *mi*:



Como se puede apreciar, la naturaleza, del todo refractaria a la tonalidad menor, completa el acorde, al formar otro, perfecto mayor; en este caso: *lab* mayor.

Los sonidos diferenciales, cuando se trata de los sonidos reales del acorde perfecto mayor, siempre aparecen para completar el acorde o reforzar los sonidos reales. En cambio, cuando se trata de una combinación de sonidos propia del acorde menor, los sonidos diferenciales aparecen, *no* para completarlo, sino para degenerar en otro acorde:

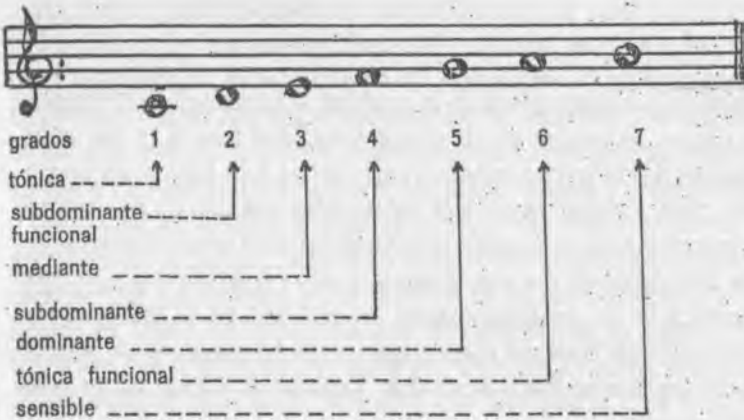


Los sonidos *mib* y *sol*, propios del acorde *do* menor, engendran el acorde *mib* mayor. Repetimos: El hombre, osadamente, ha elaborado el modo menor. Es de todos sabido, que ese modo menor, con su inherente patetismo, nos proporciona esas variadas sensaciones depresivas de dolor, nostalgia o tristeza. Acaso esa reacción psíquica que provoca en nosotros la tonalidad menor se deba a una sutil exteriorización de la Naturaleza, para significarnos sus agravios por haber violado sus absolutas o supremas leyes.

A los argumentos expuestos podríamos agregar que la encantadora y sugestiva resolución del acorde de séptima dominante con su doble relación de sensible, sólo está presente al resolverlo sobre la tónica mayor y deja de existir cuando resuelve sobre el modo menor. Por tanto, consideramos que a la tonalidad menor se le debe llamar *tonalidad funcional* y no relativa. (Véase Acorde de cuatro sonidos.)

Otro punto que vamos a tratar es el llamado sonido subtónica. Tenemos, pues, la escala mayor natural que ya conocemos. También conocemos el séptimo grado, si natural como sensible; muy bien denominado así por hallarse atraído, como imantado, por el sonido superior: la tónica. Ya sabemos que todos los sonidos de la escala (aunque ésta sea cromática) están relacionados con la tónica. Todos reciben los influjos de ella. Esta relación se vuelve mucho más estrecha en la sensible, de ahí su pintoresco nombre. Ahora bien, si la sensible es el sonido que se encuentra a medio tono más bajo que la tónica; por tal razón, no debemos llamar al sonido *sib* que se halla a medio tono inferior de la sensible, *subtónica*, cuando en realidad no es otra cosa que la *subsensible*, por encontrarse un semitono por debajo de ella. Por las razones apuntadas, debiéramos llamar a ese sonido que forma la séptima menor, subsensible, y no subtónica, como generalmente se le llama.

De todo esto se infiere, que los grados de la escala deben ser denominados de la forma siguiente:



La escala puede ser construida de manera que entre los sonidos que la integran exista siempre una distancia de medio tono, entonces se llamaría *escala cromática*.



De la disposición en que se encuentren los sonidos en la escala diatónica, se determinarán los dos modos de la música de nuestros días; es decir: modo mayor y modo menor.

LA ESCALA Y SUS INTERVALOS

Son justos: De *do* a *fa*, de *do* a *sol*.



Segunda mayor: Dista un tono:



Segunda menor: Dista medio tono:



Tercera mayor: Dista dos tonos:



Tercera menor: Dista un tono y medio:



Cuarta justa: Dista dos tonos y medio:



Quinta justa: Dista tres tonos y medio:



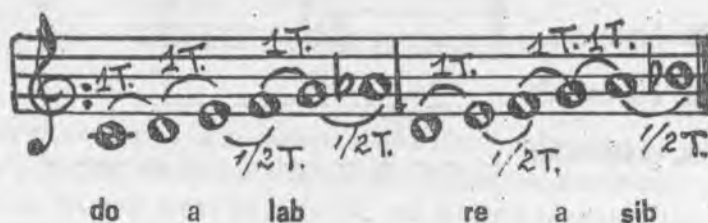
Sexta mayor: Dista cuatro tonos y medio:

6ta. mayor

tonos $4\frac{1}{2}$



Sexta menor: Dista tres tonos y dos semitonos:



Séptima mayor: Dista cinco tonos y medio:



Séptima menor: Dista cuatro tonos y dos semitonos:



Los intervallos justos, a la vez que se varíe la distancia señalada, se convertirán en disminuidos o aumentados, no así los otros que, como veremos, pueden ser mayores, menores, aumentados y disminuidos:



Siempre el intervalo menor consta de medio tono menos que el mayor; y el disminuido, de medio tono menos que el menor:

A musical staff in treble clef showing three intervals starting from a middle C (C4). The first interval is a 7th major (F#4), the second is a 7th minor (F4), and the third is a 7th diminished (E#4). Each interval is marked with a dashed line and an arrow pointing to the corresponding label on the left. The 7th diminished interval is marked with an asterisk (*) above the staff and a circled asterisk (*) below the staff.

7ma. mayor _____

7ma. menor _____

7ma. disminuida _____

INTERVALOS COMPUESTOS

Los intervallos compuestos son los que sobrepasan la distancia de octava. Así veremos cómo la novena mayor es igual a una octava más una segunda mayor; la oncena, igual a una octava más una cuarta; y la trecena, igual a una octava más una sexta:

A musical staff in treble clef showing three compound intervals starting from a middle C (C4). The first interval is a 9th major (D5), the second is an 11th (F5), and the third is a 13th (A5). Each interval is marked with a dashed line and an arrow pointing to the corresponding label on the left.

novena mayor _____

oncena _____

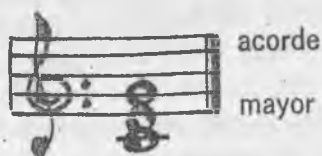
trecena _____

Como es imprescindible el perfecto conocimiento de todos los intervallos para la construcción de los acordes, objeto principal de esta obra, se recomienda al guitarrista que trate de adquirir un conocimiento amplio y cabal de esta materia.

TRÍADAS

Acorde perfecto mayor

El acorde perfecto mayor se forma con un sonido fundamental, una tercera mayor y una quinta justa:



A los acordes de tres sonidos se les llama tríadas, y en ellos casi siempre se duplica la fundamental, que es la nota o sonido que le da el nombre al acorde:



Inversiones

Se dice que un acorde se halla en estado fundamental, cuando el sonido generador, que es el que le da el nombre al acorde, se encuentra en el bajo:



Estará en primera inversión si la tercera del acorde toma el bajo, según lo muestra el ejemplo que sigue (*mi, sol, do*):



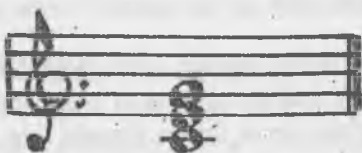
Y se dice que el acorde está en segunda inversión, cuando la quinta toma el bajo:



El número de inversiones de un acorde es siempre menor al de los sonidos que lo integran. Ya hemos visto cómo el acorde perfecto mayor, formado por tres sonidos, tiene sólo dos inversiones.

A J. P. Rameau se debe la importante *ley de la inversión de los acordes*.

Los acordes pueden hallarse en estado directo o indirecto. Se hallarán en estado directo cuando los sonidos que lo integran sigan un orden riguroso de fundamental, tercera, quinta, etcétera:



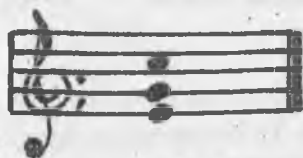
Como es lógico, esta regla se hace extensiva a los acordes de cuatro, cinco o más sonidos. Se hallarán en estado indirecto, cuando los sonidos que lo integran no sigan ese orden, como en el caso siguiente:



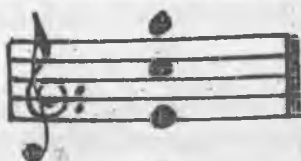
Obsérvese que de la fundamental, *do*, saltó a la quinta, *sol*, poniendo la tercera, *mi*, en el sonido más agudo. Tanto el acorde anterior (*do, mi, sol*), como éste (*do, sol, mi*), se encuentran en *estado fundamental*; el primero, fundamental directo; el segundo, fundamental indirecto, ya que en los dos casos, la fundamental, *do*, ha permanecido en el bajo.

INVERSIONES EN ESTADO DIRECTO E INDIRECTO

Las inversiones pueden encontrarse también en estado directo e indirecto: *Mi, sol, do*, primera inversión de *do* mayor en estado directo:



Mi, do, sol, primera inversión de *do* mayor en estado indirecto:



Como se habrá notado, en ambos casos la tercera, *mi*, toma el bajo; y así seguirá sucediendo en las demás inversiones.

En la guitarra casi siempre vamos a tener la necesidad de formar los acordes en estado indirecto, pues en la mayoría de los casos es imposible realizarlos en la forma directa. Los acordes de séptima disminuida, por ejemplo, nunca salen en estado directo, como veremos más adelante.

ACORDE PERFECTO MENOR

Se forma con un sonido fundamental, una tercera menor y una quinta justa:



acorde
menor

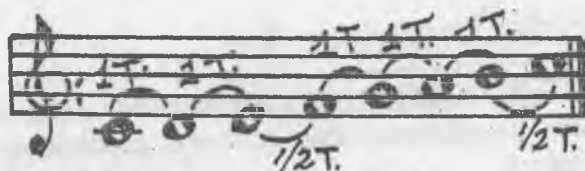
Si se compara este acorde perfecto menor de *do* con el perfecto mayor -*do, mi* natural, *sol*- veremos claramente que la única di-

ferencia entre ellos radica en la tercera del acorde, mientras la fundamental y la quinta permanecen sin ninguna variación. Cuando la tercera es mayor (*mi* natural), el acorde será mayor; y cuando la tercera es menor, como en el caso *do*, *mi*b, *sol*, el acorde será menor. De ahí que esta nota o sonido que forma la tercera del acorde, se llame *nota modal*, precisamente porque ella determina el modo del acorde.

TONALIDAD DE DO MAYOR

Esta tonalidad de *do* mayor tiene como base la escala diatónica. No olvidemos que ésta surgió como producto de la vibración de los cuerpos sonoros. La manera singular que determina el orden de los tonos y semitonos en esta escala, caracteriza la tonalidad mayor.

Escala diatónica:



Sobre cada sonido de la escala mayor natural, puede construirse un acorde:



- | | | |
|-----------------------|-------|---|
| 1 do mayor | ----- | ↑ |
| 2 re menor | ----- | ↑ |
| 3 mi menor | ----- | ↑ |
| 4 fa mayor | ----- | ↑ |
| 5 sol mayor | ----- | ↑ |
| 6 la menor | ----- | ↑ |
| 7 si, 5ta. disminuida | ----- | ↑ |

A estos acordes se les denomina por el lugar que ellos ocupan. Así, al primero se le llama de primer grado; y a los demás, de segundo, tercero, etcétera.

Al acorde de primer grado se le llama tónica; al de quinto, dominante; y al cuarto, subdominante. Estos tres acordes son los principales de la tonalidad. Recuérdese que C. Monteverdi consideraba la tónica y la dominante como los dos polos inmovibles del círculo armónico tonal.

A los demás acordes se les llama secundarios. No se vaya a pensar que estos últimos carecen de importancia, pues a ellos se les debe la variedad en el color de la armonía.

La tónica es el acorde más importante. A J. P. Rameau se debe el descubrimiento de la tónica en su verdadera acepción, como nota básica de la tonalidad; punto de concentración de las relaciones sonoras; centro armónico sobre el cual se eleva robusta y afirmativa la escala diatónica, pujante como una roca en medio de un mar de sonoridades. (Hugo Riemann.)

Volviendo a los acordes tonales, hay que decir que en la mayoría de los tratados de teoría, y también los de armonía, sus autores clasifican los acordes de primero, cuarto y quinto grado como los acordes tonales, no considerando como tales a los demás acordes que se forman sobre los otros grados de la escala, a los cuales les llaman acordes vagos, secundarios, auxiliares, etcétera. Nosotros consideramos que tan tonal es el acorde de cuarto grado, como el de segundo, tercero, sexto y séptimo; aunque estamos de acuerdo en que los del primero, cuarto y quinto grados son los más importantes, por lo que debemos llamarles *acordes esenciales, principales, primarios*, etcétera; pero sin dejar de incluir en el concepto de tonales a todos y cada uno de los acordes que se forman sobre los distintos grados de la escala.

Como se pudo observar, los acordes formados sobre cada sonido o grado de la escala mayor, no han resultado siempre del mismo modo, sino que algunos son mayores y otros menores, y el que se forma sobre el séptimo grado, que es disminuido.

Nótese que desde el sonido *si*, que sirve de bajo a este acorde de séptimo grado, al sonido superior, *fa*, no existe la distancia o relación de tres tonos y medio, como se explicó al tratar la quinta justa.

Debe tenerse presente que los intervallos justos dejan de serlo tan pronto se le altere o modifique; y que ellos no son mayores ni menores, pues cuando dejan de ser justos serán disminuidos o aumentados.

Acorde de quinta disminuida:



Como se ve, sólo existen dos tonos y dos semitonos de distancia entre *si* y *fa*, que prácticamente hacen un total de tres tonos, por lo cual la quinta resulta disminuida. No se confunda esta quinta disminuida con su inversión cuarta aumentada o tritono *fa/si*.

MOVIMIENTO DE LOS SONIDOS

Dos sonidos que cantan juntos, se pueden mover de tres modos diferentes:

1. Por movimiento directo, cuando los sonidos van en la misma dirección:



2. Por movimiento oblicuo, cuando un sonido se mueve y el otro permanece quieto:



3. Por movimiento contrario, cuando un sonido sube y el otro baja:



DUPLICACIÓN DE LOS SONIDOS

Para formar un acorde perfecto a cuatro sonidos, es preciso duplicar uno de ellos. En principio, usaremos la duplicación de la fundamental:

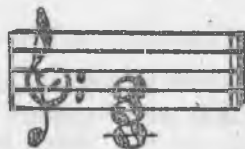


POSICIÓN MELÓDICA

La posición melódica de un acorde la determina el sonido que se encuentra en la parte más aguda. Estará en posición de tercera, cuando ésta se encuentre en la parte más aguda:



Estará en posición de quinta, cuando ésta se halle en la parte aguda:



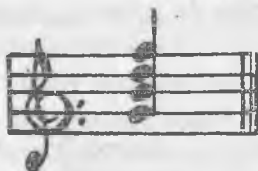
Y en posición de octava, cuando la fundamental, duplicada, se encuentre en la parte más aguda:



ACORDE DE CUATRO SONIDOS. SÉPTIMA DE DOMINANTE

El genial compositor italiano Claudio Monteverde, en el año 1600, agregó un cuarto elemento al acorde de tres sonidos del quinto grado de la escala, o sea, la dominante. Este cuarto sonido tiene una relación de séptima menor con respecto a la fundamental, y engendró ese atractivo, rico y sugestivo complejo armónico de la dominante, con su doble relación de sensible.

Sol séptima de dominante:



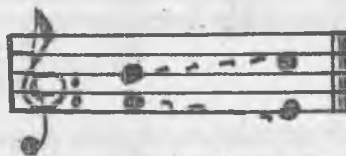
Esta innovación provocó grandes comentarios y críticas, y hasta le llamaron a este acorde de séptima de dominante, el *espantaja*, pero como el progreso no se detiene, el oído se fue desarrollando y educando, y al poco tiempo se entendió bien este acorde y todos los músicos de esa época empezaron a usarlo por su gran belleza y superioridad armónica sobre el acorde de tres sonidos que hasta entonces se formaba sobre el quinto grado. A este acorde, como es natural, se le llama: séptima de dominante, por-

que contiene el intervalo de séptima menor y se construye sobre el quinto grado de la tonalidad que, como ya dijimos, se llama dominante.

MARCHA OBLIGADA DE LOS SONIDOS

Al tratar la sensible, dijimos que este sonido se siente atraído, sensibilizado, como imantado por su sonido inmediato superior, la tónica. De ahí su nombre pintoresco de sensible.

Al formar parte del acorde de séptima de dominante, es lógico que este sonido sensible resuelva ascendiendo hacia la tónica. Igualmente puede considerarse como sensible al sonido de séptima menor que caracteriza al acorde de séptima de dominante, formando ese complejo armónico, cuya individualidad sonora es perfectamente definida, y el cual debe resolver descendiendo hacia la tercera de la tónica, formando así un movimiento contrario con el de la sensible:



Algunos autores llaman *bicordo sensible* a estos movimientos resolutivos de la doble relación de sensible. Veamos ahora la resolución del acorde de séptima de dominante sobre la tónica:



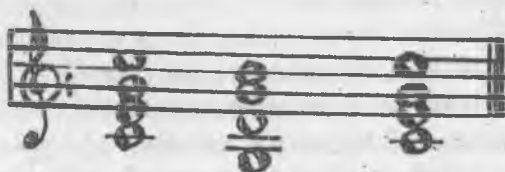
ENLACE DE LOS ACORDES

TÓNICA-DOMINANTE-TÓNICA

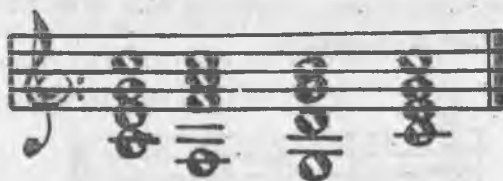
La nota *sol*, común a los acordes de tónica y dominante (*do, mi, sol; sol, si, re*) debe permanecer inmóvil. Esta regla no es infle-

xible; puede tener excepciones. Los demás sonidos, a excepción del bajo, deben moverse, en lo posible, por grados conjuntos. El bajo puede realizar cualquier movimiento, o quedar inmóvil también.

Enlace tónica-dominante-tónica:

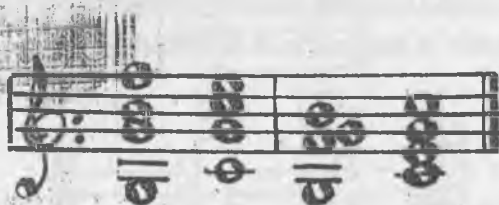


Enlace tónica-subdominante-dominante-tónica:



ACORDE DE SÉPTIMA DE DOMINANTE

El acorde de séptima dominante se usa completo e incompleto. En el caso que lo usemos incompleto se suprimirá la quinta y se duplicará el sonido fundamental.



Enlace del acorde de séptima dominante-tónica:

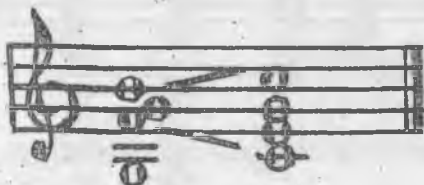
Muchos autores al tratar ese enlace, prescriben que, cuando formemos el acorde de séptima dominante completo, se resolverá sobre la tónica incompleta y viceversa:



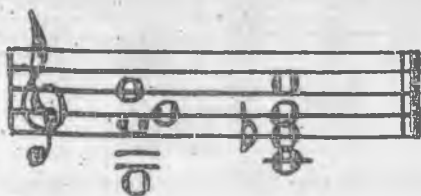
Hemos visto cómo al formar el acorde de dominante completo, lo resuelven sobre la tónica incompleta; de esta forma se triplica la fundamental.

Los tratadistas hacen rígida esas reglas; para ello se basan en que la sensible tonal (*si* en este caso) siempre debe resolver ascendientemente hacia la tónica; y la sensible modal (*fa*), que forma la séptima, descende a la tercera (*mi*) de la tónica.

Víctor de Rubertis llama muy acertadamente sensible tonal al intervalo de séptima mayor, puesto que éste es así tanto en el modo mayor como en el menor:



No sucede así con la sensible modal (cuarto grado de la escala), que al formar parte del acorde de séptima de dominante, se vuelve sensible cuando resuelve sobre la tónica mayor, y pierde ese carácter cuando lo hace sobre la tónica menor:

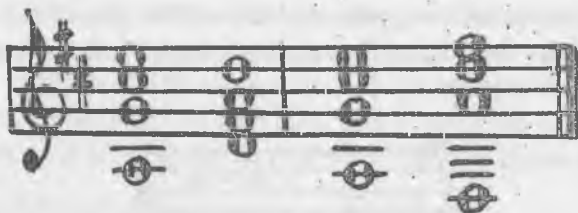


Nosotros, por nuestra parte, podemos decir que esa regla que trata la resolución del bicordo sensible, sólo merece algún respe-

to, cuando la sensible tonal y modal (*si-fa*) se encuentren en las partes extremas:



No sucede así si ellas se encuentran en partes intermedias:



Como se ha podido apreciar, la sensible, *do* sostenido, situada en parte intermedia, descendió al *la*. Asimismo la sensible *sol*, séptima del acorde de *la* del segundo compás, que también se encuentra en la parte intermedia, ascendió al *la*. Si hacemos uso de estas licencias podríamos resolver los acordes de séptima de dominante completos sobre la tónica completa, tal como hemos visto en los ejemplos anteriores.

Se haría muy extensa la exposición que podríamos hacer sobre los distintos enlaces que pueden realizarse con el acorde de séptima dominante, en los cuales se violan esas reglas. Sin embargo, no está de más decir que esas licencias son las que con más frecuencia encontramos no sólo en las obras de los compositores contemporáneos, sino también en la de los más respetuosos de

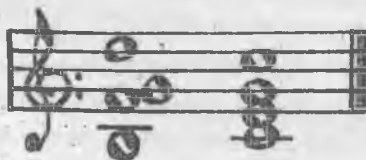
la tradición. ¿Hasta dónde podría elevarse el número de esas licencias en la armonía moderna? La observancia de las reglas de manera mecánica, en materia de arte resulta fatal.

¿Qué sería hoy de la música si no hubieran existido esos grandes desobedientes, como: Monteverdi, Bach, Beethoven, Wagner, Debussy, Stravinski...? La armonía se hubiera anquilosado. Ellos no se dejaron atar por las reglas establecidas. Vivieron fuera de ellas. La modificaron.

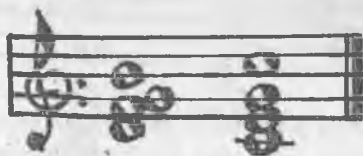
El pensador Enrique José Varona dijo: «Saber dudar [...] nada más contrario al ejercicio normal de nuestras actividades mentales; gustamos de lo categórico, y nada nos enamora como un dogma.»

Una vez visto el enlace del acorde de séptima de dominante con la tónica, en estado fundamental, pasemos ahora a los enlaces de dicho acorde séptima de dominante con la tónica, pero usándolo en su primera, segunda y tercera inversión.

Enlace del acorde *sol* séptima de dominante, en su primera inversión, con el de tónica:



Enlace del acorde *sol* séptima de dominante, en su segunda inversión, con el de tónica:



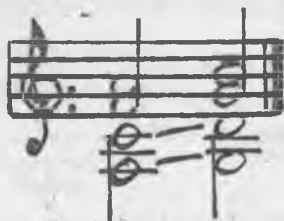
Enlace del acorde *sol* séptima de dominante, en su tercera inversión, con el de tónica:



En los tratados de armonía que hemos consultado, sus autores resuelven el acorde séptima de dominante en su tercera inversión duplicando la fundamental, esto es, bajando el sonido *re* al *do*. A nuestro modo de ver, la resolución que acabamos de exponer es más agradable al oído. Además, al criterio de duplicar la tercera en vez de la fundamental, como es norma generalizada, podemos agregar que Beethoven en más de una ocasión resolvió el acorde de séptima dominante en la misma forma que hemos señalado. Nos parece muy saludable aconsejar, —si bien en los tratados de armonía sus autores señalan reglas y prohibiciones, que luego las vemos violadas por compositores como Bach, Beethoven, Wagner, etcétera— que nos olvidemos de los libros y sigamos el ejemplo de esos grandes maestros.

QUINTAS PARALELAS

En el estilo severo están prohibidos estos movimientos de quintas perfectas o justas, cuando se realizan paralelamente, esto es, por movimiento directo. En la armonía vocal se hace más rígida esta regla:



Al respecto debemos decir, que esta prohibición se debe a que en el estilo vocal estricto, tales quintas hacen perder al conjunto armónico parte de la buena sonoridad, ya que tales intervalos de quintas justas tienden a fundirse, de tan puros que son, provo-

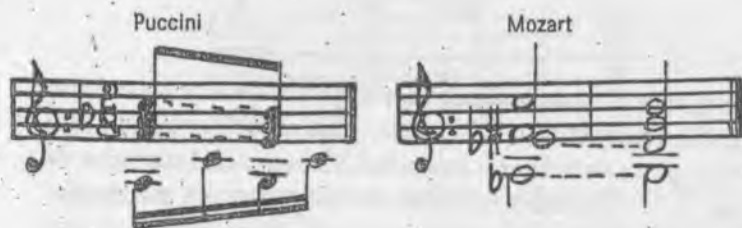
cando así cierta vaguedad armónica. Esto lo motiva, precisamente, la falta de contraste sonoro.

Cuando estas quintas se producen dentro de los acordes de cuatro o más sonidos, a nuestro modo de ver, los enlaces no resultan tan buenos y sonoros como aquellos que no dan origen a tales quintas; pero, desde nuestro punto de vista, no creemos que sean malos, y mucho menos tan rechazables o detestables como muchos autores quieren hacer ver. Sin embargo, sí resultarán del todo malos, cuando estos movimientos se realicen a dos voces o partes.

Si repasamos de nuevo el fenómeno físico que explica los armónicos, producto de la vibración de los cuerpos sonoros, comprobaremos cómo esta quinta justa es la primera consonancia elemental que surge entre dichos armónicos. Esto nos lleva a deducir que dos sonidos que formen una quinta justa, están determinando una tonalidad. Esto se debe a que siendo, como son, los acordes perfecto mayor o menor, el conjunto de un sonido fundamental, tercera mayor o menor, y quinta justa, tales quintas señalan una tonalidad determinada, pues al faltar la tercera podrá imaginársele mayor o menor, pero siempre la tonalidad que marca la fundamental quedará perfectamente determinada.

Al moverse estos intervalos de quintas en cualquier dirección, estarán señalando distintas tonalidades y ningún centro tonal determinado, por lo que se hacen del todo impracticables.

Lo que dijimos anteriormente sobre las quintas producidas dentro de unidades acordales, se comprueba cuando vemos que los grandes maestros así las empleaban:



Esas quintas paralelas que hemos visto en los ejemplos son permitidas, porque ellas se producen por movimientos de medios tonos.

Para comprender los efectos que producen las quintas directas o paralelas, debemos conocer las distintas asignaturas que forman parte de ese complejo artístico-sonoro que es la música, ellas son: acústica, fisiología, biología y sicología, por sólo señalar las que consideramos más importantes.

Sería muy importante que se explicara ampliamente el papel que juegan esas materias en la música. No lo hacemos aquí porque éstas pertenecen al campo de la estética y filosofía de la armonía; asuntos que, por su profundidad y extensión, nos alejarían del tema que ahora tratamos. Sin embargo, para comprender el asunto que nos ocupa, es necesario explicar, someramente, cómo entran en juego la fisiología y la sicología en la audición de ciertos enlaces.

Sabemos que existe un fenómeno fisiológico llamado persistencia retiniana, de ahí que no veamos cuando la pantalla del cinematógrafo se queda sin iluminación para dar paso al cuadro siguiente. Esto sucede varias veces por segundo. Esto quiere decir que la imagen permanece en nuestra retina una mayor fracción de segundo que la empleada en el cambio de cuadro. Del mismo modo podemos decir que existe la persistencia auditiva, y que tal vez ésta sea mayor que la retiniana.

Analicemos la resolución siguiente y veamos qué sucede:

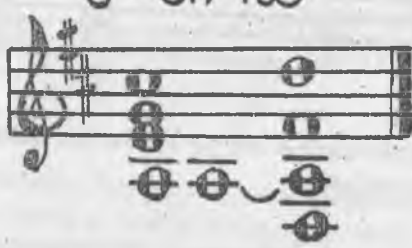


En este enlace del acorde de *la* séptima dominante con su tónica *re* mayor, se han producido las quintas paralelas o directas. Esto ha ocurrido, porque la quinta justa que forma los sonidos *la* y *mi* del primer acorde, resuelve sobre la otra quinta justa, *re* y *la*, del segundo. Al escuchar el sonido *la* del primer acorde, y repetirse en la misma posición en el segundo, nos produce la sensación de que dicho sonido *la* no se ha movido, que ha permanecido como nota común en la misma voz o parte armónica, escamoteando de este modo la pobre sonoridad que producen las quintas justas realizadas por movimiento directo. A todo esto debemos agregar la correcta y bella resolución del bicordo sensible, y el super sonoro movimiento que realiza el bajo. Está demostrado que entre los pasos melódicos fuertes —cuartas y quintas— que realiza el bajo en las cadencias, el movimiento descendente es muy superior al ascendente.

José Forns dice que Mazzucato condensó en cinco principios las leyes en que se basa la tonalidad. Refiriéndose al quinto: «Tendencia fónica cadencial hacia el grave», expresa que el mismo consiste en la propensión que se tiene a resolver hacia la nota más grave todas las cadencias, buscando que el bajo realice un movimiento descendente. Este principio halla su apoyo físico en la predisposición del instinto humano a referir todos los sonidos a la fundamental de una serie armónica que, una vez determinado un tono, se nos manifiesta como la tónica correspondiente en la región más grave. Esto es un fenómeno comprobado por muchos físicos e historiadores, sin que lo destruyan las cadencias ascendentes que deben considerarse como excepciones.

Por todas las razones expuestas, llegamos a comprobar que la sensación que experimentamos al escuchar el enlace que nos ocupa, es, en realidad, la que vamos a mostrar en el ejemplo que sigue, considerado por todos como el más perfecto, y al que nada podrá objetarse en su contra:

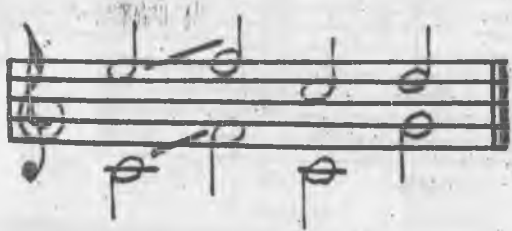
6ª en Re



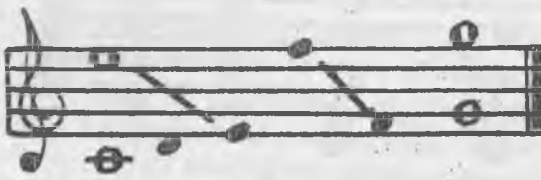
La música se hizo para ser escuchada, no para verla escrita.

QUINTAS Y OCTAVAS OCULTAS, ENCUBIERTAS O RESULTANTES

Éstas se producen cuando dos notas distintas se dirigen por movimiento directo hacia una octava o quinta justa:



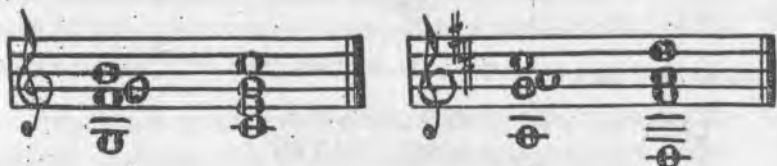
Los tradistas explican que el sonido *do*, del primer compás, pasa imaginariamente por los sonidos *re*, *mi* y *fa*, para dirigirse al *sol*:



Nosotros podríamos argumentar que lo imaginario puede estar muy lejos de lo real, como el fantasma que no tiene nada que ver con la realidad. Además, son muchos los casos en que estas subjetivas o supuestas quintas y octavas ocultas quedan del todo anuladas; esto es, cuando el bajo realice un movimiento por tercera:



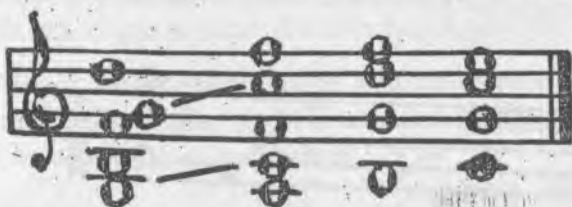
Igualmente quedan anuladas si el bajo se mueve por cuarta o quinta ascendente o descendente:



Del mismo modo son permitidas las quintas que se produzcan por cambio de posición de los sonidos de una misma armonía:

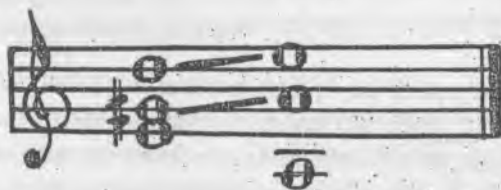


Las quintas y octavas resultantes sobre el segundo acorde motivo de un enlace entre partes intermedias son aceptables:



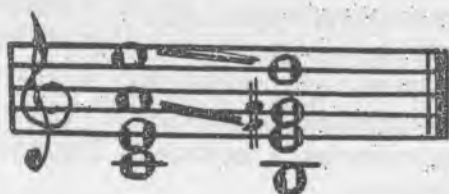
Siendo, como son, buenos todos los movimientos que se produzcan por medios tonos, las quintas u octavas que se realicen por medio de esos movimientos resultarán del todo correctas.

Estos movimientos son permitidos cuando se producen entre quintas desiguales:



En este ejemplo las quintas se han producido entre *sol* sostenido y *re*, quinta disminuida y la justa o perfecta, *la* y *mi*.

Son más aceptables, sin embargo, las que se producen en sentido inverso al anterior:



La transición de quinta perfecta a una disminuida siempre es buena:



Por último, diremos que todas las quintas y octavas ocultas quedan anuladas si hacemos uso de los movimientos contrarios.

Por otra parte, si examinamos las obras de los grandes maestros, comprobaremos que ninguna de ellas está exenta de esos movimientos, en los cuales se producen las subjetivas quintas y octavas ocultas; lo que nos indica que, como hemos dicho, la música se hizo para ser escuchada y no para verla escrita. Veamos lo que dice al respecto un tratado de armonía:

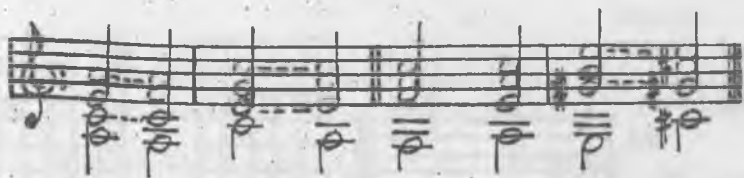
Tratándose, como antes hemos dicho, de materia muy discutida, varia y compleja, claro está que no queda ni mucho menos aclarado cuanto con ella se refiere, con el solo auxilio de las reglas anteriores. Sirvan ellas de base de orientación que guíen al alumno en sus comienzos, que ya más adelante se irán estudiando nuevos casos, excepciones y aplicaciones diversas halladas en las obras maestras de eminentes compositores antiguos y modernos y las instrucciones estéticas que las explican, ya que en definitiva, ellos, los artistas, son los que crean con su buen gusto, intuición y temperamento la técnica; y ellos los que paso a paso van realizando las transformaciones en los procedimientos que caracterizan cada fase sucesiva de evolución.³

No obstante lo anteriormente expuesto, daremos algunas reglas para conseguir la mayor sonoridad en el enlace de los acordes.

Cuando se enlazan dos acordes situados a distancia de cuartas o quintas entre dos acordes que se enlazan, hay siempre una nota común:



Cuando los acordes se encuentran a distancia de terceras o sextas, habrá dos notas comunes.



Los acordes situados a distancias de terceras pueden enlazarse y conservar, como vemos en el ejemplo, los sonidos comunes en la misma voz; también pueden hacerse sin observar esta regla:

³Sociedad Didáctico Musical: *Tratado de armonía*, Curso primero, p. 53.

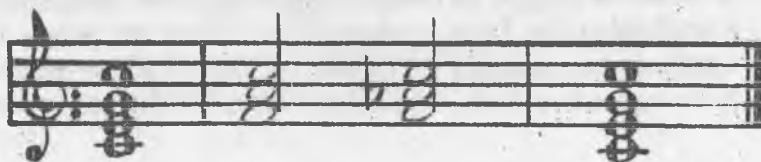


Cuando el bajo se mueve por segundas, no hay notas comunes. Hay casos en que debemos echar abajo la regla de conservar el sonido común en la misma voz. Estos son: cuando el bajo se mueve ascendentemente, del segundo grado al quinto; del tercero, al sexto, y del sexto, al segundo:



FALSA RELACIÓN

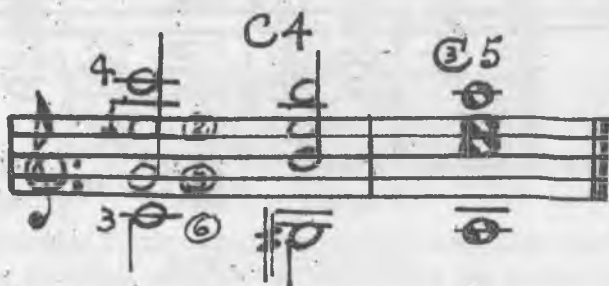
Al enlazar los acordes debemos tener en cuenta la marcha melódica o buen movimiento de cada una de las voces o partes dentro del conjunto armónico. Así pues, en una sucesión armónica, en la cual uno de los sonidos de un acorde sufra alteración en el siguiente, ese movimiento lo debe realizar la misma voz o parte armónica. Faltar a esta regla es lo que se denomina «falsa relación».



En el ejemplo se puede observar que el *la* natural del segundo acorde desciende al *lab* en el tercero y al *sol* en el cuarto; de este modo se logra un movimiento tan correcto como fácil de entonar, si se tratara de una realización por medio de voces humanas. Recuérdese el principio estético de «inercia fónica», que dice: Todo sonido alterado debe resolver en el mismo sentido en que fue alterado.

El movimiento que acabamos de realizar, para evitar la falsa relación, ha llevado implícito complacer el principio de inercia fónica.

No obstante, muchos tratadistas, aun los más respetuosos de la tradición, aceptan la falsa relación cuando se produce entre cualquiera de las partes o voces y el bajo, cuando éste pasa de la tónica de un tono a la sensible de otro inmediato:



Esta regla que señala la falsa relación se hace un poco rígida cuando se refiere a la armonía para voces o de escuela; no así cuando se trata de música instrumental, y menos aún, en el tratamiento de la armonía moderna.

RESOLUCIONES ARTIFICIALES

El acorde de séptima de dominante puede resolver excepcional o artificialmente. Estas resoluciones se llaman así, porque el acorde de dominante en vez de resolver sobre el acorde presentado y esperado, lo hace, sorpresivamente, sobre otro inesperado.

Algunos autores llaman a este paso armónico sucesión de engaño, porque un acorde de *sol* séptima, por ejemplo, en vez de resolver en su tónica *do*, nos engaña y resuelve sobre otro acorde.

Veamos algunos ejemplos de estas resoluciones artificiales:

sol 7ma.
lab +

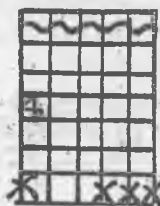
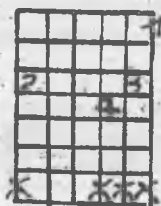
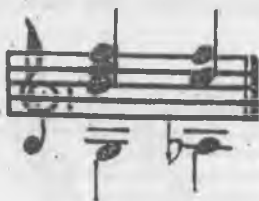


sol 7ma.



lab mayor

sol 7ma.
fa - 1ra. inv.



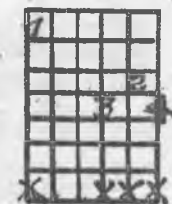
sol 7ma.

sol # 7ma.
dis.

3ra. inv.



sol 7ma.



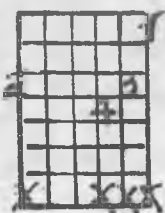
sol # 7ma. dis.

3ra. inv.

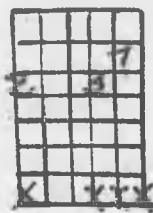
sol 7ma.

sol 7ma.

dis.



sol 7ma.

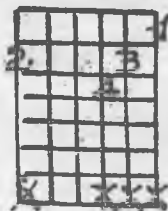


sol 7ma. dis.

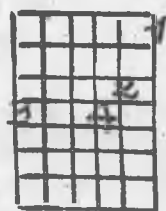
sol 7ma.

sol# 7ma.

dis.



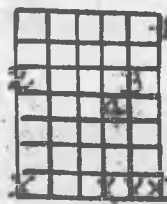
sol 7ma.

sol# 7ma.
dis.

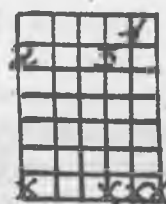
sol 7ma.

la— 6ta.

3ra. inv.



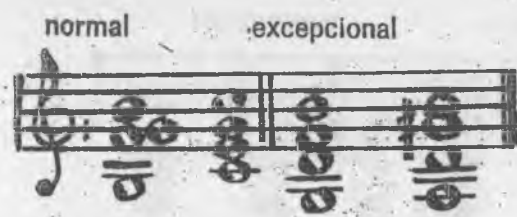
sol 7ma.

la— 6ta.
3ra. inv.

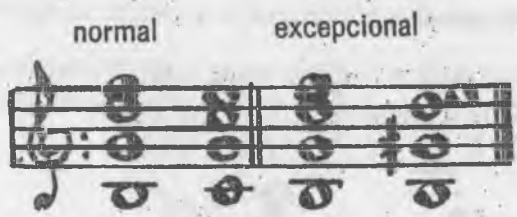
Estas resoluciones artificiales nos brindan un poderoso medio para modular, como veremos más adelante.

MOVIMIENTO RESOLUTIVO DEL INTERVALO DE SÉPTIMA

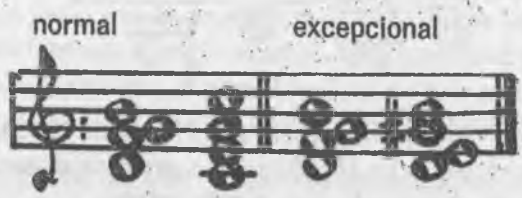
Como se habrá podido observar, en las resoluciones artificiales o excepcionales de los acordes de séptima de dominante, en estado fundamental, el bajo no realiza sus movimientos normales de cuarta ascendente, o su inversión, quinta descendente:



En la primera inversión, por ejemplo, el bajo en vez de subir por semitono a la tónica, queda estacionario:



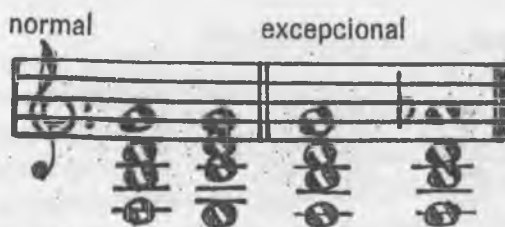
En la segunda inversión, en vez de descender un grado a la tónica, queda inmóvil:



En la tercera inversión, cuando el bajo, en vez de descender a la tercera del acorde de tónica, realiza el descenso, pero ahora sobre la fundamental de un nuevo acorde de séptima de dominante:



Además, en esta tercera inversión, el bajo, en vez de descender a la tercera de la tónica, como indica su natural resolución, queda firme:

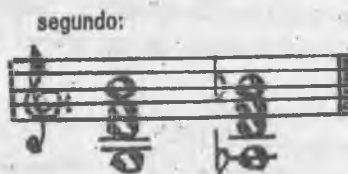
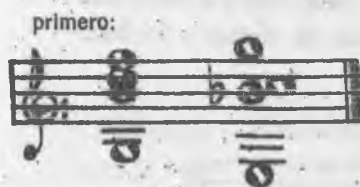


Es de aconsejar la no duplicación en las partes extremas del sonido sobre el cual resuelve la séptima.

En el segundo caso de este ejemplo, no se trata del acorde de séptima de dominante propiamente, sino de un acorde de séptima de sensible:



Podemos añadir otros movimientos resolutivos de excepción del intervalo de séptima. En el primer caso veremos el ascenso de la séptima; y en el segundo, ésta queda quieta:

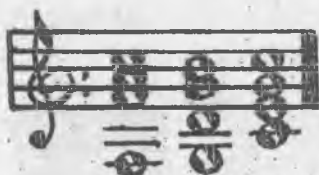


CADENCIA

Cadencia es la fórmula armónica que se utiliza para la conclusión de una frase o un pensamiento musical. La resolución sobre el acorde perfecto de tónica, se denomina cadencia perfecta:



La cadencia perfecta y completa, se realiza por la sucesión subdominante-dominante-tónica:



La cadencia plagal se realiza por la sucesión subdominante-tónica:



Un pensamiento musical que resuelva sobre la dominante, es lo que llamamos semi-cadencia. No importa el acorde o los acordes que antecedan al de dominante. Las semi-cadencias no tienen capacidad conclusiva:



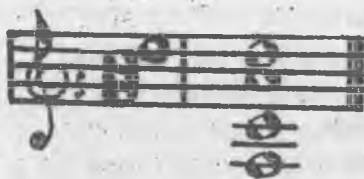
Cadencia rota, interrumpida o evitada. En esta cadencia el acorde de dominante, en vez de resolver sobre el de tónica, se dirige al acorde mayor, construido sobre el intervalo de sexta menor:



DISONANCIA CARACTERÍSTICA DE LA SUBDOMINANTE

La genialidad de Monteverdi al crear el acorde de séptima de dominante, dio origen a que otros siguieran su ejemplo y agregaran nuevos sonidos a los acordes. Así, por ejemplo, al acorde de cuarto grado de la escala mayor natural se le agregó una sexta mayor, que se le llamó disonancia característica de la subdominante. Se le atribuye a Rameau la agregación de este sonido.

Acorde de *fa* mayor sexta, subdominante de *do* mayor:

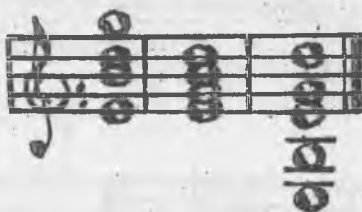


Y siguieron las agregaciones. Al acorde menor de segundo grado, así como a los de tercero y sexto, también menores, se les agregó una séptima menor.

Acorde de *re* menor séptima subdominante funcional:



Acorde de *mi* menor séptima, mediante:



Acorde de *la* menor séptima, tónica funcional:



Al acorde de quinta disminuida, que se forma sobre el séptimo grado de la escala, también se le agregó una séptima menor, formándose así el acorde de séptima de sensible. Se llama así, porque está formado sobre la sensible de la tonalidad y contiene el intervalo de séptima, menor *si/la*. Tanto a éste como a los anteriores, se les llama acordes secundarios de séptima.

El acorde de séptima de sensible tiene función de dominante, pero los guitarristas lo usamos poco, ya que en su lugar empleamos otro más completo, como se verá más adelante, cuando tratemos los acordes de novena de dominante.

Si séptima de sensible (*si, re, fa, la*):



ACORDE DE SEXTA AÑADIDA

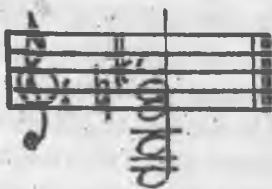
El intervalo de sexta mayor, agregado a los acordes, se generalizó a tal punto, que es raro encontrar un músico moderno que no emplee los acordes mayores y menores con sexta añadida. Este in-

tervalo de sexta es mayor, como dijimos anteriormente, y no sufre ninguna variación al agregársele al acorde mayor o menor.

Acorde de *mi* mayor sexta (*mi*, *si*, *sol* sostenido, *do* sostenido) indirecto:



Acorde de *mi* menor sexta (*mi*, *si*, *sol*, *do* sostenido) indirecto:



Como se observa, al escribirlos para la guitarra, como lo demuestran los ejemplos anteriores, se ve claramente que ellos no han salido en estado directo, pues, en este caso, hubieran quedado integrados así: *mi*, *sol* sostenido (tercera mayor), *si* (quinta justa) y *do* sostenido (sexta mayor) = *mi* mayor sexta, y *mi*, *sol* (tercera menor), *si* (quinta justa) y *do* sostenido (sexta mayor), igual a *mi* menor sexta.

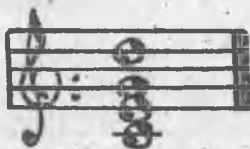
DISONANCIAS COMPLEMENTARIAS DE LA TÓNICA

Al acorde de tónica se le agregaron sonidos aún más disonantes que los tratados anteriormente. Estos sonidos son: la séptima y la novena mayor. A veces se usan ambas a la vez.

Acorde de *do* mayor séptima:



Acorde de *do* mayor novena:



Acorde de *do* mayor séptima y novena:



A estos sonidos disonantes de séptima y novena mayor, agregados al acorde de tónica, se les llama disonancias complementarias de la tónica.

La ley que establece la inversión del acorde, y que tanto ha enriquecido la armonía, no es aplicable a todas las combinaciones armónicas. Ahí tenemos el caso —entre nosotros— del acorde de séptima mayor. Esta unidad acordal exige que se escuche el intervalo de séptima mayor, que es el de más relieve en esa armonía y, por consiguiente, el elemento primordial que lo caracteriza. Al formarlo en su tercera inversión, que nos obliga a situar la séptima mayor en el bajo, obtendremos el acorde: *Si, mi, sol, do*.

Cuando escuchamos esta combinación, experimentamos la sensación de una armonía rara, ininteligible, que nada tiene que ver con la verdadera sonoridad que emana del acorde de séptima mayor en estado fundamental y directo:



En los acordes los sonidos extremos son los que más se destacan. Partiendo de este criterio, nos percatamos del fenómeno que ocurre con la tercera inversión de este acorde que nos ocupa. Los sonidos que más se destacan, repetimos, son: *si* y *do*, que forman el intervalo de novena menor, elemento disociador y completamente ajeno a la genuina sonoridad que corresponde al acorde de séptima mayor. Como hemos visto, en la tercera inversión de ese acorde no aparece entre los sonidos que lo integran, su intervalo característico: séptima mayor, sino el de novena menor que pertenece a otra armonía.

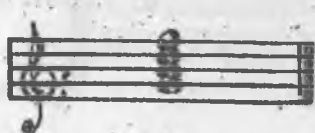
Un caso similar lo tenemos con el acorde de novena dominante. Éste perdería su sonoridad característica, si lo empleamos en su cuarta inversión; o sea, con la novena en el bajo. Del análisis realizado se desprende que en el acorde no basta con la reunión de los intervalos que lo integran. Cada unidad acordal posee, dentro del proceso sonoro, un carácter, una funcionalidad específica, que siempre debemos cuidar. Esto nos demuestra que un verdadero acorde no podrá ser nunca una inconsulta reunión de intervalos, sino la manera correcta de colocarlos para que dicho acorde resulte diáfano, y se transparenten en él los fines estéticos que se persiguen.

ESCALA MAYOR ARMÓNICA ARTIFICIAL

Una vez vistos los acordes que se forman sobre los distintos grados de la escala mayor natural, pasamos ahora al estudio de la escala mayor armónica artificial, bastante utilizada. Esta escala es casi idéntica a la mayor natural, con la única diferencia que el sexto grado es menor.

Escala mayor armónica artificial:

nueva tercera, que tiene relación de novena con respecto a la fundamental, formándose así el acorde de novena de dominante:



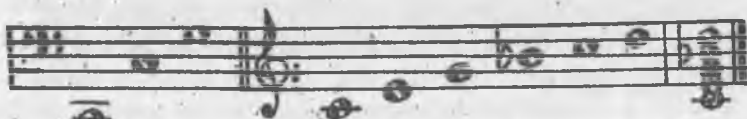
sol 7ma.



sol 9na.

Hasta aquí ha sido posible agrandar, ensanchar o dilatar el acorde de quinto grado o dominante, enriqueciéndose su armonía con nuevos sonidos que, además de aumentar su sonoridad, han acrecentado también su riqueza y belleza armónica. Estos sonidos, acústicamente forman el complejo armónico de esa gran unidad acordal de la dominante, con una perfecta y definida individualidad sonora. La naturaleza nos lo demuestra así, cuando con los sonidos concomitantes o armónicos de la fundamental, producto de la vibración de los cuerpos sonoros, ella misma construye este acorde de novena de dominante.

Veamos la ampliación de los sonidos armónicos o concomitantes. (Consúltense nuevamente la «Vibración de los cuerpos sonoros»):



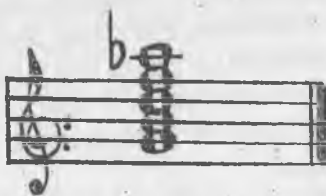
decir, una imagen exacta de la que acabamos de ver, partiendo del *do*, obtendremos la combinación siguiente:



Este es el acorde de *sol* novena de dominante (dominante de *do* mayor) creado por Monteverdi, que forma, como dijimos anteriormente, la más completa y perfecta afinidad armónica que se ha podido concebir en esa unidad acordal de la dominante.

La mayor genialidad de Monteverdi consiste en haber creado esos acordes un siglo antes de que Joseph Sauveur, padre de la acústica, demostrara científicamente la existencia de esos fenómenos armónicos, que ahora nos explican el verdadero origen de esas armonías.

Valiéndonos de un subterfugio armónico, y haciendo uso de la escala mayor armónica artificial, podemos construir el acorde de novena menor. Debe tenerse presente que el intervalo menor es siempre medio tono menos que el mayor. Beethoven tenía cierta predilección por este acorde de novena menor de dominante:



sol novena menor

Es muy importante observar que cuando la novena es mayor, mejor dicho, natural, lo ciframos simplemente *sol* novena. Ahora bien, cuando la novena es menor, lo especificamos cifrándolo *sol* novena menor, tal como lo muestran los ejemplos anteriores.

ACORDE DE ONCENA

El acorde de oncena de dominante se forma agregando un intervalo de tercera al acorde de novena. Sin embargo, construido así, este acorde resulta pesado y muy cargado de disonancias, por lo que se aconseja se le suprima la tercera. Puede suprimírsele la quinta, que a partir del acorde de séptima de dominante, es el sonido menos importante y, por lo tanto, el más factible de suprimirse; entonces el acorde *sol* oncena quedaría de esta forma:



Se puede observar en este acorde de oncena de dominante, que no es más que el acorde perfecto mayor de cuarto grado o subdominante (*fa, la, do*), con el bajo *sol* del quinto grado o dominante. Si hacemos de esta observación una regla, resultará más fácil la construcción de estos acordes de oncena. Es muy usado en su segunda inversión, y, como es natural, en este caso no podremos suprimir la quinta, ya que la misma toma el bajo en la segunda inversión.

Sol oncena, segunda inversión:



Esta segunda inversión del acorde de oncena, es la excepción en estos acordes de cuatro sonidos, puesto que en esta inversión el intervalo de oncena aparece debajo del de séptima, sin que se menoscabe su peculiar sonoridad o sentido armónico.

El acorde de onцена en la segunda inversión, así como el que formamos en estado fundamental, casi siempre resuelven sobre el acorde de séptima de dominante, para que éste sea el que conduzca a la tónica. Muy excepcionalmente encontraremos en música popular la resolución de este acorde de onцена de dominante directamente sobre la tónica. Es muy común alternar el acorde de onцена de dominante con el de séptima de dominante, supliendo así los cambios de subdominante a dominante. Debe quedar establecido, pues, que la onцена de dominante puede sustituir a la subdominante. No olvidemos que al tratar la formación del acorde de onцена de dominante, llegamos a la conclusión de que no era otro que el acorde perfecto de subdominante, con el agregado del bajo de la dominante.

ACORDE DE TRECENA DE DOMINANTE

El acorde de trecena de dominante no es otro que el de onцена, con el agregado de la trecena. A este acorde le sucede lo mismo que al de onцена, que formado con todos sus sonidos, resulta muy cargado de disonancias. Como se recordará, aconsejamos suprimir la tercera al acorde de onцена, y ahora al de trecena, se aconseja suprimirle la onцена. También puede suprimírsele la quinta.

Cuando planteamos que puede suprimirse un intervalo dado, esto no quiere decir que él estorbe o perturbe la función de la armonía, pues si lo dejamos formar parte del acorde, obtendríamos una mayor sonoridad; pero en la guitarra, por falta de posibilidades para realizarlo completo, nos vemos en la imperiosa necesidad de suprimirlo. No sucede así, sin embargo, cuando decimos que se suprima la tercera en el acorde de onцена, y la onцена en el acorde de trecena, que sí perturban la claridad y sentido armónico de estos acordes.

El acorde de trecena puede ser construido con la novena mayor o menor. Cuando está formado con la novena mayor, lo cifraremos de este modo: *sol* trecena igual a: *sol, fa, la, si, mi*. Cuando la novena es menor hay que especificarlo:

sol trecena



sol 13na.



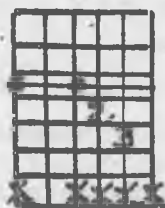
sol 13na.

9na.—

sol trecena
9na. menor

El acorde de trecena de dominante puede ser construido sin quinta y sin novena, y por eso no deja de tener su sabor característico:

sol trecena



sol 13na.

Si examinamos con agudeza el ejemplo anterior, comprobaremos que ese acorde no es otro que el de séptima de dominante, al cual le hemos agregado una sexta mayor, elevada a su octava superior.

Recuérdese que el intervalo de trecena es igual al de sexta mayor, colocada a una octava superior. Así puede quedar establecido que un acorde de séptima de dominante, al cual le agregamos una sexta mayor a la octava superior, queda convertido en un acorde de trecena de dominante. Algunos autores han denominado al acorde formado de esta manera, «séptima, con sexta añadida». Nosotros preferimos llamarlo trecena de dominante. Téngase presente que la séptima es el intervalo más importante en todos estos acordes dominantes.⁴

⁴Decimos que el intervalo de séptima es el más importante en las armonías de la dominante, porque él le imprime a esas unidades acordales su dinamismo ca-

Ya dijimos que el acorde de novena no es más que el acorde de séptima con el agregado de la novena. Asimismo podríamos definir al de oncena como el acorde de séptima, con el agregado de la oncena, y al de trecena, como el acorde de séptima, con el agregado de la trecena.

Anteriormente señalamos los sonidos que podían suprimirse sin que los acordes perdieran su característica o color armónico, pero debe tenerse bien en cuenta que el intervalo de séptima es el más importante en todos estos acordes dominantes, y, por lo tanto, nunca debe suprimirse.

Agreguemos, que estos acordes de oncena y trecena, como hemos dicho, son en realidad producto de agregados armónicos, y no constituyen, por lo tanto, verdaderos acordes, pues carecen por completo de esa compaginación imprescindible para tener contextura; no poseen capacidad de unificación armónica. Esta capacidad unificadora estuvo presente hasta la formación del acorde de novena dominante, como ya se pudo observar. Hasta ahí ha sido posible agrandar el acorde de quinto grado o dominante, formándose esa perfecta y definida individualidad sonora.

Ahora bien, si agregamos un nuevo sonido al acorde de novena de dominante, que lógicamente corresponde a la oncena (ya que estos acordes están formados por terceras superpuestas), se formará uno nuevo en el cual se incluye un sonido muy ajeno y refractario a ese complejo armónico de la dominante. Este intervalo al que hacemos referencia, es precisamente el sonido más importante de la tonalidad, el de mayor fuerza tonal, pues se trata de la tónica, sonido generador y centro armónico de la tonalidad.

racterístico. Esto se debe a la doble relación de sensible que forma el intervalo de séptima, con la tercera de esos acordes. Son tan relevantes esas dos sensibles, que al escucharla, de inmediato induce en nosotros el fenómeno psíquico de la presonancia, que nos hace esperar la resolución correspondiente sobre el acorde de tónica, que nos produzca la sensación de reposo.

Como es de suponer, este sonido que forma la oncena, tratándose, como se trata, de la fundamental del acorde de tónica, sonido principal de la tonalidad, agregado al acorde de novena de dominante, podrá sumar un nuevo sonido a ese complejo armónico, pero sin unificarse o fundirse en él, como lo hicieron sus anteriores, la séptima y la novena, que de manera cierta y positiva ampliaron esa unidad acordal de la dominante:



Igualmente sucederá con el intervalo de trecena, agregado al acorde de oncena, que forma el acorde de trecena de dominante. Este intervalo que corresponde a la trecena, coincide también con otro sonido propio del acorde de tónica, y que también resultará ajeno y extraño a ese complejo armónico de la dominante, aunque en menor grado que su antecesor, el intervalo de oncena. Este nuevo sonido que forma la trecena de la dominante, corresponde a la tercera del acorde de tónica. Veámoslo:



De todo lo expuesto, debemos sacar como conclusión que estas unidades acordales de oncena y trecena de dominante, son el producto, repetimos, de los agregados armónicos antes dichos, tan ajenos como refractarios a esa concepción de individualidad sonora que forma ese gran acorde de novena de dominante.

Cuando decimos que estos agregados armónicos son ajenos y refractarios al acorde de novena de dominante, lo hacemos en virtud de que la tónica y la dominante son las dos columnas o pa-

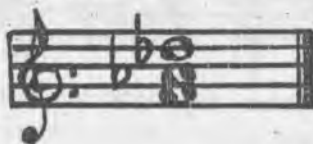
redes de carga que sostienen toda la estructura del círculo armónico tonal; pero también manifiestan, de manera expresa, su marcado antagonismo funcional armónico. Podría decirse que ambos acordes gobiernan toda la tonalidad; pero cada uno de ellos ejerce, en condados aparte, su jurisdicción.

Si repasamos los acordes representativos o funcionales, comprobaremos cómo los acordes de segundo, tercero, cuarto, sexto y séptimos grados, pueden reemplazar las armonías de la tónica y la dominante. Sin embargo, este reemplazo no podrá verificarse nunca entre esas dos armonías del primero y quinto grados (tónica y dominante); no caben en el mismo ambiente armónico; su antagonismo funcional hace que se excluyan mutuamente. De ahí, repetimos, que cuando agreguemos al acorde de novena de dominante los sonidos que corresponden a la oncena y trecena, por ser los principales del acorde puro de tónica, resulten del todo refractarios a esa combinación armónica, por su manifiesta incoherencia.

No obstante todo lo expuesto, y que hacemos a modo de explicación técnica, para que se conozca científicamente esta materia, seguiremos llamando acordes, como es norma generalizada universalmente, a estas artificiosas combinaciones armónicas de más de cinco sonidos. Esto lo hacemos con el fin de no complicar el cifrado de los mismos.

ACORDE DE SEXTA NAPOLITANA

Algunos autores lo definen como un acorde de segundo grado, en la primera inversión, o con los grados sexto y segundo rebajados; esto es, en *do* mayor: acorde de segundo grado, igual a *re*, *fa*, *la*. En su primera inversión igual a *fa*, *la*, *re*. El sexto grado de la escala, *la*, rebajado a *lab*, y el segundo grado *re*, rebajado a *reb*, entonces queda: *fa*, *lab*, *reb*:



124

Nosotros preferimos definirlo como el acorde menor de cuarto grado, o subdominante menor, en el cual sustituimos el intervalo de quinta justa por el de sexta menor. Así obtendremos, en *do* mayor, en vez de la subdominante menor que ya conocemos, *fa, lab, do*, este mismo acorde, pero sustituyendo la quinta justa, *do*, por la sexta menor, *reb*



Como se ha podido comprobar, no es más que una subdominante doblemente alterada. Ha sido construida, como se ha visto, sobre el intervalo de cuarta, que constituye la subdominante; es fácil comprender, por tanto, que este acorde tenga función de subdominante. No obstante su procedencia y función armónica, al no tener su quinta justa, deja de ser acorde perfecto menor, por lo que hemos decidido conceptuarlo como un acorde extra-tonal, y cifrarlo como *re b* mayor, primera inversión, tomando el intervalo de sexta menor, *reb*, como fundamental.

Le llaman «sexta napolitana», por el intervalo característico de sexta menor que forman la relación *fa, re b*, y lo de «napolitana» viene porque le atribuyen a los compositores napolitanos haber sido los creadores de esta fórmula armónica, lo cual no es del todo cierto, pues con anterioridad a esa época, se han encontrado obras en las cuales ya era usado este acorde:



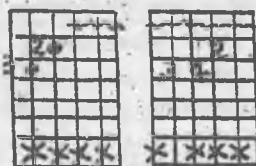
ALTERACIONES DE LA QUINTA

ACORDES CON QUINTA AUMENTADA Y QUINTA DISMINUIDA

El acorde perfecto mayor puede sufrir la alteración ascendente de su quinta, formando así el acorde de quinta aumentada igual a *do, mi, sol* sostenido. Estos acordes alterados son dominantes. El que acabamos de formar, se denomina *do* quinta aumentada, y resuelve de una manera lógica sobre el acorde de *fa* mayor. Se puede duplicar la fundamental:

do 5ta.

aumentada



resolución



El acorde de séptima dominante es muy usado con la quinta aumentada. Al construir este acorde, debemos tener cuidado de colocar, siempre que sea posible, el sonido de quinta aumentada sobre el intervalo de séptima. También es muy usado el acorde de séptima con quinta disminuida:

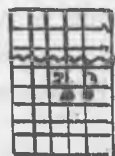
sol 7ma.

5ta. aumentada



sol 7ma.

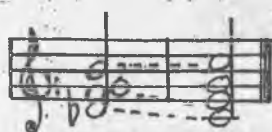
5ta. disminuida



sol 7ma. 5ta.
aumentada

sol 7ma. 5ta.
disminuida

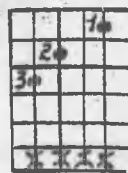
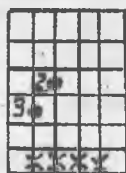
El acorde de séptima de dominante, quinta disminuida, es muy usado en su segunda inversión, pues, como se sabe, en esta inversión la quinta toma el bajo y realiza un movimiento de medio tono al resolver sobre la tónica, resultando, por tanto, muy atractiva su resolución:



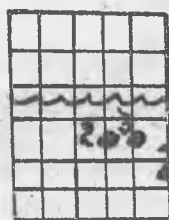
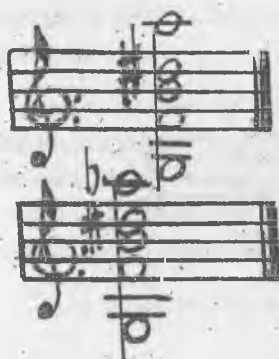
sol 7ma. do+

5ta. dis.

2da. inv.



El acorde de novena dominante puede ser construido con quinta aumentada. Esta alteración de la quinta la podemos realizar lo mismo en el acorde de novena mayor, que en el de novena menor:



sol 9na.

5ta. aumentada



sol 9na.—

5ta. aumentada

No es guitarrístico el acorde de novena con quinta disminuida.

ALTERACIONES DE LA QUINTA EN EL ACORDE DE ONCENA

No es recomendable las alteraciones de la quinta en el acorde de oncena, y, por lo tanto, no lo vamos a tratar.

También los acordes de trecena pueden construirse con quinta aumentada o disminuida. Sin embargo, no recomendamos la quinta aumentada en este acorde.

Igualmente, podría ser formado con novena menor y quinta disminuida, entonces quedaría como se indica en el ejemplo:

sol 13na.

5ta. dis.



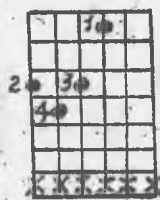
sol 13na. 9na.—

5ta. dis.



sol 13na.

5ta. dis.



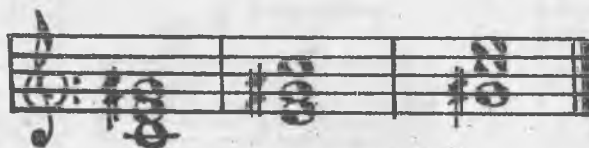
sol 13na. 9na.—

5ta. dis.

Nótese que cuando la novena es mayor no le especificamos; sólo lo hacemos cuando es menor.

Hemos podido observar al construir los acordes de trecena sobre la nota sol, que éstos han sido formados de manera muy completa, con alteraciones de la quinta y la novena. Puede considerarse este hecho como un privilegio guitarrístico de la fundamental sol, pues sobre otras notas no nos va a ser posible formarlos de forma tan completa.

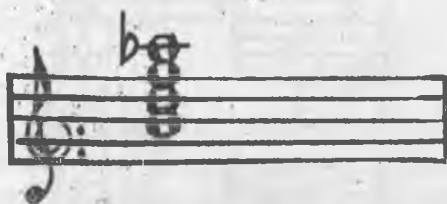
Y volviendo a los acordes de tres sonidos con la quinta aumentada, debemos decir que ellos se repiten en la guitarra cada cuatro trastes, pudiendo considerarse como inversiones de ellos mismos:



Si tratamos de realizar estas inversiones en la guitarra, tendremos sólo que correr la mano, con la misma posición, cuatro trastes.

ACORDE DE SÉPTIMA DISMINUIDA

El acorde de séptima disminuida pertenece también a la familia de los acordes nacidos de la escala mayor armónica artificial (o de segundo tipo). Se le llama así por estar construido sobre el séptimo grado y contener el intervalo característico de séptima disminuida, *si/lab*. Consta de: fundamental, tercera menor, quinta y séptima disminuidas:



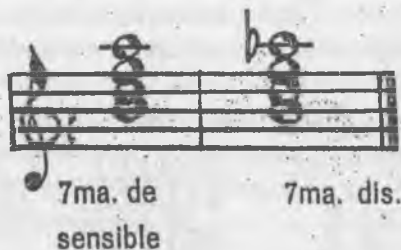
Los acordes de séptima disminuida pueden ser contruidos también por medio de terceras menores superpuestas.

El acorde de séptima disminuida tiene un color armónico muy especial e inconfundible, debido a los intervalos que lo forman, los cuales le imprimen esa singular individualidad sonora.

Como se recordará, el acorde de tres sonidos, formado sobre el séptimo grado, igual a: *si, re, fa*, resultó ser de quinta disminuida, y, además, contiene el intervalo de tercera menor, que caracteriza los tres sonidos básicos del acorde de séptima disminuida; *si, re, fa*, se convierte en séptima disminuida al agregarle un cuarto sonido: *lab*:



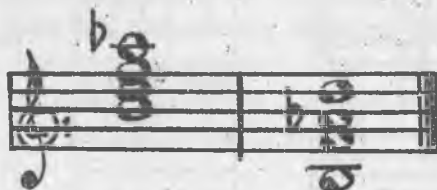
No se olvide que el acorde de séptima de sensible tiene como base el acorde de quinta disminuida, al cual se le agregó una séptima menor -la natural-, única diferencia que existe entre éste y el de séptima disminuida:



Recuerde que el intervalo de séptima menor es medio tono menos que el mayor, y el disminuido es medio tono menos que el menor.

Este acorde de séptima disminuida tiene función de dominante, al igual que el de séptima de sensible; pero rara vez lo usamos como dominante, porque en su lugar empleamos el de novena menor de dominante, que contiene los mismos sonidos, más la fundamental sol.

Si séptima disminuida:



Sol novena menor:



Los acordes de séptima disminuida, como dijimos antes, son dominantes, y pueden ser usados lo mismo en la tonalidad mayor que menor:



Contienen dos sensibles y un sonido atractivo. En el acorde *si, re, fa, la b*, son sensibles, *si* y *fa*, y atractivo el *la b*. Al resolver sobre la tónica, *do* mayor, el sonido *si* asciende al *do*, y el *fa* descendiende al *mi*, formando el «bicordo sensible», tal como se explicó al tratar la «Marcha obligada de los sonidos»; el *la b* se vuelve atractivo al experimentar esta alteración descendente, por lo que se debe resolver sobre el sonido más cercano, *sol*, quinta del acorde de tónica, como se habrá podido comprobar en el ejemplo anterior.

Los acordes de séptima disminuida nunca podremos construirlos en la guitarra en forma directa, como señalamos al tratar sobre el estado directo e indirecto de los acordes, pues en algunos casos tendremos que saltar de la fundamental a la quinta, y en otros, de la fundamental a la séptima disminuida.

De la fundamental a la quinta:



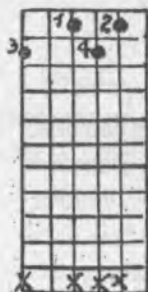
fa# 7ma. dis.

De la fundamental a la séptima:



fa# 7ma. dis.

Existen tres maneras guitarrísticas de realizar los acordes de séptima disminuida:



fa# 7ma. dis.

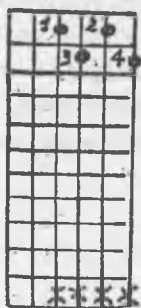


fa# 7ma. dis.

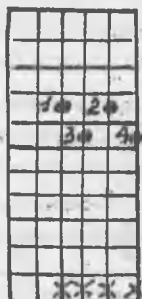
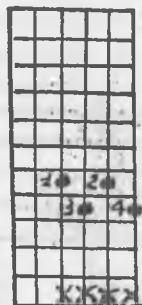


fa# 7ma. dis.

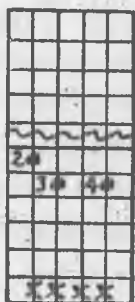
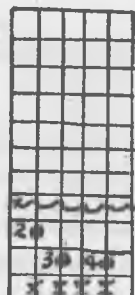
Los acordes de séptima disminuida se repiten cada tres trastes, bajando o subiendo la mano con la misma posición; de esta forma se logran inversiones del mismo acorde:



re# 7ma. dis.

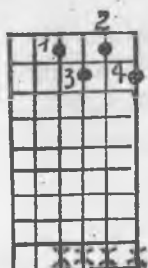
re# 7ma. dis.
1ra. inv.re# 7ma. dis.
2da. inv.

do 7ma. dis.

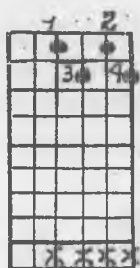
do 7ma. dis.
1ra. inv.do 7ma. dis.
2da. inv.

ACORDE DE SÉPTIMA DISMINUIDA Y SUS CIFRADOS

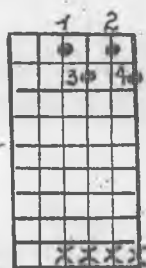
En la mayoría de los métodos se observa que sus autores bautizan al acorde de séptima disminuida con un nombre dado. Debemos aclarar que resulta muy difícil y complejo denominarlo y cifrarlo, ya que cualquiera de los sonidos que lo integran podrás darle el nombre. Así podremos observar los distintos nombres que se pueden aplicar a un mismo acorde de séptima disminuida, como lo muestra el ejemplo siguiente:



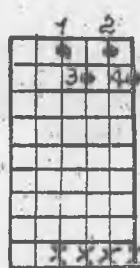
re# 7ma. dis.



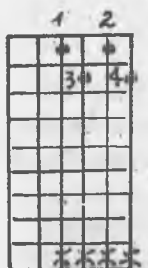
la 7ma. dis.



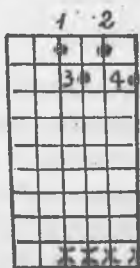
do 7ma. dis.



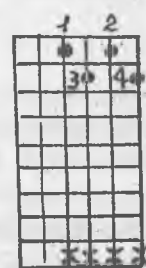
fa# 7ma. dis.



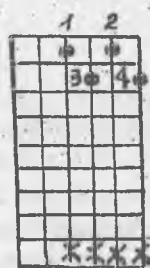
mi b 7ma. dis.



si b b 7ma. dis.



re b b 7ma. dis.



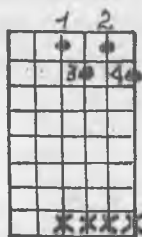
sol b 7ma. dis.

Como se habrá podido comprobar, los cuatro últimos acordes son idénticos en sus posiciones a los anteriores; pero los hemos enarmonizado para demostrar hasta dónde se puede agrandar el número de cifrados de un mismo acorde. La manera más correcta de cifrarlos, será aquella que atienda a su resolución.

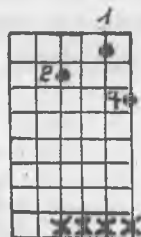
LA RESOLUCIÓN DEL ACORDE SÉPTIMA DISMINUIDA.

SU ACCIÓN DIRECTA SOBRE EL CIFRADO DE LOS MISMOS

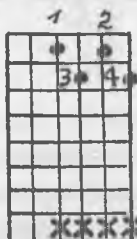
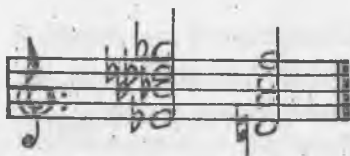
Los ejemplos que siguen aclaran lo que acabamos de explicar sobre los acordes de séptima disminuida. Así pues, veremos un mismo acorde de séptima disminuida cifrado de dos maneras distintas, atendiendo a su lógica resolución:



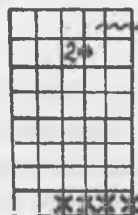
re# 7ma. dis.



do+ 1ra. Inv.



mlb 7ma. dis.



re-7ma.

ENARMONÍA

Tal como se ha definido, es el hecho de llamar ó escribir de diferente manera un mismo sonido. Los sonidos enarmónicos son sinónimos. La enarmonía tiene gran utilidad, pues ella nos brinda, algunas veces, una ortografía más sencilla para escribir algunos acordes, los cuales, en algunas ocasiones, exigen el uso de las dobles y hasta triples alteraciones. Ahora mismo, hemos visto en el ejemplo anterior, la formación del *mi b* séptima disminuida con sus dobles alteraciones. El podría ser enarmonizado con el *la* séptima disminuida, igual a: *la, do, mi b, sol b*. Si lo usamos en la segunda inversión obtendremos el mismo acorde, con una escritura mucho más sencilla.

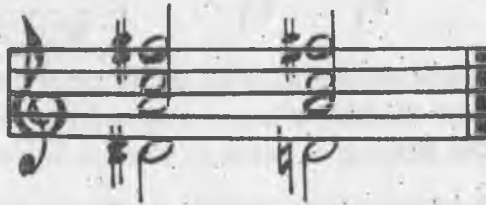
ACORDE DE SÉPTIMA DISMINUIDA Y SUS CONVERSIONES

Los acordes de séptima disminuida tienen una gran ductilidad armónica. Veremos cómo al hacer descender medio tono a cua-

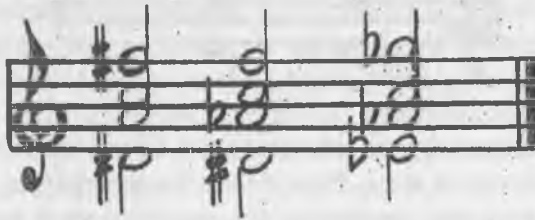
lesquiera de sus sonidos, se convierte de inmediato en un acorde de séptima dominante.

En los ejemplos siguientes comprobaremos las distintas transformaciones que puede sufrir el acorde *re sostenido séptima disminuida*.

En este primer caso, vamos a hacer descender la fundamental, que se convertirá en el acorde *re séptima dominante*:



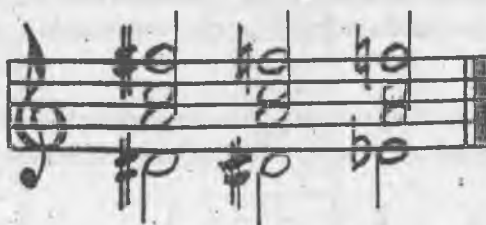
En el segundo caso, vamos a hacer descender la quinta (*la*), así se forma el acorde *la b séptima dominante*, en su segunda inversión. En este caso, para lograr la escritura correcta, tendremos que enarmonizar algunos sonidos:



En este nuevo caso, vamos a hacer descender el sonido *do*, de esta forma se convertirá en el acorde *si séptima dominante*, primera inversión:

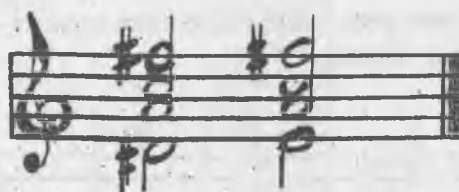


Y por último, si hacemos descender el *fa* sostenido obtendremos el acorde *fa* séptima dominante en su tercera inversión. Al igual que en el segundo ejemplo, para lograr una correcta ortografía de este último acorde, *fa* séptima, tercera inversión, tendremos la necesidad de enarmonizar el *re* sostenido:



Veamos cómo se transforma en un acorde menor sexta (acorde menor con sexta añadida), si hacemos ascender cualesquiera de los sonidos que integran el acorde de séptima disminuida.

Si hacemos ascender el *re* sostenido, se convertirá en *la* menor sexta, segunda inversión:



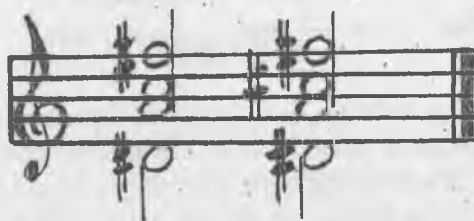
Si ascendemos el *la* al *la* sostenido, se convierte entonces en *re* sostenido menor sexta. Para obtener la correspondiente ortografía en este caso, tendremos que enarmonizar el sonido *do*, para convertirlo en *si* sostenido:



Si ascendemos el *fa* sostenido al *sol*, obtendremos el acorde *do* menor sexta, primera inversión. En este caso también tendremos que enarmonizar el bajo *re* sostenido, para convertirlo en *mib* (tercera del acorde *do* menor sexta):



Y, finalmente, si alteramos ascendentemente el *do*, para convertirlo en *do* sostenido, obtendremos el acorde *fa* sostenido menor sexta, tercera inversión:



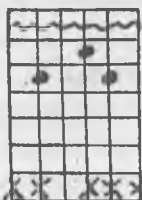
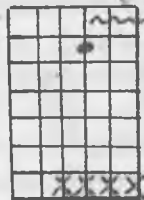
ACORDES REPRESENTATIVOS O FUNCIONALES

En la tonalidad *do* mayor tenemos, en función de subdominante, en primer término, al acorde de cuarto grado o subdominante primaria: *fa, la, do*. Recuérdese que anteriormente dijimos que a este acorde de cuarto grado se le añadió una sexta mayor, y que se le llamó *disonancia característica* de la subdominante; de esta forma, tendremos el acorde *fa, la do, re* (muy usado):

fa+ 6ta.



re-7ma.

fa mayor
6ta.re menor
7ma.

Si observamos detenidamente el acorde de segundo grado, *re, fa, la, do*, y el que se forma sobre el cuarto grado, con su disonancia característica, *fa, la, do, re*, comprobaremos que ambos contienen los mismos sonidos; por lo tanto, los podemos interpretar como inversiones de ellos mismos. Con esto dejamos establecido que tan subdominante es el acorde de cuarto grado, como el de segundo. De ahí que nos decidiéramos a denominar a este segundo grado como subdominante funcional, en vez de supertónica, como hasta ahora se le ha llamado.

Estos dos acordes de función armónica idéntica, deben interpretarse como subdominantes mayores, y llamarle subdominante menor al acorde de cuarto grado, que se forma sobre la escala mayor armónica artificial. A este acorde, subdominante menor, producto de la escala mayor armónica artificial, también puede agregársele la sexta mayor, disonancia característica de la subdominante, de esta forma obtendremos el acorde *fa menor sexta (fa, lab, do, re)*.

Los acordes como subdominantes en la tonalidad *do* mayor, son:

fa+6ta.

re-7ma.

fa-6ta.

fa+6ta.

re-7ma.

fa-6ta.

Detailed description: This block shows three triads. The first triad, 'fa+6ta', is shown on a staff with notes F4, A4, and C5, and on a guitar fretboard with dots at frets 1, 3, and 5 on strings 1, 2, and 3 respectively. The second triad, 're-7ma', is shown on a staff with notes E4, G4, and B4, and on a guitar fretboard with dots at frets 2, 4, and 5 on strings 1, 2, and 3 respectively. The third triad, 'fa-6ta', is shown on a staff with notes F4, A4, and C5, and on a guitar fretboard with dots at frets 1, 3, and 5 on strings 1, 2, and 3 respectively.

Hemos demostrado cómo el acorde de segundo grado, subdominante funcional, es representativo del de cuarto grado o subdominante. Esa misma función armónica se consigue en otros acordes, los cuales vamos a señalar.

Si agregamos una sexta mayor al acorde de tónica (muy usada), quedará en esta forma: *do, mi, sol, la*. Al compararlo con el acorde de sexto grado, con el agregado de la séptima menor igual a: *la, do mi, sol*, comprobaremos que ambos acordes contienen los mismos sonidos, lo que nos permite interpretarlos como inversiones de ellos mismos:

do+6ta.

Detailed description: Musical notation for the do+6ta triad, showing notes D4, F4, and A4 on a staff.

la-7ma.

Detailed description: Musical notation for the la-7ma triad, showing notes E4, G4, and B4 on a staff.

Detailed description: Guitar fretboard diagram for the do+6ta triad, showing dots at frets 1, 3, and 5 on strings 1, 2, and 3 respectively.

do+6ta.

Detailed description: Guitar fretboard diagram for the la-7ma triad, showing dots at frets 2, 4, and 5 on strings 1, 2, and 3 respectively.

la-7ma.

Por tanto, dichos acordes son representativos entre sí, por tener idéntica función armónica. De ahí por qué debemos llamarle al acorde de sexto grado tónica funcional.

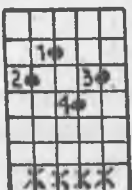
ACORDES DE TERCER GRADO EN FUNCIÓN DE TÓNICA

En la armonía moderna son muy usadas las disonancias complementarias de la tónica, que, como se recordará, son la séptima y la novena mayor, agregadas al acorde perfecto de tónica: *do*, *mi*, *sol*, *si*, *re* igual a: *do* mayor séptima y novena:

do + 7ma. y 9na.



mi-7ma.

do + 7ma. y 9na.



mi-7ma.

Los cuatro sonidos superiores del acorde *do* mayor séptima, mayor novena, han coincidido con el acorde de tercer grado con séptima: *mi* menor séptima igual a: *mi*, *sol*, *si*, *re*. De ahí que muchos armonistas, algunas veces, reemplacen el acorde de tónica por el menor de tercer grado, con séptima, que no es más que el acorde de tónica, con sus disonancias complementarias, sin su fundamental *do*, que se sobreentiende. Rameau explicó este fenómeno, cuando dijo que el espíritu humano tiende siempre a relacionar todos los sonidos, tanto melódicos como armónicos, con uno generador o fundamental, llamado tónica.

*Algo más sobre los acordes
de séptima, novena, oncená y trecena*

Fidel
(3)

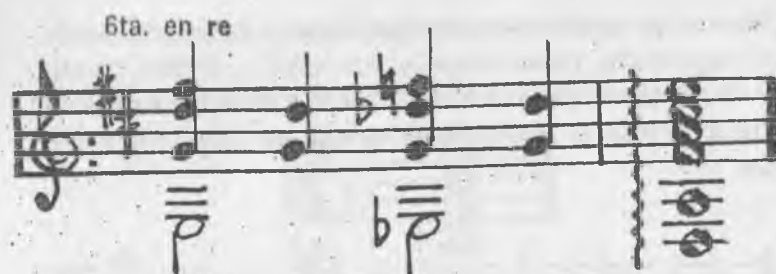
ACORDES DE SÉPTIMA

Por ser muy complicada esta parte de la armonía, que explica la formación de los acordes, es por lo que hemos dejado para este momento el tratamiento de los mismos, en este nuevo aspecto. Como ya conocemos todas las anteriores formaciones de los acordes, y tenemos perfecto dominio de ellos, ahora resultará más fácil la comprensión de estas nuevas formaciones.

Veamos, primeramente, el acorde de séptima de dominante, con la doble alteración de la quinta, muy usado en la práctica. La mayoría de los músicos y armonistas, lo confunden con otro acorde; otros lo escriben mal, provocando, con su mala ortografía, una resolución tan errónea como ilógica:

mib 9na. re+ la 7ma. 5ta. dis. y 5ta. au. 2da. Inv. re+

En la primera resolución, se ha empleado un *mib* novena de dominante, que resuelve sobre el *re* mayor. Esto es incorrecto. En la segunda, se ha escrito, de forma correcta, el acorde *la* séptima de dominante, en la segunda inversión, y con la doble alteración de la quinta; así se resuelve cada uno de los sonidos en forma correcta, pues ya sabemos que la quinta disminuida, que se encuentra en el bajo, resuelve cuando desciende hacia la fundamental de la tónica; y la quinta aumentada, asciende hacia la tercera del acorde de tónica. Este acorde, *mib* novena, objeto de crítica, y que mostramos en la primera resolución del ejemplo anterior, lo podemos utilizar cuando queramos resolver sobre la tónica con sus disonancias complementarias séptima mayor y novena, como lo muestra este ejemplo:



ACORDES DE NOVENA

Los acordes de novena de dominante, además de las alteraciones muy usadas de la quinta, y de la propia novena, cuando se hace menor, pueden sufrir la alteración ascendente de dicho intervalo, para hacerlo aumentado. Con este aumento de la novena, la combinación armónica se vuelve bastante disonante. Es posible que usada con buena técnica y acierto, produzca un nuevo y bello efecto.

La mayoría de los músicos intuitivos lo emplean profusamente, por la sonoridad nueva que brinda, pero no lo resuelven en debida forma, lo que provoca las incorrecciones armónicas consecuentes. Por tanto, empleado de esta forma, el resultado será desagradable.

Donde mejor podemos usarlo, será en aquellos casos en que la melodía —en su movimiento de dominante a tónica—, nos permita agrandar dicha tónica con su disonancia complementaria: la séptima mayor, así la novena aumentada resolverá, de manera natural y lógica, sobre dicho intervalo de séptima mayor de la tónica.

Veamos la resolución natural del acorde de novena, aumentada de dominante:



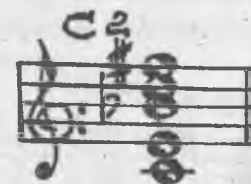
ACORDES DE ONCENA

Además del acorde de oncena de dominante que hemos tratado, existen otras formaciones.

ACORDES DE ONCENA AUMENTADA

El acorde oncena de dominante que, como se recordará, aconsejamos que se le suprimiera la tercera para que resultara menos cargado de disonancias, quedaba en esta forma: *do* oncena, igual a: *do, sol, sib, re, fa*, podríamos usarlo también con la oncena aumentada; de esta forma se haría aún más disonante. Para que resulte más guitarrístico suprimiremos también la quinta.

Do oncena aumentada, igual a: *do, mi, sib, re, fa sostenido*:



Al igual que han sido aceptados universalmente los intervallos de cuarta y quinta como justos, ¿por qué no aceptar el de oncena como justo también? El argumento que exponemos es del todo irrefutable. Sabemos que la oncena no es más que el intervalo de cuarta justa elevado a una octava superior; y conocemos también que los intervallos justos no pierden su condición de tales, aunque se inviertan, o realicemos con ellos ciertas transposiciones. Si alteramos ascendentemente este intervalo, dejará de ser justo,

entonces se convertirá en aumentado. De ahí que cuando agreguemos al acorde de séptima de dominante dicho intervalo de oncena aumentada, por no ser un sonido propio de la escala, tendremos que especificarlo.

No debemos confundir este acorde de oncena aumentada con su enarmónico, *do novena*, quinta disminuida, igual a: *do, mi, solb, sib, re*.



En este acorde de oncena aumentada, no suprimimos la tercera como lo hacemos en el de oncena justa.

En la guitarra sale así:



Si formamos este acorde, *do novena*, quinta disminuida, en posición de quinta, es decir, con este intervalo en la parte más aguda, aumenta la posibilidad de ser confundido con el de oncena aumentada:

*do oncena
aumentada*



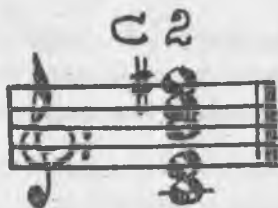
*do novena
5ta. dis:*



No obstante, su diferenciación estará siempre presente y evidenciada por su ortografía, que en un caso, como hemos visto, escribimos *fa sostenido*, y en el otro, *solb*.

Como son impracticables las combinaciones armónicas sobre la base del intervalo de cuarta disminuida, se deduce que tampoco podrán realizarse con la oncena (su derivado).

En la guitarra podemos formarlo sin la quinta:



En esta formación no existe el intervalo de séptima menor, *sui generis* característico de los acordes de dominante. Por lo tanto, debemos considerarlo como una ampliación de la tónica, con sus disonancias complementarias. Recordemos, por ejemplo, al *do* mayor séptima y novena, igual a: *do, mi, sol, si, re*.

Una vez construido este acorde, tónica de *do* mayor, con sus disonancias complementarias al agregarle una tercera mayor sobre el intervalo de novena, obtendremos el acorde de onцена real:

do+ 7ma. y 9na.



do mayor
onцена
real



Muchos músicos contemporáneos lo consideran con capacidad conclusiva y lo emplean como acorde final. A nuestro modo de ver, aunque contiene sonidos dinámicos que perturban un poco la tranquilidad armónica para menoscabar la sensación de reposo que dejan los acordes con verdadera capacidad conclusiva, a pesar de ello, no lo escuchamos del todo mal, o al menos es más pasajero que otras tantas terminaciones que hoy se han puesto de moda.

Veamos ahora la formación del acorde menor onцена real:



Estos acordes pueden ser contruidos también en forma mixta.

Acorde mayor onvena mixto:



Acorde menor onvena mixto:



Obsérvese que en estos acordes mixtos no se suceden, en el orden disciplinario que marca la regla, las terceras mayor y menor, que se alternaron en los acordes reales.

ACORDES DE TRECENA REAL

El acorde de trecena real no es más que el de onvena real, al que hemos agregado la trecena. Obsérvese cómo se cumple con la disciplina de la alternancia de las terceras mayor y menor, como se dijo anteriormente:

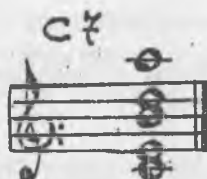
acorde mayor de trecena real	acorde menor de trecena real	acorde mayor de trecena mixta	acorde menor de trecena mixta

Los acordes de onvena y trecena reales, nunca podremos realizarlos de manera completa en la guitarra, sino tal como aparecen en los ejemplos siguientes:

acorde mayor
de
oncena real



acorde
mayor de
trecena real

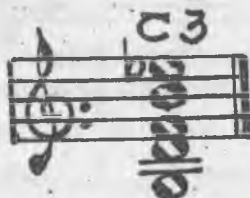


Apartémosnos de estas combinaciones reales, y volvamos a los acordes de trecena de dominante. Para ampliar el número de ellos hemos usado dicho acorde de trecena de dominante, pero con la trecena menor. En la mayoría de los libros de armonía no se trata este acorde, de gran utilidad por cierto.

Los argumentos que hemos empleado con respecto al acorde de oncenena aumentada, tienen también aplicación a esta nueva denominación que le conferimos al de trecena menor de dominante. Este intervalo compuesto de trecena, no es otro que el de sexta mayor, elevado a la octava superior. Como sabemos, el intervalo sexta puede ser mayor o menor (recordemos la escala mayor armónica artificial). De ahí que cuando agreguemos al acorde de séptima de dominante una sexta menor, elevada a una octava superior, se convierta en trecena menor, en cuyo caso habrá que especificarlo. Así tendremos el acorde *sol* trecena de dominante, igual a: *sol, re, fa, si, mi*.



Y *sol* trecena menor, igual a: *sol, re, fa, si, mib*:



Obsérvese que seguimos con nuestra técnica de que al tratarse de un acorde formado con sus sonidos naturales o que correspon-

den al tono, no lo especificamos; lo hacemos sólo cuando en su formación entre algún elemento sonoro no propio de la escala con la cual trabajamos.

Al no admitir la tonalidad menor el acorde de trecena natural de dominante, tal como se usa en la mayor, es lógico que tengamos que construir un acorde de trecena menor, para poderlo utilizar en el tono menor.

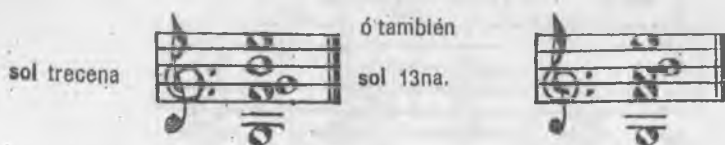
El sonido que corresponde a la trecena menor, reducido a intervalo simple, es el de sexta menor, característico de la tonalidad menor, y que elevado a la octava superior, sobre el acorde de séptima dominante, repetimos, se convierte en trecena menor.

En los ejemplos anteriores expusimos los acordes de trecena tal como se logran en la guitarra, o sea: *sol* trecena de dominante, igual a: *sol, re, fa, si, mi*; *sol* trecena menor, igual a: *sol, re, fa, si, mi♭*.

Obsérvese que la única diferencia que existe entre estos dos acordes, se encuentra en el intervalo de trecena; por lo tanto, el sonido *mi♭* corresponde a la trecena menor, propio de la tonalidad *do* menor.

Al igual que podemos utilizar en la tonalidad mayor la subdominante en sus modos mayor y menor, también lo podemos hacer con el acorde de trecena menor en la tonalidad mayor; Así se agranda el número de licencias o privilegios de que goza la tonalidad mayor.

Del mismo modo que nos expresamos con respecto a lo absurdo de la existencia del acorde de oncená disminuida, lo hacemos ahora con el de trecena aumentada, ya que este intervalo correspondería enarmónicamente al sonido de mayor fuerza y relevancia en las combinaciones o agrupaciones de la dominante. Nos referimos a su intervalo característico, la séptima menor:



Véase cómo al alterar el sonido *mi*, elevándolo a *mi* sostenido, se pierde totalmente el intervalo significativo de la trecena, ya que dicho sonido *mi* sostenido, que constituye la trecena, se convierte, física y prácticamente, en su sonido enarmónico *fa* (séptima del acorde), que en esta forma quedará duplicado:



De lo expuesto acerca de la formación y cifrado de los acordes, es necesario hacer énfasis en algunos aspectos, a manera de conclusión.

El guitarrista práctico necesita distinguir perfectamente esa gran variedad de formas en que se presentan los acordes de séptima, y sobre todo los de novena.

En casi todos los tratados de armonía que explican esta materia, dicen que hay ocho o diez formas de acordes de novena. Hemos creído necesario que se distingan entre sí y se les denomine según los intervalos que los integran. De este modo, el guitarrista sabrá y podrá expresar diáfananamente cuándo quiere señalar uno u otro.

Por otro lado, hay una enorme confusión con respecto a los acordes de sexta añadida y trecena. Todos sabemos que existen la armonía cerrada y la abierta, sin que por esto se varíe o altere la unidad acordal, así como su función o sabor armónico de esos acordes:



do + 6ta. do + 6ta. do + 6ta.

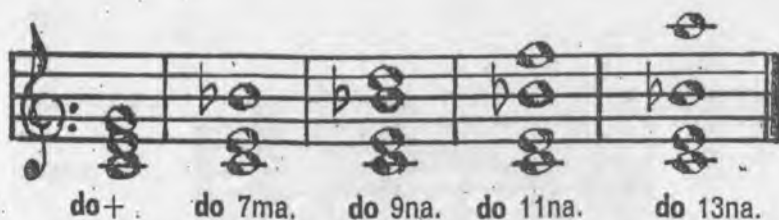
Como la trecena es el intervalo de sexta elevado a la octava superior, se han confundido estos acordes de sexta añadida con los de trecena. Si escuchamos los acordes de sexta añadida, comprobaremos que la posición abierta no cambia en nada su sabor de tónica de *do* mayor con sexta añadida, tal como dijimos anteriormente. A nuestro modo de ver, el intervalo de séptima, tanto menor como mayor, es el más importante para decidir, tanto la función armónica como el cifrado de esos acordes.

En la armonía de dominante tendremos siempre el intervalo de séptima menor como el más importante y decisivo. Así obtendremos:



do + do 7ma. do 9na. do 11na. do 13na.

Recuérdese que en capítulos anteriores dijimos que el intervalo de quinta justa es el menos importante en la formación de los acordes a partir de los de séptima. Al tratar las quintas paralelas, planteamos que esto se debe a la gran afinidad armónica que existe entre la fundamental y la quinta justa. Quiere esto decir que de tan puros que son se funden; entonces el contraste sonoro no se logra. Podríamos formar los acordes del ejemplo anterior en la forma siguiente:

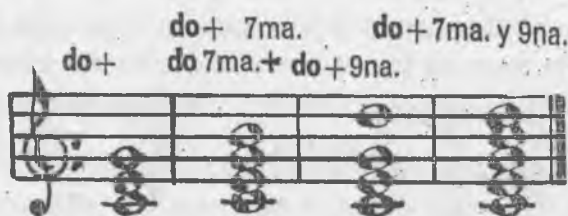


Con esto se comprueba hasta dónde es determinante el intervalo de séptima menor en estos acordes. Obsérvese cómo la fundamental (*do*); tercera (*mi*); séptima menor (*si**b*) y la trecena (*la*), han formado el acorde *do* trecena con su sabor característico, aun cuando faltan muchos de los intervalos que les son propios; así se evidencia hasta qué punto tiene fuerza y poder ese intervalo de séptima menor. Esto que sustentamos, lo cual tiene sus raíces en el principio físico-armónico, que explica cabalmente estos fenómenos (el cual siempre debiéramos recordar), echa abajo el criterio de muchos autores, que explican la construcción del acorde de séptima de dominante con sexta añadida, el cual no es más que un acorde de trecena.

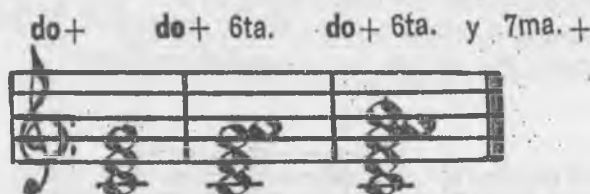
Concluyendo, cuando agreguemos al acorde de séptima el intervalo de novena, se convertirá en novena; si lo hacemos con el de oncena, se convertirá en oncena; y por último, si le agregamos la trecena, se convertirá en trecena.

Obsérvese que al añadir el intervalo de sexta por encima del de séptima, se convierte de inmediato en trecena, por las razones anteriormente apuntadas.

Todo lo expuesto con respecto al acorde de dominante, tiene validez para el de tónica. Recuérdese lo que dijimos con relación a la forma en que se agranda el acorde de primer grado o tónica. A este acorde, como se recordará, se le añadieron nuevos sonidos a su triada. Estos son la séptima y la novena mayores. A estos añadidos se les llama disonancias complementarias de la tónica:



Al intervalo de sexta mayor añadido al acorde perfecto de primer grado, debe llamársele disonancia característica de la tónica. En este acorde sí podríamos añadir la sexta y séptima mayores:



Nótese cómo la sexta está por debajo de la séptima.

Debemos tener presente que estos acordes agrandados suelen ser de imposible realización en la guitarra. Esto que acabamos de mostrar lo obtendríamos así:



Para lograr el *do* mayor sexta, tal como está escrito, tendremos que emplear la doble ceja o barra, en la forma que propusimos en la nueva técnica guitarrística, pues ésta facilita la obtención de estas armonías, tan utilizadas hoy en día en la música popular contemporánea. (Léase nuevamente lo dicho al tratar la técnica para el uso de las distintas cejas.)

En estos agregados también es posible llegar hasta la onzena; en estos casos se emplea la onzena aumentada:

do 7ma. + 9na. y 11na. au.

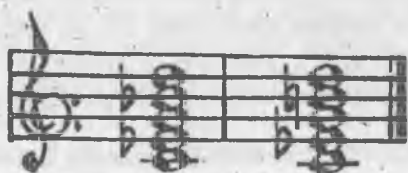


A este acorde se le puede llamar: *do* mayor oncena real. Nótese que especificamos *do* mayor con séptima y novena mayores, más oncena aumentada, porque este acorde cuando se emplea se hace en función de tónica, y ésta podría ser menor. Por ejemplo, *do* menor oncena real:

do- 11na. real



Compruébese cómo sigue siendo importante el intervalo de séptima para cifrar los acordes de tónica con sus agregados. La única diferencia del intervalo de séptima en estos acordes consiste en que la tónica mayor emplea la séptima mayor, y en el acorde de dominante esa séptima siempre es menor. Esto no ocurre con la tónica menor que puede utilizar la séptima menor y también la mayor:



do- 7ma. y 9na.

do- 7ma. + y 9na.

Queda comprobado, pues, que el intervalo de novena agregado al acorde de tónica, tanto mayor como menor, siempre es mayor; no sucede así con el intervalo de séptima, que como se ha podido apreciar en el ejemplo anterior, en un caso es menor y en el otro

es mayor. Esto sólo ocurre en la tónica menor, pues en la mayor la séptima siempre será mayor.

do + 7ma. y 9na.
do 7ma. + y 9na.



Recuérdese que podríamos suprimir la quinta, así lo haríamos guitarrístico:

do + 7ma. y 9na. ó do 7ma. + 9na.



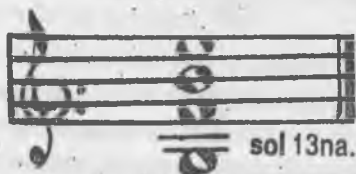
Un músico observador, y con una mente aguda, haciendo uso de una aparente buena lógica, podría decir que discriminamos al intervalo de sexta mayor. Él podría basar su argumento, en que al formar el acorde *do* mayor novena, hemos mostrado la tríada *do-mi-sol*, con el agregado de la novena (*re*). Y podría preguntar, ¿por qué si le agregamos a esa misma tríada, *do-mi-sol*, el intervalo de trecena, no se llama *do* mayor trecena?

Esta pregunta es muy interesante. Al respecto podemos decir: Si a este acorde lo invirtiéramos, y pusiéramos el *la* en el bajo, y dispusiéramos sus sonidos en el riguroso orden de terceras superpuestas, obtendríamos el acorde de *la* menor con séptima (*do-mi-sol*) acorde de sexto grado de *do* mayor. Al tratar los acordes representativos o funcionales, dijimos que ese acorde de sexto grado, nosotros le llamamos tónica funcional, no relativo como comúnmente se le llama. Debemos aclarar que, aunque dispongamos sus sonidos de manera alejada para obtener una armonía abierta, del mismo modo sucede si invertimos el orden de sus sonidos, siempre nos proporcionará la armonía correspon-

diente al acorde mayor sexta o su inversión, el acorde menor séptima:



Vean ustedes hasta qué punto se hace interesante este asunto, que el gran compositor Paul Hindemith, en el capítulo sexto de su *Tratado de armonía tradicional*, explica el acorde de séptima de dominante con sexta añadida, cuando en realidad lo que está mostrando es un perfecto y definido acorde de trecena de dominante. El mismo se contradice al cifrarlo en esta forma:



Lo explica primeramente como un acorde de séptima con sexta añadida, y después, como se habrá podido observar, lo cifra como trecena.

Esa distracción (no podríamos llamarle de otra forma) de ese gran Maestro, ha traído consigo que el estudiante de armonía se halle preso de una gran confusión.

Podríamos señalar algunas otras nebulosidades presentes en su *Tratado...*, pero no las abordaremos, por no ser propias del tema que ahora nos ocupa.

Éstas son las consideraciones de orden teórico o científico. Podríamos esgrimir ahora los argumentos propios de la Estética.

La ciencia es un producto de la idea; el arte de la sensación. Basingonos en esta filosofía, diremos: El intervalo de novena (disonancia complementaria de la tónica) es un elemento sonoro notoriamente contrastante. Se hace sentir ampliamente dentro de la tríada pura. Esto mismo ocurre con el intervalo de oncena.

Posee jerarquía, casi de axioma, la expresión: No hay regla sin excepción. El intervalo de sexta o trecena viene a constituir justamente la excepción, en este asunto que ahora tratamos.

Recordemos la existencia de la escala gradual de afinidades que existe entre los sonidos. Ahora estamos en presencia de la sexta mayor. Al combinarse este intervalo con la tríada mayor siempre nos proporcionará la armonía correspondiente a un acorde mayor sexta, aunque ésta sea elevada a la octava superior, y forme la trecena. De esto se infiere, que tengamos la imperiosa necesidad de incluirle al acorde de trecena, el contrastante (por antonomasia) intervalo de séptima, si es que queremos lograr un verdadero acorde de trecena, con su sonoridad propia, y que va a resultar muy distinta a la que proporciona el acorde mayor con sexta añadida.

De no hacerse estas consideraciones, se correría el riesgo de no aportar a la armonía más que detrimento y confusión.

Todas estas argumentaciones nos llevan a la comprensión de que el acorde, desde el punto de vista artístico, no podría ser una inconsulta reunión de intervalos.

Un magnífico edificio nunca pudo provenir de la aglomeración desordenada de diversos materiales; así, es imposible que una perfecta y equilibrada individualidad sonora sea el producto de múltiples relaciones interválicas mal combinadas.

Los acordes tienen una gran propensión hacia el proteísmo. Esto quiere decir: A cambiar de forma. Esta tendencia se hace aún más objetiva, en el contexto o tejido armónico, presentando en cada caso una funcionalidad diáfanaamente evidente, según las exigencias del proceso sonoro. Para esos fines artísticos fue-

ron creados los acordes. Las obras de los más grandes maestros son los más fieles ejemplos de lo que acabamos de decir.

Volvamos a tratar la peculiaridad del acorde (perdonen tanta insistencia). De todos los componentes que entran en la música, podríamos decir que es el acorde el elemento esencial o idóneo, para producir en nosotros las más variadas y múltiples sensaciones. Al escuchar el acorde: *do, mi, sol, re*, experimentamos la sensación de un acorde de tónica con el agregado de la novena. Ahora bien, si a ese mismo acorde le intercalásemos el sonido *sib*, esta armonía se vuelve dinámica, y aparecería de inmediato el fenómeno de la presonancia, que nos hace presentir un nuevo acorde con función de tónica, que nos produce la sensación de reposo.

Aconsejamos que se le incluyan al acorde de trecena en función de tónica, los intervalos de séptima y novena mayores; de esta forma se obtendrá una sonoridad moderna, distinta, y mucho más amplia, que la sonoridad consonante que nos produce el acorde mayor con sexta añadida.

Todo lo que hemos expuesto se comprendería más amplia y profundamente, si previamente se tiene conocimientos de acústica y organología, así como también de psicología y filosofía de la armonía.

AFINIDAD REAL

La afinidad real, como su nombre lo indica, la constituye una combinación armónica integrada por sonidos perfectamente consonantes. Así tenemos en el caso de *do* mayor, por ejemplo, que está integrado por los sonidos *do, mi, sol*, cuya clasificación correspondiente es: *Do*, sonido fundamental; *sol*, primera consonancia elemental y *mi*, segunda consonancia elemental, los cuales se encuentran entre los primeros armónicos o sonidos concomitantes del generador o fundamental. (Véase nuevamente «Vibración de los cuerpos sonoros».)

Esta combinación armónica que acabamos de explicar, tiene sus sonidos tan íntimamente relacionados con el fundamental

do, que se funden en una sola concepción armónica o individualidad sonora, que produce una sensación de tranquilidad o reposo. Esto se debe a la afinidad real, es decir, a la evidente relación de familiaridad que existe entre los sonidos que acabamos de mencionar, los cuales se encuentran sumamente unidos por los lazos armónicos que evidentemente los vinculan.

AFINIDAD OCULTA

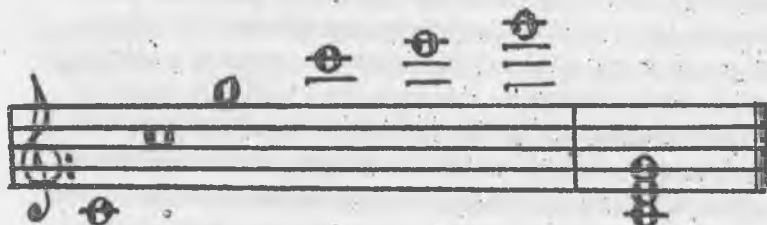
La afinidad oculta está dada por los sonidos armónicos o concomitantes de los intervalos en juego, los cuales pueden estrechar aún más los lazos de la consonancia o, en su defecto, reactivar las asperezas que originan las disonancias. Este fenómeno se produce de manera caprichosa, y suele destacarse en unas combinaciones instrumentales más que en otras. Esto se debe a que los timbres de los diferentes instrumentos desempeñan un papel muy importante en esta acción.

A nuestro modo de ver, este fenómeno podría explicar una infinidad de efectos desconocidos, que hasta ahora se han catalogado como «misteriosos». Así, por ejemplo, podemos comprobar cómo en ciertas combinaciones armónicas, donde se hacen chocar los sonidos que forman la segunda menor, y que constituye el intervalo más disonante que existe en nuestro sistema musical, el oído lo acepta sin reparos, y en la mayoría de las idiosincrasias auditivas, lejos de causar sensación desagradable, más bien gusta, por encontrarlos agradables y hasta bellos.

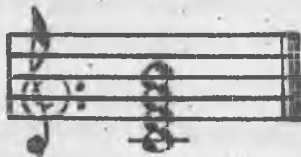
Lo único que se nos ocurre pensar en torno a esto, es que al conjuro de una coincidencia mutua y favorable, los armónicos o sonidos concomitantes de los intervalos o partes armónicas que han entrado en juego, hayan logrado anular, o por lo menos atenuar en una gran parte, el efecto auditivo áspero y poco agradable que produce un intervalo tan disonante como lo es la segunda menor.

Veamos algunos intervalos de segunda menor para apreciar su efecto:

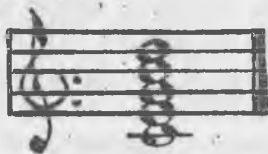
Como sabemos, el intervalo de quinta justa es la primera consonancia elemental que surge entre los sonidos armónicos o concomitantes del generador o fundamental; el sonido *do*, como fundamental, generó el *sol* y el *mi*, para formar el acorde perfecto mayor (*do*, *mi*, *sol*), como ya hemos dicho. Veamos nuevamente los sonidos armónicos o concomitantes:



Si buscamos la quinta justa del sonido (tercera de este acorde de *do* mayor), encontramos el sonido *si*, que agregado al acorde perfecto mayor *do*, *mi*, *sol*, forma el acorde *do*, *mi*, *sol*, *si*, igual a *do* mayor séptima, se obtiene entonces la primera disonancia complementaria de la tónica:



Si procedemos de igual modo con el sonido *sol*, buscándole su quinta justa, encontramos el *re*, que agregado al acorde anterior, habremos formado *do* mayor séptima y novena, o sea, la tónica con sus dos disonancias complementarias:



Continuando la búsqueda de estos sonidos íntimamente relacionados con todos y cada uno de los que forman los acordes anteriores, veremos cómo la quinta del sonido *si* (séptima mayor),

da origen al *fa* sostenido, que agregado al acorde *do* mayor séptima y novena, forma el acorde de *do* oncenena real:



Por último, si le buscamos la quinta justa al intervalo de novena (*re*), encontramos el *la*, que sobre el acorde de oncenena real, formará la combinación de *do* trecena real:



Es curioso observar cómo el intervalo de novena mayor, agregado al acorde perfecto menor y a distancia de una segunda menor del sonido que constituye la tercera del acorde, es tolerable, tal como expusimos anteriormente. Se nos ocurre pensar que quizás esto se deba a que dicho sonido de novena mayor sobre la tónica, no es otro que la quinta justa sobre el intervalo íntimamente ligado a la fundamental, y que ya sabemos es la quinta justa; así se obtiene una doble relación de quinta, al agregar una justa sobre la del acorde:



TONALIDAD DO MAYOR Y SUS ACORDES EXTRATONALES

Ya vimos, al tratar la escala mayor natural, todos los acordes a que la misma dio origen; y estudiamos también los que se formaron por medio de la escala mayor armónica artificial.

Los acordes que se forman en la escala mayor armónica artificial, teóricamente *no* son tonales, pues la escala mayor natural no admite ningún artificio. Ahora bien, en el uso de la subdominante menor (*fa* menor), el acorde que se forma sobre el séptimo grado: *si, re, fa, lab* (séptima disminuida), así como el acorde de novena menor de dominante: *sol, si, re, fa, lab*, todos ellos producto de la escala mayor armónica artificial, los incluimos en el grupo de los acordes propios de la tonalidad *do* mayor.

Tanto a los compositores clásicos, como los románticos, contemporáneos, etcétera, y en música popular sobre todo, se ha hecho indispensable el uso del acorde de subdominante menor en la tonalidad mayor, que en este caso, tratándose de *do* mayor, es el acorde de *fa* menor, que como se recordará, es producto de la escala mayor armónica artificial: *fa, lab, do*.

El método empírico—su uso práctico e indispensable—lo ha hecho acreedor a que se le incluya entre los acordes tonales, o sea, los propios de la escala mayor natural, sin que tenga justificación teórica. Esto corrobora, una vez más, lo que dijo D'Azelio al definir la música: «ella es un misterio».

Los acordes extratonales son las dominantes y subdominantes de los acordes tonales, que contengan alguno o algunos sonidos que *no* correspondan a la escala mayor natural ni a la escala mayor armónica artificial.

DO MAYOR

tonales			extratonales	
tónica	dominante	subdominante	dominantes	subdominantes
<i>do+</i>	<i>sol 7ma.</i>	<i>fa+ fa-</i>	—	—
<i>re-</i>			<i>la 7ma.</i>	<i>sol-</i>
<i>mi-</i>		<i>la menor</i>	<i>si 7ma.</i>	
<i>fa+</i>			<i>do 7ma.</i>	<i>sib+</i>
<i>fa-</i>			<i>do 7ma.</i>	<i>sib-</i>

sol+
la-

do+
re-

re 7ma.
mi 7ma.

do-

A estos acordes extratonales, debemos agregar el acorde de *lab* mayor, puesto que él podría reemplazar o sustituir, en algunos casos, al *fa* menor. Como es un acorde mayor, puede usar dos subdominantes, que son: *reb* mayor y *reb* menor, más la dominante *mib* mayor o *mib* séptima.

Estos últimos acordes son super-extratonales, ya que se relacionan con uno que resulta extratonal, por contener el sonido *mib*, que no pertenece, como dijimos antes, a ninguna de las dos escalas tratadas.

El acorde *re* séptima, que aparece en la relación como dominante de *sol* mayor, se denomina interdominante, por ser dominante de la dominante. Este acorde es casi idéntico al menor de segundo grado, pues su única diferencia consiste en que la interdominante tiene como base un acorde perfecto mayor. Al igual que el acorde de segundo grado, éste puede ser usado como acorde de tres sonidos, o con el agregado de la séptima menor.

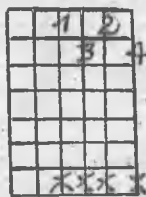
Obsérvese que no incluimos el acorde que se forma sobre el séptimo grado de la tonalidad mayor, por tratarse de un acorde de quinta disminuida, que no empleamos, y, además, no podemos considerarlo un acorde mayor ni menor.

A la relación anterior de acordes tonales y extratonales, incluyendo el *lab* mayor, con su sominante y subdominantes, debemos agregar tres acordes de séptima disminuida, que sirven de intermediarios entre la tónica y la dominante, o entre tónica y la subdominante funcional (o acorde de segundo grado con séptima). Estos acordes serán: *Do* sostenido séptima disminuida, construido sobre la tónica, elevada medio tono, y que en la tonalidad *do* mayor es: *Do* sostenido séptima disminuida, y el acorde de séptima disminuida, construido sobre la tercera menor de la tonalidad, y que en *do* mayor es: *Mib* séptima disminuida.

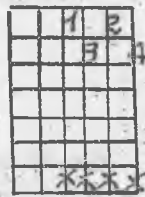
Como dijimos anteriormente, estos acordes sirven de intermedios entre la tónica *do* mayor y la subdominante funcional *re* menor séptima, o la dominante *sol* séptima, pero en su segunda inversión:



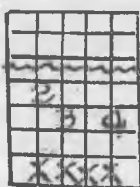
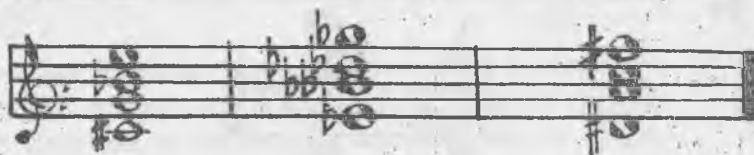
do# 7ma. dis.



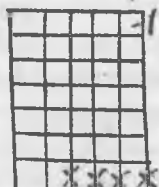
mib 7ma. dis.



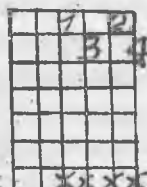
re# 7ma. dis.



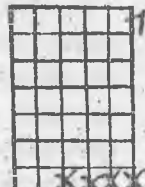
do# 7ma. dis.



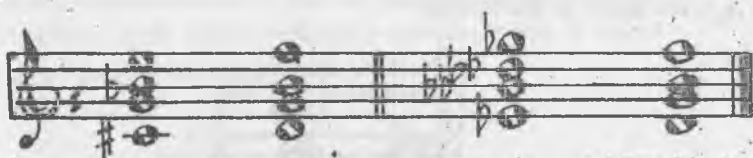
sol 7ma. Inv.



mib 7ma. dis.

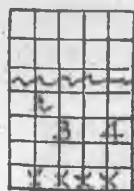


sol 7ma. 2da. Inv.

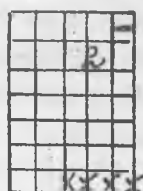


do# 7ma. dis. sol 7ma. 2da. Inv. mib 7ma. dis. sol 7ma. 2da. Inv.

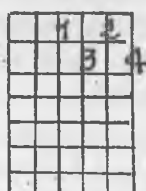
También podrían ser resueltos estos acordes, *do* sostenido séptima disminuida y *mib* séptima disminuida, sobre la subdominante. En este caso usaremos la subdominante funcional *re* menor séptima:



do# 7ma. dis.



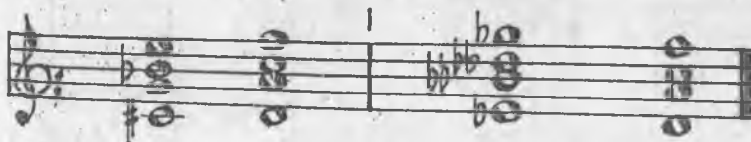
re-7ma.



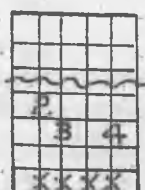
mib 7ma. dis.



re-7ma.



do mayor



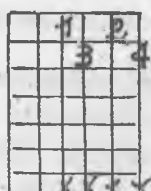
do# 7ma. dis.



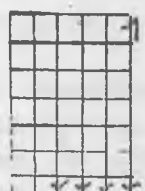
sol 7ma. 2da. Inv.



do+ inv.



mib 7ma. dis.



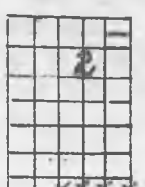
sol 7ma. inv.



do mayor

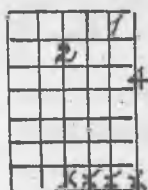


do# 7ma. dis.

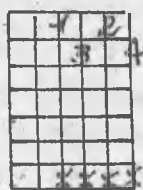


re-7ma.

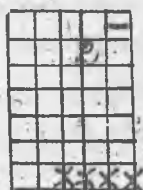
No debemos olvidar que los acordes de séptima disminuida nunca se logran en la guitarra con sus sonidos dispuestos ordenadamente (estado directo) sino en estado indirecto, como los muestran estos ejemplos:



do+ 1ra. inv.



mib 7ma. dis.



re-7ma.

Los acordes *do* mayor, *do* sostenido séptima disminuida y *sol* séptima segunda inversión, se pueden pulsar en la forma siguiente: Quinta, y después las tres primeras cuerdas, que haremos sonar simultáneamente, es decir, a un mismo tiempo. Como es lógico, la quinta debemos pulsarla con el pulgar de la mano derecha, y tendremos presente que las tres primeras cuerdas tienen destinados sus dedos correspondientes: Índice para la tercera, medio o mayor para la segunda y anular para la primera.

El efecto de tocar las tres primeras cuerdas a un mismo tiempo, es decir, un acorde, nosotros solemos abreviarlo cifrando la sílaba *ac*. Por tanto, la pulsación arriba señalada, puede quedar abreviada en la forma siguiente: 5 *ac*, que equivale a pulsar la quinta y después las tres primeras cuerdas. A veces queremos señalar que el bajo y el acorde suenen simultáneamente, entonces lo encerraremos en un paréntesis (5 y *ac*), lo que debe traducirse al hecho de pulsar la quinta y las tres primeras cuerdas a un mismo tiempo.

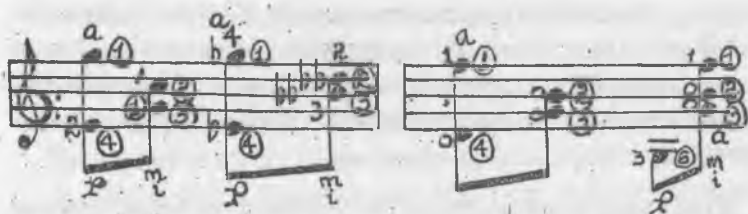
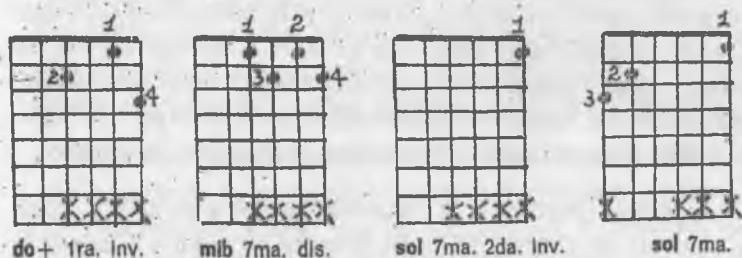
Existe otra forma de pulsar las cuerdas. Podríamos, como un detalle característico de nuestra escuela, en la mayoría de los casos, en vez de pulsar el bajo y después el acorde, o tocarlas simultáneamente, emplear —por su gran encanto y belleza— las bicordaduras, que, como ya se explicó, consisten en pulsar dos cuerdas a un mismo tiempo. Así, en el primer ejemplo, al pulsar los acor-

des *do* sostenido séptima disminuida y *sol* séptima, segunda inversión, lo podremos realizar así: *Do* mayor [(5 y 1), (2 3)]; *do* sostenido séptima disminuida [(5 y 2), (3 y 4)]; *sol* séptima segunda inversión [(4 y 1), (2 y 3)].

Esto quiere decir que debemos pulsar, en el primer acorde, la quinta y la prima juntas, y después la segunda y la tercera. En el acorde *do* sostenido séptima disminuida, pulsaremos la quinta y la segunda, y después la tercera y la cuarta.

Cuando tengamos que pulsar el bajo conjuntamente con la segunda, como el caso que acabamos de ver con el *do* sostenido séptima disminuida, debemos tratar a la segunda como si fuera la prima, es decir, emplearemos el dedo anular, para que de este modo nos queden libres el índice y medio para pulsar la tercera y la cuarta.

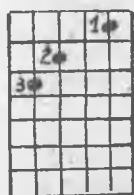
Veamos, para abundar, algunos ejemplos de bicordaturas:



Los números que aparecen encima, debajo o a la izquierda de las notas, indican los dedos de la mano izquierda, que son: Índice, 1; medio o mayor, 2; anular, 3; y meñique, 4.

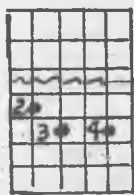
Los números que aparecen a la derecha de las notas dentro de un círculo, indican las cuerdas que debemos pulsar.

Las letras que aparecen encima o debajo de las notas, corresponden a los dedos de la mano derecha: *P*, pulgar; *i*, índice; *m*, medio o mayor; *a*, anular:



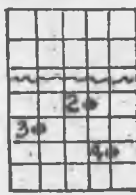
(5 y 1)-

ac. s/1



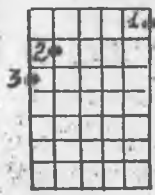
(5 y 1)-

ac. s/1



(5 y 1)-

ac. s/1



(6ta. y 1ra.

3 y 2)



do mayor

do# 7ma. dis. sol 7ma. 2da. Inv. sol 7ma.

El acorde *re* sostenido séptima disminuida puede ser utilizado como intermediario entre la dominante, *sol* séptima, y la tónica. También puede ser usado entre la subdominante funcional, *re* menor séptima, y la tónica, *do* mayor.

Este acorde, *re* sostenido séptima disminuida, es enarmónico del *mi* b séptima disminuida, ya tratado.

Dicho acorde resuelve sobre la primera inversión de la tónica. Como es lógico, en este caso la tercera *mi* del acorde de tónica, toma el bajo. Recuerde el principio estético, llamado *inercia fónica*, que dice: Todo sonido alterado debe resolver en el mismo

sentido en que fue alterado. De ahí que al emplear el *re* menor séptima, con su bajo fundamental *re*, y alterarlo ascendentemente al *re* sostenido, para construir sobre él el acorde de séptima disminuida, es lógico que este bajo, *re* sostenido, resuelva ascendiendo a la nota *mi*, primera inversión de la tónica; esto demuestra el principio de la inercia fónica:

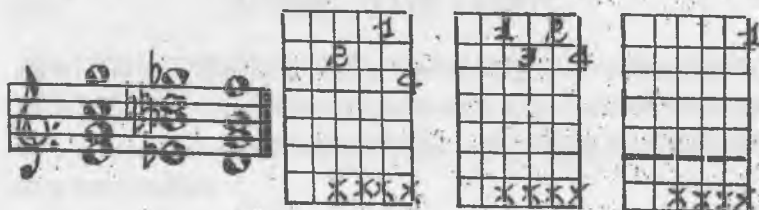
re-7ma. re# 7ma. dis. do+ 1ra. inv.

Si en vez de comenzar esta sucesión con el acorde de subdominante funcional (*re* menor séptima, lo hacemos desde el acorde de séptima dominante (*sol* séptima), escogeremos la segunda inversión de este acorde, pues ella nos proporciona la nota *re* como bajo, la cual alteraremos ascendentemente a *re* sostenido para construir sobre esta nota el acorde de séptima disminuida, y resolverlo de idéntica manera que en el caso anterior:

sol 7ma. 2da. inv. re# 7ma. dis. do+ 1ra. inv.

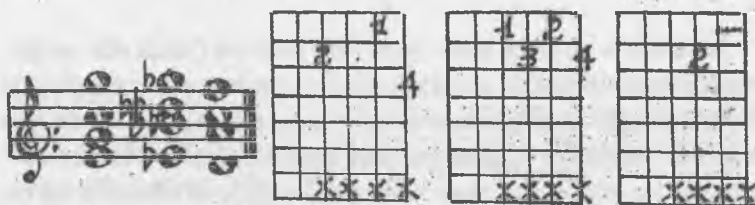
Igualmente, si queremos hacer funcionar el principio de inercia fónica, al emplear el *mib* séptima disminuida como intermediario entre la tónica y la dominante (ya tratado), debemos utilizar el acorde tónica en su primera inversión, es decir, con el bajo *mi*, para descenderlo al *mib* séptima disminuida, y resolver

sobre el *re*, que es el bajo que corresponde a la segunda inversión del acorde *sol* séptima dominante:



do+ 1ra. inv. mib 7ma. dis. sol 7ma. 2da. inv.

La sucesión armónica que acabamos de ver, podría realizarse si empleamos el acorde *re* menor séptima (subdominante funcional), en vez del *sol* séptima, como lo muestran los ejemplos que



do+ 1ra. inv. mib 7ma. dis. re-7ma.

Con el concurso de estos acordes, que hemos señalado como pertenecientes a la tonalidad *do* mayor, se armonizan o acompañan un noventa por ciento, aproximadamente, de las canciones populares.

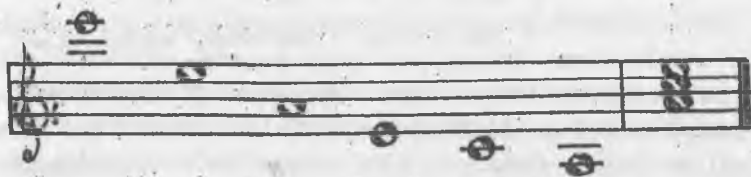
Todos los acordes que pertenecen a la tonalidad *do* mayor, en los casos necesarios podrán ser agrandados o alterados, dándole así un carácter más moderno a la armonización.

Hemos clasificado como acordes extratonales a todos aquellos que emplean en su formación sonidos alterados no propios de las escalas mayor natural y mayor armónica artificial. A este respecto hay que añadir que esta concesión la hacemos con vista al tratamiento de la armonía clásica, pues lo cierto es que la tona-

lidad mayor abarca todos los sonidos alterados que puedan existir entre los diatónicos, tal como explicamos al tratar la escala cromática.

TONALIDAD MENOR

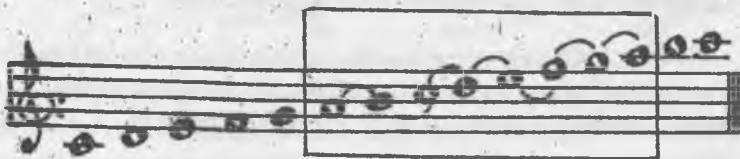
La tonalidad menor los teóricos la han explicado, basándola en una serie de armónicos inferiores. Gioseffo Zarlino, precursor de esta teoría, la planteó en la forma siguiente:



Esta teoría no tiene base científica, pues los físicos aún no tienen conocimientos de la existencia de esos supuestos armónicos inferiores, por lo que tenemos que llegar a la conclusión de que el modo menor es un derivado del mayor, único autónomo surgido de los armónicos superiores, producto de la vibración de los cuerpos sonoros.

ESCALA DIATÓNICA

Si construimos la escala diatónica y la prolongamos a su segunda octava, veremos claramente cómo al partir del sonido *la* (sexto grado) hasta su octava superior, queda construida la escala menor natural (antigua):



ESCALA MENOR NATURAL (ANTIGUA)

Al igual que la escala mayor natural de *do* sirve de modelo para la construcción de todas las tonalidades mayores, la escala menor es la que sirve de modelo para todas las tonalidades menores.

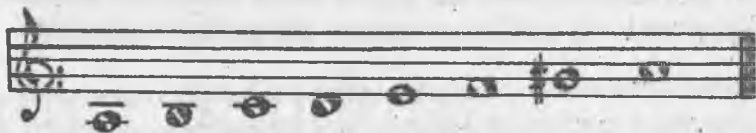
Escala menor natural (antigua):



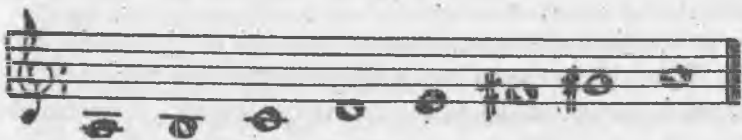
En la escala que acabamos de ver, los semitonos no se encuentran en los mismos grados en que se hallaron en la escala mayor natural de *do*. También es de notarse que esta escala menor carece de sensible, es decir, el séptimo grado no se encuentra a medio tono de la octava superior.

ESCALA MENOR ARMÓNICA

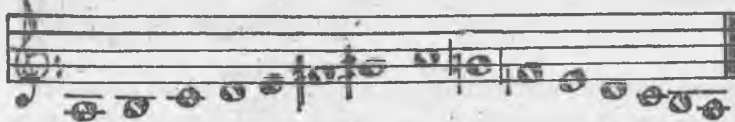
Los armonistas, considerando la importancia que tiene la sensible, por la gran atracción que siente por la tónica, decidieron alterar artificialmente, en sentido ascendente, el séptimo grado. A esta nueva escala se le llama *escala menor armónica*, muy utilizada:



Algunos armonistas, al observar esta escala, quisieron evitar que se produjera el intervalo de segunda aumentada, presente en los grados sexto y séptimo: *fa* natural, *sol* sostenido; y alteraron el sexto grado; así quedó la llamada escala menor melódica o mixta:



Le llaman mixta, porque asciende en una forma y desciende en otra:

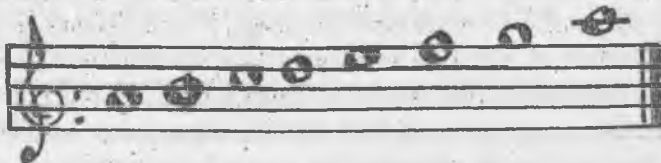


Analicemos cómo se planteaba esto Juan Sebastián Bach. Existen obras de este genial maestro, en las cuales él no respetaba los principios teóricos establecidos, y realizaba el descenso sin destruir las alteraciones de dicha escala.

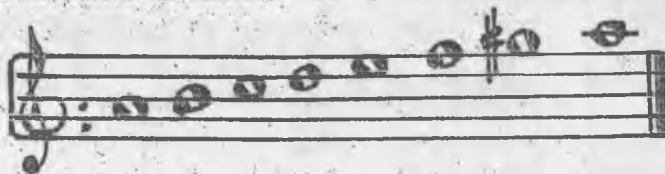
TONALIDAD DE LA MENOR

En la tonalidad menor usamos más de una escala para la construcción de sus acordes. La más utilizada es la escala menor armónica, en lo que respecta a la construcción de la melodía, no así a la armonía, para la cual empleamos todas las escalas menores.

Escala menor natural:



Escala menor armónica:



Escala menor melódica o mixta:



Los acordes más usados de la escala menor natural, son los que se forman sobre los grados primero, tercero, cuarto, sexto y séptimo.

En la escala menor armónica, son los primero, cuarto, quinto y sexto grados.

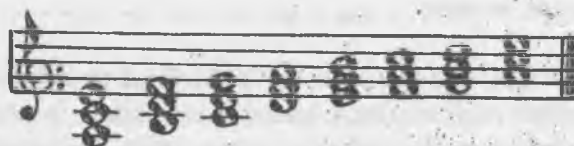
De la escala melódica o mixta, rara vez utilizamos en la guitarra esas triadas.

TONALIDAD LA MENOR Y SUS ACORDES EXTRATONALES

Sobre cada sonido de las escalas puede construirse un acorde.

Escala menor natural:

escala menor
natural



1 gdo. la menor

2 gdo. 5ta. dis

3 gdo. do mayor

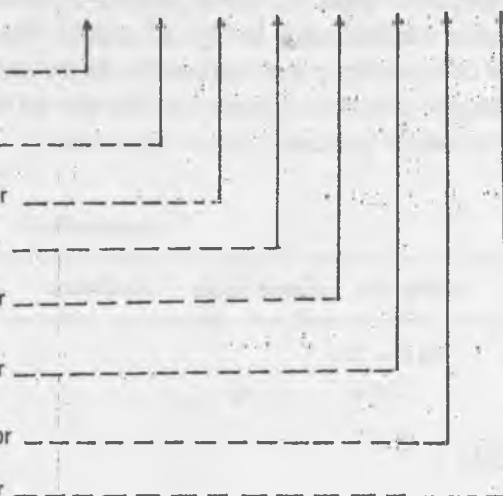
4 gdo. re menor

5 gdo. mi menor

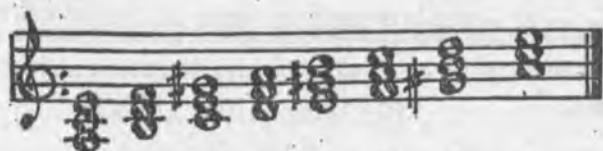
6 gdo. fa mayor

7 gdo. sol mayor

8 gdo. la menor



Escala menor armónica:



1 gdo. la menor

2 gdo. si 5ta. disminuida

3 gdo. do 5ta. aumentada

4 gdo. re menor

5 gdo. mi mayor

6 gdo. fa mayor

7 gdo. sol# 5ta. dis.

8 gdo. la menor

Al igual que incluimos en la tonalidad modelo, *do* mayor, sus acordes extratonales, lo hacemos también en la tonalidad menor modelo que, como sabemos, corresponde a *la* menor. Para estos fines, hemos confeccionado la regla siguiente: Son extratonales todas las dominantes y subdominantes de los acordes tonales, que contengan alguno o algunos sonidos que no correspondan a las escalas menor natural y menor armónica.

Tonales

extra-tonales

tónica

dominante

subdominante

dominante

subdominante

la-

mi + mi

7ma.

re-

si 5ta.

disminuida

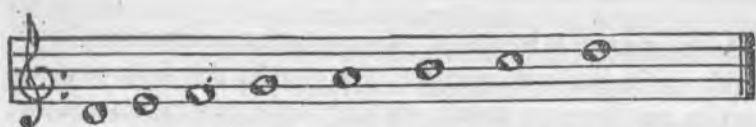
<i>do+</i>	<i>sol + sol</i>		
	7ma.	<i>fa+</i>	<i>fa-</i>
<i>do</i> 5ta. aumentada			
<i>re-</i>		<i>la+ la</i> 7ma.	<i>sol-</i>
<i>mi-</i>	<i>la-</i>	<i>si+ si</i> 7ma.	
<i>mi+</i>	<i>la-</i>	<i>si+ si</i> 7ma.	<i>la+</i>
<i>fa+ do+</i>		<i>do</i> 7ma.	<i>sib+ sib-</i>
<i>sol+</i>	<i>do+</i>	<i>re+ re</i> 7ma.	<i>do-</i>
<i>sol</i> 5ta, disminuida.			

El acorde *do* mayor —en esta tonalidad menor— es producto de la escala menor natural, ya que en ella el sonido *sol* no sufre alteración.

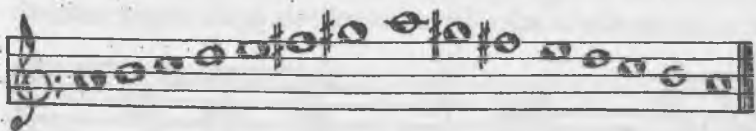
No usamos el acorde de segundo grado, quinta disminuida (*si, re, fa*), porque en su lugar empleamos un acorde más completo: *sol* séptima dominante, que se compone de: *Sol, si, re, fa*. Es escaso el empleo del acorde de séptimo grado, y también el de quinta disminuida. A veces en su lugar utilizamos el *sol* sostenido séptima disminuida, que tiene como base dicho acorde de quinta disminuida, con el agregado de la séptima disminuida: *sol* sostenido, igual a: *si, re, fa, sol* sostenido, inversión del acorde *sol* sostenido séptima disminuida.

OTRAS ESCALAS MENORES

Ampliando el número de las escalas menores, debemos señalar a la escala dórica, muy parecida a la menor melódica o mixta, pues su sexto grado es mayor, en vez de menor, como señala la escala natural. Esta escala dórica no tiene sensible, pues su séptimo grado es natural:

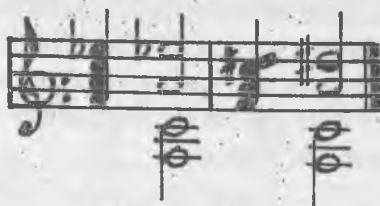


Además, podemos agregar la llamada escala bachiana, idéntica a la menor melódica o mixta, con la diferencia de que en ésta no se destruyen las alteraciones al realizar el descenso:



ACORDE DE SEXTA AUMENTADA

Este acorde es enarmónico del de séptima dominante. También tiene un gran poder moduladorio. Consta de: Fundamental, tercera mayor; quinta justa y sexta aumentada. Obsérvese que su única diferencia con el de séptima dominante consiste en la ortografía, pues ambos tienen como base un acorde perfecto mayor; y en un caso escribimos el cuarto sonido, o sea, la séptima menor; y en el otro, su equivalente o enarmónico, sexta aumentada:



fa 7ma.

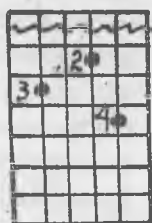
fa 6ta.

dominante

aumentada



fa 7ma. dom.



fa 6ta. aumen

Este acorde de sexta aumentada resuelve de manera muy distinta al de séptima dominante, como veremos en el ejemplo siguiente:

The image displays musical notation and chord diagrams for several chords. On the left, a musical staff shows four chords: fa 7ma. (F major 7th), sib+ (B-flat major), fa 6ta. (F major 6th), and la+ (A major). Below the staff, the labels 'fa 7ma.', 'sib+', 'fa 6ta.', and 'la +' are written. To the right of the staff are two chord diagrams. The first diagram is for 'fa 6ta. au.' (F major 6th augmented) and the second is for 'la mayor' (A major). Below these diagrams, the labels 'fa 6ta. au.' and 'la mayor' are written. At the bottom center, the text 'au. 2da. inv.' is written.

fa 7ma. sib+ fa 6ta. la +

fa 6ta. au. la mayor

au. 2da. inv. 2da. inv.

Cuando tratemos la modulación, veremos los grandes recursos que nos ofrece el acorde de sexta aumentada para efectuar los cambios de tonalidad.

Capítulo III

MODULACIÓN

Modulación: Técnica armónica que nos enseña a cambiar de tonalidad. Para provocar el cambio de tono intervienen, como elementos indispensables, las sensibles de la nueva tonalidad.

La modulación es un procedimiento de suma utilidad, pues ha servido para que los compositores pudieran enriquecer sus medios de expresión. Muchos son los procedimientos que sirven para efectuar la modulación. En las realizaciones de la modulación, debe primar el buen gusto; es decir, no debe ser sólo producto del cerebro, sino también del corazón.

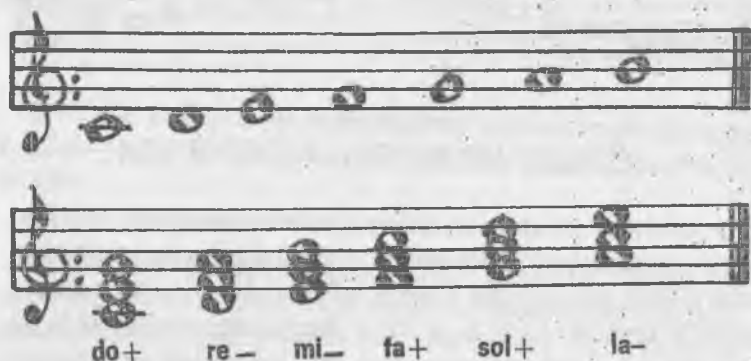
La modulación puede ser: Definitiva, cuando se pasa de un tono a otro quedándose definitivamente en este último. Pasajera, cuando, por breve espacio de tiempo, se pasa por otras tonalidades; simple, cuando se pasa directamente de una tonalidad a otra; compuesta, cuando antes de dirigirse a la tonalidad definitiva, pasa por una o más tonalidades intermedias; convergente, cuando después de pasar por una o varias tonalidades, vuelve a la primera; divergente, cuando no vuelve a la primera tonalidad.

MODULACIÓN. TONALIDADES VECINAS

Llámase tonalidades vecinas a aquellas que tienen igual armadura de clave, y también las que pueden ser alteradas en más o en menos. Así, por ejemplo, tenemos la tonalidad *sol* mayor con un sostenido, mientras la de *do* mayor no exige ninguna alteración. Lo mismo sucede con el *fa* mayor, que lleva en su armadura

un bemol (*sib*), y ya sabemos que el *do* mayor no lleva ninguna alteración. Estas son tonalidades de primer grado de vecindad.

Si comparamos la tonalidad *sol* mayor, con una alteración (sostenido en *fa*), con la de *re* mayor, por ejemplo, que tiene dos sostenidos, nos daremos cuenta que hay una alteración en más en este tono de *re* mayor, indicándonos que *sol* mayor y *re* mayor, son tonalidades de primer grado de vecindad. También podemos encontrar las tonalidades de primer grado de vecindad de una manera más fácil, ya que éstas no son otras que las que engendran los acordes tonales, formados sobre la escala mayor natural:



Como el acorde de séptimo grado es de quinta disminuida, no podrá nunca fungir de tónica. De ahí que no se incluya entre los acordes que forman las tonalidades de primer grado de vecindad. Hemos llamado acordes tonales a todos los que se forman sobre los distintos grados de la escala, pues ya hemos dicho más de una vez, que los de primero, cuarto y quinto son los principales, primarios, esenciales, etcétera; pero que no podemos dejar de considerar como tonales a todos y cada uno de los acordes que se forman sobre los distintos grados de la escala.

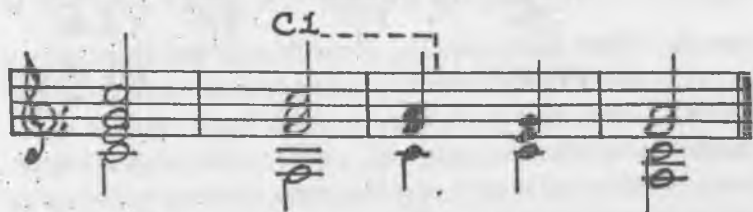
MODULACIÓN A LOS ACORDES TONALES O DE PRIMER GRADO DE VECINDAD

Existen muchos procedimientos para efectuar este tipo de modulación; escogeremos el más sencillo. En este caso partiremos

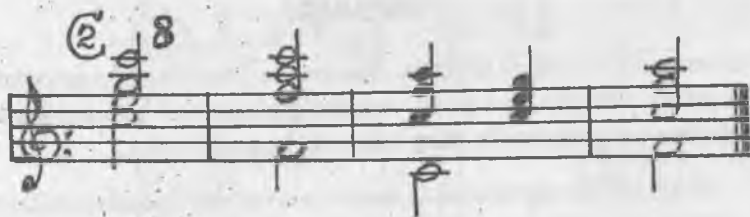
de la tonalidad perfectamente determinada y en la cual nos encontramos, y haremos oír inmediatamente el acorde de tónica de la nueva tonalidad que queremos establecer. Primeramente colocaremos este acorde de la nueva tónica en estado fundamental; enseguida lo haremos oír en segunda inversión; y, por último, colocaremos la dominante para que nos conduzca de inmediato a la nueva tónica. Veamos una modulación de *do* mayor a *re* menor:



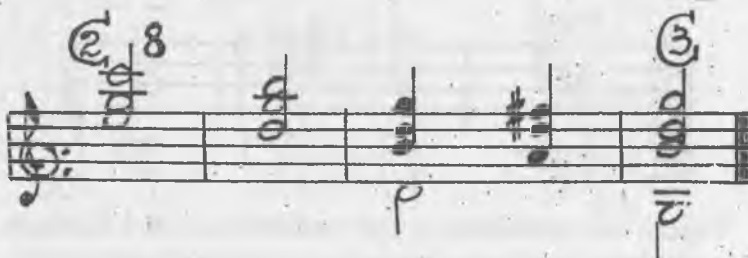
Ahora modularemos de *do* mayor a *fa* mayor:



Esta misma modulación se puede realizar de manera guitarrística y más brillante:



Veamos la modulación de *do* mayor a *sol* mayor, empleando este mismo procedimiento:

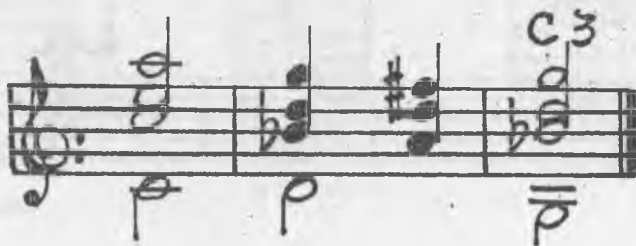


MODULACIÓN A TONALIDADES LEJANAS

Son innumerables los procedimientos o recursos que pueden emplearse para efectuar la modulación a tonalidades lejanas. Explicaremos los que creemos más sencillos y rápidos.

Para modular de una tonalidad menor a otra, situada a una segunda mayor inferior, puede emplearse el siguiente procedimiento: Se coloca el acorde de tónica de la tonalidad menor determinada en su primera inversión; luego hacemos oír la tónica de la nueva tonalidad en su segunda inversión. Una vez escuchado este acorde, sólo nos resta reafirmar esta nueva tonalidad, con su correspondiente acorde de dominante.

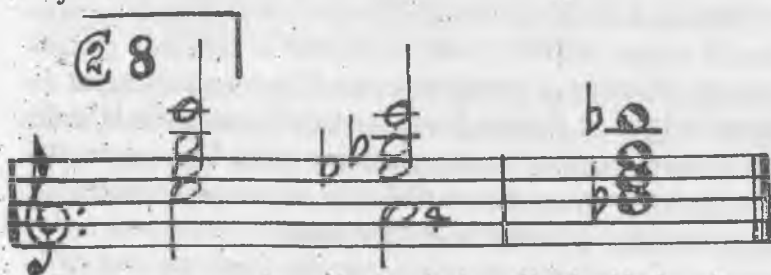
A pesar de no haber afinidad armónica entre las tonalidades elegidas para esta modulación, y no haber empleado acordes intermediarios, ella resulta suave, además de que se logra rápidamente:



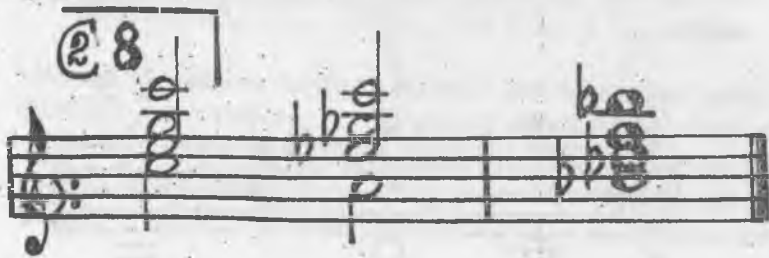
Ésta también podría realizarse en el modo mayor:



Veamos esta modulación a una tonalidad situada a distancia de segunda mayor inferior. Con este otro procedimiento también se efectúa el cambio de tonalidad de manera rápida y sencilla. Primero se hace oír el acorde de tónica, que representa la tonalidad en que nos encontramos. Este acorde de tónica debemos utilizarlo en estado fundamental y en posición de octava. Inmediatamente después construiremos un acorde de séptima disminuida sobre la sensible de la nueva tonalidad, y lo resolveremos según las reglas. Analicemos la modulación de *do* mayor a *sib* mayor:



Recordemos que el acorde de séptima disminuida lo mismo conduce o resuelve sobre la tónica mayor que menor; esta regla puede hacerse extensiva para modular también a la tonalidad menor:



Estudiemos una modulación a partir de una tonalidad menor, para dirigirse a una mayor, situada a una segunda menor inferior. Para estos casos colocaremos la tónica, de partida, en estado fundamental, e inmediatamente ubicaremos su tónica funcional, también en estado fundamental, pero en posición de quinta. Una vez realizado esto, haremos oír la dominante de la nueva tónica, en su segunda inversión, para resolver sobre la misma (entiéndase nueva tónica), en estado fundamental, y en posición de octava, así queda establecida la nueva tonalidad:

6ta. en re C1 C4

F# menor. Mi Mayor.

MODULACIÓN POR MEDIO DE SÉPTIMA DISMINUIDA

Como este acorde de séptima disminuida tiene función de dominante, y está provisto de dos sonidos sensibles, es lógico que nos ofrezca un gran medio para efectuar la modulación.

El acorde de séptima disminuida nos conduce rápidamente lo mismo a tonalidades vecinas como lejanas. No importa el tono en que nos encontremos. Sólo buscaremos la sensible de la nueva to-

nalidad a la cual queremos ir, y sobre ella construiremos el acorde de séptima disminuida, de esta forma queda resuelto de manera lógica:

The diagram shows a musical staff on the left with a sequence of chords: *do* mayor, *re* sostenido, *mi* mayor, *fa* sostenido, *la*, and *do*. To the right are three guitar fretboard diagrams for the first three chords:

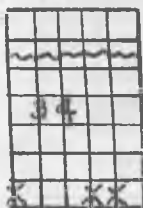
- do mayor**: A 6-string fretboard with dots at the 1st fret of the 2nd, 3rd, and 4th strings. Fingerings: 1 (1st string), 2 (2nd), 3 (3rd).
- re# 7ma. dis.**: A 6-string fretboard with dots at the 1st fret of the 1st, 2nd, and 3rd strings, and the 4th fret of the 4th string. Fingerings: 1 (1st), 2 (2nd), 3 (3rd), 4 (4th).
- mi mayor**: A 6-string fretboard with dots at the 2nd fret of the 1st, 2nd, and 3rd strings. Fingerings: 1 (1st), 2 (2nd), 3 (3rd).

Compruébese en este ejemplo, cómo encontrándonos en *do* mayor, buscamos la sensible de *mi*, esto es, *re* sostenido, y sobre esta nota construimos el acorde de séptima disminuida, igual a: *Re* sostenido, *fa* sostenido, *la*, *do*, que resuelve directamente en el *mi* mayor. Podría haberlo hecho también sobre el *mi* menor.

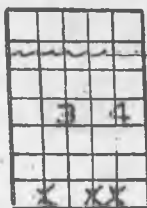
Para reafirmar la modulación, sólo nos queda realizar un paso cadencial. Este consiste en hacer funcionar los acordes principales de la nueva tonalidad que, como se recuerda, son: La subdominante, dominante y tónica. Este paso cadencial debe efectuarse cuando se trate del acompañamiento para un cantante, con el fin de reafirmarle el nuevo centro tonal. Cuando se trate de música puramente instrumental, no es tan necesario y, por tanto, puede suprimirse:

The diagram shows a musical staff on the left with a sequence of chords: *do* mayor, *re* sostenido, *mi* mayor, *fa* sostenido, *la*, and *do*. Below the staff are three guitar fretboard diagrams for the first three chords:

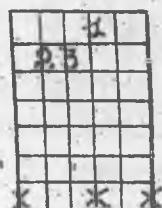
- do+**: A 6-string fretboard with dots at the 1st fret of the 2nd, 3rd, and 4th strings. Fingering: 1 (1st), 2 (2nd), 3 (3rd).
- re# 7ma. dis.**: A 6-string fretboard with dots at the 1st fret of the 1st, 2nd, and 3rd strings, and the 4th fret of the 4th string. Fingering: 1 (1st), 2 (2nd), 3 (3rd), 4 (4th).
- mi mayor**: A 6-string fretboard with dots at the 2nd fret of the 1st, 2nd, and 3rd strings. Fingering: 1 (1st), 2 (2nd), 3 (3rd).



fa# menor



si 7ma.

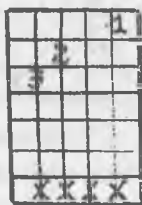


mi +

Si existe duda al resolver estos acordes, consúltense nuevamente lo planteado sobre el acorde de séptima disminuida y la marcha obligada de los sonidos.

Hay otra forma para modular por medio del acorde de séptima disminuida. En este segundo caso buscamos el cuarto grado de la nueva tonalidad, y lo ascendemos medio tono, de esta forma se convierte en una cuarta aumentada. Sobre esta cuarta aumentada construiremos un acorde de séptima disminuida, que resolverá en la segunda inversión de la nueva tónica.

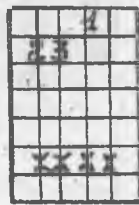
Si queremos realizar la misma modulación, de *do* a *mi* mayor, pero empleando este segundo procedimiento, buscamos como base del acorde de séptima disminuida, la cuarta aumentada de la nueva tonalidad:



do mayor



la # 7ma. dis.



mi + 2da. inv.

Existe otro procedimiento para modular por medio del acorde de sexta aumentada. En este caso se busca el semitono diatónico superior de la nueva tonalidad a la cual queremos modular, y sobre ese sonido construimos el acorde de sexta aumentada, resolviéndolo según las reglas que acabamos de dar en el ejemplo anterior.

Con este procedimiento, la resolución se hará sobre la nueva tónica, en estado fundamental.

Si queremos modular, por ejemplo, de *do* mayor a *mi* mayor (o menor), buscamos el semitono diatónico superior de *mi* (que es *fa*), y sobre este *fa* construimos el acorde de sexta aumentada, resolviéndolo según las reglas:

Como se ha visto en el ejemplo anterior, y en el que sigue, estas modulaciones se han verificado de manera simple y rápida, sin tener necesidad de usar acordes intermediarios:

The diagram illustrates the modulation from C major to E major using an augmented sixth chord. On the left, a musical staff shows the progression: C major (C-E-G), an augmented sixth chord (F-A-C#), and E major (E-G#-B). To the right are three fretboard diagrams for a six-string guitar. The first diagram, labeled 'do mayor', shows the C major triad (C, E, G) on strings 1, 2, and 3. The second diagram, labeled 'fa 6ta. au.', shows the augmented sixth chord (F, A, C#) on strings 1, 2, and 3. The third diagram, labeled 'mi mayor', shows the E major triad (E, G#, B) on strings 1, 2, and 3. Each diagram has a '1' above the first string, indicating the first fret.

Recuérdese que cuando queramos reafirmar la nueva tonalidad, debemos realizar un paso cadencial.

Con respecto a lo establecido, se clasifican unas tonalidades como vecinas y otras como lejanas; efectivamente, unas se encuentran más cercanas que otras, pero, en realidad, no existen las llamadas tonalidades lejanas. Debemos tener presente que los sonidos alterados que pueda exigir para su construcción una tonalidad cualquiera, ellos se encuentran muy cercanos a los naturales de la nueva tonalidad, a la cual nos queremos dirigir por medio de la modulación o viceversa.

Es necesario recordar el postulado que dice: Todos los movimientos de los sonidos realizados por medios tonos son buenos. Obsérvese el cambio de *sol* sostenido menor a *do* mayor:



Con este ejemplo se ha podido comprobar el cambio de tonalidad sin emplear ningún acorde intermediario; se ha construido una modulación simple. La bondad que existe en este enlace no tiene otra explicación que los movimientos realizados por medios tonos que se enriquecen cuando lo dirigimos en dirección contraria. Estas dos tonalidades están consideradas como muy lejanas.

De acuerdo con lo explicado sobre la bondad de los medios tonos, procederemos ahora a mover por medio de esos intervallos, dos de los sonidos que integran la tríada de *sib* menor, para luego modular a *do* mayor:



Véase cómo al utilizar el becuadro en los sonidos *sib* y *reb*, la tríada se convierte de inmediato en los tres sonidos superiores del acorde *sol* séptima dominante, con su característica y manifiesta tendencia hacia la tónica *do*, así queda establecida la modulación.

Los teóricos dicen que la tonalidad *fa* sostenido mayor se encuentra muy alejada de *do* mayor. Ellos se basan en la gran cantidad de alteraciones que sufre en su construcción la tonalidad *fa* sostenido mayor, y que la tonalidad *do* mayor no exige ninguna.

Si nos valemos de los movimientos semi-tonales, enriquecidos al realizarlos en dirección contraria, podremos modular desde *fa* sostenido mayor hacia *do* mayor, sin emplear ningún acorde intermediario; entonces obtendremos otra modulación simple o directa:



sol. Este hecho nos obliga a repetir: La música se hace para ser escuchada, no para verla escrita.

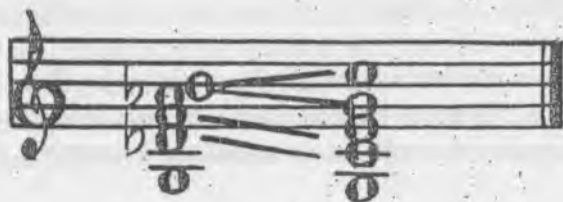
Todo el arte-ciencia que encierra la modulación, y la armonía en general, se resume en el mejor enlace que hagamos entre los acordes.

Es muy importante que estudiemos la escala gradual de afinidades y las atracciones que de ellas se derivan. Como se sabe, los dos grados más importantes de la tonalidad son: Primero y quinto; tónica y dominante. El genial Monteverdi consideró a estos dos grados como los polos inmovibles del círculo armónico tonal. Si partimos de esta base tan probadamente sólida, tendremos que hacer las consideraciones siguientes: Si el séptimo grado de la escala mayor natural, llamado sensible tonal, se encuentra a un medio tono inferior de la tónica —el sonido más importante de la tonalidad— es lógico que esta nota sensible se halle muy atraída por el sonido inmediato superior: Tónica. Esto mismo sucede con el segundo grado cuando lo bajamos medio tono. En estas circunstancias se vuelve atractivo, se sensibiliza con una marcada tendencia a descender, para dirigirse al centro tonal. De ahí que el acorde de séptima dominante con la quinta disminuida posea tres sensibles al encadenarse con la tónica:



Hemos señalado los dos sonidos más atraídos por la tónica. Ahora indicaremos los que se relacionan con la dominante. En *do* mayor, por ejemplo, tenemos el cuarto grado *fa*, sensible modal; si lo alteramos ascendentemente, para hacerlo sostenido, se vuelve sensible de *sol*, fundamental del acorde de dominante.

El otro sonido atractivo es el sonido *lab*, que también manifiesta su gran tendencia a descender al *sol*. De ahí que si al acorde del ejemplo anterior (*sol* séptima) le agregamos la novena menor, esta dominante obtendría cuatro sonidos sensibles:



Esto que acabamos de explicar sobre las cuatro sensibles de la tonalidad, no tiene nada de extraordinario. Si el primero y quinto grados de la tonalidad son los más importantes, es lógico pensar que los sonidos que se encuentren en relación de segunda menor, se sientan muy atraídos por esos dos importantísimos grados.

Claro está que cualquier otro sonido que alteremos se volverá igualmente atractivo, pero éste lo será en menor grado que los señalados anteriormente, pues éstos no son atraídos por un grado cualquiera de la escala, sino por lo dos más importantes de la tonalidad.

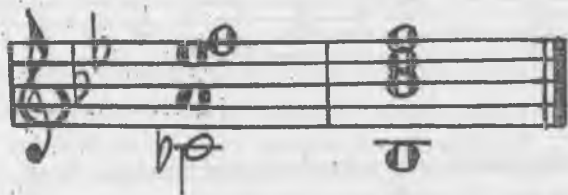
Podríamos llamar a esas cuatro sensibles de la siguiente manera: A la séptima mayor le dejaríamos su pintoresco nombre de sensible; si se trata de la tonalidad *do* mayor, tendríamos al *reb* como sensible superior de la tónica; al cuarto grado *fa* alterado ascendentemente, le llamaríamos sensible inferior de la dominante; y al sexto grado descendente, *lab*, lo llamaremos sensible superior de la dominante.

Hagamos, una y otra vez, uso de esos sonidos sensibles para realizar las modulaciones. Veamos cómo partiendo de *mi* mayor nos dirigimos hacia la tonalidad *sib* mayor:



Sería conveniente hacer ahora lo que podríamos llamar una di-sección de esa modulación que acabamos de ver, para que se compruebe cómo influye el fenómeno psicológico que mencionamos.

La modulación se inicia con el acorde *mi* mayor. Después de escuchar este acorde se realiza un movimiento diatónico hasta el sonido *la*. A este sonido le damos un poquito más de valor, porque lo vamos a tomar como sensible de la tonalidad *sib* mayor. Para reforzar este efecto, hicimos oír el *si* natural, enarmónico del *dob*, el cual lo asociamos con la quinta disminuida del acorde *fa* séptima dominante de *sib*. De esta manera hemos obtenido en la resolución dos sonidos muy atractivos o sensibles: *La*, como sensible de *sib*, y *si* natural-grave, que al ser enarmónico del *dob*, forma auditivamente la quinta disminuida en el acorde de *fa* séptima dominante de *sib*. Veamos el enlace de ese acorde de *fa* séptima quinta disminuida con su tónica *sib*.



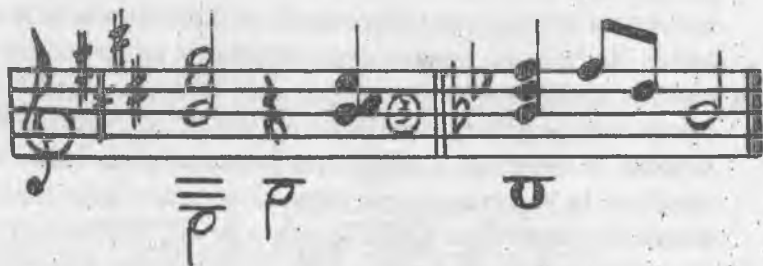
Utilizando estos recursos, podremos dirigir ese mismo diseño melódico a la tonalidad *mi* mayor:



Analicemos esta modulación. Ya explicamos, al tratar las cuatro sensibles de la tonalidad, la tendencia de la cuarta aumentada a resolver sobre la quinta justa. Nótese cómo después de escuchar el movimiento diatónico del primer compás, el sonido *la* es el que más se nos graba, por ser el más agudo y el de mayor

duración. Este sonido nos viene a representar la cuarta aumentada de la tonalidad *mib*. Este intervalo se siente muy atraído por el sonido inmediato superior. Quinta. justa-*sib*. Esto también ocurre con el intervalo de sexta menor, el cual es igualmente atractivo o sensible. De este modo hemos obtenido en esta resolución una doble relación, de sensibles. Éstas son: el sonido superior *la*, cuarta aumentada de *mib*, y *si* natural, representativo del *dob*, sexta menor de la tonalidad *mib*. Ambos han resuelto conforme a su ley de atracción.

He de resaltar el efecto o sensación subjetiva que ha vuelto a entrar en acción en las dos modulaciones anteriores. Es curioso observar cómo los dos sonidos atractivos mencionados, *la* y *si*—este último enarmónico de *dob*—, sirvieron lo mismo para dirigirse a las tonalidades *sib* mayor y *mib* mayor. Esos sonidos sensibles han producido en nosotros el fenómeno psicológico de la resonancia. Quiere esto decir que después de haber escuchado el segundo acorde, es decir, la nueva tónica, es que nos percatamos de la resolución lógica que ha entrado en juego, tanto en un caso como en el otro. Si seguimos utilizando estos procedimientos, podremos modular desde *mi* mayor hacia *sib* mayor:



Debe prestársele mucha atención al segundo acorde. Éste es una representación del *mi* mayor con sexta añadida. Esto lo hacemos con el fin de que los sonidos superiores se muevan por medios tonos, al resolver sobre la nueva tónica.

También es muy importante el cambio de bajo, para así lograr en él un paso de semitono, y, además, en sentido contrario a los sonidos superiores. Recuérdesse lo que dijimos respecto a los mo-

vimientos contrarios, que siempre enriquecen los enlaces y los hacen más sonoros.

Abundemos un poco más sobre la eficiencia de los recursos que hemos explicado para efectuar la modulación.

Ahora realizaremos una modulación en la que partiremos de *do* mayor, para dirigirla hacia *fa* sostenido menor:



En este enlace moduladorio, además de haber procurado los generosos pasos semi-tonales, hemos aprovechado los sonidos comunes que estrechan aún más los lazos entre los acordes que tratemos de enlazar. Por último, explicaremos los otros elementos que han entrado en acción, y han hecho posible esa modulación simple que acabamos de ver. Como se habrá notado, se ha producido un cambio de bajo en la armonía de *do* mayor. En la segunda mitad del primer compás, colocaremos el bajo *sol*. Este nos va a servir como quinta disminuida de la dominante de *fasostenido*. Recordemos que la quinta disminuida en los acordes de séptima dominante, debe resolver sobre la fundamental de su acorde de tónica. Eso mismo hace la nota *sol*, al resolver sobre la tónica *fa* sostenido. A todo lo que hemos señalado habría que significar la importancia que tiene el agregado de la sexta al acorde *do* mayor. Este sonido *la* (sexta de *do*), resulta muy útil al quedar inmóvil en el enlace.

Es justo señalar la razón relativa que tienen los teóricos al clasificar las tonalidades lejanas. Es evidente que si realizáramos esos enlaces sobre la base de acordes de tríadas con sus bajos fundamentales y en estado directo, esas modulaciones simples que hemos ejemplificado se harían del todo impracticables. La causa

Ahora cabe preguntar: ¿Para cuáles fines creó Rameau la ley de inversión del acorde? Y la otra: ¿Cuál fue la finalidad de esos músicos geniales al agregar nuevos sonidos y alteraciones al acorde? Sin la presencia de ellos en la historia de la música, las composiciones musicales estarían circunscriptas al estrecho marco de los acordes tríadas que organizó Giovanni Pierluigi da Palestrina.

En la modulación que acabamos de efectuar hemos aprovechado la vaguedad que producen esos intervalos. Al hacer escuchar el sonido *re*, *la* y luego el *mi*, esos sonidos son suficientes para borrar de nuestra conciencia musical la tonalidad de *re* mayor. Una vez logrado este efecto, es fácil comprender que al iniciarse un movimiento diatónico propio de la tonalidad *do* mayor, que parte del sonido *mi* (nota modal), se establezca de inmediato la nueva tonalidad.

RELACIÓN DE TERCERAS

Los acordes situados a intervallos de tercera, mayor o menor, ascendentes o descendentes, poseen una gran afinidad armónica. Si hacemos uso de esta afinidad, resultará muy fácil modular a las tonalidades que se hallen en esta relación:



El ejemplo anterior muestra una modulación que parte de *fa* sostenido mayor para dirigirse a *re* mayor. Ella ha sido efectuada rápidamente y sin la intervención de ningún acorde intermedio.

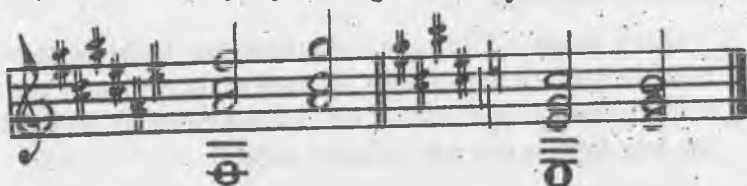
Veamos ahora otra modulación en la que partimos igualmente de *fa* sostenido mayor, pero en este caso la dirigimos a *la* mayor, que también se halla en esa relación de tercera:



Toda la lógica artística que entra en juego en los procesos moduladores, repetimos, parte de la búsqueda del mejor enlace. Los sonidos protagonistas deberán moverse preferentemente por medios tonos.

También podrían hacerlo por tercera, cuartas o quintas. Los intervallos de segundas mayores podrían ser utilizados en los enlaces modulantes, a condición de que sean comunes a las tonalidades que tratemos en el proceso modulador.

La modulación simple que efectuaremos a continuación, parte del *fa* sostenido mayor y se dirige a *mi* mayor:



Nótese que los sonidos *fa* y *sol* sostenido, que se mueven en el primer compás, son comunes a las dos tonalidades. Si repitiéramos ese mismo diseño melódico, y utilizáramos el *mi* mayor, nos conduciría a *re* mayor, y de ésta a *do* mayor, etcétera. A este tipo de modulación se le clasifica como progresión armónica. Ésta será tratada más adelante.

Con lo dicho hasta aquí queda demostrado lo excelentes que son las relaciones de terceras. Pero aún existen otras posibilidades.

Veamos una modulación compuesta o desarrollada, que parte de *re* mayor para dirigirse a *do* mayor. Los acordes que sirven de intermediarios se hallan en esa simpática relación de tercera:



Como se ha visto, en el cuarto compás, en vez de escribir los sonidos de la escala de *dob* como corresponde a esa sucesión, lo hacemos sobre su enarmónica *si* mayor. De esta manera se simplifica la escritura.

Ahora podemos decir que si empleáramos todos los recursos técnicos que hemos expuesto, siempre encontraríamos una fórmula correcta para estrechar los vínculos entre las tonalidades, por muy lejanas que nos pudieran parecer.

Con todo lo explicado hasta aquí, queda demostrada la virtud de los elementos mencionados; éstos son: Escala gradual de afinidades, disonancias atractivas, sensibles, efecto psicológico de la presonancia, etcétera.

Insistimos sobre estos temas, porque es necesario que se comprenda la enorme importancia que tienen todos estos elementos mencionados, como contribuyentes o coadyuvantes al proceso modulatorio. Una vez comprendidos esos mecanismos que actúan tan eficientemente en la modulación, el músico estará en posesión de una técnica que le permitirá efectuar de manera correcta y artística las modulaciones. Si no se llega al completo dominio de esos recursos, se tendrá que memorizar un crecido número de modulaciones para emplearlas a modo de clisé, cuando las circunstancias así lo exijan.

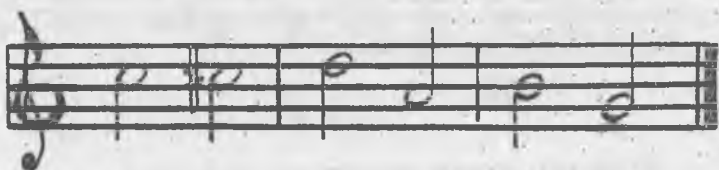
Es importante señalar que las modulaciones que hemos mostrado, han sido confeccionadas sin emplear diseños melódicos, para que se comprenda diáfananamente el poder que poseen esos enlaces. Cómo se habrían embellecido esas modulaciones si a ellas les hubiéramos incluido los recursos expresivos de la melodía.

Hasta aquí hemos expuesto algunos de los fundamentos en que se basa la modulación. Puede decirse que prácticamente son interminables los procedimientos que podríamos usar para efectuar el cambio de tonalidad.⁵

⁵Esta materia será ampliamente tratado en un libro que preparamos: *Un nuevo panorama de la modulación y su técnica*.

Antes de concluir el estudio de la técnica de la modulación, es conveniente hacer ciertas aclaraciones. Para los teóricos y músicos en general, las alteraciones accidentales son señales de modulación.

Si se estudian las notas extrañas a la armonía (sobre todo las de paso) comprenderemos que tales notas alteradas no engendran ningún cambio de tonalidad. Para que exista realmente un cambio de tonalidad, es imprescindible que después de haber escuchado la nueva tónica, ésta sea reafirmada por medio de su correspondiente paso cadencial:



Este fragmento melódico no se ha movido de la tonalidad *do* mayor. Lo mismo ocurre con el que sigue:



Hay que desechar la teoría que explica la diferencia entre la tonalidad mayor y su llamada relativa menor, que para nosotros no es más que una tonalidad funcional. Los teóricos dicen que cuando el quinto grado de tonalidad mayor se altera ascendentemente, la melodía o pieza musical, etcétera, se encuentra escrita en la tonalidad relativa menor. Este criterio es tan inconsistente como falso. Existen muchas melodías que pertenecen al modo menor, cuyo quinto grado no aparece alterado en ningún momento. Son los pasos cadenciales los que reafirman, evidencian o señalan la tonalidad. El ejemplo que sigue demuestra lo que acabamos de decir. Hemos tomado esta melodía de la primera canción de Agustín Lara: *Imposible*:



Esta melodía, como se ve, no contiene, en su transcurso, ninguna nota (*sol*) alterada ascendentemente para hacerla sostenido. No obstante, dicha melodía se encuentra en la tonalidad *la* menor.

Capítulo IV

PROGRESIONES

Se llama progresión a la repetición, de manera sucesiva, de un diseño melódico. Estas repeticiones se producen a distintas alturas, tanto ascendentes como descendentes. Las progresiones pueden ser tonales o unitónicas; y también modulantes o politónicas. Son tonales aquellas que se realizan sin abandonar la tonalidad. El primer movimiento se llama «modelo», y los que le suceden, «repeticiones»:



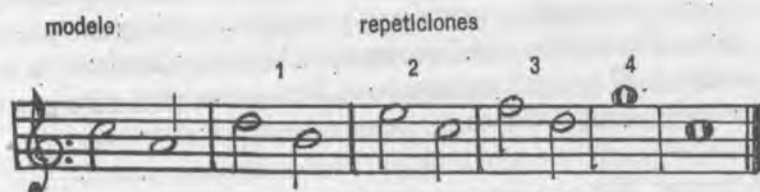
2

Las progresiones pueden ser, también, en una, en varias o en todas las voces o partes.

A nuestro modo de ver, se debiera llamar al «modelo» y sus repeticiones —cuando éstas se verifiquen en una sola voz o parte— progresión melódica; incluiríamos en los términos de progresión armónica, aquellas que se realicen a dos o más partes.

La progresión estricta y rigurosa, debe ser simétrica en todos sus aspectos. Sin embargo, se permite que el intervalo que separa las repeticiones no sea el mismo en todas ellas. También se admite que la acentuación no sea la misma en el modelo y sus repeticiones.

Veamos, en primer lugar, el modelo y sus repeticiones, sin abandonar la tonalidad; estamos ante una progresión *unitónica* o tonal:



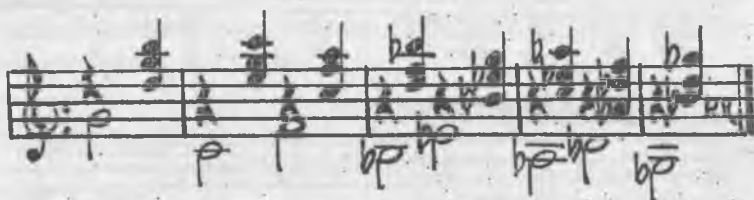
Este ejemplo que acabamos de mostrar, es el más simple o sencillo que se puede concebir en una progresión melódica.

Veamos este mismo modelo realizado en cuatro partes, que constituye una progresión armónica:

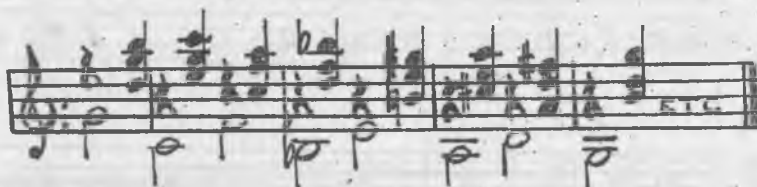


Las tonales o unitónicas, como la que acabamos de mostrar, no podrán ser perfectamente puras o absolutas, sino sólo aparentes, por cuanto todos los grados de la escala no son iguales. De esto se deduce que para lograrlas, ellas tendrían que ser forzosamente politónicas o modulantes.

Las progresiones pueden ser: Exactas, regulares e irregulares. En las exactas, los intervalos del modelo son respetados, tanto en su clasificación como en su calificación:



Las regulares respetan sólo su clasificación:

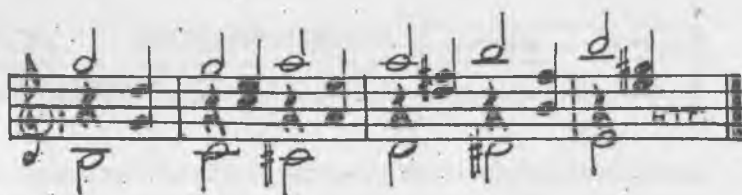


Obsérvese en el tercer compás, cómo el bajo progresó por medio de una cuarta aumentada (*sib* a *mi*), en vez de cuarta justa (*sib* a *mi*b), que existe en el modelo que ejemplifica la progresión exacta. Por lo tanto, hemos visto cómo se respetó el movimiento de cuarta en el bajo, pero no se tomó en cuenta su exactitud o justeza.

Las irregulares imitan sólo la dirección de la marcha, abandonando la disciplina en lo que a intervalos se refiere:



Las progresiones también pueden ser diatónicas y cromáticas:



También pueden ser convergentes, cuando vuelven a la tonalidad primitiva; y divergentes, si finalizan en otra tonalidad. Las progresiones politónicas o modulantes nos brindan un poderoso medio para efectuar la modulación. Veamos un ejemplo de modulación convergente, efectuada por medio de las progresiones. Ésta es tomada de uno de nuestros arreglos armónicos, y que hubimos de realizar al escribir para la guitarra, la canción *Solamente una vez...*, del músico-poeta mexicano Agustín Lara. Nótese cómo hemos aprovechado las cuatro primeras notas de la melodía para utilizarlas como «modelo», y así, por medio de repeticiones, ir a distintas tonalidades, para finalmente conducirla y resolverla sobre la tonalidad primitiva; de esta forma, hemos producido una progresión irregular, politónica y convergente:



Nos sentimos muy atraídos por este tipo de introducción para las canciones populares. Esta *tonalización*, además de llenar su cometido como introducción, nos brinda un efecto armónico muy rico y atractivo, por lo que nuestra conciencia musical se sorprende, con los repetidos cambios de tono, tan nuevos como inesperados.

Mostraremos ahora una progresión, también irregular y politónica, pero divergente, tomada de nuestro arreglo armónico sobre la canción: *Mentiras tuyas*, de Mario Fernández Porta. Al igual que en el anterior, hemos escogido seis notas de la melodía, a título de «modelo», y repetido de manera sucesiva en distintas tonalidades, para finalmente conducirlo a la tonalidad nueva y definitiva:

The image shows two staves of handwritten musical notation. The first staff is labeled '6ª en Re' and 'C1'. It contains a sequence of notes and rests, with some notes marked with '3 2', '1', '3 1', '4', '3 1', '2', '4', '2', '4'. The second staff is labeled 'C2' and 'C6'. It also contains a sequence of notes and rests, with some notes marked with '3 2', '1', '3 1', '4', '3 1', '2', '4', '2', '4'. The notation is in a style that suggests a specific tonal progression, likely related to the 'Mentiras tuyas' song mentioned in the text.

Estas dos introducciones que hemos mostrado, si las llevamos al análisis que señala el arte-ciencia de la modulación, tendremos que catalogarlas en la forma siguiente: En el primer caso, estamos en presencia de una modulación simple, ya que no usa acordes intermediarios entre una y otra tonalidad; pasajera, puesto que se estaciona muy ligeramente en la nueva tonalidad, que repentinamente abandona; y convergente, por cuanto, finalmente, regresa al punto tonal de partida.

De todo esto se deduce que a dicho procedimiento tendríamos que llamarle: «Modulación simple, pasajera y convergente.» En el segundo caso tendremos que hacer las mismas consideraciones, con la única diferencia de que en vez de ser convergente, es divergente.

Capítulo V

OTROS PROBLEMAS DE LA ARMONÍA

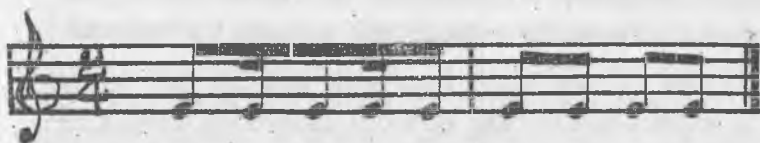
ARSIS Y TESIS

Estos términos son usados para designar las partes fuertes o débiles del compás; es decir, los movimientos dar y alzar. Los antiguos —teóricos y músicos griegos—, les daban otro significado, pero actualmente se designa la parte fuerte del compás con el término tesis, y la débil con el de arsis.

Nosotros hemos hecho una extensión de estos términos para expresar igualmente los compases fuertes y débiles, que entran, de manera determinante, en toda frase musical. Así veremos, en toda melodía, unos compases más importantes que otros, por la única razón de tener una acentuación o fuerza rítmica mayor. Esta sucesión ponderada de acentos fuertes y débiles nos ayudará para determinar los pasos cadenciales a la hora de armonizar la melodía, como veremos más adelante.

CINQUILLO CUBANO

No es realmente un cinquillo, sino un grupo de notas sincopadas que forman un ritmo regular. Este grupo alterna con otro no sincopado y, en conjunto, forman la célula birrítmica que caracteriza a la música cubana. Al grupo sincopado debemos llamarlo compás fuerte, y débil al que le sigue:



La clave, instrumento de percusión sumamente generalizado, ejerce una tiranía rítmica en nuestra música. Ella, en su ciclo, siempre alterna un compás fuerte con otro débil. Esta es una constante característica de la clave. Esta alternancia rítmica e invariable de dicho instrumento de percusión, exige, como es lógico, que se sincronice el compás fuerte que ella realiza, con el compás fuerte que la melodía señala. De no efectuarse este sincronismo, se incurrirá en el error o anarquía rítmica que los músicos populares llaman clave montada, clave atravesada, o más comúnmente, fuera de clave.

Además de lo que acabamos de señalar con respecto a la clave, esta sucesión ponderada de acentos fuertes y débiles, determina y nos enseña, a la hora de analizar la melodía para armonizarla, dónde se encuentran los pasos cadenciales. También nos indica los compases donde se originan los cambios de armonía, ya que dichos cambios casi siempre se efectúan en los compases fuertes.

Como los acordes de tónica y dominante son los que sostienen toda la estructura armónica tonal, es lógico pensar que estos cambios se originan en los compases fuertes.

Ahora vamos a escribir los compases fuertes y débiles que señale «la clave» en su invariable ciclo, para así poder apreciar el sincronismo que debe existir entre este instrumento de percusión nuestro y los compases fuertes y débiles que indica la melodía:

anacrusa compás fuerte compás débil

melodía

acompañamiento

clave

Obsérvese cómo la anacrusa no es acompañada con ningún elemento rítmico, iniciándose ésta en el primer compás, que es donde recae la mayor acentuación rítmica.

Hasta aquí sólo hemos tratado la cuadratura rítmica que dicta la clave. Sin embargo, también existe una cuadratura (muy sutil) de orden estético, y que pudiéramos llamar cuadratura armónica. Ésta consiste en armonizar los compases fuertes que la melodía señala, con los acordes de mayor jerarquía armónica tonal.

Muchos músicos escriben los primeros compases de la melodía de la popular y bella canción *Corazón*, de Eduardo Sánchez de Fuentes, en la forma siguiente:

Compás Fuerte Débil F

D F D

Véase que el quinto compás, que es fuerte, está armonizado con el acorde *re* séptima, extratonal (dominante secundaria), para resolver en el compás débil, sobre el acorde tonal *sol* menor (subdominante funcional), que posee una mayor jerarquía armónica que su antecesor, el acorde extratonal *re* séptima de dominante.

Por todo lo explicado, debemos escribir el ejemplo citado, en la forma siguiente:



sonante, es decir, nó extraña al acorde de tónica. Recuérdese que este sonido constituye la fundamental del acorde de sexto grado, que hemos conceptualizado y denominado como tónica funcional.

En cuanto a la armonía de dominante, debemos decir que no sólo aceptamos de muy buen agrado el intervalo de séptima natural (séptima menor), sino también el de novena, tanto mayor como menor, ya que ellos tampoco causan ninguna disonancia, sino más bien han agrandado y enriquecido la armonía de dominante, formando ese maravilloso complejo armónico. Así quedó demostrado cuando tratamos el acorde de novena de dominante.

En la armonía de subdominante mayor, aceptamos la sexta añadida de Rameau como nota real o propia de este acorde. Como los acordes de segundo y sexto grados con séptima menor son representativos o funcionales de los de subdominante mayor y tónica respectivamente, ya que ellos contienen los mismos sonidos, o sea:

Subdominante mayor	Acorde de segundo grado con séptima menor	Tónica mayor	Acorde de sexto grado con séptima menor
<i>fa, la, do, re</i>	<i>re, fa, la, do</i>	<i>do, mi, sol, la</i>	<i>la, do, mi, sol</i>

Nada tenemos en contra para considerar como propio del acorde el intervalo de séptima menor, agregado a los acordes de segundo y sexto grados.

Esto no quiere decir que aceptamos cualquier sonido como propio de un acorde dado. Es cierto que así se manifiestan los compositores contemporáneos, cuando dicen que las disonancias no existen. Este criterio que hemos sustentado, tiene como marco las armonías puras; es decir, que los sonidos nuevos que hemos aceptado como propios de esos acordes, está más que probado que no forman ninguna perturbación o disonancia dentro de dichas armonías, sino más bien las complementan, las agrandan y embellecen.

Estos estudios que hemos realizado quedarán demostrados cuando veamos, al hacer el análisis de la melodía, las notas agregadas a que hemos hecho referencia, dentro de las melodías tan puras como clásicas. Así quedará demostrado cómo dichas notas no son extrañas al acorde, puesto que ellas no presentarán ninguno de los rasgos característicos de esos sonidos extraños, que nos condenan a aceptarlas como lo que realmente son: Notas reales o propias de esas armonías o acordes.

NOTAS EXTRAÑAS A LA ARMONÍA

Son extrañas a la armonía (entiéndase al acorde), las notas siguientes: De paso, apoyatura, anticipación, pedal, de adorno, retardo, elipsis o elisión.

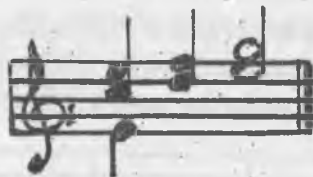
Llámase notas de paso a aquellas que son extrañas al acorde, y que se producen en los momentos débiles del compás, y van colocadas entre dos notas reales de distinto nombre y sonido (notas reales distintas).

Las notas de paso, además de encontrarse entre las dos notas reales o propias del acorde, de distinto nombre y sonido, deben cumplir con la disciplina de efectuar su marcha o movimiento resolutivo en la misma dirección inicial; es decir, si parte de un sonido para dirigirse hacia otro superior, invariablemente seguirá esa dirección ascendente o viceversa.

Las notas de paso pueden ser simples:



También pueden ser dobles, en cuyo caso debemos procurar que las mismas se muevan por intervalos o relación de terceras o sextas. No importa que éstas sean paralelas:



Veamos el análisis siguiente sobre las *notas de paso*:



En el primer compás, *re* es una nota de paso, colocada entre dos notas reales del acorde de tónica, *do* y *mi*; en el segundo compás, el *fa* es igualmente una nota de paso, colocada entre las dos notas reales, también de tónica *do* mayor, *mi* y *sol*; y en el tercer compás, comprobamos la existencia de una nota de paso, *si*, colocada entre las dos notas reales de tónica, *la* y *do*. Igualmente hubieran podido ser intercaladas las notas cromáticas posibles entre las diatónicas:



En el primer compás tenemos las notas de paso cromáticas; y en el tercero, las *diatocromáticas*. A pesar de no pertenecer al acorde, estas notas de paso, tanto las cromáticas como las diatocromáticas, no originan ninguna perturbación en la armonía.

También podría utilizarse el procedimiento, siempre bueno, del movimiento contrario:



Si las notas de paso son triples o cuádruples, debemos considerar que han engendrado acordes de paso; esto permite decir que las notas de paso pueden dar lugar a la formación de acordes de paso:



Los acordes de paso pueden tener cromatismos, como lo demuestra el ejemplo siguiente:



Insistimos en la utilización de las notas de paso por movimientos contrarios, que, como expresamos anteriormente, siempre resultarán buenos:



Este último movimiento contrario que acabamos de ver, podría agrandarse si empleamos otra parte armónica debajo del canto principal:



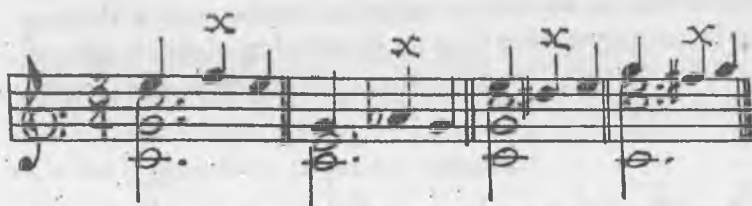
Y, por último, podría ser del todo lleno, si lo realizamos a cuatro voces o partes:



Las notas de adorno (conocidas también por los nombres de floreo, bordadura y auxiliares) son aquéllas extrañas al acorde o a la armonía, que se producen en momentos débiles del compás, y van colocadas entre dos notas reales o propias del acorde, del mismo nombre y sonido (notas idénticas):



Las notas de adorno van marcadas con un asterisco. Ellas pueden ser superiores o inferiores. Las superiores pueden distar un tono o un semitono de la nota real (según la escala). Las inferiores, casi siempre prefieren la distancia de medio tono:



Hagamos un análisis de estas notas de adorno sobre el ejemplo siguiente:

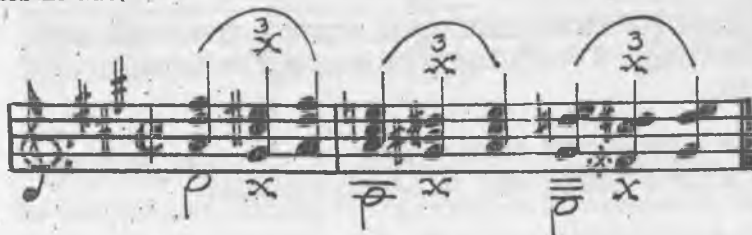


Como se observa, las notas principales en estos tres compases son: *Do, mi, sol*, propias del acorde de tónica *do* mayor. Sin embargo, entre ellas se encuentran unos sonidos extraños a esa armonía de tónica (*do, mi, sol*). Estos sonidos son: *Re, fa* y *fa sostenido*. Al igual que las notas de paso, éstas de adorno tampoco originan perturbación en la armonía. Obsérvese cómo se cumple lo definido sobre las notas de adorno, que van colocadas en momentos débiles, entre dos notas reales del mismo nombre y sonido (notas idénticas).

En el primer compás, *re* es adorno de *do*; en el segundo, *fa* es adorno de *mi*; y en el tercero, *fa sostenido* en adorno de *sol*,

Las notas *re*, del primer compás, y *fa*, del segundo, son notas de adorno superiores; el *fa sostenido* del tercer compás es una nota de adorno inferior del sonido *sol*.

Las notas de adorno pueden dar origen a la formación de acordes de adorno:



APOYATURA

Es una nota extraña al acorde que se produce en momentos fuertes del compás, y que resuelve sobre una nota real en momento débil. Las notas de apoyatura pueden ser superiores o inferiores, al igual que las de adorno:



Cuando son superiores, pueden distar un tono o un semitono de la nota real a la cual descienden; y cuando son inferiores, deben distar medio tono de la nota real a la cual ascienden:



Analicemos las notas de apoyatura en el ejemplo siguiente:



En el primer compás, las notas *do, sol, mi*, reales o propias del *do* mayor, son las que tenemos que armonizar, puesto que el *re* es una apoyatura del *do*. Nótese que ella se encuentra en el momento fuerte, y desciende a la nota real *do*; de esta forma se convierte en una apoyatura superior.

En el segundo compás sigue en pie la armonía de *do* mayor, pues las notas que debemos atender son: *Mi, sol, do*, propias del acorde de *do* mayor, ya que el *fa* es también una apoyatura superior del *mi*.



En el tercer compás tenemos el *si* como apoyatura inferior del *do*, y el *fa* sostenido como apoyatura inferior del *sol*; las notas *do* y *sol* son las que exigen que las armonicemos.

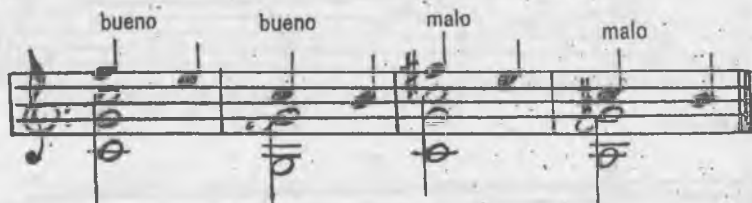
Véase que las apoyaturas *re*, del primer compás, y *fa*, del segundo, se encuentran en el momento más fuerte del mismo, ya que ellas lo inician. Cualquiera podría pensar que la apoyatura *fa* sostenido no se encuentra en el momento más fuerte, como sus antecesoras. Sin embargo, debemos tener presente que aun en la segunda mitad del tercer compás, que se conceptúa como parte débil, el *fa* sostenido resulta fuerte con respecto al *sol*; así podría quedar establecido que la primera nota de cada parte del compás es fuerte con respecto a la que le sigue.

Se ha demostrado cómo se cumplen las reglas de las apoyaturas; además, se ha comprobado cómo las superiores pueden distar un tono o un semitono de la nota real (según la escala), como en los casos *re* y *fa*, del primero y segundo compases; y cómo en la inferior del tercer compás (*fa* sostenido), se escogió la distancia de medio tono.

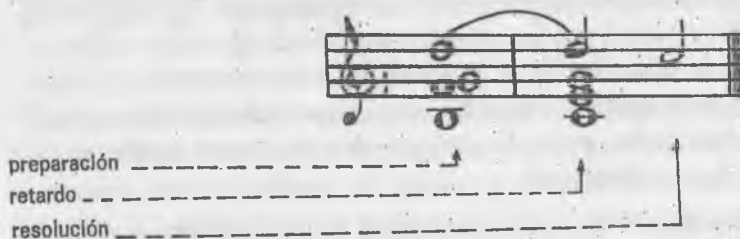
Cuando decimos que las superiores pueden distar un tono o un semitono, pero a la vez advertimos «según la escala», queremos decir que cuando el intervalo o relación entre dos sonidos en juego sea de un tono, como en los casos *re-do* y *mi-re*, estas segundas mayores podrían ser rebajadas para convertirlas en segundas menores:



Sin embargo, en la tonalidad *do* mayor, por ejemplo, donde los medios tonos se encuentran entre los sonidos *mi-fa* y *si-do*, no podríamos apoyar sobre el *mi* un *fa* sostenido, ni apoyar sobre el *si* un *do* sostenido. Esto sería un grandísimo error, pues resulta del todo antitonal:



El retardo surge de la prolongación de una nota integrante de una armonía o acorde hasta el siguiente. El retardo es como una apoyatura, pero con preparación. En el retardo entran tres elementos; éstos son: 1) preparación del retardo; 2) el retardo mismo; 3) su resolución:



Así tenemos el sonido *re*, del primer acorde, que prepara el retardo, el cual se produce en la primera parte del segundo compás, y en el que se produce la disonancia; y, por último, la resolución, representada por la nota *do*, que duplica la fundamental del acorde de tónica.

Queda establecido, pues, que el retardo se encontrará, infaliblemente, en el tiempo fuerte del compás, y su resolución, en el débil.

De la preparación debemos decir que ella puede encontrarse en la parte débil o fuerte del compás precedente.

Ya vimos, en el ejemplo anterior, cómo la preparación se produjo en la parte fuerte del compás, pues ésta tiene el valor completo de dicho compás, pero podría haber ocurrido en la parte débil, como lo demuestra el ejemplo siguiente:



Se aconseja que la preparación, es decir, la nota que prepara el retardo, no debe ser de un valor inferior a la del retardo.

Son muy diversos los retardos, y muchas las reglas que regulan su uso o empleo. Es, de las notas extrañas a la armonía, la que ocupa el campo más extenso; pero en música popular no tiene esa gran utilización. De ahí que hayamos explicado sólo lo que estimamos fundamental para su conocimiento básico.

ANTICIPACIÓN

Es lo contrario al retardo. Son notas extrañas al acorde imperante, y son propias del acorde siguiente. Ellas se producen en momentos débiles del compás:



La anticipación, al igual que el retardo, fue muy utilizada por los compositores clásicos; pero no se emplea gran cosa en la música popular. Por eso hemos dado sólo las reglas básicas que a ella corresponden.

ELIPSIS O ELISIÓN

Estas palabras vienen de elidir, que quiere decir suprimir. Es muy eficiente y pintoresco el título que se ha dado a esta nota extraña a la armonía, pues ella cumple cabalmente con la verdadera acepción de la palabra elisión. Llámase elisión a una nota extraña a la armonía o acorde, que se produce en momentos débiles del compás. Algunas veces puede ser extraña también al acorde siguiente; sobre todo cuando ella se encuentra al final de un compás. La elisión surge siempre de un corto diseño melódico, en el cual se han empleado notas de paso, adorno o apoyatura, pero con la supresión de la nota real, vecina o inmediata, superior o inferior.

Al faltarle la nota real que hubiera completado su movimiento o giro normal, se queda sola, desamparada.

Para comprobar la elisión, pondremos un sonido real o propio del acorde en cualquiera de sus grados inmediatos o vecinos, superiores o inferiores, y si se convierte en una de las notas extrañas que ya conocemos, como son: De paso, adorno o apoyatura, no cabe la menor duda de que se trata de una elisión:



Obsérvese cómo al insertarse el sonido real *da*, en el segundo compás, el *re*, que era elisión en el primero, quedó convertido en «nota de paso».



En el ejemplo que acabamos de ver se muestra la elipsis o elisión (*lab*), convertida en un adorno superior del *sol*, al repetirse dicho sonido en el segundo compás.



Hemos visto el mismo sonido *re* como elisión, y en el segundo compás se ha convertido en una apoyatura del *do*, al insertarse dicho sonido.

En casi todos los libros de armonía que hemos leído, sus autores confieren un espacio muy limitado a las notas de elisión. Hay algunos que ni las nombran. A nuestro modo de ver, estas notas tienen mucha importancia, como veremos en el análisis de la melodía.

Muchos teóricos las explican de esta forma: Las elisiones debieran estar formadas por sonidos alterados, no propios de la escala de la tonalidad vigente. Éste es uno de los enfoques que, como hemos dicho, estrecha o limita el campo de acción que puede ocupar esta importante nota de la figuración melódica.

Debe llamársele elisión, por tanto, a cualquier sonido extraño a la armonía o acorde, que no pueda ser catalogado como ninguna de las notas extrañas, definidas en esta obra.

Hay algo más que decir sobre la nota de elisión, y es que ella puede dar lugar, igual que las notas de paso, adorno y apoyatura, etcétera, a la formación de acordes de elisión:



Estas notas que forman la elisión, y que hemos visto y estudiado, son las que algunos autores llaman «escapatorias»; otros, «escapada»; otros tantos las llaman «nota de Fux».

A nuestro modo de ver debe llamárseles elisión, pues ellas cumplen cabalmente, por su sobresaliente relieve, con la verdadera acepción o significado de la palabra elisión. No hemos encontrado un mejor nombre para ellas.

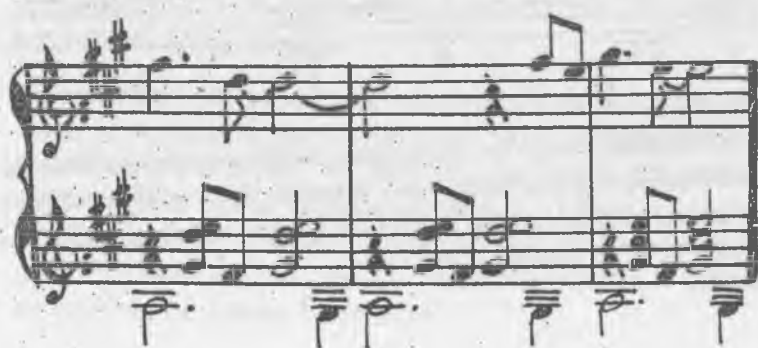
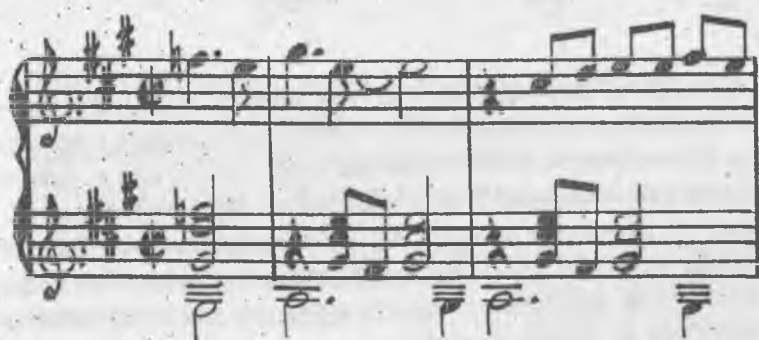
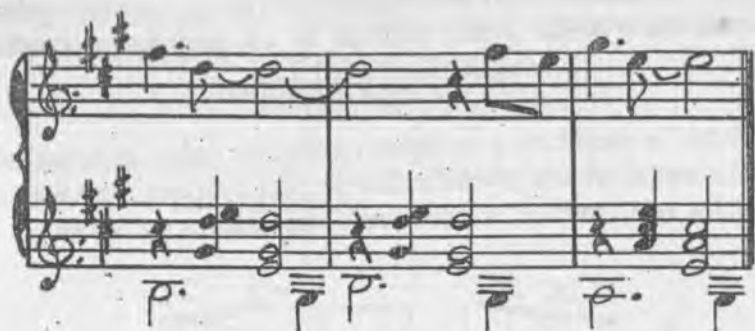
PEDAL

Es una nota prolongada, sobre la cual se suceden varios acordes, y que resulta extraña a un número de ellos. El pedal puede encontrarse en la parte superior, en este caso se llama pedal superior; en la parte intermedia, pedal intermedio; y en el bajo, bajo pedal. Los pedales pueden hacerse oír sobre la tónica o la dominante, o en ambas a la vez.

El pedal puede ser simple, doble, triple o cuádruple, según se prolongue un solo sonido, dos, tres o cuatro. Estos procedimientos son muy empleados en la armonía moderna instrumental.

Veamos el comienzo de la canción *Yo tengo un pecado nuevo*, de Alberto Martínez y *Marianito Morés*, con su armonía natural; y después la misma melodía, trabajada con un bajo pedal en tónica y dominante:





Sobre una armonía pedal a base de tónica y dominante, veremos, creada por nosotros, una sucesión acordal:

6a en Re. bajo pedal

Guyón

NOTAS EXTRAÑAS A LA ARMONÍA. CASOS EXTRAORDINARIOS

NOTAS DE PASO

Las notas de paso pueden encontrarse también entre una nota real y una apoyatura:

El sonido *re* del primer compás, como nota de paso, se encuentra colocado entre la nota real *do* y la apoyatura inferior *re* sostenido, es un sonido fuerte con respecto al *mi* que le sigue.

Lo mismo podríamos decir del sonido *la* sostenido, que es una nota de paso colocada entre el sonido real *la* y la apoyatura inferior *si*, que resuelve en el *do*.

También pueden encontrarse las notas de paso entre una nota real y «apoyaturas sucesivas», como lo demuestra el ejemplo A;

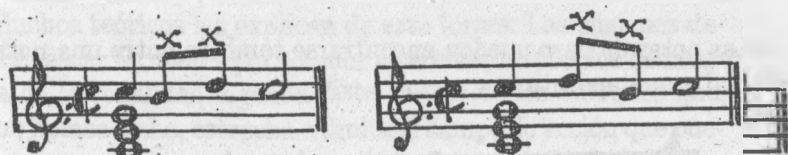
y lo mismo podría encontrarse entre la nota real y las apoyaturas sucesivas, de carácter cromático, como vemos en el ejemplo B:



Es muy importante observar en todos los ejemplos de *notas de paso*, cómo cada una de ellas cumple la disciplina de continuar su movimiento resolutivo en la misma dirección inicial.

ADORNOS SUCESIVOS

Entre las notas reales o propias del acorde del mismo nombre y sonido, es decir, notas idénticas, pueden existir dos notas de adorno, que llamaremos «adornos sucesivos». Estas notas se producen de la manera siguiente: De la nota de adorno inferior, salta a la superior, o viceversa:



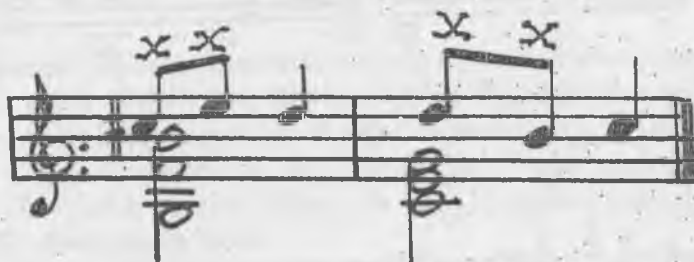
Nótese que éstas se encuentran en momentos débiles del compás. Son las que muchos autores llaman «escapadas», criterio que no compartimos, puesto que en una melodía ninguna de las notas que la integran pueden escaparse, ya que ellas están sujetas al hilván melódico, del cual forman parte, así como también de las leyes del ritmo.

Es muy importante conocer bien los rasgos característicos de estas notas de adornos sucesivos, con el fin de que no se confundan con las apoyaturas y elisiones sucesivas, que veremos más adelante.

El rasgo más sobresaliente de las notas de «adornos sucesivos» es que siempre estarán escoltadas, quiere decir, dentro del marco de las dos notas reales del mismo nombre y sonido, a las cuales adornan, como se ha podido observar en los ejemplos anteriores.

APOYATURAS SUCESIVAS

Entre la apoyatura y su lógica resolución, podría intercalarse otro sonido. A este procedimiento armónico de combinar dos sonidos de apoyatura, lo llamaremos «apoyaturas sucesivas»:



Las apoyaturas sucesivas van marcadas con una *x*. También las apoyaturas sucesivas pueden producirse de manera escalonada. Estas siempre serán en sentido descendente; ello se debe a la oportunidad que nos brinda la apoyatura superior de poder utilizar el intervalo de segunda mayor, así como el menor. Cuando se emplea el intervalo de segunda mayor, es factible dividir dicho intervalo en semitonos, de esta forma se realizan las apoyaturas sucesivas de carácter cromático:



Si recordamos que las apoyaturas inferiores no deben distar de la nota real más que medio tono, comprenderemos de inmediato lo improcedentes que resultarían las apoyaturas sucesivas de este nuevo tipo, en sentido ascendente.

Nótese que las apoyaturas sucesivas se han producido al principio del compás, que, como sabemos, es el momento más fuerte, y han resuelto en la parte débil del mismo.

APOYATURA SINCOPADA

Hay casos excepcionales, en los cuales la apoyatura puede presentarse en forma sincopada:



Sobre este ejemplo, tomado de un *pasacalle* «trovadoresco», y del cual somos autor, podemos decir que su figuración melódico-armónica no resulta muy extraordinaria en esa rama criollísima de nuestra música. Podríamos mostrar otros ejemplos más.

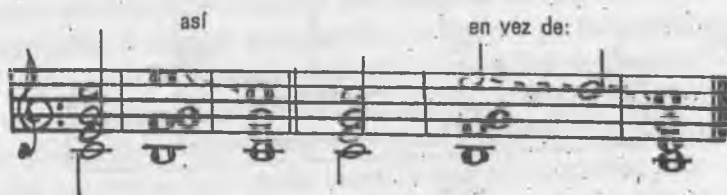
En el segundo compás vemos, después del sonido *si* (novena del acorde de dominante), la nota *re* como apoyatura de *do* sostenido, sensible de la tonalidad y tercera del acorde de dominante.

Es muy interesante ver cómo esta apoyatura se produce excepcionalmente desde un momento débil del compás, para prolongarse hasta uno fuerte, formando de este modo su síncopa correspondiente, para resolver en el momento débil, tal como deben hacerlo las apoyaturas.

Cualquiera podría argumentar que el sonido *si*, que se encuentra en la voz superior, es una apoyatura del *la*; criterio este muy generalizado y aceptado. No obstante, nosotros lo catalogamos como una nota real del acorde de novena de dominante, por considerarlo como un verdadero acorde, del cual brota una perfecta y definida individualidad sonora. Véase nuevamente lo tratado en «Acorde de novena dominante».

Para los guitarristas jóvenes que no conocieron la trova cubana, diremos que el *pasacalle* es una especie de «resuélvelo todo», pues no sólo servía de introducción, sino que también era utilizado como interludio.

En los cambios de acorde o de armonía, la apoyatura suele saltar directamente sobre un sonido del nuevo acorde, con la supresión de lo que debió ser la nota resolutive:



Como se observa, el sonido *mi* sobre el acorde de *sol* séptima de dominante, en vez de resolver sobre el *re*—quinta de dicho acorde de *sol* séptima—, salta directamente al *do* del acorde de tónica que le sigue.

Para distinguirla de la apoyatura ordinaria, así como de las sucesivas, se nos ocurre llamarle apoyatura irresoluta, o mejor aún, falsa apoyatura. Las apoyaturas, al igual que las notas de adorno y de paso, pueden dar origen a la formación de un *acorde de apoyatura*:



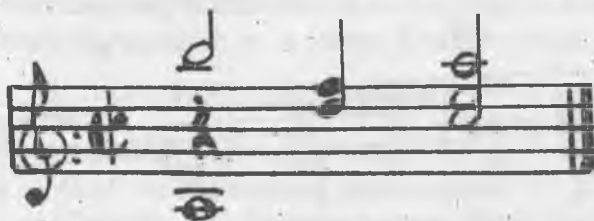
Obsérvese en el segundo compás, cómo el *si*, apoyatura inferior del *do*, dio origen al acorde de apoyatura, completado por *lab*, apoyatura superior del *sol*, y *fa*, apoyatura superior del *mi*.

Por otra parte, en el cuarto compás podrá apreciarse otro acorde de apoyatura, formado por el *sol*, apoyatura superior del *fa*

sostenido; *do* sostenido, apoyatura inferior del *re*, y *sib*, apoyatura superior del *la*.

APOYATURA BIRRÍTMICA

Le llamamos así, por el hecho de que se produce en el momento más fuerte del compás, tal como a ella corresponde; mientras que otras, que son acompañantes de la primera, se presentan en un momento menos fuerte. Este caso excepcional se produce cuando dividimos los sonidos que forman el acorde de apoyatura:



Así vemos el sonido *si* como apoyatura del *la*, en el momento más fuerte del compás; y los sonidos *fa* y *re* apoyatura del *mi* y *do* respectivamente, se producen en momentos menos fuertes.

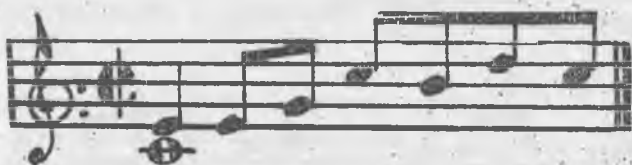
Es muy importante que se comprenda bien este capítulo, pues resulta muy fácil confundir los distintos aspectos de estas notas extrañas a la armonía. Veamos el ejemplo que sigue, con su inmediata explicación, para así lograr un perfecto y amplio dominio sobre estos nuevos conocimientos:



En el primer compás tenemos los sonidos *si* y *re*, como adornos sucesivos del *do*, esto quiere decir que el sonido *si*, adorno inferior del *do*, no resuelve directamente sobre él, sino que salta a la nota que corresponde al adorno superior del *do*, que en este caso es el *re*.

Nada tenemos que explicar sobre el segundo compás, puesto que no es otra cosa que una imagen del anterior, pero en este caso las notas de adornos sucesivos realizan un movimiento en contrario.

En el ejemplo que sigue, mostraremos un movimiento melódico capaz de confundir a cualquier armonista, por experto que éste sea, al enjuiciar o catalogar las notas extrañas al acorde:



Aquí tenemos el *do* de la segunda parte del compás, como nota real de la armonía de *do* mayor que, como se ve claramente, impera en este compás.

Cualquiera llamaría a las notas *si* y *re* «escapadas», como dicen muchos autores. También resulta fácil confundir estas notas con las de adornos sucesivos que acabamos de explicar. Veamos este ejemplo:



Como hemos visto, en la segunda parte del compás tenemos el *do*, nota real, en el momento más fuerte de esta parte; el *si* se convierte, en este caso, en una «elisión», puesto que el *re* ya no puede completar lo que podría haber sido un adorno sucesivo, toda vez que ese *re* se encuentra en el momento fuerte del último cuarto de compás, y, por lo tanto, tenemos que catalogarlo como una apoyatura superior del *do*, pues este sonido *re*, repetimos, resulta fuerte con respecto al *do*.

Indiscutiblemente, tenemos que llegar a la conclusión de que es determinante el instante o fracción del compás en que se en-

cuentran las notas extrañas al acorde, que hacen posible, y de manera certera, su diferenciación:



En el primer compás, las notas *re* y *si*, son adornos sucesivos del *do*. En el segundo, las mismas notas, pero en momento fuerte del compás, se convierten en sus apoyaturas sucesivas. En el tercero, vemos nuevamente las mismas notas, pero en el momento más débil del compás, para formar de ese modo lo que estimamos con muy buena lógica, «elisiones sucesivas».

Como se ha observado, estas notas *re* y *si*, son extrañas a la armonía de *do* mayor. Ellas se encuentran en el momento débil del compás, como cuadra a las notas de elisión, y, además son extrañas, como ya dijimos, al acorde que rige y también al que le sigue. Estos son rasgos muy característicos o clásicos de las verdaderas *notas de elisión*.

Hasta aquí hemos ampliado los conceptos sobre las notas extrañas al acorde, en lo que concierne a la armonía clásica, como ya señalamos anteriormente. De más está decir que cuando de melodías modernas se trate, tendremos que llegar hasta la trece, no sólo en tónica y dominante, acordes que cimentan la tonalidad, sino que lo haremos extensivo, a todos los demás que de ella se derivan. Como la melodía es, a nuestro modo de ver, una armonía horizontal, es lógico pensar que si en su confección se utilizan, además de los grados o sonidos que componen las tríadas, otros elementos que hasta ahora resultaban extraños a ellas, tendremos que ampliar ese ámbito clásico, y agrandar el acorde con todos los agregados armónicos que sea necesario emplear.

Introducción al análisis de la melodía

Hemos llegado a la parte cumbre del estudio de la armonía. Es importante tener presente algunos principios que son básicos para los estudios, si queremos sacar provecho de los elementos que ahora abordaremos.

No intente el músico entrar en el estudio de esta materia, sin que previamente haya adquirido los conocimientos siguientes: 1) Saber solfear y escribir una melodía; 2) conocer perfectamente la formación de los acordes tonales y extratonales, memorizando, al mismo tiempo, los sonidos que los integran; 3) haber adquirido un completo dominio sobre las notas extrañas al acorde o a la armonía, con el fin de poder identificarlas rápidamente; 4) tocar la guitarra u otro instrumento armónico, que le permita escuchar las distintas armonizaciones que puedan surgir, y así poder elegir la que más le guste; y 5) *la música, repetimos, se hizo para ser escuchada, no para verla escrita.*

Ya en posesión de estos conocimientos, será más fácil la comprensión de la técnica que exige el análisis de la melodía; sin ellos, será tan inútil como incomprensible su estudio.

Creemos que vale la pena hacer el esfuerzo por adquirir estos conocimientos a que hemos hecho referencia, para así poder escalar lo cimero de la verdadera y útil ciencia armónica —análisis de la melodía—, única capaz de brindarnos la técnica, tan precisa como perfecta, que nos permita determinar cuáles acordes pueden o no entrar en el acompañamiento de una melodía dada. Alcanzar esto, debiera ser el propósito, finalidad o meta, de aquél que pretenda llegar a ser un verdadero armonista de valor positivo.

ANÁLISIS DE LA MELODÍA

El análisis de la melodía nos enseña, de manera clara, cómo situar los acordes que han de acompañarla o armonizarla.

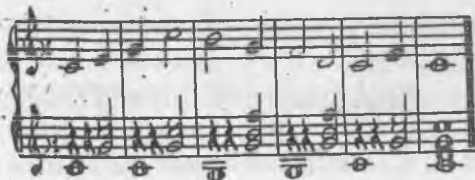
La armonía es a la melodía lo que el traje a la persona. Así como un individuo puede vestirse de distintas maneras, la melodía podrá ser acompañada por armonizaciones distintas. Como es natural, al realizar distintas armonizaciones sobre una misma melodía y ser todas correctas, ya que en ellas vivirán las reglas, tendremos que aceptar, en su elección, el gusto particular de cada quien.

Esta melodía es la forma más sencilla que se puede concebir en tónica y dominante:



Para su análisis, lo primero que debemos hacer es averiguar la tonalidad en que se encuentra escrita la melodía. Observe que ninguno de los sonidos que la integran sufre alteración, lo que nos indica claramente que se halla escrita en la tonalidad *do* mayor

Si analizamos los primeros compases, vemos al instante que las notas que lo integran son propias o reales del acorde *do* mayor, lo cual nos indica que debemos acompañar estos dos compases con el acorde *do* mayor. En los compases tercero y cuarto, vemos de manera explícita que los sonidos que lo integran son propios o reales del acorde de dominante de *do*, igual a: *Sol, si, re, fa*, por lo que debemos armonizar esos dos compases con el acorde de dominante (*sol* séptima). Y por último, si analizamos los compases finales (cinco y seis), vemos claramente que las notas que los integran, son propias del acorde de tónica, *do, mi, sol*, por lo que acompañaremos estos dos últimos compases con el acorde de *do* mayor. Veamos nuevamente el ejemplo anterior, pero con su acompañamiento:



NOTAS DE PASO

Como veremos en el ejemplo que sigue, la melodía tiene la misma acentuación rítmica y armonía que la del anterior, pues ésta se deriva de aquella. Su única diferencia consiste en que en esta última han sido intercalados algunos sonidos extraños al acorde que impera. Sin embargo, estos sonidos extraños no dan origen a ninguna perturbación en la armonía. Estas son las llamadas *notas de paso*:



En el primer compás vemos la nota *fa* entre el *mi* y el *sol* del segundo. Este *fa*, como es lógico, es extraño al acorde de *do*, que, como ya sabemos, armoniza los compases primero y segundo, y constituye una nota de paso.

Al analizar el tercer compás, vemos que las notas que tenemos que armonizar son: *si*, *la*, *sol*, propias del acorde *sol* novena de dominante, pues estamos en presencia de otras notas de paso, que son las cromáticas *sib*, *lab*. Compruébese cómo estas notas de paso van colocadas entre los sonidos reales del acorde, y en momentos débiles, tal como dice la definición, o sea: El *sib*, entre los sonidos reales *sinatural* y *la*; y el *lab*, entre los sonidos reales *la* y *sol*. Recuérdese lo que dijimos anteriormente: Ellas no causan ninguna perturbación en la armonía.

El cuarto compás lo forman las dos notas reales del acorde de dominante: *fa* y *re*, motivo por el cual seguiremos armonizando este cuarto compás con el acorde *sol* séptima.

No debe existir la menor duda en cuanto al acorde de tónica que debemos emplear para los compases cinco y seis, pues éstos están integrados por los sonidos propios del acorde de *do* mayor.

Volviendo al tercer compás, donde aparecen las notas de paso cromáticas, debemos decir que el hecho de nombrar el sonido *la* como nota real de la armonía de dominante, según establecimos en la introducción a las notas extrañas, no quiere decir que tengamos la necesidad de emplear ese acorde de novena, pues si lo armonizamos con el *sol* séptima, las notas de paso cromáticas no causan ninguna perturbación, así como tampoco el *la*, que más bien lo que hace es agrandar, como se ha explicado anteriormente, ese complejo armónico de la dominante.

NOTAS DE ADORNO

Las notas de adorno, como hemos dicho, son extrañas al acorde, y van colocadas en momentos débiles del compás, entre dos notas reales —al igual que las de paso—, pero entre dos notas de igual nombre y sonido; es decir, notas idénticas:



Al observar la melodía de este ejemplo, vemos que ella también se encuentra en la tonalidad de *do* mayor, pues ninguno de sus sonidos sufre alteración. Es necesario advertir, que a veces la melodía incluye algunos sonidos alterados, sin que esto signifique que se ha apartado de la tonalidad de *do* mayor, pues para que así fuera, tendríamos que encontrar, además de los sonidos alterados, «dos pasos cadenciales», que son los que determinan y señalan la presencia de una nueva tonalidad. Al analizar los cuatro compases que la integran, comprobamos que las notas que tenemos que armonizar son: *do, mi, sol, do*, propias del acorde *do* mayor.

En el primer compás vemos la nota *re* (extraña al acorde). Como se ve, es distinta a la de paso, pues ella regresa al mismo sonido de partida. En el segundo compás, tenemos la nota *fa*

Primero vemos la anacrusa, que no armonizamos. El primer compás lo ocupa el sonido *do*, que se extiende hasta el segundo, y en el cual aparecen, al final, las elisiones sucesivas *re* y *si*. En el tercer compás aparecen las notas reales de tónica *la* y *mi*. En el cuarto, sigue la tónica mayor; y en el quinto, volvemos a encontrarnos con la sexta añadida, *la*, que ocupa todo el compás. Sigue la armonía de tónica en los compases sexto y séptimo, ya que los sonidos son los propios o reales de la tónica *do* mayor.

En estos ocho compases ha imperado la armonía de tónica. También se ha observado que en los compases tercero, cuarto y quinto, el sonido a armonizar es el *la* (sexta añadida al acorde de tónica). De no aceptar la sexta añadida como nota real de la tónica mayor, no hubiera sido posible catalogarla como ninguno de los sonidos extraños conocidos.

En este ejemplo no se ha rebuscado una melodía rara, para que incluyera ese nuevo sonido de la sexta añadida a que hemos hecho referencia, pues se trata de una composición que podríamos catalogar como una de las canciones cubanas clásicas.

Hemos expuesto las razones, del todo convincentes, que nos llevan a aceptar como nota real el intervalo de sexta añadida en la tónica mayor. Ahora demostraremos, por las mismas razones, por qué aceptamos el intervalo de novena como una nota real de la armonía de dominante.

Veamos este intervalo de novena en un perfecto y definido carácter de nota real del acorde de dominante, en otra canción clásica cubana: *La bayamesa*, del inmenso Sindo Garay:





En el primer compás tenemos las notas *sol* y *mi*, propias del acorde *do* mayor; y al final del mismo, el *fa*, como nota de paso, que se dirige al *sol* del segundo compás, que es adornado por el *fa* sostenido. Al final de este segundo compás, vemos la sexta añadida (*la*), que precede al *sol*. En los compases tercero y cuarto aparecen las notas *fa* y *la*, propias de la subdominante mayor (*fa* mayor). En el quinto compás vemos la sensible (*si*), propia de la dominante, como único sonido. En el sexto, aparece el sonido *si*, e inmediatamente el *la* (novena de la dominante), que se reafirma por el adorno inferior (*sol* sostenido), lo que nos demuestra claramente cómo este intervalo de novena se presenta y funciona con todas las características de las notas reales. Y, por último, vemos el séptimo compás, integrado por las dos notas reales de tónica: *la* y *sol*.

Podríamos exponer un sinnúmero de ejemplos de este tipo, que reafirmarían aún más estos criterios; pero creemos que son muy elocuentes los que hemos mostrado.

La melodía del ejemplo siguiente pertenece a la canción del músico-poeta mexicano Agustín Lara titulada *Solamente una vez...*



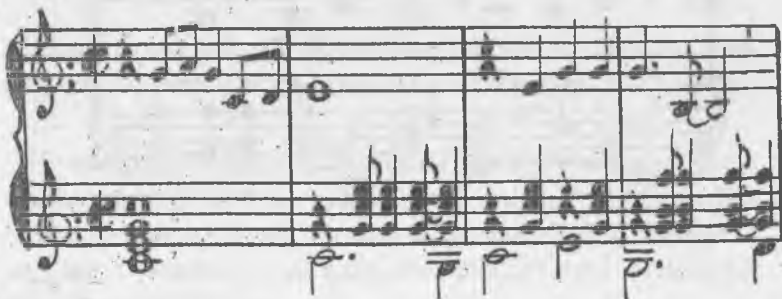
Este fragmento melódico también se encuentra en la tonalidad *do* mayor, pues ninguno de los sonidos que integran la melodía sufre alteración. Además, las notas principales de los dos primeros compases son: *sol*, *la*, *do* y *mi*, puesto que el *re* es una nota de paso, colocada entre el *do* y el *mi* del segundo compás. Por lo tanto, las notas que tenemos que armonizar en estos dos primeros compases (*sol*, *la*, *do* y *mi*) son propias o reales del acorde de tónica, lo que nos obliga a emplear en el acompañamiento de dichos compases, el acorde *do* mayor.

El tercer compás sigue integrado por notas reales o propias del acorde *do* mayor, pues ni siquiera contiene notas extrañas, que pudieran ocasionar confusión.

El cuarto compás está formado por las notas *sol* y *si*, reales o propias del acorde dominante; esto nos obliga a cambiar la armonía de tónica, colocando en este cuarto compás el acorde *sol* séptima, dominante de *do*.

El primer compás es débil (arsis); queda reservado el fuerte (tesis) para el segundo, en el cual recae el mayor acento rítmico.

Si esta melodía la ejecutara un conjunto musical, en el que interviniera la clave, el *clavista* debería dejar el primer compás para iniciar el ritmo en el segundo, sobre el que cae, como ya dijimos, el mayor acento rítmico:



Del ejemplo anterior podría hacerse este otro análisis, con el fin de encontrar una nueva posibilidad armónica:



En el inicio del primer compás haremos oír el acorde de tónica, ya que las notas que tenemos que armonizar, como ya señalamos, son: *sol*, *la* y *do*, puesto que el *re* es una nota de paso. Al armonizar el segundo compás, vemos la nota *mi*, también propia de la tónica. Para romper un poco la monotonía de la tónica, podremos emplear en este segundo compás una de sus disonancias complementarias: La séptima mayor. Si analizamos el tercer compás, vemos las notas *mi* y *sol*, y pensamos en la misma tónica; antes de continuar es necesario dar a conocer los acordes intermediarios entre la tónica y la dominante. El acorde *do* sostenido séptima disminuida, es igual a: *Do* sostenido, *mi* natural, *sol* natural y *si* b. De acuerdo con los sonidos que integran este acorde, nos resultará fácil comprender que él armoniza perfectamente las notas *mi* y *sol*, que integran el tercer compás. El cuarto compás contiene dos notas reales o propias de la dominante, y, como es natural, colocamos el acorde *sol* séptima.

Al armonizar el tercer compás con el acorde *do* sostenido séptima disminuida, tenemos como bajo el *do* sostenido. Al resolver sobre el acorde *sol* séptima del cuarto compás, debemos hacerlo empleando la segunda inversión de dicho acorde *sol* séptima, ya que en ella el bajo toma el *re*, entonces se realiza el movimiento cromático siguiente: *Do* natural, del segundo compás; *do* sostenido, bajo del acorde de séptima disminuida, del tercer compás;

y *re* natural, bajo del acorde *sol* séptima, segunda inversión, del cuarto compás.

APOYATURA

Hasta aquí hemos tratado las dos notas extrañas al acorde (la de adorno y la de paso); ahora nos adentramos en el estudio de la apoyatura, pues ésta tiene mucha importancia. Antes de abordarla, recordemos que es una nota extraña al acorde, y que se produce en momentos fuertes del compás, para resolver después sobre una nota real o propia del acorde, en momento débil. (Véase lo tratado en «Notas extrañas a la armonía».)

Hagamos el análisis de esta melodía: *Nuestras vidas*, de Orlando de la Rosa:



Esta melodía, al igual que las anteriores, se encuentra escrita en la tonalidad de *do* mayor. Al analizar este fragmento melódico, lo primero que encontramos es la anacrusa. Llámase anacrusa a la nota o notas situadas en la parte débil del compás, y que sirven como introducción al primero de los compases de la obra. El grupo anacrúsico puede ser armonizado o no. Nosotros, en este análisis, no lo armonizaremos, y partiremos del primer compás. En éste vemos que está señalado como compás fuerte (tesis). Además, este primer compás lo inician los sonidos *la* y *sol*, propios del acorde *do* mayor. En la segunda mitad del compás, aparece el *fa*, repetido como apoyatura del *mi*. Obsérvese que en ambos casos el *fa* resulta fuerte con respecto al *mi*.

De acuerdo con este análisis, tendremos que armonizar este primer compás con el acorde de tónica, *do* mayor.

El segundo compás, que es débil (arsis), nos presenta el *re* como apoyatura del *do*, y el *si*, como apoyatura del *do*. Muchos

teóricos tratarían este sonido (*si*), como adorno inferior del *do*. Nosotros preferimos considerarlo apoyatura inferior, pues dicho sonido es fuerte con respecto al *do*. En la segunda mitad de este compás se encuentran las notas *re* y *la*, propias de la subdominante funcional, *re* menor séptima, cosa esta que nos permite armonizar la primera mitad del con *do* mayor, y la segunda con el *re* menor séptima, que nos conduce muy bien a la dominante, *sol* séptima, ya que éste es el acorde que debe armonizar el tercer compás (fuerte), por ser la nota *do* una apoyatura del *si*, sonido este propio de la dominante.

Obsérvese cómo los cambios de armonía se han efectuado en los compases fuertes, o sea, que en los mismos se han empleado los acordes más importantes de la tonalidad: Tónica y dominante.

Veamos otras nuevas posibilidades armónicas:



Handwritten signature or initials.

El grupo *anacrúsico fa sostenido/sol*, no lo armonizaremos. Sin embargo, no debemos olvidar que sin escuchar el acorde *do mayor*, en la parte fuerte del compás, no ocupada por la anacrusa, no obtendríamos el centro tonal, cosa imprescindible para entonar correctamente, y en la tonalidad debida, la melodía.

En el primer compás (tesis) encontramos, en su primera mitad, las notas *la* y *sol*, como notas reales, que armonizaremos con la tónica *do mayor*. En la segunda mitad de este primer compás, vemos las notas *fa* y *mi*. En el análisis que hicimos anteriormente, consideramos el *fa* como apoyatura del *mi*, y de ese modo armonizamos todo el compás con el acorde de tónica. Ahora bien, en este otro análisis, buscando nuevos rumbos en la armonía, nos valdremos de un subterfugio armónico, para considerar el *fa* inicial de la segunda mitad del primer compás, como nota real o propia de un acorde dado, y considerar entonces el primer *mi* como adorno inferior; y el segundo *mi* como nota de paso.

En este nuevo enfoque es el sonido *fa* el que debemos armonizar, además de considerar también el número de acordes tonales que contiene la nota *fa*, o sea:

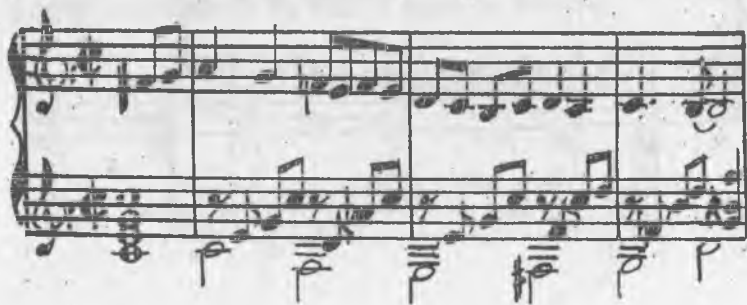
Acordes		cifrados	sonidos
De segundo grado		<i>re-7ma.</i>	<i>re, fa, la do</i>
» cuarto	»	<i>fa+6ta.</i>	<i>fa, la, do, re</i>
» »	»	<i>fa-6ta.</i>	<i>fa, lab, do, re</i>
» quinto	»	<i>sol 7ma.</i>	<i>sol, si, re, fa.</i>

Surge la pregunta: ¿Cuál de estos acordes utilizaremos para armonizar el sonido *fa*, de la segunda mitad del primer compás?

No debemos determinar, de manera festinada e imprevista, el acorde que emplearemos. Insistimos en que se utilice la técnica de analizar los compases siguientes, ya que ellos, al indicarnos los pasos cadenciales, nos señalarán también los movimientos armónicos más lógicos.

En el segundo compás aparece la nota *re*, que debemos considerar como apoyatura del *do*, y el *si*, como apoyatura también del *do*, que nos obligan a situar en la primera mitad de este compás el acorde de tónica; y la segunda mitad, ya lo dijimos en el análisis anterior, podríamos armonizarla con el acorde *re* menor séptima (subdominante funcional), o *re* séptima (interdominante), por contener ambos acordes los sonidos *re* y *la*, y, además, conducir muy bien a la dominante, que es la armonía o acorde que corresponde al tercer compás, pues es evidente que el *do* de este tercer compás no es otra cosa que apoyatura del *si* (sensible de la tonalidad); de este modo se realiza una semicadencia.

Veamos lo que tenemos armonizado mediante el presente análisis. Los movimientos armónicos ya establecidos nos señalarán el acorde que debemos situar en la segunda mitad del primer compás, para armonizar el sonido *fa*, que nos planteó el problema en cuestión. Una vez visto que el inicio del primer compás ha sido armonizado con la tónica, y que la primera mitad del segundo, también corresponde a la tónica, podremos armonizar la segunda mitad del primer compás con cualquiera de las subdominantes, o con la propia dominante. Si las probamos todas, nos daremos cuenta de cómo una de ellas nos gusta más que las otras. A nosotros nos suena bien la subdominante menor: *Fa* menor sexta. Atribuimos la belleza o sensibilidad de este acorde a ese sonido atractivo, *lab*. De más está decir que con esto no pretendemos establecer reglas o dogmas, que no podrán existir nunca en el arte, sino simplemente exponer nuestro criterio particular:



Volviendo al primer compás, podremos ahora, con los datos armónicos ofrecidos por los compases segundo y tercero, realizar las armonizaciones siguientes:

do+ do+ sol 7ma. 2da. Inv. do+ 1ra. Inv. re 7ma. sol 7ma. 2da. Inv.

En la primera mitad del primer compás, hemos colocado la tónica, en estado fundamental; en la segunda, pusimos el acorde de dominante: *Sol* séptima. Para lograr que progrese de una manera más bella, empleamos el acorde *sol* séptima en la segunda inversión; es decir, con el bajo *re*, y colocamos la tónica en su primera inversión, mientras que el resto de la armonización continúa tal como lo hicimos al iniciar este análisis. Si conducimos los acordes iniciales de esta manera, se lograría el canto siguiente en el bajo: *Do* de la tónica inicial; *re*, de la dominante en su segunda inversión; y *mi*, de la tónica en su primera inversión.

También es posible emplear el acorde subdominante menor, *fa* sexta, pero en su tercera inversión, para que el bajo realice el mismo movimiento de los ejemplos anteriores:

do+ do+ fa-6ta. 3ra. Inv. do+ Inv. re 7ma. sol 7ma. 2da. Inv.

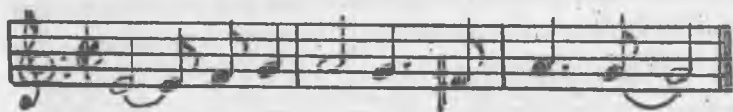
Los acordes subdominantes menores, con su disonancia característica (sexta añadida), son muy usados en la tercera inversión.

Cuando surgió la pregunta: ¿Cuál de los acordes tonales utilizaremos para armonizar el sonido *fa*, de la segunda mitad del primer compás?, dijimos que para determinarlo teníamos que analizar los compases siguientes. Así lo hemos hecho; también vimos cómo ha sido posible emplear varios de ellos. Esto se debe a que todos esos acordes contienen la nota *fa*, sonido señalado para armonizar, y, además, conducen muy bien hacia la tónica.

ELISIÓN

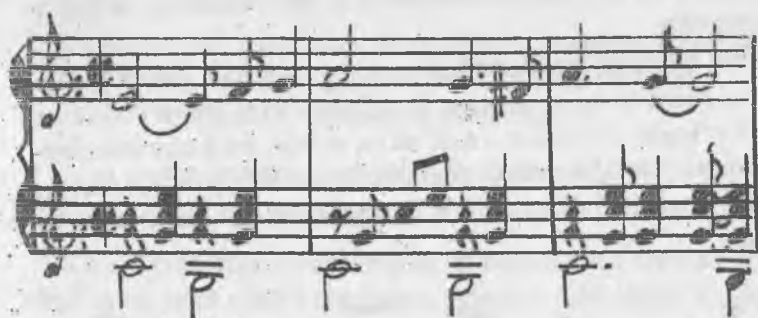
Sigamos el análisis de la melodía. Ahora emplearemos otra de las notas extrañas al acorde: La elisión. Ella se produce en momentos débiles del compás. Como se dijo anteriormente, es extraña al acorde que rige, y, a veces, también al que le sigue. Para más detalles de la elisión, véase nuevamente. («Notas extrañas a la armonía».)

Analicemos ahora un fragmento melódico de la canción *Quíreme mucho*, del maestro Gonzalo Roig:



En el primer compás aparecen las notas *mi* y *sol* como notas reales del acorde *do* mayor, pues es evidente que el *fa* es una nota de paso. En el segundo compás, observamos los sonidos *la* y *sol*, propios también de la tónica *do* mayor, con su sexta añadida. El *fa* sostenido, que aparece al final de dicho compás, es una genuina elisión. En el tercer compás vemos igualmente los sonidos *la* y *sol*, como propios de la tónica *do* mayor.

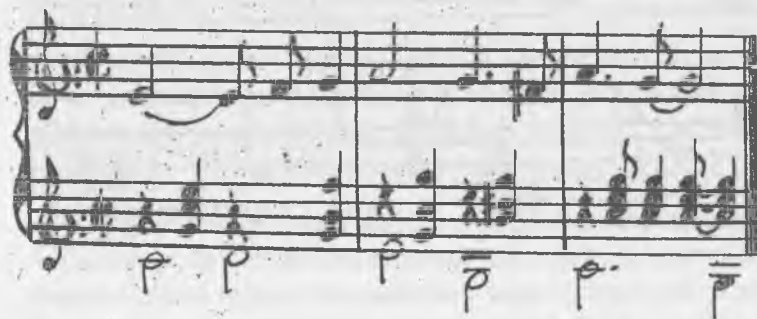
De este análisis se desprende que tendremos que acompañar esos tres compases con el acorde de *do* mayor:



Este análisis es correcto, pero adolece del defecto de ser un poco monótono.

Veamos otra forma de análisis. Empecemos por dividir el primer compás en dos mitades; pondremos *do* mayor para armonizar el *mi*, y el acorde *sol* séptima, para la segunda mitad del compás, pues las notas que tenemos que armonizar son *fa* y *sol*, propias del acorde *sol* séptima, el cual pondremos en la segunda inversión, para que el bajo sea *re*. En el segundo compás vuelve la armonía de tónica para armonizar el *la* (sexta añadida de dicho acorde). En este caso pondremos la tónica *do* mayor, pero en su primera inversión, para que el bajo sea *mi*. Para la segunda mitad del compás, emplearemos el *sol*, quinta aumentada, ya que la nota que tenemos que armonizar en este momento es *sol*, pues el *fa* sostenido, que se encuentra al final del compás, es una elisión, y no la tomamos en cuenta.

Nada tenemos que decir sobre el acorde de tónica, que corresponde al que situaremos en el tercer compás:

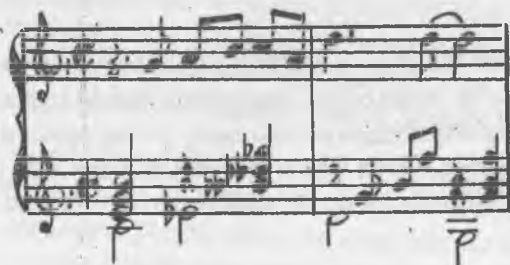


Existe otro acorde de séptima disminuida que sirve de intermediario entre la tónica y la dominante. En la tonalidad *do* mayor, este acorde es *mib* séptima disminuida. Para demostrar el uso de este acorde intermediario, escogimos los primeros compases de la canción *Contigo en la distancia*, de César Portillo de la Luz:



El primer compás lo podríamos armonizar fácilmente con la tónica *do* mayor; sin embargo, existe la posibilidad de emplear un acorde de séptima disminuida en la segunda parte del mismo. Las notas que tenemos que armonizar en la segunda parte del primer compás son *la* y *do*, puesto que el *si*, que se halla entre el *la* y el *do*, es una nota de paso. Si construimos un acorde de *mib* séptima disminuida, obtendremos los sonidos siguientes: *Mib*, *solb* (tercera menor), *si* doble bemol (quinta disminuida) y *re* doble bemol (séptima disminuida). Si enamornizamos *si* doble bemol, igual a *la*, y *re* doble bemol, igual a *do*, nos daremos cuenta de que efectivamente este acorde nos sirve para armonizar las notas *do* y *la*, finales del primer compás.

Este otro acorde intermediario (*mib* séptima disminuida), resuelve también sobre la segunda inversión de la dominante. Así, los primeros compases pueden quedar armonizados en la forma siguiente: *Do* mayor, para el comienzo del primer compás; *mib* séptima disminuida, para la segunda mitad del mismo; y *sol* séptima dominante de *do*, para el segundo compás:



Aconsejamos la enarmonía en estos casos en que la ortografía correcta del acorde de séptima disminuida exige el uso de las dobles alteraciones. En este ejemplo que acabamos de mostrar, podríamos buscar algún sonido del acorde *mib* séptima disminuida, para que al enamornizarlo, logremos una estructura más sencilla; pero cuidemos que en su confección entre a formar parte de él el sonido *mib*, con el fin de que no se pierda el movimiento por medios tonos que realiza el bajo.

Si enarmonizamos el *si* doble bemol (quinta disminuida del acorde *mib* séptima disminuida) con *la*, y formamos sobre esta nota un acorde de séptima disminuida, obtendremos los sonidos siguientes: *La*, *do*, *mib*, y *solb*, igual a: *La* séptima disminuida. Como vamos a emplear en el bajo el *mib*, tendremos que buscar la inversión correspondiente que nos lo brinde. Ésta no puede ser otra que la segunda inversión del acorde *la* séptima disminuida. Veamos su escritura e inversión.

Acorde de *la* séptima disminuida:

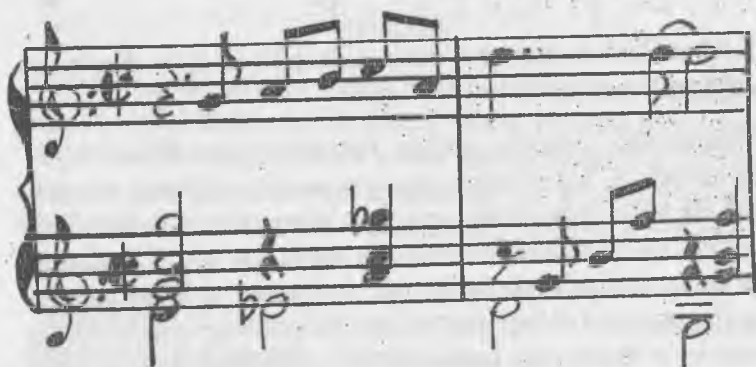
funda	la 7ma. dis.	sol 7ma.
mental	2da. inv.	2da. inv.

De este modo hemos obtenido el mismo acorde con su correspondiente resolución lógica; pero de una manera más despejada y sencilla; esto nos evita trabajo al escribirlo, y dificultad al leerlo.

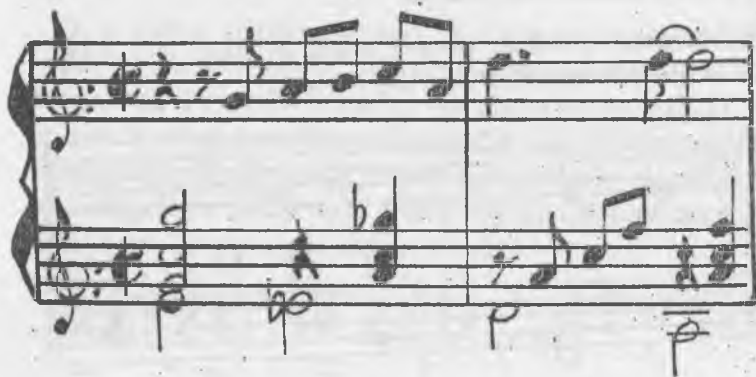
Esto ha sido factible, en virtud de que la enarmonía del *si* doble bemol por el *la* nos ofreció la oportunidad de conservar el sonido *mib*, importantísimo en este caso, por las razones anteriormente señalados. De no haber sido así, hubiera sido preferible afrontar las dificultades que ofreció la primera escritura, con tal

de conservar la ortografía correcta, y, por añadidura, su lógica resolución.

Para lograr un movimiento cromático en el bajo, debemos iniciar la sucesión que acabamos de señalar con el acorde de tónica en la primera inversión; o sea, *mi* en el bajo, para que éste descienda al *mib* del acorde de séptima disminuida; y éste, a su vez, resuelva sobre el *re* natural de la segunda inversión de la dominante:



Estos dos acordes de séptima disminuida que hemos empleado, *do sostenido* y *mib*, como intermediarios, no sólo pueden resolver sobre la dominante, como se ha demostrado en ejemplos anteriores, sino que también pueden hacerlo hacia la subdominante funcional, *re* menor séptima:



Si analizamos el tercer compás, nos daremos cuenta de que éste exige el acorde de dominante, ya que las notas a armonizar son: *La*, *si* y *re*, propias del *sol* novena de dominante.

En el cuarto compás pondremos la tónica, *do* mayor, puesto que la única nota a armonizar es el *mi*.

Si nos detenemos a contemplar la sucesión de acordes empleados en estos cuatro compases, veremos cuán lógico ha sido el enlace de los mismos:



Obsérvese cómo el *mi*, primera inversión de la tónica, descendió al *mib*, y el *mib* al *re*, sonido fundamental del acorde subdominante funcional, *re* menor séptima.

El sonido *mi* inicial fue alterado descendentemente al *mib*, y éste resolvió, también descendentemente, al *re*; así se cumple el principio de la inercia fónica que, como se recordará, se define: «Todo sonido alterado debe resolver en el mismo sentido en que fue alterado.»

Además de lo que acabamos de señalar, esta sucesión determina un paso cadencial perfectamente definido, ya que realizó el enlace de los tres acordes principales de la tonalidad, y en su forma correcta: Tónica-subdominante-dominante-tónica.

Para el análisis de la melodía hemos expuesto varios ejemplos. Sin embargo, es necesario detenernos aún más en él, pues es imprescindible un mayor conocimiento y experiencia en estos análisis, en los cuales empleamos una armonía tonal y sencilla, que

nos servirá de base o fundamento para poder emplear más adelante las distintas armonías de tipo moderno, tales como la bi-tonal, politonal, intertonal, atonal, etcétera.

Analicemos la melodía de *Tú me acostumbraste*, canción de Frank Domínguez:

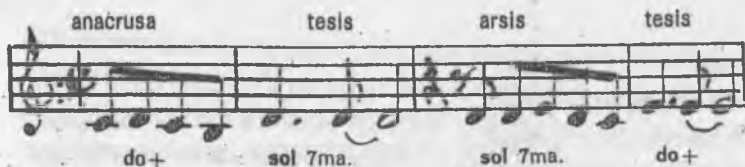


El primer grupo de notas que encontramos, forma la anacrusa. No la armonizaremos en este estudio, y empezaremos por el primer compás. En él nos encontramos con la nota *re*, único sonido a armonizar. Este sonido *re* forma parte de varios acordes tonales de *do* mayor que, como es natural, puede provocar en el principiante indecisión. Veamos esta relación de acordes más empleados en la tonalidad *do* mayor, que contienen la nota *re*:

Acorde de	segundo grado	(<i>re-7ma.</i>)	= <i>re, fa, la, do.</i>
»	» tercer	(<i>mi-7ma.</i>)	= <i>mi, sol, si, re.</i>
»	» cuarto	(<i>fa-6ta.</i>)	= <i>fa, la, do, re.</i>
»	»	(<i>fa-6ta.</i>)	= <i>fa, lab, do, re.</i>
»	» quinto	(<i>sol 7ma.</i>)	= <i>sol, si, re, fa.</i>

Y ahora viene la pregunta: ¿Cuál de estos acordes emplearemos en el primer compás? Difícil es responderla, si nos referimos a este primer compás y lo analizamos aisladamente. Existe una sola forma de resolver este problema. Ésta consiste en el estudio y análisis de los compases que le siguen al acorde; ellos nos indicarán los pasos cadenciales que, como ya sabemos, son los que dan conclusión a una frase o pensamiento musical, y que además le imprimen orden, sentido y claridad tonal al proceso sonoro.

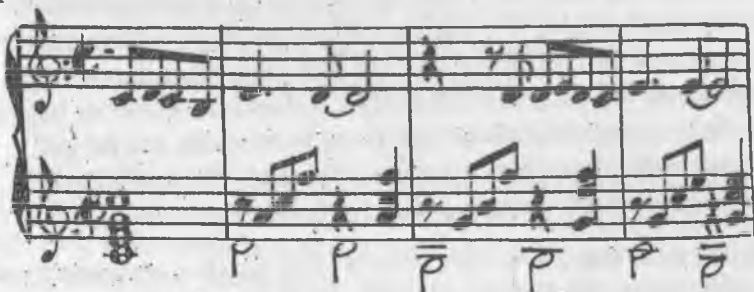
En el tercer compás, la nota *mi* es el único sonido a armonizar, y éste es propio del acorde de tónica. En el segundo, la nota *re* es el sonido a armonizar, puesto que el *mi* es un adorno de él; y el *do* final, que puede considerarse como una nota de elisión:



Si armonizamos el tercer compás con el acorde de tónica, como lógicamente nos lo indica este fragmento melódico, tendremos que escoger, de entre la relación señalada anteriormente, el acorde *sol* séptima dominante, que contiene la nota *re*, que es el acorde que mejor nos conduce a la tónica.

El análisis que acabamos de efectuar es el más sencillo que se puede realizar, pues en él nada más que oímos el acorde *do* mayor en la parte fuerte del compás, no ocupada por la anacrusa. Sin escuchar previamente este acorde de tónica, no obtendríamos el centro tonal, cosa imprescindible para entonar correctamente, y en la tonalidad debida, la melodía. En este análisis quedará la sucesión siguiente: *Do* mayor (antes de la anacrusa); *sol* séptima para los compases primero y segundo, y tónica para el tercero; se ha efectuado, así, el movimiento armónico: Tónica-dominante-tónica. Este análisis es muy lógico y hasta científico si se quiere, pero adolece del defecto de ser monótono.

Veamos qué otras posibilidades nos brindan los análisis que ahora vamos realizar. En este nuevo análisis podríamos armonizar el fragmento melódico que tratamos, en la forma siguiente: *Do* mayor (antes de la anacrusa), para que nos indique el centro tonal; *re* menor séptima (subdominante funcional), para el primer compás; *sol* séptima dominante, para el segundo; y tónica para el tercero:

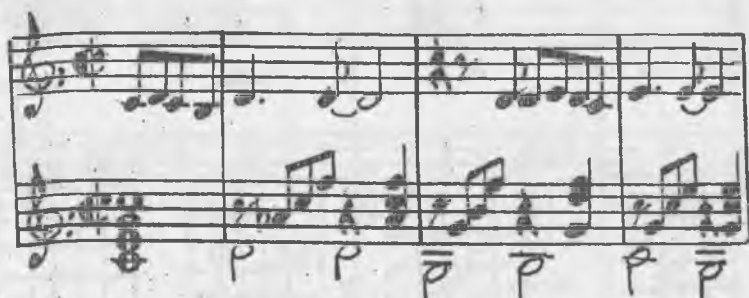


Con esta nueva sucesión, logramos una cadencia perfecta y completa. La cadencia perfecta está dada por la sucesión dominante-tónica; y la cadencia perfecta y completa, la constituye la sucesión subdominante-dominante-tónica, que es la que acabamos de realizar.

Podríamos exponer muchos más criterios sobre el análisis de este fragmento melódico que tratamos. Es necesario trabajar más en estos análisis, con el fin de adquirir mayor experiencia y conocimientos técnicos en esta materia. No podrá un músico obtener gran provecho de sus estudios de armonía, si éstos se limitan a teorizar la formación de un sinnúmero de acordes con todas sus variantes y alteraciones, e inclusive con sus cifrados, y no sabe, a la hora de armonizar, dónde y cómo situarlos. De ahí la importancia del estudio minucioso y profundo del análisis de la melodía.

Enfocando de distinta manera el análisis del fragmento melódico que nos ocupa, hallamos esta nueva posibilidad: Empezaremos por escuchar la tónica *do* mayor, para así llevar a nuestra conciencia el centro tonal. Dejamos pasar, sin armonizarlo, el grupo *anacrúsico*. En el primer compás, en vez del acorde *re* menor séptima (subdominante funcional), que es una subdominante mayor, podríamos emplear la subdominante menor, igual a: *Fa* menor sexta (*fa, lab, do, re*). Esta subdominante menor, como es natural, nos conduce muy bien a la dominante *sol* séptima, que es el acorde que armoniza el segundo compás, y que nos conduce perfectamente a la tónica.

La subdominante menor (*fa* menor sexta), al contener entre sus sonidos el *lab*, se vuelve muy suave y atractiva. También debemos señalar que empleado en su tercera inversión, dicho acorde produce un efecto bello:



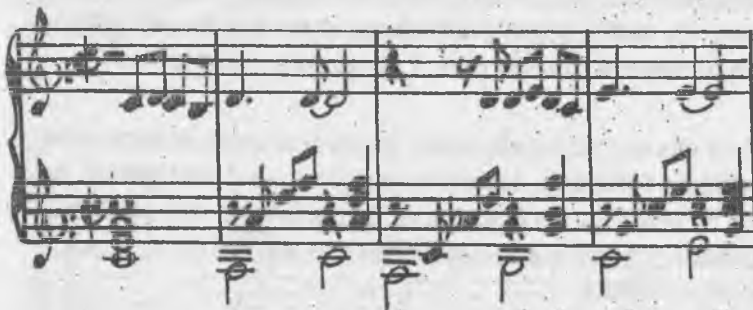
En esta nueva armonización que ahora veremos, en vez de realizar la cadencia perfecta, como hasta ahora, emplearemos la plagal que, como se recordará, está dada por la sucesión subdominante-tónica.

Al no haber introducción, comenzaremos por escuchar el acorde de tónica inicial. La anacrusa no se armonizará. En el primer compás emplearemos el acorde subdominante mayor (*fa* mayor sexta), igual a: *Fa, la, do, re*; o su acorde representativo: *Re* menor séptima (subdominante funcional), igual a: *Re, fa, la, do*, para que éste nos conduzca a la subdominante menor, *fa* menor sexta, igual a: *Fa, lab, do, re*, que armonizará el segundo compás, con el acorde de tónica que le corresponde:



Para concluir, a esta nueva sucesión que acabamos de señalar podríamos anadirle un acorde más; entonces quedaría, esta nueva armonía, en la forma siguiente: *Fa* mayor sexta para el primer compás; *fa* menor sexta para la primera mitad del segundo, y *sol*

séptima, para el final de éste; y, finalmente, la tónica, para el tercero:



Podrían realizarse muchas armonizaciones distintas más en este mismo ejemplo, pero nos saldríamos de la armonía puramente tonal, y del capítulo a ella dedicado.

Como todas las armonizaciones que hemos realizado son correctas, pues en todas ellas han estado presentes las reglas de la armonía, así como los principios rítmicos y estético, sólo podrá influir, a la hora de elegir cualquiera de ellas, la sensibilidad o gusto particular de quien las utilice.

ACORDES SUSTITUTOS

Al tratar los acordes representativos, pudimos comprobar cómo el de cuarto grado, con sexta añadida, igual a: *Fa, la, do, re*, contiene los mismos sonidos que el acorde de segundo grado con séptima, igual a: *re, fa, la, do*. También observamos cómo la tónica con sexta añadida, igual a: *Do, mi, sol, la*, contiene los mismos sonidos que el acorde de sexto grado con séptima, igual a: *La, do, mi, sol*. Y, por último, el acorde de tercer grado con séptima, igual a: *Mi, sol, si, re*, contiene los cuatro sonidos superiores del acorde de tónica con sus disonancias complementarias, igual a: *Do, mi, sol, si, re*.

A este grupo de acordes podemos agregar otros susceptibles de sustituirse. Así tenemos que el acorde *fa* menor sexta (subdominante menor, con su disonancia característica), igual a: *Fa, lab,*

do, re, contiene los cuatro sonidos superiores de un acorde de novena de dominante, formado sobre una cuarta justa superior de la fundamental *fa*, o sea: *Sib, re, fa, lab, da*, igual a: *Sib* novena. Si empleamos el acorde *sib* novena, en lugar de la subdominante menor (*fa* menor sexta), obtendremos un acorde más grande, pues contiene un sonido más, y de un sabor muy moderno.

Para que se comprenda mejor lo que acabamos de decir sobre los acordes sustitutos, veamos su escritura en el pentagrama, tal como se producen en la guitarra, con objeto de que nos demos cuenta de por qué son susceptibles estos acordes de ser sustituidos mutuamente:

The image displays four musical examples, each consisting of a staff notation and a corresponding guitar fretboard diagram. The fretboard diagrams are 6x6 grids representing the first six frets and six strings. Frets are indicated by numbers 1-6, and strings by letters F (first), C (second), G (third), D (fourth), A (fifth), and E (sixth) from top to bottom. 'X' marks indicate fretted notes, and circles with numbers indicate specific notes.

- fa+6ta:** The staff shows a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 6/8 time signature. The notes are Bb2, D3, F3, Ab3, and C4. The fretboard diagram shows frets 3, 2, 4, and 3 on strings F, C, G, and D respectively.
- re-7ma:** The staff shows a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 6/8 time signature. The notes are Bb2, D3, F3, Ab3, and C4. The fretboard diagram shows frets 2, 4, 4, and 2 on strings F, C, G, and D respectively.
- do+6ta:** The staff shows a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 6/8 time signature. The notes are Bb2, D3, F3, Ab3, and C4. The fretboard diagram shows frets 2, 4, 4, and 2 on strings F, C, G, and D respectively.
- la-7ma:** The staff shows a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 6/8 time signature. The notes are Bb2, D3, F3, Ab3, and C4. The fretboard diagram shows frets 2, 4, 4, and 2 on strings F, C, G, and D respectively.

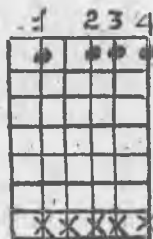
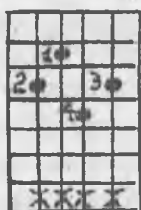


do+ 7ma. y 9na.

mi-7ma.

fa-6ta.

sib 9na.



do+ 7ma. y 9na.

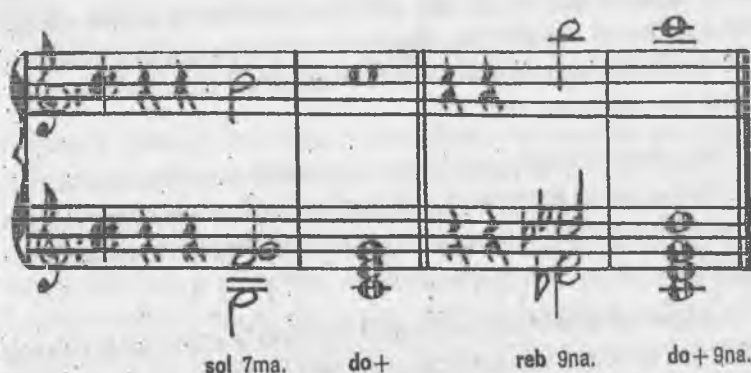
mi 7ma.

fa-6ta.

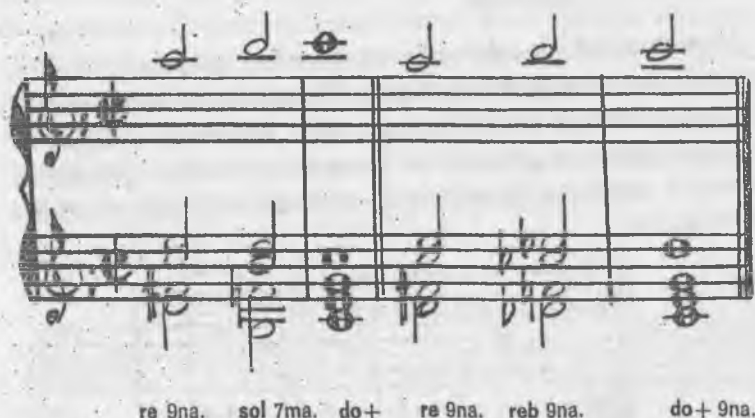
sib 9na.

También existen otras posibles sustituciones que no podemos incluirlas en las que acabamos de señalar, pues las primeras pueden realizarse con toda libertad, mientras que las de este segundo grupo están sujetas a ciertas restricciones, y sólo podrían verificarse cuando la melodía así lo permitiere.

El acorde de séptima dominante, cuando se trata de *do* mayor, por ejemplo (*sol* séptima), podría ser sustituido por uno de novena de dominante, situado sobre el segundo grado de la tonalidad, rebajado medio tono. En este caso, el segundo grado, *re*, lo rebajamos medio tono, y sobre ese *reb* construimos un acorde de novena dominante, igual a: *Reb, fa, lab, dob, mib*. Este acorde de novena dominante es muy utilizado cuando se armoniza la sensible *si*, para resolver sobre el *do* de la tónica:



También se presta mucho este acorde *reb* novena, cuando le precede la interdominante, como en el caso siguiente:



Asimismo, para armonizar el sonido del segundo grado de la tonalidad, podríamos emplear, en vez del acorde que corresponde a dicho grado (subdominante funcional), uno de novena de dominante, situado a una segunda mayor (inferior) de la tónica. En *do* mayor, por ejemplo, una segunda mayor (inferior) corresponde al sonido *sib*. Sobre este sonido construiremos un acorde de novena de dominante, igual a: *Sib, re, fa, lab, do, sib* novena. Con este acorde podremos sustituir al de la armonía natural, *re* menor, o *re*-séptima.

Para que se comprenda mejor lo que acabamos de decir, veamos los ejemplos siguientes, en los cuales se emplea, primero, la armonía natural, y después se efectúa la sustitución:

The image displays three systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The notation illustrates the concept of harmonic substitution using inversions.

- System 1:**
 - Left staff: Treble clef, key of C major. Notes: C4 (quarter), E4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), C4 (half).
 - Right staff: Bass clef. Notes: C3 (half), E3 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), C3 (half).
 - Labels: "do+" under the first measure of the right staff; "re-7ma." under the second measure of the right staff.
- System 2:**
 - Left staff: Treble clef, key of C major. Notes: C4 (quarter), E4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), C4 (half).
 - Right staff: Bass clef. Notes: C3 (half), E3 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), C3 (half).
 - Labels: "sol 7ma. 1ra. Inv." under the first measure of the right staff; "sol 7ma." under the second measure of the right staff; "do+" under the third measure of the right staff; "do+ 6ta. 2da. Inv." under the fourth measure of the right staff.
- System 3:**
 - Left staff: Treble clef, key of C major. Notes: C4 (quarter), E4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), C4 (half).
 - Right staff: Bass clef. Notes: C3 (half), E3 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), C3 (half).
 - Labels: "do+" under the first measure of the right staff; "sib 9na." under the second measure of the right staff.

sol 7ma. 1ra. Inv. sol 7ma. do+ do+ 6ta. 2da. Inv.

Es casi interminable la relación de los acordes que pueden ser sustituidos.

Una vez en posesión de cierta experiencia en esta materia, el armonista debe investigar y trabajar en la búsqueda de las innumerables combinaciones armónicas que podrían ser objeto de sustituciones.

Para dar ciertas luces sobre el reemplazo de estas armonías, es necesario cumplir con lo siguiente: 1) que el acorde que va a sustituir al natural, contenga la nota que se armoniza; 2) si no la contiene en los cuatro primeros sonidos, pueda, por lo menos, considerársele como una nota que podría agrandar esa unidad acordal; 3) que el acorde sustituto contenga algún o algunos sonidos comunes con el natural (entiéndase tonal); 4) los sonidos restantes deben estar a una distancia de medio tono o un tono de los sonidos reales del acorde tonal, con el fin de que la resolución de ellos sobre el nuevo acorde, se realice de manera natural, sin efectuar saltos tan ilógicos como anti-armónicos.

Obsérvese, en el ejemplo que pusimos sobre la sustitución del *re* menor séptima por el *sib* novena, cómo se han cumplido las observaciones que acabamos de hacer: 1) la nota *re*, sonido a armonizar, es propio o real del *sib* novena; 2) el acorde *sib* novena contiene tres sonidos comunes con el *re* menor séptima (subdominante funcional: *Re* menor séptima, igual a: *Re*, *fa*, *la*, *do*; *sib* no-

vena, igual a: *Sib, re, fa, lab, do*); 3) al resolver el acorde *sib* novena sobre el *sol* séptima siguiente, algunos sonidos efectúan movimientos por semitonos, mientras otros permanecen inmóviles, por ser comunes.

Este procedimiento embellece la melodía por el efecto tan interesante, como sorpresivo, que recibe el oído al escuchar la nueva combinación armónica, en lugar de la natural, presentida y esperada.

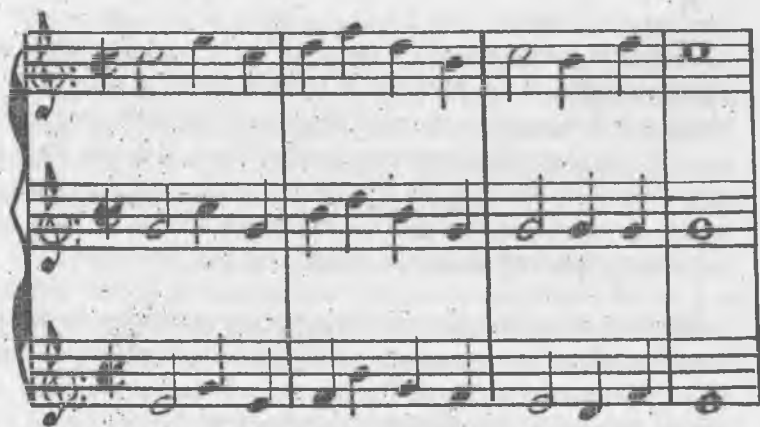
A pesar de no ser propia de este capítulo la armonía artificial, vamos a exponer algunos criterios que demuestran lo que dijimos acerca de las distintas armonizaciones que pueden hacerse a la hora de acompañar una melodía. Estimamos que la armonía colinda con lo inagotable.

Nuestro discípulo sobresaliente, Rosendo Ruiz (hijo), hizo un trabajo armónico sobre un pequeño fragmento melódico basado en los grados más puros y propios de la tonalidad: Ejemplo A) concepto armónico, basado en los acordes tríadas; ejemplo B) concepto armónico basado en la armonía artificial y acordes agrandados:

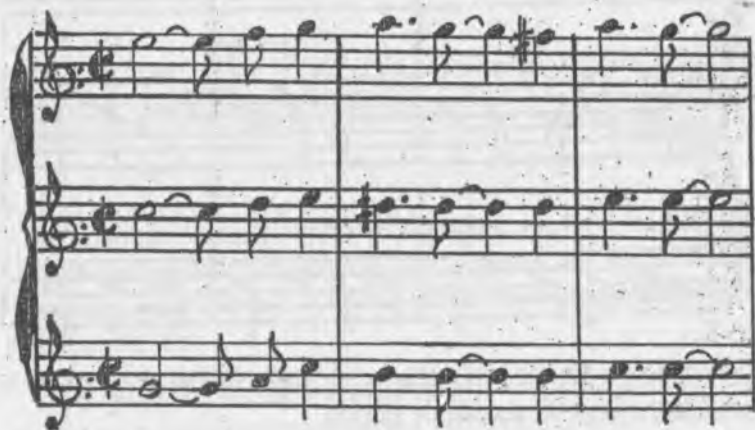
The image displays two musical staves. The top staff, labeled 'Ejemplo A)', shows a melody in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major/D minor) and a 2/4 time signature. The accompaniment in the bass clef consists of triads. The bottom staff, labeled 'Ejemplo B)', shows the same melody, but the accompaniment uses artificial harmony and extended chords, indicated by the presence of accidentals (sharps and flats) on the bass notes.

ARMONÍA A TRES VOCES O PARTES

Por regla general, los tríos de trovadores emplean en sus arreglos vocales, la armonía a tres voces. Cuando en la armonía rigen los acordes de tres sonidos (tríadas), resulta fácil confeccionar las tres voces; pero cuando de música moderna se trata, con armonía alterada, y en la que, además, se emplean acordes de más de tres sonidos, resulta compleja y difícil la elección de los sonidos que han de formar las voces. Por eso, trataremos de exponer los principios que rigen este procedimiento armónico. Es necesario, primero, repasar «Notas extrañas a la armonía», especialmente las que más se emplean en la música popular: Las notas de apoyatura, de paso, adorno y elisión. En el ejemplo siguiente no se han empleado las notas extrañas al acorde, con el fin de que se compruebe cómo se mueven las voces dentro de la armonía fundamental de tónica y dominante. En este acorde dominante hemos empleado, la mayor parte de las veces, la séptima menor, que ya en nuestros días no se considera disonante:

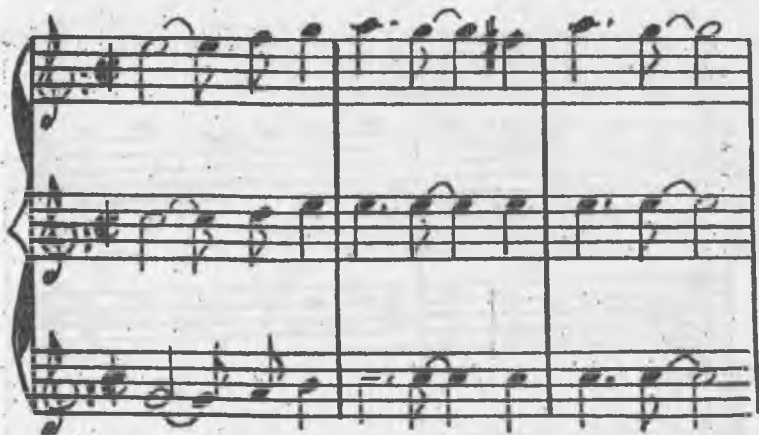


Veamos este ejemplo, que contiene notas extrañas a la armonía:



Como se ha podido apreciar, este fragmento melódico ha sido armonizado con la única armonía o acorde de *domayor*. En el primer compás vemos la nota *mi*, propia del acorde de *domayor*, que se dirige hacia la otra nota real, *sol*, por medio de la nota de paso *fa*. Ya dijimos, al tratar las notas de paso, que ellas pueden originar acordes de paso. Así tenemos, en la melodía o canto principal, el *fa* como nota de paso; en la segunda voz vemos el *re* como nota de paso entre el *do* y el *mi*; y en la tercera voz aparece el sonido *la* como nota de paso entre el *sol* y el *si*, sonido este que podría interpretarse como la séptima mayor, dentro del acorde de tónica; o también como el acorde de tercer grado. En el segundo compás vemos, en la melodía, como notas reales del acorde de tónica, el *la* (sexta añadida) y el *sol*; y el *fa* sostenido, como una elisión.

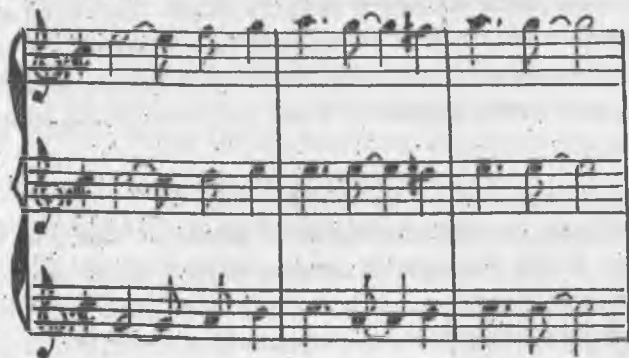
Cuando de la sexta añadida en el acorde de tónica se trate, como en el caso del segundo compás, es aconsejable que se empleen las notas reales del acorde en las voces inferiores. Sin embargo, hemos preferido moverlas paralelamente en la nota de elisión. Éste es un procedimiento muy bueno. También hubiera sido posible dejar las voces quietas para acompañar la elisión, como lo demuestra el ejemplo siguiente:



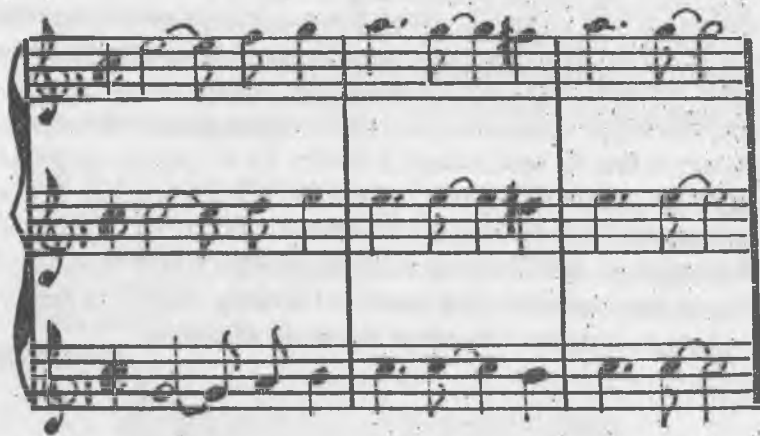
Entre este último y el anterior es preferible el primero, en el cual formamos un acorde de elisión.

Es necesario recordar que las notas de paso pueden dar origen a los acordes de paso: las notas de adorno, pueden formar acordes de adorno, así como también las de apoyatura y elisión. Ahora bien, es conveniente saber en cuáles casos debemos emplearlos.

Si queremos evitar el movimiento de quintas paralelas que se forma entre el canto protagonista y la tercera voz del segundo compás, o sea: *Do/so*, y *si/fa* sostenido, podríamos sustituir el sonido fundamental *do*, que produce la tercera voz, por el *la*, sexta añadida del acorde de tónica, como veremos en el ejemplo que sigue:



No debemos dar mucha importancia a las quintas referidas. Aprovechando que las notas *la* y *sol* son las que tenemos que atender para armonizar el segundo compás; y como sabemos que estos sonidos son comunes a la tónica y a la dominante, nos resultará factible romper la monotonía que nos podría producir la tónica en esos tres compases, si intercalamos el *sol* novena de dominante entre las dos tónicas que rigen en los compases primero y tercero. Como el sonido que proporciona la quinta aumentada en el acorde de novena de dominante es muy atractivo, lo emplearemos con esta alteración, según se verá en el ejemplo siguiente:



Obsérvese cómo se prefirió hacer saltar la nota de paso *la* del primer compás, al *do*, para que se aprecie mejor el cambio de la tónica a la dominante, que empleamos en el segundo compás. No se confunda el sonido *la* como sexta añadida en el acorde de la tónica *do* mayor, con el *la* del primer compás, que al moverse con las otras voces, han formado un verdadero acorde de paso, que nada tiene que ver con el acorde *do, mi, sol*.

Se habrá observado cómo en los ejemplos anteriores se cumple esta disciplina. Ya vimos como en el primer ejemplo de las notas de paso, el segundo compás fue armonizado de dos maneras distintas. En uno se cumplió la tónica, y en otro, la dominante; y de

acuerdo con esos acordes, se eligieron las notas que corresponden a la segunda y tercera voces:

En el ejemplo que mostraremos a continuación, observaremos cómo las apoyaturas, que repetidas veces entran en la melodía o canto protagonista, son reflejadas en la segunda voz. Es curioso ver cómo en la tercera voz se mantiene el mismo sonido. Esto se hace con el fin de que no se confunda con tantos acordes de apoyatura, el sentido armónico de la obra:



Véase cómo los *re* (apoyaturas del *do*), pueden ser interpretados como la novena agregada al acorde de tónica. Cuando esto suceda, nos resultará posible acompañar el intervalo de novena con la otra disonancia complementaria de la tónica (séptima mayor); así se forma el acorde de tónica con sus dos disonancias complementarias: La séptima y la novena mayor.

Al tratarlo así, con este nuevo enfoque, queda descartado el análisis clásico de interpretar el *re* como apoyatura del *da*, y el *si*, del *la*, puesto que se contemplan estos sonidos, según dijimos, dentro de una tónica disonante, agrandada hasta la novena.

Tomaremos ahora una bella página del maestro René Touzet. Primero analizaremos la melodía para situar sus correspondientes acordes, y de esta forma saber cuáles notas debemos tener presentes en las dos partes acompañantes (segunda y tercera voz).



En el primer compás aparecen las notas *mi*, *sol* y *do*, reales o propias de *domayor*, y que son las que tenemos que atender para armonizar, puesto que el *si* es una elisión, y el *re*, una apoyatura superior del *do*.

En el segundo compás vemos el sonido *mi* como apoyatura del *re*, que es la nota que tenemos que armonizar, puesto que el *do* sostenido es también apoyatura inferior del *re*. En este segundo compás situaremos el acorde interdominante *re* mayor, que nos conducirá al *sol* séptima del tercer compás, pues las notas que tenemos que atender son *re* y *si*, puesto que no hay duda que el *mi* es una apoyatura del *re*.

En el cuarto compás situaremos el acorde de tónica que corresponde para armonizar el sonido *do*, ya que es evidente que el *re* es apoyatura del *do*, mientras que el *si* es una apoyatura inferior de él, aunque infinidad de autores lo consideren como adorno. De acuerdo con estos acordes que hemos cifrado para acompañar la melodía, tendremos que escoger las notas o sonidos para las dos voces acompañantes:



Es muy importante tener bien presente el acorde de apoyatura que se origina en el cuarto compás, cuando la melodía hizo *si/da*, final de dicho compás. Cuando las voces extremas —como en este caso— producen sextas, no existe ningún inconveniente en formar dichos acordes. No resulta así cuando estos sonidos extremos forman quintas justas paralelas, que sin ser deplorables, no por eso dejamos de reconocer que el conjunto se vuelve menos rico o sonoro.

El criterio que sustentamos para considerar el sonido *si* como apoyatura y no adorno, es en virtud de que dicha nota es fuerte con respecto al *do*. Recuérdesse que las verdaderas notas de adorno deben encontrarse en los momentos más débiles del compás.

Si aceptamos, indebidamente, lo que dicen la mayoría de los tratadistas, que es una nota de adorno, vemos que ella dio origen a un supuesto acorde de adorno; pero es que también lo dio a uno de apoyatura, que es como realmente debemos catalogarla.

Las ventajas que ofrece considerarla como una nota de apoyatura, se verán adelante, donde ampliaremos los argumentos y razonamientos al respecto.

Veamos un verdadero movimiento en las voces que forman un acorde de adorno. Utilizaremos la misma melodía, escrita en forma correcta, para producir un legítimo acorde de adorno:



Se ha demostrado cómo el *si* ahora se encuentra en un verdadero momento débil, como corresponde a las auténticas notas de adorno; así se comprueba lo que se dice en su definición, y que debe cumplirse en todo momento: «que ellas se encuentran en momentos débiles del compás».

Volvamos al ejemplo que dio origen a este análisis, en el que consideramos el *si* como apoyatura del *do*, veremos ese mismo acorde formado por las correspondientes apoyaturas inferiores, idéntico al que se plasmó en el adorno:



Aquí aparece el *la* como apoyatura del *sol* en el último cuarto de compás; y el *fa* como apoyatura del *mi*



En este ejemplo hemos movido las tres voces en un movimiento contrario, que lo realizan la segunda y tercera voces:



En éste aprovechamos la oportunidad que nos brinda la apoyatura superior de la segunda voz, para realizarla con el *lab*.



Este es idéntico al anterior, pero en él utilizamos el *lab* como apoyatura del *sol*.



Aquí aparece el *sol* sostenido como apoyatura del *la* (sexta añadida al acorde de tónica); y el *fa* de la tercera voz, como apoyatura del *mi*:



Por todo lo expuesto, y como queda demostrado en los ejemplos, se comprueba las ventajas que ofrece el criterio de interpretar estas notas como lo que realmente son: Apoyaturas, y no adornos.

Volviendo al segundo compás de este mismo ejemplo, mostraremos otra fórmula, en la que en vez de emplear el acorde perfecto mayor de *re*, usamos el *re* séptima dominante:



Ahora vamos a mostrar un movimiento melódico muy tonal. Analicemos su figuración melódica, entiéndase: Notas extrañas a la armonía.

En este ejemplo hemos tratado la primera parte del compás, tal como corresponde a las notas de paso. Éstas se encuentran en momentos débiles, y forman un movimiento mixto, pues se utilizan el diatonismo y el cromatismo, por lo que las hemos llamado «notas de paso diatocromáticas». Es curioso observar como ellas dieron origen a los acordes diatocromáticos correspondientes:



En éste se observa un movimiento contrario en el acorde de apoyatura, pues la tercera voz, en vez de hacer de apoyatura inferior, *fa* sostenido, escoge *lab* como apoyatura superior del *sol*



Este resuelve igual que el ejemplo número dos, pero comienza de manera distinta. En éste la segunda voz parte del sonido *la* (sexta añadida):



Ahora veremos valores distintos en esas mismas notas del ejemplo anterior. El *re* es una nota de paso; y el *re* sostenido resulta ahora una apoyatura inferior del *mi*. Nótese el acorde de paso que se formó debajo del *re*, y el que le sigue como acorde de apoyatura del *do*.



Tenemos en este ejemplo el mismo acorde de paso, formado en la segunda nota del compás; y dos sonidos de apoyatura, ya que el *la*, nota de paso de la voz intermedia, realizó un salto a la nota real *do*.



27

Éste comienza igual que el anterior, pero al resolver realiza un movimiento contrario en el acorde de apoyatura, muy semejante al ejemplo número cuatro, con la única diferencia que utilizamos el *la* natural, en vez del *lab*.



En éste vemos una armonía que quiere confundirse con el ejemplo número seis. Nótese que la segunda voz toma la nota real *da*, no se forma, entonces, un verdadero acorde de apoyatura:



La única diferencia que existe entre éste y el anterior está en el comienzo del compás:



Ya en éste se ve el *sol* sostenido como nota de elisión que realiza un salto para formar un acorde de paso, y luego el correspondiente acorde de apoyatura:



En este ejemplo tenemos una imagen del anterior, con la única diferencia que empleamos el *lab* como apoyatura superior del *sol*, en vez del *fa* sostenido (apoyatura inferior), que utilizamos en el anterior:



Los numerosos ejemplos que hemos expuesto, confirman lo que dijimos cuando tratamos los «Casos extraordinarios de las notas extrañas», al referirnos a las ventajas que ofrece tratar al sonido *re* sostenido como apoyatura, en vez de nota de paso, como quieren hacer ver la mayoría de los teóricos que se han ocupado de estos asuntos.

Está probado que las notas de paso tienen un tratamiento estricto y reducido. Ya hemos visto cómo las apoyaturas brindan un amplio y variado procedimiento que enriquece el sistema armónico; de esta forma le da al armonista la posibilidad de escoger el que mejor le parezca, de acuerdo con su sensibilidad y concepción estética.

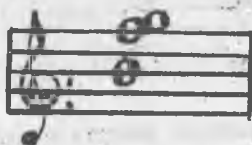
Lo explicado hasta aquí no tiene otra intención que la de ofrecer los conocimientos básicos para este tipo de trabajo.

Esta materia es muy extensa para tratarla en todas sus formas, y realmente se necesitaría un volumen como este para poder hacerlo.

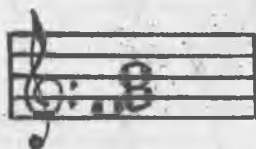
En las melodías modernas se emplean mucho los sonidos que agradan la tónica y la dominante. Éstos son acordes, casi siempre, de cuatro o cinco sonidos. Al emplear tres voces debemos saber cuáles son los sonidos a escoger para las voces acompañantes, tanto para el trío vocal como para el instrumental. Veamos cuáles son los sonidos acompañantes de cada uno de los intervallos propios del acorde.

EN LA ARMONÍA DE DOMINANTE

Para armonizar la fundamental, tercera y séptima:

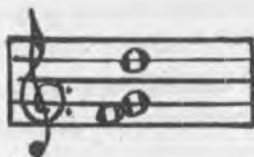


Para armonizar la tercera, séptima y fundamental o quinta y séptima:



Para armonizar la quinta, tercera y séptima o fundamental y séptima:





Para armonizar la séptima, tercera y quinta o fundamental y tercera:

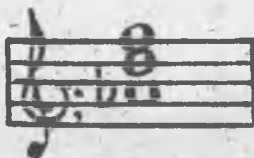


EN EL ACORDE DE NOVENA

Para el intervalo de novena, tercera y séptima:



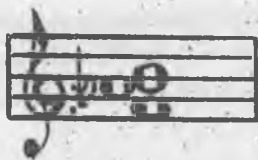
Para el intervalo de séptima, quinta y novena menor:



Para el intervalo de quinta, séptima y novena menor:

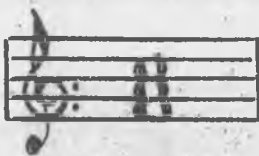


Para el intervalo de tercera, séptima o novena menor:



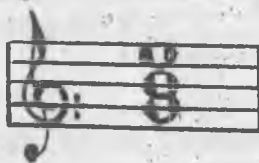
EN LA ARMONÍA DE ONCENA

Para el intervalo de onцена, séptima y novena:



EN LA ARMONÍA DE TRECENA

Para el intervalo de trecena, fundamental y tercera o tercera y séptima:



En los ejemplos donde exponemos dos fórmulas, lo hacemos con la finalidad de que el armonista escoja la que considere mejor, de acuerdo con el acorde anterior y el que le sigue; de este modo se lograría un suave hilván melódico en las voces. No debemos olvidar que los movimientos de cada una de las partes deben ser lo más entonables o cantables posible. Esta sugerencia va

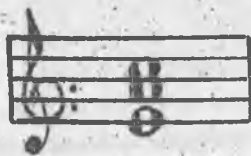
dirigida a cuando se hable de arreglos vocales, pues cuando de armonía instrumental se trate, no existirá ningún problema.

No obstante ser la armonía de tónica menos compleja que la de dominante, es importante señalar los pasos previos a la elección de los sonidos más interesantes que de ella podemos utilizar.

EN LA ARMONÍA DE TÓNICA

TÓNICA CON SEXTA AÑADIDA

Para armonizar la fundamental, tercera y sexta:



Para armonizar la tercera, fundamental y sexta:



Para armonizar la quinta, fundamental y sexta:



Para armonizar la sexta, fundamental, tercera:



TÓNICA CON SÉPTIMA MAYOR

Para armonizar la tercera, séptima mayor y quinta:



Para armonizar la quinta, tercera y séptima:

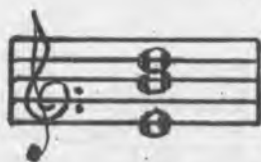


Para armonizar la séptima mayor, tercera y quinta o fundamental y tercera:



TÓNICA CON NOVENA

Para armonizar la novena, tercera y séptima mayor o tercera y quinta:



ARMONÍA A CUATRO VOCES O PARTES

En este ejemplo á cuatro voces o partes, vemos la armonía de tónica agrandada por medio de la sexta añadida:



Aquí se puede comprobar lo fácil que es agregar el intervalo de sexta a la armonía de tónica. Nótese que cuando la melodía toma el *la*, nosotros, en vez de poner *sol* a distancia de segunda

del canto protagonista, con lo cual se produciría el acorde *do* mayor sexta, en estado directo, igual a: *Do, mi, sol, la*:



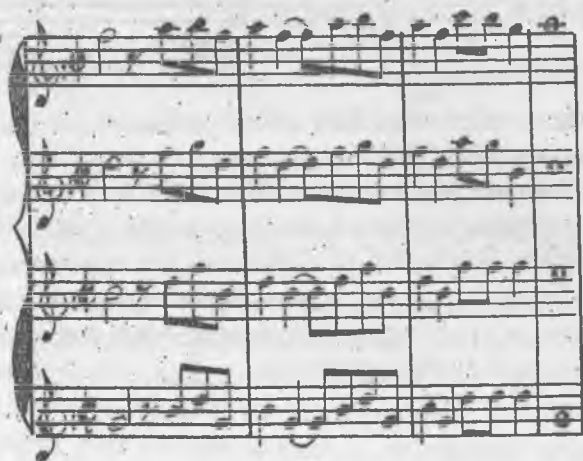
Hemos preferido situar el sonido *sol* en el bajo, en el cual se forma el intervalo de novena. Esto lo hacemos con el fin de que, como la relación de segunda es un intervalo algo duro o áspero, no perturbe el canto principal. Cuando la melodía o canto protagonista está representada por el *mi*, se situará el *la* (sexta añadida a la tónica), a distancia de segunda del *sol*, pero téngase presente que esto lo hemos hecho en las voces inferiores. De esta manera, si logramos que la voz o canto inmediato a la melodía realice terceras, o intervallos mayores que éste, la melodía o canto principal se entenderá bien. Sobre la nota de paso, *solb*, que se halla entre las dos notas reales de la dominante (*sol* séptima) en el cuarto compás, si nos valemos de ciertos subterfugios, podremos agrandar el tratamiento de las notas de paso, que siempre será reducido:



El análisis de este ejemplo podríamos hacerlo de la manera siguiente: 1) aquí estamos ante un caso al que podríamos definir como clásico. La nota de paso dio origen a un verdadero acorde de paso, que resolvimos, en este caso, sobre el acorde de segundo grado; 2) ésta es otra fórmula, en la que se emplea también un acorde de paso; 3) aquí estamos ante un caso curioso, pues las voces acompañantes, en vez de realizar sus movimientos propios, como corresponde a las notas de paso, lo hacen tal como si fueran notas de adorno; 4) nuevamente aparecen las notas de adorno; ahora acompañan a la nota de paso de la melodía o canto principal; 5) vemos en éste un movimiento muy disonante, pero resuelto correctamente; 6) aquí estamos frente a un verdadero acorde de paso, tal como corresponde a esa figuración melódica.

A pesar de que los movimientos de paso de los ejemplos uno y seis son típicos, preferimos el que realiza el dos, también de paso, así como el del cuatro, que es casi un acorde de adorno, pues acompaña a una nota de paso. Esto no quiere decir que los otros movimientos no sean buenos.

Una vez vistos los movimientos que efectúan las voces dentro de la armonía de tónica, analicemos ahora los que le corresponden a la armonía de dominante:



En el penúltimo compás no empleamos los movimientos paralelos en las voces, pues de haber sido así, las partes no hubieran resultado del todo cantables, y el movimiento resolutivo de cada una de ellas no hubiera sido del todo natural:

Nótese cómo el intervalo de séptima (*fa*) resuelve, de manera natural, sobre la tercera del acorde de tónica, como dice la regla. Además el *si*, sensible de la tonalidad, realiza su movimiento lógico y natural hacia la tónica. Es interesante contemplar cómo en los momentos en que la melodía produce la nota *la* (novena en la armonía de dominante), ella es acompañada por los sonidos que forman el acorde de *sol*/novena de dominante, pero sin la fundamental. Cualquiera podría preguntarse: ¿Cómo se ha suprimido la fundamental, si es el sonido más importante? No debemos olvidar que la psicología de la armonía nos enseña que precisamente por ser el sonido *sol* fundamental o generador de ese acorde de novena, que ha imperado en todos esos compases, es que se graba en nuestra conciencia; así queda super-entendido. Después de expresada esta filosofía de la armonía, comprenderemos mejor por qué nos resulta más conveniente escoger los cuatro sonidos superiores del acorde de novena de dominante. Este acorde de novena es más sonoro en su estado fundamental, sin necesidad de suprimir ninguno de sus sonidos. De ahí que en la armonía a cuatro voces, al tener que suprimir uno de ellos, hayamos escogido la fundamental, por ser éste el que más se sobrentiende. A esto debemos agregar que el acompañamiento, cualquiera que él fuere, llevará implícito en el bajo el sonido fundamental, que completará ese acorde de novena.

Es importante aclarar que lo que hemos dicho no nos debe llevar al punto de confundir este caso específico del acorde de novena, repartido en las partes vocales, con el que tengamos que utilizar en la guitarra u otro instrumento armónico para nuestro acompañamiento, en cuyo caso no omitiremos la fundamental, y escogeremos la quinta, que es el intervalo menos importante. No obstante, por ser ésta su forma más completa y sonora, el guitarrista que trate de lograrlo completo, utilizará, para conseguirlo,

el dedo pulgar de la mano izquierda, tal como se señala en la técnica guitarrística de esta nueva escuela.

BIFONÍA

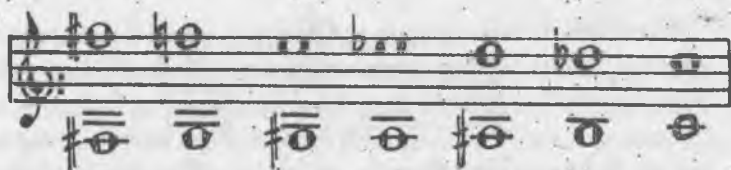
Domenico Alaleona adoptó, en su tratado: *Horizonte moderno de la técnica musical*, el sistema basado en la división de la octava en dos partes iguales (escala bifónica primitiva). En este sistema, el centro de la escala en *do*, por ejemplo, lo marca la cuarta aumentada (*fa* sostenido), o su enarmónico, quinta disminuida (*solb*):



Dentro de la escala de doce sonidos vamos a mostrar algunos ejemplos, en los cuales moveremos las voces o sonidos en sucesión de segundas menores, a partir del séptimo sonido, que en este caso coincide con el centro de la escala, que, como ya dijimos, constituye la bifonía. Partiendo del *do*, el séptimo sonido, centro de la escala de doce sonidos, corresponde al *fa* sostenido. En este primer ejemplo veremos la sucesión por segundas menores ascendentes:



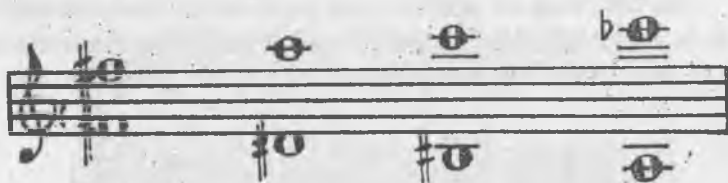
En éste, hacemos una sucesión a dos voces, pero en sentido descendente:



Estos dos movimientos pueden ser agrandados, si se quiere, a tres o cuatro voces, o realizados de distinta manera, pues siempre existen nuevas posibilidades. Veamos ahora otra sucesión que parte, igualmente, del séptimo sonido, pero por movimiento de tonos enteros:



Veamos este otro movimiento, ahora realizado por terceras menores:



Estas sucesiones también podrán realizarse por medio de los demás intervalos: Terceras mayores, cuartas, quintas, etcétera. Escogimos este séptimo grado de la escala de doce sonidos, porque constituye, repetimos, el centro de ella; y, por lo tanto, nos proporciona una especie de dominante, sin serlo realmente. Con el empleo de este procedimiento se pueden realizar también progresiones armónicas por medio de sucesiones acordales, como lo demuestra el ejemplo siguiente:

progresión

Handwritten musical notation showing a sequence of chords and their corresponding melodic lines. The chords are labeled with numbers and symbols: 42, 43, 42, 45, 65, 64, C8. The notation includes treble and bass staves with notes and rests, and a series of chord symbols below the staves.

ARMONÍA CROMÁTICA. CROMATISMO

Croma, viene del griego *chroma* (color). El cromatismo fue conocido en la antigüedad y practicado por los pueblos orientales. Más tarde empezó a conocerse en Occidente, en el siglo XIV. La permutación de un sonido sobre el mismo grado, por medio de una alteración, para colorear la música, dio origen al cromatis-

mo. Se le atribuye a Marchetto de Padua la proposición de este sistema.

Esta técnica fue empleada por primera vez, de un modo formal, por el violinista Biagio Marini (1597-1665), en 1626. Juan Sebastián Bach dio verdaderas orientaciones en este sentido, cuando empleó los cromatismos, no sólo para «colorear» su música, sino también como base modulante.

La máxima figura del cromatismo, la modulación y de todo lo que con la música pueda relacionarse, es don Richard Wagner. Él dio al cromatismo un impulso decisivo, quintaesenciado por su genio. Es en su obra *Tristán e Isolda*, donde el cromatismo alcanza la cima. Su música contiene los ingredientes o elementos, es decir, todas las condiciones que puedan satisfacer la sensibilidad musical más amplia, avanzada y exigente: la melodía libre, inspirada; la armonía sorprendente, atronadora, variada, fuerte, rica; en una palabra: excelsa. Su orquestación es de un equilibrio perfecto, sonora, justa; como justa es su merecida fama, y con un grande y bello color, además de revelar amplios conocimientos técnicos, de niveles altos, superiores. La admiración que tenemos por este Maestro de maestros; genio sobre los genios es tal, que llegamos a catalogarlo como el músico más grande de todos los tiempos. Este criterio podrá parecer a muchos exagerado; pero hay quienes van más lejos, como el musicólogo Jaime Pahissa, cuando dijo: «es el Músico más completo que ha sido y será».

Al alterar la escala diatónica, intercalando nuevos sonidos intermedios entre los distintos grados, se obtiene la escala cromática. En esta escala sigue en pie la tonalidad, pues en el tratamiento de sus alteraciones respetamos su diatonismo, que es sinónimo de ella. Así irradian sus influjos todos los grados tonales, tanto los principales —tónica, dominante y subdominante—, como los restantes (que también son tonales). Esto lleva implícito el respeto a las atracciones que estos sonidos alterados puedan señalar o sugerir, y, por ende, a su escritura y ortografía.

De este análisis podemos deducir, que cualquier melodía puede ser armonizada cromáticamente, sin que se menoscabe o desvirtúe, en lo más mínimo, su tonalidad, que seguirá rigiendo de manera perfecta y definida.

Veamos este fragmento de la canción *Solamente una vez...*, de Agustín Lara, con la armonía simple:

6ta. en re



En este otro ejemplo, la misma melodía, pero coloreada por medio del cromatismo:⁶

⁶Una explicación es necesaria en este ejemplo. Como hemos visto, la segunda voz, cuando llega al *re* sostenido, no resuelve lógicamente sobre el *mi*, sino que retrocede al *do* sostenido. Esto se debe a las limitaciones que nos impone la guitarra para obtener fácilmente ciertos acordes. No obstante, el enlace auditivamente es correcto. Ya hemos dicho que los sonidos que más se destacan son los extremos.

La tercera voz inicia su marcha cromática partiendo del sonido *sol* hasta *si* sostenido (subsensible), el cual se hace atractivo por su manifiesta tendencia a resolver sobre la sensible, *do* sostenido, que no dejamos de escucharlo, puesto que en ese momento nos lo proporciona la segunda voz. Ese movimiento que acabamos de señalar es tan relevante, que anula el movimiento arbitrario que realiza la segunda voz.

6ta. en re



En este ejemplo mostramos un trabajo sobre un giro melódico de la canción *Marta*, de Moisés Simons, con armonía simple; después, la misma melodía armonizada con movimiento cromático:

6ta. en re



Los cromatismos, en ciertos y determinados momentos de su desarrollo, pueden dar origen a pasajes o progresiones armónicas que colindan con la intertonalidad, y muchas veces hasta la constituyen, sin que esto quiera decir que este procedimiento intertonal se basa en cromatismos, como se verá más adelante, cuando tratemos ese bello y nuevo procedimiento armónico.

Analicemos ahora el resultado de las evoluciones acordales que se han originado por la acción del cromatismo. En el ejemplo dos de la canción *Solamente una vez...*, la armonía se inicia con el acorde de dominante. Le sigue a éste uno de paso. Al tercero lo define claramente de nuevo la dominante. El cuarto, físicamente, es decir, en su audición armónica, nos hace percibir el acorde *sol* menor (subdominante menor), que para su correcta ortografía simplemente tendríamos que enarmonizar el *la* sostenido con un *si*; esto no lo hemos hecho, porque no nos interesa destacar este acorde, sino más bien los movimientos cromáticos de los sonidos intermedios que separan los grados naturales de la escala. El quinto acorde nos muestra los tres sonidos propios del *si* menor, aunque en realidad funciona como subdominante mayor, ya que el *sol* mayor séptima es igual a : *Sol, si, re, fa* sostenido. El sexto acorde es de paso. Veamos nuevamente el ejemplo:



El séptimo acorde inicia el compás siguiente, con la armonía que reafirma la dominante, agrandada hasta la trecena. En el octavo acorde sigue en pie la armonía de dominante. En el noveno, se aprecia un *do* novena, que representa a la subdominante menor (*sol* menor). Le sigue a éste un *mi* menor séptima (subdominante funcional), en su segunda inversión, que resuelve sobre el *sol* menor (subdominante menor) primera inversión; aparece de nuevo la dominante final, que resuelve sobre la tónica, en la cual concluye la frase.

La mayoría de las unidades acordales que han operado en esta armonización, pertenecen a la armonía de dominante o subdominante. Los pocos acordes restantes, que no pertenecen a las armonías señaladas, y que aparecen incluidos en esta sucesión, están perfectamente definidos como de paso.

ACORDES DE SÉPTIMA Y NOVENA DE DOMINANTE. EMPLEO LIBRE DE LOS MISMOS

Claudio Debussy dio un paso audaz, decisivo y genial, en el progreso de la armonía, y crea un estilo en relación con el uso de este acorde y su derivado, el de novena de dominante. Su talento lo convirtió en un monarca de la armonía; así pudo, como lo hizo, liberar esos acordes de todas sus restricciones y trabas, al conferirles una especie de mayoría de edad, que les permitiera valerse por sí mismos, y resolver, con toda libertad, sobre otro acorde de séptima, de novena, o cualquier otra combinación armónica, por lejana que ella fuere. Así pues, ese gran Maestro hubiera podido acompañar o armonizar cualquier melodía, si sólo empleaba esos acordes. En el análisis de los ejemplos siguientes se comprenderá mejor lo que hemos expuesto.

En los cuatro primeros ejemplos veremos unos pocos compases de la melodía de la canción *Si me pudieras querer*, de *Bola de Nieve*, en la que mostraremos, primero, su armonía sencilla y natu-

ral; y después, la misma melodía, armonizada con los acordes de séptima y novena de dominante:

6ta. en re



6ta. en re

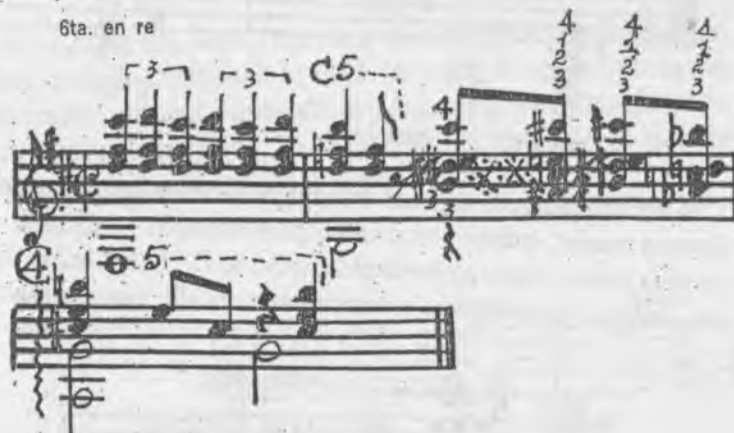


6ta. en re



6ta. en re





En éstos otros ejemplos, veremos cuatro compases de la canción *Amor*, de Gabriel Ruiz, en los cuales se observará, igualmente, la melodía con el acompañamiento característico, de manera sencilla y natural; y luego la misma melodía, armonizada con acordes de novena de dominante, mezclados con acordes menores de séptima:



BITONALIDAD

Como su nombre lo indica, este tipo de armonía consiste en la yuxtaposición o amalgama de dos tonalidades diferentes. Ella ha sido muy utilizada por Debussy, Arnold Schönberg, Béla Bartók, etcétera. Este procedimiento armónico le da cierto interés a la obra, si lo empleamos oportunamente, con medida y, sobre todo, con buen gusto. No existen reglas fijas que señalen cuáles deben ser las relaciones, en lo que a intervalo se refiere, entre las tonalidades elegidas. Lo mismo podríamos usar las tonalidades a distancia de una segunda mayor, tercera, cuarta, o cualquier otro intervalo.

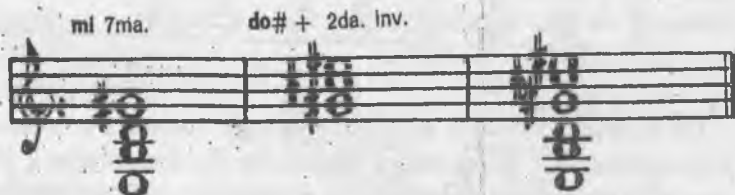
En nuestros trabajos armónicos hemos conseguido buenos efectos bitonales, en los cuales usamos las dos tonalidades a distancia de cuarta aumentada, o su equivalente, quinta disminuida, sin que esto quiera decir que no se puedan emplear todas las demás combinaciones.

La melodía manda. Cualquier movimiento melódico puede ser armonizado con otra tonalidad yuxtapuesta a la principal; pero si experimentamos y probamos varias, comprobaremos que una combinación nos satisface más que otras. Luego entonces, nuestro trabajo no debe circunscribirse a la búsqueda de una sola combinación, sino que debemos probar varias, para escoger la que mejor nos parezca.

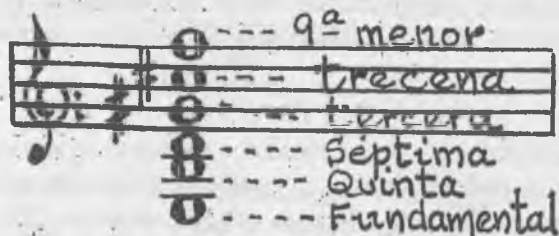
Los movimientos de los sonidos, o partes de la armonía yuxtapuesta, se podrán realizar en cualquier dirección, utilizando, si es necesario, las notas de paso, adorno, etcétera. Sólo debemos cuidar que se encuentre perfectamente definida la tonalidad extraña elegida como acompañante. De lo dicho anteriormente se deduce que los movimientos de la melodía acompañante podrán ser idénticos a los de la tonalidad principal, en lo que a valores de notas, acentos rítmicos... se refiere; así también podrá armonizarse contrapuntísticamente y de manera libre; recuérdese

que este segundo canto que forma la bitonalidad, debe definir perfectamente el tono donde se halla ese canto acompañante.

Con frecuencia hemos oído hablar de acordes bitonales. Sin embargo, éstos no existen; la bitonalidad no puede ser estática, pues en ella tienen que funcionar, como se ha explicado, las dos tonalidades en juego. El criterio sobre la existencia del acorde bitonal ha sido tan generalizado, que buenos músicos, y hasta grandes maestros, así lo creen; argumentan que en la combinación que se va a exponer, existen dos tonalidades yuxtapuestas, y escriben esto:

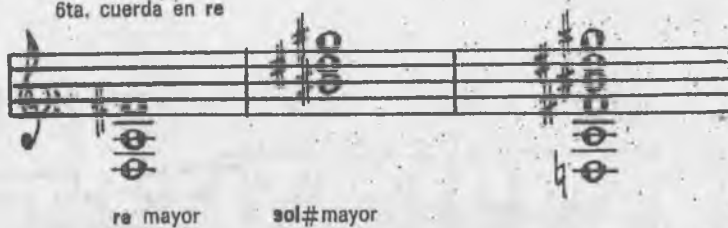


Explican que el acorde *dosostenido mayor*, segunda inversión, ha sido colocado encima del de *mi séptima*. Si enarmonizamos esa combinación armónica que señala el ejemplo, veremos que se trata del acorde, muy usado, *mi trecena*, novena menor de dominante. *Mi trecena*, novena menor, igual a: *Mi*, *sol sostenido*, *si*, *re*, *fa*, *do sostenido*:

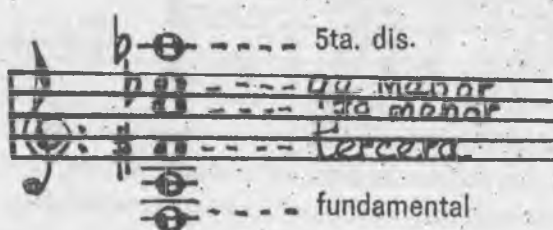


Asimismo, sustentan que en el nuevo caso que vamos a presentar, existe la combinación del *re mayor* y *sol sostenido mayor*. Veámoslo:

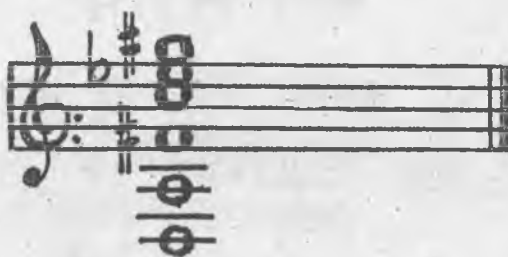
6ta. cuerda en re



Si enarmonizamos algunos sonidos, obtendremos el acorde *re* novena menor, quinta disminuida, muy conocido y utilizado. *Re* novena menor, quinta disminuida, igual a: *Re*, fa sostenido, *lab*, *do*, *mib* o su enarmónico; *re* oncenava aumentada, novena menor:

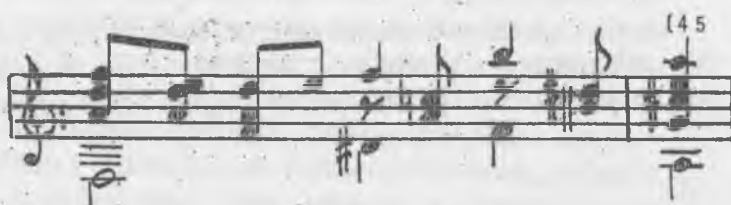


o su armónico re 11na. au.



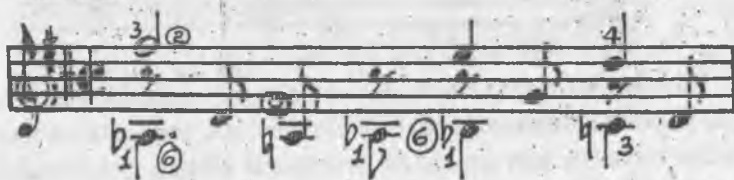
Una vez que hemos visto lo absurdo del mal llamado acorde bitonal, seguiremos el análisis de la verdadera armonía bitonal.

El ejemplo que sigue, contiene tres compases de la canción *Vieja luna*, de Orlando de la Rosa. Primero, lo expondremos con su armonía natural; después lo armonizaremos en yuxtaposición a la tonalidad principal: *Re* mayor, un movimiento de sonidos propios de la tonalidad *lab* mayor:



Si rellenamos esta misma armonía bitonal, y fundimos este ejemplo en un solo pentagrama, resultará así:

6ta. en re



ESCALA EXATONAL, EXATÓNICA O EXÁFONA

Esta escala está formada por tonos enteros. Al desaparecer el diatonismo, desaparece también el centro tonal. Esta escala fue creada por el gran compositor ruso Mijail Ivanovich Glinka (1804-1857), calificado por Franz Liszt como profeta y patriarca de la música rusa. Hay quien dice, para mostrar su origen, que ella deriva de los sonidos que integran dos acordes de quinta aumentada, a distancia de segunda mayor:



do 5ta. au. re 5ta. au.

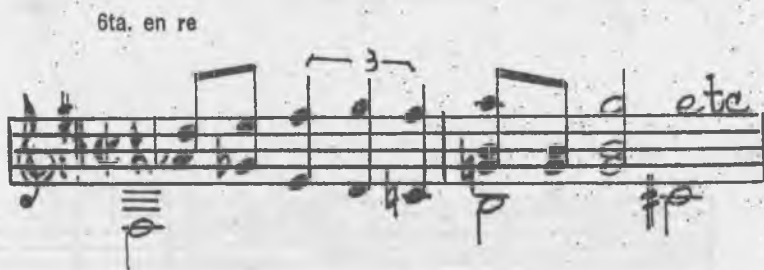
Ordenados estos sonidos por grados, obtendremos la escala exatonal:



No es necesario poner más ejemplos. Pero, repetimos, éstas no son todas las combinaciones posibles. Veamos otros ejemplos, tratados también con efectos de la escala exatonal, pero dentro de un giro melódico que se mueve diatónicamente, pues queremos demostrar que esos efectos los podemos usar, lo mismo en una melodía cromática, diatónica..., o en la repetición de un mismo sonido, como en el caso anterior. Veamos este fragmento de la canción *Mentiras tuyas*, de Mario Fernández Porta:



Después de analizar el ejemplo anterior, en el que se ha podido comprobar su armonía simple o natural, lo veremos ahora contrapunteando la melodía con movimientos por tonos enteros:

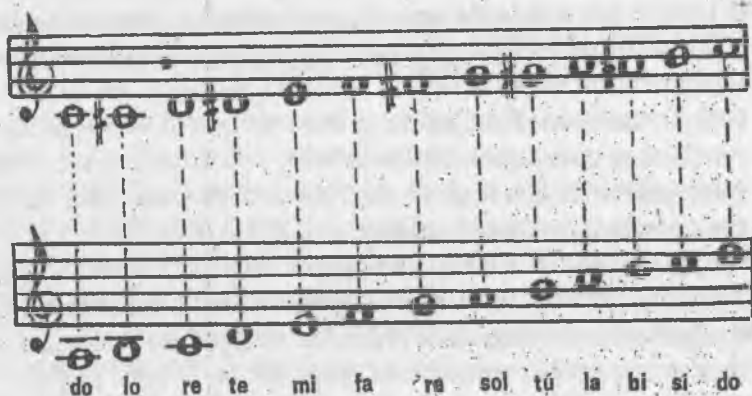


ESCALA DE DOCE TONOS. ATONALIDAD

No se confunda esta escala con la cromática; pues esta última es el resultado de la alteración de los sonidos de la escala diatónica de la cual nace, y respeta esos grados, que forman el diatonismo, que, como ya sabemos, señala una tonalidad determinada. Así pues, la escala de doce tonos, llamada dodecafónica, duodécuple, etcétera, engendra la dodecafonía, que consiste en la división de la escala en doce partes iguales. El musicólogo, compositor y crítico italiano Domenico Alaleona, fue el primero en tratarla en sus artículos publicados en 1911.

En la escala de doce tonos cada sonido es independiente uno del otro, como dijimos antes; cada uno de ellos tiene jerarquía para valerse de por sí, y desobedecer el influjo de la tónica, librándose de su centro armónico o yugo tonal. Al desaparecer los grados sensibles o atractivos, ya que los grados principales de la escala, tónica y dominante, han perdido influjo sobre los demás, se borra el sentido tonal, y reina entonces la atonalidad. Como la escala de doce tonos es una derivación de la exatonal, exáfona o exatónica, hemos llegado a la conclusión de que ambas provocan el mismo fenómeno. Athos Palma, en su *Tratado de armonía*, dice: «La escala de doce tonos puede adquirir dos aspectos: 1) la conservación de la tónica como un centro tonal; 2) la supresión total de todo centro tonal. Esto sería la atonalidad perfecta.»

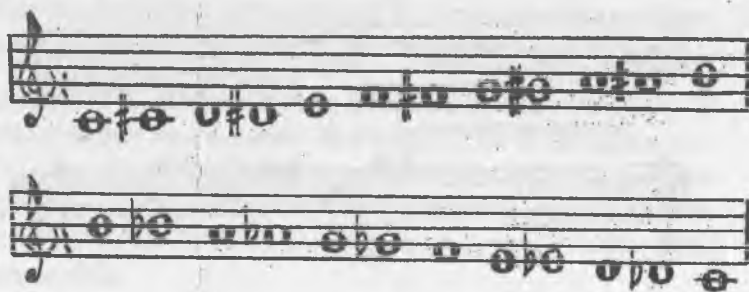
Nicolás Obuchov, Obouhov u Obukoff (1892), compositor ruso, después de estudiar instrumentación con Maurice Ravel, adoptó en su música el atonalismo dodecafónico. A consecuencia de ello abandonó, en la de su música, el uso del sostenido y del bemol, y dio nombres y signos propios a los cinco sonidos que corresponden a las notas negras en los instrumentos de teclado. Para esos fines se acostumbra valerse de un exagrama en la forma siguiente:



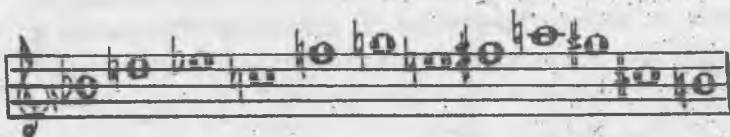
Este sistema, por su gran complejidad, ha sido desechado.

Se considera a Schönberg como paladín o máximo exponente de la música atonal. Tuvo sus más fervientes epígonos o discípulos, en las figuras de Alban Berg, Anton Webern, Heinrich Jalo-wetz, Erwin Stein, Egon Wellesz... El encuentro de Schönberg con sus discípulos fue al explicar éste su curso de composición en el Instituto de Historia de la Música, de la Universidad de Viena, de 1903-1904.

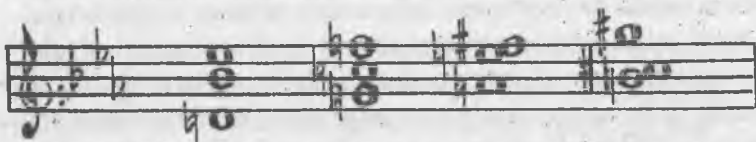
Veamos la serie dodecafónica ascendente y descendente. La ortografía aquí carece de valor y, por lo tanto, podemos utilizar, indistintamente, un modo de escritura de un sonido o su enar-mónico:



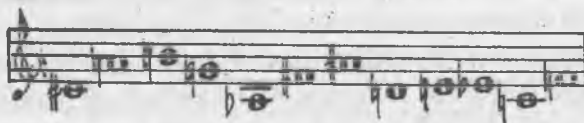
Esta serie fundamental presenta las doce notas sin referencia a valores armónicos ni rítmicos. La introducción de estos dos elementos esenciales, es lo que da a la serie un valor temático. Estos sonidos de la serie los podríamos agrupar de tres en tres, y así formar cuatro acordes diferentes, que nos podrían servir como base para el desarrollo de la obra. Como puede deducirse, manejando los sonidos de la serie, o agrupándolos para formar unidades acordales, nos resultará numerosísima, casi interminable, la formación de diferentes acordes... Véase la serie fundamental en la cual se basa Alban Berg para su obra *Lulú*:



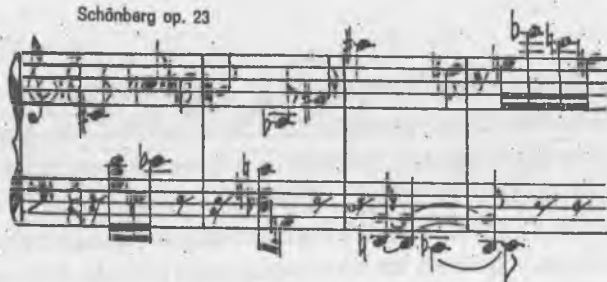
Berg obtiene de esta serie cuatro acordes de tres sonidos:



Schönberg, en su obra cinco *Klavierstück*, op. 23, emplea la serie siguiente:

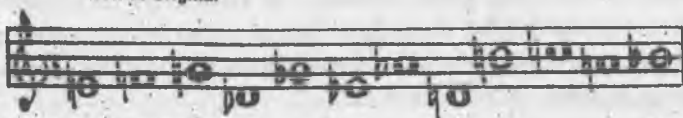


Schönberg op. 23

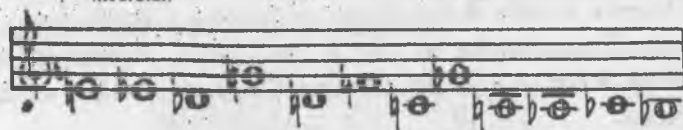


En las primeras obras de Schönberg no se define totalmente la técnica que más tarde agrandó, perfeccionó y sistematizó. La teoría de las series fundamentales, o *grundgestalten*, fue expuesta por primera vez en la revista *Anbruch*, de Viena, por su discípulo Erwin Stein. Esta teoría se basa en tres artículos fundamentales; y que, según Adolfo Salazar, son: 1) cada frase debe estar referida a una serie de doce notas diferentes. Esta serie, que el compositor puede ordenar a su gusto, y de manera arbitraria, es la base de la obra; 2) no importa el lugar u octava en que aparezca por primera vez la *grundgestalt* o serie fundamental. El compositor se ve obligado a presentar siempre los doce sonidos en el mismo orden en que han aparecido en la serie modelo o *grundgestalt*. Debemos decir que todas sus transposiciones son válidas; 3) la serie fundamental nos sirve lo mismo en su posición original, o sea, tal como se presenta, y en sus transposiciones. Asimismo puede ser leída al revés, es decir, de derecha a izquierda, o «cancrizans». Utilizando estas lecturas, más sus inversiones, obtendremos cuarenta y ocho versiones de dicha serie:

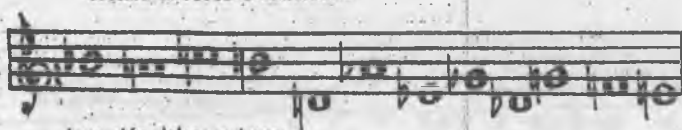
forma original



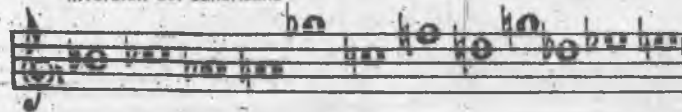
Inversión



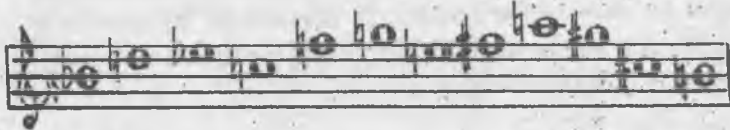
lectura al revés o cancrizans



Inversión del cancrizans



Esta serie fundamental presenta las doce notas sin referencia a valores armónicos ni rítmicos. La introducción de estos dos elementos esenciales, es lo que da a la serie un valor temático. Estos sonidos de la serie los podríamos agrupar de tres en tres, y así formar cuatro acordes diferentes, que nos podrían servir como base para el desarrollo de la obra. Como puede deducirse, manejando los sonidos de la serie, o agrupándolos para formar unidades acordales, nos resultará numerosísima, casi interminable, la formación de diferentes acordes... Véase la serie fundamental en la cual se basa Alban Berg para su obra *Lulú*:



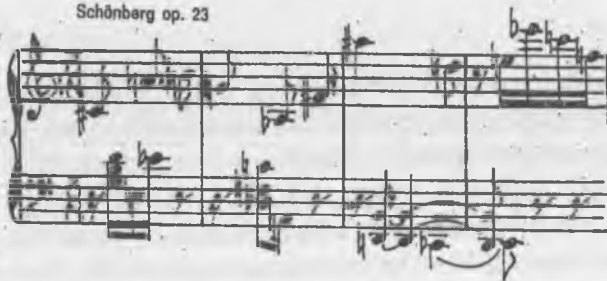
Berg obtiene de esta serie cuatro acordes de tres sonidos:



Schönberg, en su obra cinco *Klavierstück*, op. 23, emplea la serie siguiente:



Schönberg op. 23

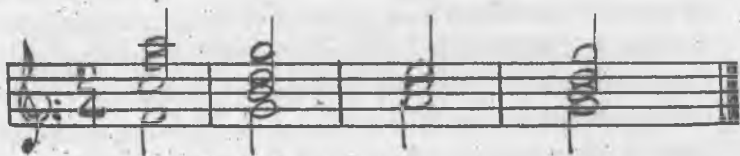


En este ejemplo Schönberg ha respetado el orden de los sonidos de la serie fundamental o modelo, sin acudir a las inversiones; sólo ha empleado la transposición de algunos sonidos. La introducción de la armonía, así como los elementos rítmicos, completan el valor temático de la obra.

El sistema de relaciones entre los doce sonidos, repetimos, es lo que constituye la dodecafonía. Resulta difícil desarrollar la teoría dodecafónica, puesto que se sustrae a una representación puramente inductiva; de ahí que no se pueda prescribir reglas, como en otras formas musicales.

Sabemos que los compositores clásicos temieron la sucesión de varios intervallos idénticos; así, por ejemplo, el uso de dos terceras mayores consecutivas ha provocado polémicas sobre el tema de la falsa relación de tritono. La escala duodécuple o dodecafónica, nos proporciona los medios para realizar una larga serie de terceras o sextas mayores.

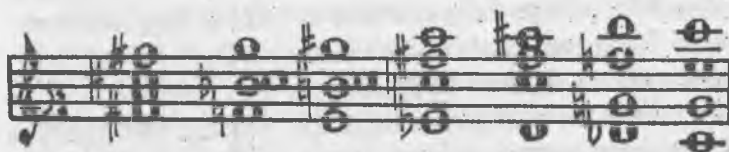
Con este procedimiento se abre un gran campo a la música atonal. Algunos compositores clásicos vislumbraron esta técnica y dieron pinceladas a sus obras con ligeros o breves pasos atonales. Lo mismo se valieron de intervallos idénticos, que de los movimientos por tonos enteros, etcétera. Liszt, por ejemplo, hizo buen uso de la escala exatonal. Obsérvese como el maestro Camille Saint-Saëns trata de opacar, borrar o disminuir el sentido tonal:



La conservación de un débil centro tonal, sirve de guía o punto de referencia al oyente que se siente como un náufrago en medio de un océano de sonidos desligados entre sí y de toda relación con los fenómenos sico-fisiológicos, a los cuales nos tiene acostum-

brados nuestra conciencia musical. Como es natural, en este sistema desaparecen en lo absoluto los pasos cadenciales.

Los grados tonales, primarios o principales, han perdido sus influjos. El quinto grado o dominante, que como sabemos le sigue en orden de importancia a la tónica, queda abolido. Un solo grado parece mantener su vigencia o supremacía, al hacer las veces de dominante. Recuérdese lo que dijimos al tratar la bifenía. Allí se explicó que en la escala cromática se tomaba como centro armónico el séptimo grado, y que éste corresponde a la cuarta aumentada (*fa* sostenido). Si partimos de ese centro tonal, por grado conjunto, hacia arriba y hacia abajo, se pueden lograr unas sucesiones acordales muy interesantes:



También se pueden obtener efectos atonales, si hacemos uso de los acordes formados por cuartas superpuestas. Es indudable que este procedimiento nos proporciona una sensación atractiva y novedosa. Si confeccionamos una sucesión de sonidos de una escala dada, eliminando los grados tonales y sensibles, y bajo esta sucesión se colocan acordes contruidos sobre la base de cuartas superpuestas, habremos obtenido un atonalismo completo. Los acordes de superposición de cuartas, lo mismo podrán ser confeccionados con tres o más sonidos. Hay compositores que han usado siete, ocho, o más sonidos. El número de ellos no altera su efecto armónico, tampoco su sabor característico.

Llamamos la atención sobre lo anteriormente expuesto. Si confeccionamos una sucesión de sonidos, y no la llamamos melodía, como es usual, lo hacemos porque estimamos que una verdadera melodía no puede existir sin los grados característicos de la tonalidad de la cual nace, se desarrolla, funciona y desenvuelve hasta su final.

Otro procedimiento que podría provocar atonalismo es el que se basa en los acordes de quinta aumentada. Como estos acordes son formados por dos terceras mayores, es lógico pensar que ellos están eliminando los grados más importantes de la tonalidad. No es recomendable su uso a no ser sobre la base de ligeras pinceladas, pues a nuestro modo de ver, resulta un procedimiento tan pobre como monótono. Nos parece más acertado hacer una mezcla de los distintos procedimientos, para así lograr la variedad que nos proporcione un mayor colorido en la armonía.

No crea el novel armonista que escribiendo artificios, disonancias, etcétera, obtendrá música moderna. En la mayoría de los casos lo que se obtiene es música ininteligible, porque sus evoluciones anárquicas casi siempre van a caer en un caos musical. Sin embargo, una armonía sencilla muchas veces nos da la sensación de modernismo. Estamos de acuerdo con Lenormand cuando dijo: «Por encima de la escritura se halla la inspiración moderna.» Cualquier músico modernista recalcitrante podría argumentar que una sucesión de sonidos, por muy caótica o rara que parezca, debe ser considerada como una melodía; pero nosotros podemos argumentar en su contra, que esté tipo de música tiene muy pocos gustadores o simpatizantes. No se puede explicar a ciencia cierta, por qué algunas progresiones parecen lógicas y otras no. Hay quienes argumentan, con parte de razón, que es una cuestión de entrenamiento o costumbre. A nuestro modo de ver, el porcentaje de los que se acostumbran es muy reducido. A través de todos los tiempos ha quedado demostrado que las melodías que más gustan son aquellas que se ajustan a las reglas ya establecidas. A estas reglas nos tienen acostumbrados los siglos precedentes. Al confrontar estos criterios con Rosendo Ruiz (hijo), con los que estuvo de acuerdo, hizo un símil, tan gráfico como genial, cuando dijo que los años no han acostumbrado al oído humano a disfrutar, lo mismo el dulce canto que entonan musicalmente los sinsontes o ruiseñores, que los chillidos molestos que producen los grillos o chicharras...

Resumiendo, no consideramos apropiado el sistema serial para ser aplicado a la música popular (sobre todo a la cubana): perde-

ría mucho de su tipicismo y sabor característico, si la tratásemos con el sistema dodecafónico; de ahí que sólo hayamos hecho una breve historia, para señalar las bases en que se sustenta su técnica.

A nuestro modo de ver, la problemática musical depende de un fenómeno puramente instintivo. En materia musical se han creado muchos hábitos; pero podríamos argumentar filosóficamente, que el hábito no manda en el instinto; sobre éste, al contrario, se forma el hábito.

ACORDE DE CUARTA

Con esta teoría es posible construir acordes por superposición de cuartas. Estas combinaciones tienen cierto atractivo, por la sonoridad nueva que proporcionan sorprendiendo a nuestros oídos con su peculiar sabor, ya que nuestro sistema auditivo se ha desarrollado y ejercitado en las combinaciones armónicas naturales o clásicas, y hasta podríamos decir que es una fisiología auditiva heredada de nuestros antepasados, de la cual no nos hemos podido escapar o sustraer, y que forma carne de nuestro propio cuerpo.

En este procedimiento armónico, al no existir terceras que señalen el modo mayor o menor, ni la quinta justa, que determina el acorde perfecto (consonancia), surge una especie de atonalidad. Ahora bien, para buscar una atonalidad perfecta, habría, necesariamente, que construir una melodía o canto principal que no marcará o señalará tono alguno, y entonces acompañarla con acordes de cuartas, que tampoco señalarán ninguna tonalidad. Con todo nuestro respeto a los paladines o partidarios de este sistema, lo consideramos antiestético, o mejor dicho, antiartístico, pues no encontramos belleza en él; lo que no quita que existan valores estéticos en la música contemporánea, pues hay compositores que han logrado obras relevantes con estos procedimientos.

Sin embargo, hemos conseguido en nuestros trabajos armónicos, sonoridades novedosas, atractivas, y hasta bellas, por medio de esos acordes de cuartas superpuestas. Claro está, que empleando este procedimiento en una melodía que señale perfectamente la tonalidad donde se halle ésta, la armonía dará una sonoridad vaga, nebulosa o gris. Veamos cómo emplear esos acordes en una melodía popular, sin que nos desvirtúe, confunda o anule su sabor melódico; y, por el contrario, le imprima un sabor nuevo y atractivo:



En el esquema anterior hemos mostrado un ejemplo con armonía natural, empleada en un pequeño fragmento melódico, tomado de la canción *Lágrimas negras*, de Miguel Matamoros. En el que sigue, veremos el mismo ejemplo, pero en el mismo se emplean una serie de acordes de cuartas superpuestas:

67 5654 6354

Esta elaboración armónica pertenece a un sistema que hemos catalogando como armonía *bifuncional* o sistema *biarmónico*; este procedimiento se explicará más adelante, cuando tratemos el *biarmonismo*.

INTERTONALIDAD. INTERTONÍA. INTERTONALISMO

Este tipo de armonía moderna no ha sido bien entendida por los teóricos, armonistas y músicos en general. Algunos creen que el intertonalismo es una especie de anarquía armónica, sin respeto a la tonalidad principal y sus sonidos atractivos. Otros, confunden sus efectos con la atonalidad, la politonalidad, etcétera.

A nuestro modo de ver debiéramos interpretarla como una armonía especial, que no es ni cromática, ni bitonal ni politonal; y mucho menos, atonal. Ella, en sus evoluciones o progresiones armónicas, roza ligeramente todos estos tipos de armonía, sin unirse a ninguno de estos procedimientos, lo que provoca un efecto de tonalidad imprecisa, indefinida. Así pues, podemos decir que la intertonalidad respeta la tonalidad principal (que estimamos debe estar siempre presente), así como también la resolución de sus sonidos atractivos; es decir, de todos los intervalos motrices o sensibles. Estas resoluciones, como es natural, siempre deberán realizarse de la manera más lógica. Cuando decimos intervalo motriz o sensible, nos referimos a todos los sonidos atractivos que, naturalmente, anhelan o exigen resolución. Si nos excedemos o abusamos de este tipo de armonía, la frase, miembro de frase, etcétera, pueden volverse nebulosos, confusos; así desaparecería toda la lógica artística que, como es natural, debe prevalecer en toda obra de arte.

Nuestro criterio es que se respeten los acordes tonales, que son los que cimientan o señalan la tonalidad principal, que no podemos descuidar ni abandonar.

Después de señalar estos puntos claves de la armonía, que son la columna de la tonalidad principal, procederemos a emplear.

cuantos acordes tengamos a bien utilizar, sin importarnos a qué tonalidad pudieran pertenecer, ni las disonancias que ellos puedan producir; simplemente nos preocuparemos que la resolución de estos acordes, que se sucederán en cascada, se realice de la manera más lógica. Mucho más atractiva y lógica debe ser la resolución del último de dichos acordes extraños, con el acorde tonal de turno. Los movimientos de cada una de las partes o sonidos del acorde podrán realizarse en sentido directo (movimiento paralelo), contrario, oblicuo, diatónico y cromático o por tonos enteros (escala exatonal o exáfona); recordemos que el bajo puede moverse en cualquier dirección y saltar cualquier intervalo. Los movimientos de cada uno de los sonidos que forman los acordes que se sucederán en cascada, insisto, deben efectuar una línea melódica perfectamente definida, hilvanada y, ante todo, bella; pues fuera de la belleza no hay arte.

En el primero de los ejemplos que vamos a mostrar, hemos acompañado la melodía con la armonía más simple que se pueda concebir. En el segundo, podremos observar esta misma armonía sencilla, pero enriquecida con ciertos movimientos en el bajo. En los otros que le siguen, mostraremos las distintas maneras de armonizar la misma melodía con armonía intertonal. Podría presumirse, por los numerosos ejemplos que hemos expuesto, que ya se han agotado los recursos; sin embargo no es así; aún quedan muchas nuevas posibilidades:

6ta. en re ④ 2

C2 C1 C2 G9

3 4 A ⑥

En los ejemplos siguientes, en los que aparece la armonía intertonal, se aprecian algunos movimientos cromáticos. Esto corrobora lo que dijimos al definir el intertonalismo: *Éste utiliza todos los movimientos, a lo que a intervalo se refiere, en sus evoluciones armónicas*. Es curioso observar cómo se diferencia este tipo de armonía intertonal de la cromática. En ésta (la cromática), las alteraciones se suceden en el orden correspondiente, para así rellenar con sus sonidos intermedios el espacio o intervalo que separa los sonidos reales del acorde o armonía imperante.

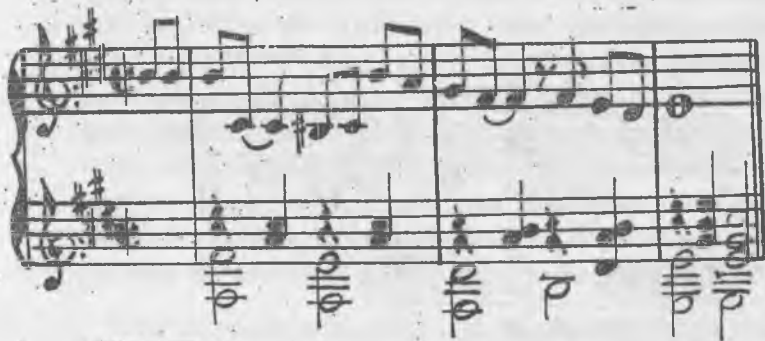
En la armonía intertonal, la voz o parte que realiza el cromatismo puede evolucionar o presentarse en la misma forma que lo hace en el cromatismo; pero, sin embargo, el resultado armónico no es el mismo, pues las combinaciones acordales, en la armonía intertonal, toman todas y cada una de ellas una individualidad sonora muy significativa y especial.

Para lo explicado sobre el intertonalismo, pondremos algunos ejemplos, en los cuales el bajo, en vez de moverse cromáticamente, lo hace por tonos enteros. Escogimos otro fragmento de la canción *Vieja luna*. Primero, veremos la melodía armonizada de manera sencilla; después, con la armonía intertonal:





Estos compases, tomados de la canción *No te importe saber*, del maestro René Touzet, los mostraremos con su armonía, natural:



Veamos ahora, en el ejemplo siguiente, el más genuino movimiento armónico intertonal, en el que se usan muchos cromatismos, que se hacen más interesantes y bellos con los movimientos contrarios:



Si se hace un análisis de las unidades acordales que esos movimientos armónicos han engendrado, se comprobará cuán ajenas son a la armonía tonal y natural que señala la melodía, lo que corrobora, una vez más, la diferencia que existe entre la armonía cromática y la intertonal. La armonía intertonal es aplicable a cualquier tipo de melodía. No tiene preferencia por ningún movimiento especial. Tampoco excluye ninguna melodía, por muy tonal que ella sea. En el ejemplo siguiente, veremos uno de los movimientos armónicos más rancios y clásicos, pues se trata de la acción supertonal que ejerce la muy conocida, por usada, sucesión subdominante mayor-subdominante menor-tónica. Estos compases que analizaremos, son de la canción *Granada*, de Agustín Lara. Primero presentaremos la melodía con su armonización sencilla y natural; después, con las evoluciones armónicas que nos brinda el intertonalismo:





Para abundar sobre este procedimiento armónico de la intertonía, mostraremos un fragmento de *Arrímate pa' cá*, de *Juanito Márquez*, en la que también se emplean muchos cromatismos. De esta manera, el armonista podrá comprobar, una vez más, cómo este tipo de armonía utiliza lo mismo el movimiento diatónico, que por tonos enteros; saltos en el bajo, que cromatismo, etcétera. Entre la armonía cromática y la intertonal, siempre se apreciará una gran diferencia, pues los cromatismos sirven para rellenar con sus sonidos intermedios los espacios que separan los intervalos propios de la escala. Esos sonidos de paso originan acordes de paso. En el intertonalismo pueden existir también esos cromatismos, con sus correspondientes acordes de paso, pero las unidades acordales que de esos movimientos derivan, forman una armonía con una individualidad sonora muy significativa, pues la mayoría de esas formaciones armónicas son completamente ajenas a la armonía natural que sugiere ó indica la melodía:

6ta. en re

The musical score is written on three systems. The first system is labeled '6ta. en re'. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, often grouped in threes. The accompaniment features a variety of chords, including triads and dyads, with some chromatic movement. The piece is labeled '6ta. en re' at the top left.

Al tratar el intertonalismo nos hemos visto en la necesidad de *mixtificarlo* en algo, para atenuar las grandes disonancias o asperezas que lo identifican. Lo hemos hecho así, porque la música popular cubana siempre se ha caracterizado por su eminente sabor rítmico y su construcción melódica diáfana^{mente} diatonal, que sugiere una armonía enmarcada dentro de la tonalidad pura. Si empleáramos con todo rigor el procedimiento intertonal con su inherente acción disociadora de la tonalidad, desvirtuaríamos sobremanera la esencia o sabor característico de nuestra música popular.

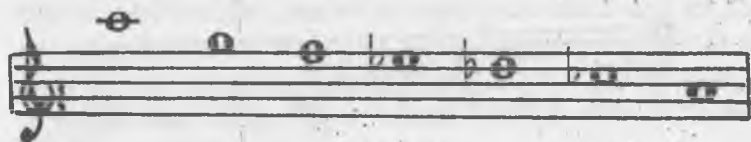
BIARMONISMO. SISTEMA BIARMÓNICO O ARMONÍA BIFUNCIONAL

Somos amantes de un tipo de combinación armónica muy especial, por cierto, con la que hemos trabajado con profusión. Este tipo de armonía no se puede catalogar como bitonal, politonal, intertonal, ni cromática; y menos aún, atonal. Pero eso se nos ocurrió denominarla: Sistema birmónica o armonía bifuncional. Para lograr este nuevo efecto armónico, escogeremos una melodía tonal; claro está que ella de por sí señala la tonalidad y su armonía concomitante. La sicología de la armonía nos indica positivamente, que la melodía no es más que una armonía horizontal, pues los sonidos que la componen están relacionados entre sí, y super relacionados con el sonido fundamental o generador del cual nacieron: *Su majestad, la tónica*. En este trabajo armónico se yuxtapone a la melodía que, como ya se dijo, es perfectamente tonal, un canto acompañante atonal. Para esos fines, se pueden emplear los efectos armónicos que nos proporcionan la escala exatonal o exáfona, su derivada, la escala dodecafónica, así como también los acordes formados por superposición de cuartas.

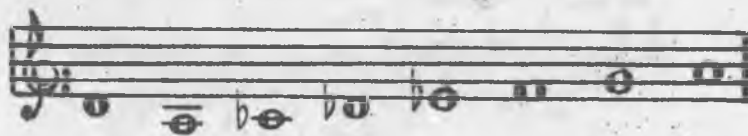
Como se ve, en este sistema no hay ninguna de las armonías arriba mencionadas, puesto que el canto principal lleva consigo una tonalidad perfectamente definida, mientras el acompañamiento no señala tono alguno. De ahí que no podríamos denominarla bitonal. Este sistema es rico en efectos nuevos, y es ilimi-

tado el número de combinaciones que de él pueden surgir. Además, no es engorroso ni complejo su empleo. No nos cansaremos de repetir que cualquiera de estos sistemas armónicos que vayamos a emplear, tenemos que realizarlos de varias maneras o formas, para así tener la oportunidad de escoger la que nos suene mejor, o nos resulte más bella.

Mostraremos algunos ejemplos en los que empleamos este nuevo tipo de armonía bifuncional o sistema biarmónico. Para estos fines debemos disciplinar nuestro trabajo. Primero escogemos la escala exáfona que vamos a utilizar, después elegiremos los sonidos que más convengan para contrapuntarlos; es decir: para acompañar paralelamente los sonidos de la melodía o canto principal. Hemos tomado dos compases de la canción *Vieja luna*. Para armonizarlos, se ha elegido la siguiente escala exáfona:



De esta escala formamos la serie siguiente, que podemos llamar modelo:



Esta serie modelo pudo haber sido ordenada de muy diferentes maneras. Veamos el empleo de ella acompañando la melodía:



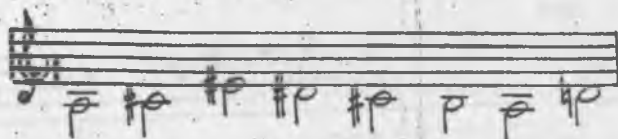
En el ejemplo siguiente aparece la misma melodía, acompañada por la misma serie, pero leída al revés; es decir, de derecha a izquierda (*cançrizans*):



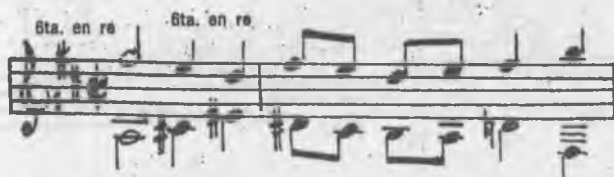
Esta misma escala la podemos confeccionar de la manera siguiente:



Con ella podemos formar esta serie:



Con ella vamos a realizar una nueva armonización:



METÁFORA ARMÓNICA. ARMONÍA DE FANTASÍA

Este tipo de armonía consiste en el empleo de los acordes en sentido distinto al que le corresponde en el proceso sonoro; pero que

tiene con éste alguna conexión. También puede decirse que es el cambio de un acorde propio de una tonalidad determinada, por otro que posee un sentido figurado en virtud de una comparación tácita.

La metáfora es una materia tan extensa como profunda. No obstante, daremos algunas ideas sobre tan interesante tema.

Como ya hemos expuesto los principios artísticos y técnicos que rigen en las armonizaciones básicas, expondremos algunas de las reglas que sirven de guía para efectuar las sustituciones de acordes en la metáfora armónica. Para armonizar el intervalo de sexta añadida, en la tónica mayor, ésta podría sustituirse por un acorde de novena de dominante, situado a una cuarta justa superior de la fundamental del acorde que queremos sustituir:

6ª en Re

6ª en Re

The image contains two musical examples, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). Above each staff is the handwritten text "6ª en Re".
 In the first example, the treble staff contains a melodic line: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (half). The bass staff contains a harmonic line: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (half), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (half). Below the bass staff, there are four chord symbols: D major (D-F#-A), D major (D-F#-A), D major (D-F#-A), and D major (D-F#-A).
 In the second example, the treble staff contains the same melodic line: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (half). The bass staff contains a harmonic line: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (half), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (half). Below the bass staff, there are four chord symbols: D major (D-F#-A), D major (D-F#-A), D major (D-F#-A), and D major (D-F#-A).

Cuando la melodía esté produciendo el segundo grado de la tonalidad, que lógicamente armonizaremos con el acorde de segundo grado (subdominante funcional), podremos sustituir ese acorde por uno de novena de dominante, situado a una segunda mayor inferior de la tónica:

6ª en Re

C2

Cuando en el discurso melódico tengamos que armonizar el intervalo de quinta justa en un acorde de séptima de dominante, podríamos sustituir este acorde por uno de oncenava aumentada de dominante, situado a una segunda menor superior del acorde que queremos sustituir:



Para armonizar el intervalo de séptima en la armonía de dominante, o su equivalente, el intervalo de tercera en el acorde de subdominante funcional, es factible reemplazar cualquiera de esos dos acordes (dominante o subdominante funcional) por uno de sexta añadida, situado a una tercera mayor inferior de la tónica. Es muy importante que éste último acorde se construya en su segunda inversión, y con la sexta añadida en la parte más aguda:



En este caso, además del reemplazo, hemos aprovechado la nota común (*la*) que armonizamos, para resolver el acorde *do* mayor sexta sobre *fa* mayor, y que éste nos conduzca al acorde *fa* sostenido menor (subdominante funcional de *mi* mayor), que resuelve lógicamente sobre el acorde de séptima dominante de *mi*; el cual resuelve sobre su tónica. Con este procedimiento conseguimos enriquecer aún más la armonía de fantasía.

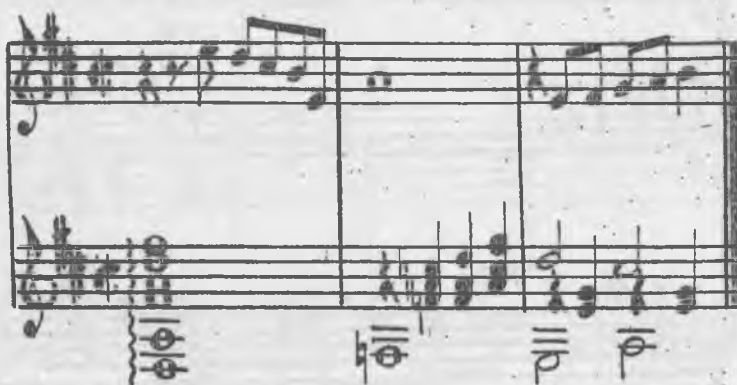
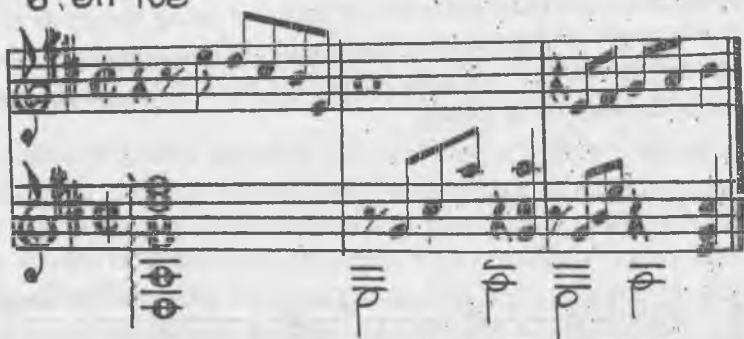
Otro cambio podría llevarse a cabo, cuando tengamos que armonizar el intervalo de novena en el acorde interdominante (dominante de la dominante). En este caso sustituiremos el acorde de interdominante por el de oncena aumentada, situado a una tercera mayor inferior de la fundamental del acorde que deseamos sustituir:

6ª en Re

6ª en Re

Los acordes mayores que se encuentran en relación de terceras, poseen una gran afinidad armónica:

6. en Re



Para armonizar el intervalo de séptima mayor en la tónica, podríamos sustituir dicha tónica por un acorde de oncena aumentada, situada a una cuarta justa superior:

6ta. en re C2 44 C2



POLITONALIDAD

En la politonalidad, como su nombre lo indica, actúan varias tonalidades a la vez. Hay autores que tratan como politonalidad la bitonalidad, la tritonalidad, etcétera. Nos parece más correcto conceptuar como bitonalidad al empleo de dos tonalidades, y reservar el término *politonalidad* para los trabajos armónicos en los que empleemos tres o más tonalidades.

En este tipo de armonía no existen reglas que señalen las relaciones entre las tonalidades que han de entrar en juego; por lo que tendremos que dejar en libertad de acción al armonista, para que, valiéndose de su criterio y gusto, las emplee según su estética. No obstante, estimamos que este tipo de armonía es sumamente complicado y difícil; por lo tanto, no es muy recomendable al principiante. Veamos el ejemplo de un pequeño movimiento melódico, extraído de la bella canción *Tú no sospechas*, de Marta Valdés. En este diseño, superponemos a la tonalidad principal, *mi mayor*, las tonalidades *do mayor*, *lab mayor* y *re mayor*:



Aconsejamos que no se abuse de la politonalidad y que la empleemos con mesura, con el fin de no desvirtuar el verdadero sentido o sabor melódico de la obra, sobre todo cuando de música popular se trate. A pesar de lo que acabamos de decir, nos extenderemos en un compás más de la misma canción, para que se pueda apreciar, una vez más, los efectos de la politonalidad:



Después de ver el movimiento de las cuatro voces en sus pentagramas respectivos, que corresponden a cada tonalidad de manera individual, fundiremos en uno solo las cuatro tonalidades; entonces quedaría así:



Como se trata de una melodía de sabor moderno, esta armonía pudiera parecerles natural a aquellos que no conozcan la canción en su forma original. Para que se compare y aprecie mejor el trabajo de la politonalidad, la exponemos ahora con su armonía natural y sencilla:



El hecho de haber expuesto este ejemplo de politonalidad en forma de bloque armónico; es decir, nota contra nota, no significa que éste sea el único procedimiento para la realización de estos trabajos armónicos de la politonalidad. También es factible realizarlos por medio de planos sonoros horizontales, contrapunto libre, etcétera.

GLOSARIO

ACORDE: Sonoridad producida por tres o más sonidos distintos, que resuenan simultáneamente, es decir, a un mismo tiempo. Los acordes no pueden tener menos de tres sonidos ni más de cinco. Con menos de tres se formará un intervalo armónico, no un acorde; y con más de cinco se formarán agregados armónicos, no acordes. No obstante, nosotros seguiremos llamando acordes a las combinaciones armónicas de más de cinco sonidos.

Gioseffo Zarlino (1519-1590) fue el autor que escribió el primer tratado que establece reglas para los acordes.

En el siglo XVI, con Palestrina, se encuentra ya una armonía regularmente constituida, basada en el acorde consonante. A fines del XVI y principios del XVII, Luca Marenzio y Monteverdi, introducen los acordes disonantes.

La ley de la inversión de los acordes, fue formulada por primera vez por Rameau.

Jean de Ockeghem (1430-1495) y su discípulo Josquin des Prés (ca. 1440-1521), en el siglo XV, fueron, según August Wilhelm Ambros (1816-1876), los primeros en emplear los accidentes para obtener efectos de sonoridad que no podían lograrse si se seguían los preceptos establecidos.

A principios del siglo XIX el sistema de las alteraciones fue expuesto por Charles Catel.

ARMONÍA: Ciencia que trata de la formación y enlace de los acordes, investigando sus relaciones recíprocas. En un sentido estricto, armonía quiere decir acorde de tres sonidos (consonantes). De ahí que cualquier sonido que se aparte de las consonancias, se le llame «extraño al acorde».

ARPACORDATURA: Neologismo creado por nosotros, para expresar un tipo de arpeggio que une el valor de sus sonidos al

acorde. Este efecto, eminentemente guitarrístico, se escribe con notas pequeñas y de pequeño valor, que van ligadas al acorde que les sigue.

BICORDATURA: En la guitarra es el hecho de pulsar dos cuerdas simultáneamente; o sea, a un mismo tiempo.

CONSONANCIAS: Dos o más sonidos que pueden fusionarse en una unidad de concepción armónica, constituyen la consonancia. La consonancia mayor es la resonancia simultánea de una fundamental, tercera mayor y la quinta justa. La consonancia menor, la forma una fundamental, tercera menor y quinta justa.

Los sonidos se llaman consonancias cuando forman parte de una misma armonía natural, ya sea como fundamental, como tercera o como quinta.

Las consonancias pueden clasificarse de la manera siguiente: Absolutas, el unísono, la octava, la decimosegunda y la doble octava; perfectas, la quinta y la cuarta; variables, las sextas y terceras mayores, así como las sextas y terceras menores. Esta nueva clasificación se debe a músicos y teóricos contemporáneos que tratan de borrar, cada vez más, los límites entre la consonancia y la disonancia.

DESINENCIA: La manera de terminar que verifican o presentan las agrupaciones rítmicas de la melodía, forman la desinencia. Ella puede ser masculina o femenina. La masculina termina en la parte fuerte del compás; la femenina, en la parte débil.

DISONANCIAS: Son disonantes los sonidos que no pueden fusionarse en una misma unidad de concepción armónica. Pertenecen a ellos todos los que no son mencionados como consonantes.

DISONANCIA DISIPADA: Efecto guitarrístico (*Guyún*) que consiste en provocar el choque de intervalos muy disonantes, que se escamotean, que pasan a consonantes de una manera tan suave como sorpresiva.

de ser disminuida; y la séptima, que no puede aumentarse. La segunda, quinta y sexta, son los intervalos aumentados que más se emplean; y entre los disminuidos, la quinta y la séptima.

INVERSIÓN: Es el traslado a la octava inferior del componente agudo de un intervalo o viceversa.

ISÓFONO: El isófono determina o expresa que tiene el mismo sonido.

JUEGO: Armonía y unión agradable, formada por la mezcla de varias voces o instrumentos.

MELODÍA: Perfección sucesiva de sonidos ordenados en forma tal que ofrecen un sentido lógico y bello.

A nuestro modo de ver, la melodía es el elemento musical más grande que tiene el músico o compositor para expresar su emoción estética. A través de todas las edades, el canto (melodía), ha sido y seguirá siendo el medio más espontáneo y natural de todos los pueblos del mundo para expresar sus sentimientos.

MODO: Características dadas por la relación interválica existente entre la tónica y el tercer grado de una escala. Es decir, que el intervalo de tercera es el único que determina el modo; no importa que la sexta sea mayor o menor.

MODULACIÓN: Técnica armónica que nos enseña a cambiar de tonalidad; es decir, pasar de un tono a otro. La modulación puede verificarse también al cambiar de modo, o sea, pasar de un tono menor al mayor, y viceversa.

NOTA: Signo musical que según su colocación en el pentagrama, y de acuerdo con la clave y el compás, señalará su entonación y valor de tiempo.

PENTAGRAMA: Fue Hucbaldo (ca. 849-930) el primero a quien se le ocurrió la idea de trazar unas líneas paralelas para fijar, en lo posible, la altura de los sonidos. En las líneas horizon-

tales paralelas y superpuestas que inventó, colocaba las sílabas del texto, de este modo indicaba los movimientos ascendentes y descendentes de la melodía. Conjuntamente con las sílabas, por medio de las letras *S* y *T*, señalaba las distancias de tonos y semitonos.

Guido de Arezzo (ca. 980-ca.1050) dio un paso definitivo en el sistema de líneas horizontales, determinando así la escritura musical por medio de signos sobre dichas líneas. Al pentagrama podríamos definirlo como el conjunto de cinco líneas equidistantes. Estas líneas dejan entre sí cuatro espacios. Tanto las líneas como los espacios se cuentan de abajo hacia arriba:

Línea	espacio
5	
4	4
3	3
2	2
1	1

Los sonidos que se escriben por medio de signos en el pentagrama, tienen dos denominaciones: Literal y monosilábica. La denominación más antigua es la literal, que consiste en determinar los sonidos con letras del alfabeto: A, B, C, D, E, F, G. La denominación monosilábica fue puesta en uso en 1024, por Guido de Arezzo, en esta forma: *Do, re, mi, fa, sol, la, si*.

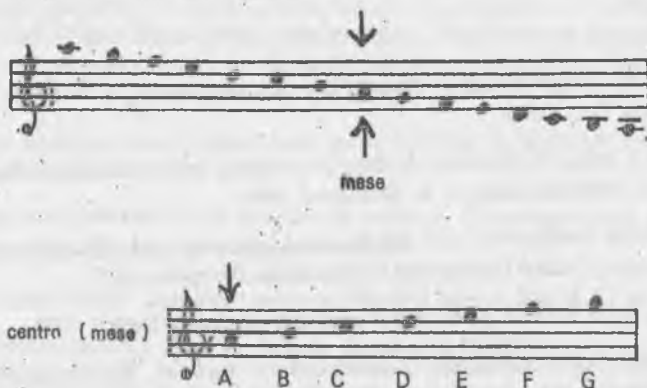
Los ingleses emplean las letras del alfabeto:

C	D	E	F	G	A	B
do	re	mi	fa	sol	la	si

Esta misma denominación de los ingleses, es la que utilizan los norteamericanos, la que ha sido difundida universalmente a través de las instrumentaciones de jazz, en las cuales viene cifrada, de esa forma, la parte de guitarra. Los alemanes usan también esta fórmula, con excepción del séptimo grado, que lo sustituyen por una H:

C	D	E	F	G	A	H
do	re	mi	fa	sol	la	si

Veamos cuál fue el origen de la literal. Ésta nació del centro de una antigua escala griega, cuyos extremos denominaban: *hyperboleon* e *hypaton*. Este centro de la escala fue llamado *Mese*, que representaba para ellos la tónica:



De este modo queda aclarado por qué el sonido *do*, fundamental o primera nota de la escala mayor natural (modelo), correspondió la C, tercera letra del alfabeto.

RESOLUCIÓN. Es el movimiento de una nota disonante a otra, el cual produce un efecto satisfactorio. Dicho en otra forma: Es la progresión desde una combinación disonante a otra consonante, que nos produce una sensación de reposo. En sentido general, es la denominación técnica del enlace de un acorde disonante con el que le sigue inmediatamente.

No siempre la resolución de un acorde disonante se verifica hacia uno consonante, sino que a veces nos engaña, y en vez de resolver sobre el acorde presentado y esperado, lo hace sobre otro acorde disonante o consonante, pero inesperado. A estas resoluciones anormales que acabamos de mencionar, se les llama resoluciones artificiales. Cuando estas resoluciones artificiales son empleadas con excesiva frecuencia, el desarrollo de la frase se nos hace confuso y nebuloso, con lo que desaparece toda lógica

artística, que, como es natural, debe imperar en toda obra de arte.

Las mejores resoluciones son aquellas en las que los sonidos realizan el menor movimiento. Hay acordes que, al resolver sobre el siguiente, conservan inmóviles algunos de sus sonidos, por ser ellos comunes a ambos. Mientras más sonidos comunes contengan los acordes que se tratan de enlazar, más suaves y bellos serán los enlaces. A éstos les siguen los que realizan en el enlace movimientos de medios tonos (todos los movimientos por medios tonos son buenos). Y, por último, mencionaremos los que se mueven diatónicamente. De todo esto se deduce que mientras más cercanos se encuentren los sonidos de los acordes que se van a enlazar, más bella y natural será la resolución.

RITMO: El ritmo es de tal trascendencia, que sería necesario dedicarle un volumen para definirlo de manera completa. Trataremos de sintetizar su definición, y señalar sólo sus cualidades más relevantes.

El ritmo es movimiento, orden y vida. Es la energía creadora de todas las actividades naturales y ley suprema del universo. Cuando aparece el hombre en nuestro planeta, encontró ya el ritmo en pleno dominio de sus leyes eternas. El hombre, al encontrarse ante aquella realidad objetiva, primeramente observa, después analiza, y, al comprenderla, la metaboliza y la desarrolla. A partir de ese momento el ritmo deja de ser un fenómeno puramente físico-matemático, para convertirse, además, en un elemento artístico que se hace connatural al hombre.

Los músicos de la Edad Media crearon la medida; ésta es la división isócrona del tiempo para formar el compás. Hay quienes confunden el compás con el ritmo. El primero es un producto convencional y esquemático, *sumiso* a las leyes que lo crearon. En cambio, el ritmo musical es totalmente libre.

El compás es un producto de la meditación. El ritmo emana de la imprevisible intuición o facultad creadora del artista. Esta facultad vive en él en continua renovación.

El compás puede ser escrito, su interpretación es colectiva. El ritmo no puede escribirse, su interpretación es selectiva. Cuando el ritmo es hondamente sentido por el artista, éste sabiamente lo matiza con los elementos expresivos de la agógica o *tempo rubato*. Estos elementos expresivos sólo tienen valor cuando se emplean con discreción y logro estético. La interpretación del ritmo depende, pues, de la intuición, sensibilidad o talento del artista.

No obstante haber señalado la enorme diferencia que existe entre compás y ritmo, ellos, en cierto modo, se complementan. Es oportuno decir que el ritmo está presente en todas las artes; pero es en la música donde él encuentra su más alto valor estético. Puede haber ritmo sin música, pero no música sin ritmo. La gradación dinámica de los acentos y valores, forman la unidad rítmica. Ella puede ser confeccionada de múltiples maneras, en cada caso se producen efectos particulares que le confieren una perfecta identidad. Cabe decir que dentro de la unidad rítmica pueden hacerse variaciones por medio del aumento o disminución de los acentos que lo constituyen. Asimismo es posible sobreponerle otras figuraciones rítmicas que darían lugar a la polirritmia. Ésta amplía y enriquece la unidad, sin que por eso se degenera o mengua su profunda raíz.

La diferencia de cualidades métricas y la gradación dinámica de los acentos y duraciones en mutua concordancia con la melodía, señalan la esencia o carácter de la forma musical. Al decir forma musical lo hacemos extensivo a las distintas modalidades de la música popular.

RISOLUTO: Resuelto, con resolución.

SCORDATURA: Procedimiento empleado en los instrumentos de cuerda, que consiste en variar la afinación tradicional de una o más cuerdas. En la guitarra usamos mucho la scordatura, pues se ha generalizado la técnica de la sexta cuerda en *re*.

TONALIDAD: Es el conjunto de sonidos relacionados entre sí, que giran alrededor de uno central, llamado tónica.

BIBLIOGRAFÍA

- CARRILLO, JULIÁN: *Tratado sintético de armonía*, séptima ed., G. Schirmer, Inc., New York, 1915.
- CORTE, A. DELLA Y G. PANNAIN: *Historia de la música*, traducción: Higinio Anglés, 2 t., Editorial Labor, S. A., Barcelona, 1950.
- Diccionario enciclopédico de la Música* bajo la dirección de A. Albert Torrellas, 3 vols., Central Catalana de Publicaciones, Barcelona, 1947.
- FORNS, JOSÉ: *Estética aplicada a la música*, segunda ed., Madrid, 1923.
- GATTOI, B.: *Apuntes de acústica y escalas exóticas*, cuarta ed., Ricordi Americana, Buenos Aires, s/a.
- HEGEL, JORGE GUILLERMO FEDERICO: *De lo bello y su forma*, traducción: Manuel Granell, tercera ed., Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1958.
- HINDEMITH, PAUL: *Armonía tradicional*, traducción: Emilio Argel, segunda ed., Ricordi Americana, Buenos Aires, 1949.
- HULL, A. EAGLEFIELD: *Teoría y práctica de la armonía moderna*, versión española: Adolfo Salazar, Editorial Centauro, S. A., México, 1947.
- HURTADO, LEOPOLDO: *Introducción a la estética de la música*, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1951.
- OLAZÁBAL, TIRSO DE: *Acústica musical y organología*, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1954.
- PAHLEN, KURT: *Historia gráfica universal de la música*, Ediciones Centurión, Buenos Aires, s/a.
- PALMA, ATHOS: *Tratado completo de armonía*, 3 vols., Ricordi Americana, Buenos Aires, 1944.

PENA, JOAQUÍN E HIGINIO ANGLES: *Diccionario de la música Labor*, 2 t., Editorial Labor, S. A., Barcelona, 1954.

PRAT, DOMINGO: *Diccionario de guitarristas*, Casa Romero y Fernández, Buenos Aires, 1934.

RIEMANN, HUGO: *Armonía y modulación*, traducción: A. Ribera, segunda ed., Editorial Labor, S. A., Barcelona, 1943.

RIMSKY-KÓRSÁKOV, N.: *Tratado práctico de armonía*, tercera ed. corregida de la nueva traducción de Jacobo y Miguel Ficher, directamente de la décimo tercera ed. rusa, ampliada por Maximilian Steinberg, Ricordi Americana, Buenos Aires, s/a.

ROCH, PASCUAL: *Método moderno para guitarra*, 3 vols., G. Schirmer, Inc., New York, 1922.

RUBERTIS, VÍCTOR DE: *Teoría completa de la música*, decimosegunda ed. corregida, Ricordi Americana, Buenos Aires, s/a.

SALAZAR, ADOLFO: *La música moderna*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1944.

SOCIEDAD DIDÁCTICO MUSICAL: *Tratado de armonía*, Madrid, s/a.

SCHOLZ, HANS: *Compendio de armonía*, traducción: Roberto Gerhard, cuarta ed. revisada por José Subirá, Editorial Labor, S. A., Barcelona, 1946.

STOKOWSKI, LEOPOLDO: *Música para todos nosotros*, traducción: Francisco Serrano Méndez y Cynthia Boissevain, Espasa-Calpa, S. A., Buenos Aires-México, 1945.

STRAVINSKY, IGOR: *Poética musical*, traducción: Eduardo Grau, segunda ed., Emecé Editores, S. A., Buenos Aires, 1952.

TACCHINARDI, ALBERTO: *Rítmica musical*, traducción: María Teresa Branda Carcano, Editorial Julio Korn, Buenos Aires, 1954.

ULIERTE, ENRIQUE DE: *Tratado moderno de instrumentación para orquesta de jazz*, segunda ed., Barcelona, 1950.

ÍNDICE ANALÍTICO

A

Acciacatura (también abalanzante)

49, 50, 51

Acentos 62, 63

Acorde 21

arpegiado 21, 22, 58, 59

de cuartas 313, 314, 315

de cuatro sonidos 85

de séptima de dominante 87, 88,

89, 90, 91, 295, 296, 297, 298

perfecto mayor 77, 78

perfecto menor 80

de sexta añadida 107, 108

de sexta aumentada 174, 184,

185, 186, 187, 188, 189, 190, 191,

192, 193

de sexta napolitana 119, 120

de novena de dominante 111,

112, 113, 295, 296, 297, 298

de oncena 114, 115, 139

de séptima disminuida 124, 125,

126, 127, 128, 129, 130, 131, 132,

133

roto 60

trecena de dominante 115, 116,

117, 118, 119

representativos o funcionales

133, 134, 135, 136, 137, 138, 139,

140, 141, 142, 143

sustitutos 255, 256, 257, 258,

259, 260, 261

de tercer grado en lugar de tónica

136

de oncena aumentada 139, 140,

141

de oncena real 141, 142, 143

de trecena real

143, 144, 145, 146, 147, 148, 149,

150, 151, 152, 153, 154

Acosta, Ildefonso 14

Adornos sucesivos 224, 225

Afinación 17, 18

Afinidad oculta 155, 156, 157, 158

Afinidad real 154, 155

Aguado, Dionisio 12, 13

Alaleona, Domenico 288, 306

Almeida, Laurindo 14

Amador, Efraim 15

Amat, Juan Carlos 11, 12

Amézaga, Froilán 15

Anticipación 218

Apoyatura 44, 47, 215, 216, 217,

218, 240, 241, 242, 243, 244, 245

sin copada 226, 227, 228

birrímica 228, 229, 230

sucesivas 225, 226

Aranjuez. Concierto de (J. Rodrigo)

14

Ardévol, José 15

Armonía

- a tres voces o partes 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283,
- a cuatro voces o partes 284, 285, 286, 287, 288
- cromática 290, 291, 292, 293, 294, 295
- de fantasía (también metáfora armónica) 324, 325, 326, 327, 328, 329
- Arpacordatura 59
- Arpeggio 28
- Arpeggio apoyado en acorde 59
- Arrímate pa' cá* (J. Márquez) 321
- Arsis 205
- Arrastre 52, 53, 54, 55, 56

B

- Bach, Johann Sebastián 49, 90, 91, 170, 291
- Ballalta Francisqueta 15
- Barreiro, Elías 14
- Barrios, Agustín (*Mangoré*) 14
- Bartók, Béla 299
- Baxter, Alexis 15
- Beethoven, Ludwig van 46, 90, 91, 113
- Berg, Alban 307, 307
- Biarmonismo 322, 323, 324
- Bicordatura 19, 22
- Bicorde sensible
- Bifonía 288, 289
- Bitonalidad 299, 300, 301, 302, 303
- Bola de Nieve* 295, 304
- Bonet, Marianela 14
- Briand, Julian 14
- Brouwer, Leo 15

C

- Cadencia 104, 105, 106
- Caña, Pedro 15
- Carcassi, Mateo 12
- Carulli, Ferdinando 12
- Casals, Pablo 14
- Castelnuovo-Tedesco, Mario 14
- Castillo, Elías 15
- Cinquillo cubano 205, 206, 207, 208
- Cithara 11
- Concierto para guitarra y orquesta* (H. Gramatges) 15
- Contigo en la distancia* (C. Portillo de la Luz) 247
- Corazón* (E. Sánchez de Fuentes) 207, 208
- Cotán 15
- Crotta 11
- Cuervo, Marta 15
- Cuevas, Ezequiel (padre) 14

CH

D

- Debussy, Claude 90, 295, 299, 304
- D'Indy, Vicent 62
- Diapasón 17
- Díaz, Alirio 14
- Disonancia 60
- Dominguez, Frank 251
- Donadio, Ramón 14

E

- Edad Media 11
- Elipsis (elisión) 219, 220, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255
- Elogio de la danza* (L. Brouwer) 15
- Espinel, Vicente 11, 12

Equísono 35, 36, 37, 38, 39

Escala

de doce tonos 306, 307, 308, 309,
310, 311, 312

exatonal 303, 304, 305

mayor armónica artificial 110,
111

menor armónica 169, 170

menor natural (antigua) 169

F

Fariñas, Carlos 15

Fernández Porta, Mario 203, 305

Ferrer, Pedro Luis 15

Forns, José 94

Forte, Daniel 14

G

Garay, Sindo 236

García, Héctor 14

Gerasa, Nicómaco 66

Giuliani, Mauro 12

Glisado 56

González, Manuel 12

González Rubiera, Fela 14

González Rubiera, Roberto 15

Gramatges, Harold 15

Granada (A. Lara) 319, 320

Gruppetto 46, 48, 49, 51

Guitarra española y andaluza en
dos maneras (J. C. Amat) 11

H

Heifetz, Jascha 14

Hindemith, Paul 152

Homenaje a Falla (L. Brouwer) 15

Horizonte moderno de la técnica mu-
sical (D. Alaleona) 288

I

Imposible (A. Lara) 197, 198

Intertonía 315, 316, 317, 318, 319,
320, 321, 322

Intertonalismo 315, 316, 317, 318,
319, 320, 321, 322

Intervalo 73, 74, 75, 76, 77

compuestos 77

movimiento resolutivo del inter-
valo de séptima 102, 103, 104

Inversiones 78, 79

en estado directo 80

en estado indirecto 80

Italia 11, 12

J

Jalowetz, Heinrich 307

K

Klavierstück (A. Schönberg) 307

L

La bayamesa (S. Garay) 236, 237

La espiral eterna (L. Brouwer) 15

Lágrimas negras (M. Matamoros)
314

Landa, Fabio 14

Lara, Agustín 197, 202, 237, 319

Laúd 11

Lauro, Antonio 14

Lecuona, Ernesto 235

Lenormand, 312

L'Harmonie Appliquée à la Guitare
(F. Carulli) 12

Ligados 39, 40, 41, 42, 43
sucesivos 43

Lombar, Leyda 15

López, Severino 14

Lucía, *Paco de* 14

LL

Llerena, Orlando 15

Llobet, Miguel 14

M

Malagueña fácil (F. Tárrega) 36, 37
Marechal 12

María la O (E. Lecuona) 235, 236

Márquez, *Juanito* 15, 321

Marta (M. Simons) 293

Matamoros, Miguel 314

Mazzucato, Albert 94

introducción al análisis de la me-
lodia 231, 232, 233, 234, 235,

236, 237, 238, 239, 240, 241,

242, 243, 244, 245, 246, 247

Méndez, José Antonio 15

Mentiras tuyas (M. Fernández Por-
ta) 203, 305

Mercadal, Juan A. 14, 15

Modo 70, 71, 72

Modulación 176, 177, 178, 179, 180,

181, 182, 183, 184, 185, 186, 187,

188, 189, 190, 191, 192, 193, 194,

195, 196, 197, 198, 332

a los acordes tonales 177, 178

a tonalidades lejanas 179, 180,
181

a tonalidades vecinas 176, 177

por medio del acorde de séptima
disminuida 181, 182, 183

Monteverdi, Claudio 12, 69, 82, 85,
90, 106, 111, 113

Morales, Carlos Emilio 15

Morales, Sergio 15

Moreno Torroba, Federico 14

Mordente 41, 45, 46, 48

*Música para guitarra y pequeña or-
questa* (J. Ardévol) 15

N

Nicola, Isaac 14, 15

Notas de adorno 234, 235, 236, 237,
238, 239, 240,

extrañas a la armonía 208, 209,

210, 211, 212, 213, 214, 215, 216,

217, 218, 219, 220, 221, 222, 223,

224, 225, 226, 227, 228, 229, 230

No te importe saber (R. Touzet) 318

Núñez, Leopoldina 15

O

Obuckov, Nicolás 306

Orfeo (C. Monteverdi) 12

Ortega, Jesús 14

P

Paganini, Nicolo 12

Palma, Athos 306

Pandura 11

Pasteur, Luis 13

Pedrel, Felipe 14

Pérez Puente, José. 15

Pizzicato 30

Politonalidad 330, 331, 332

Ponce, Manuel 14

Portamento 56

Portillo de la Luz, César 15, 247

Posición melódica 84

Progresiones 199, 200, 201, 202,
203, 204
Psalter 11
Pujol, Emilio 14
Pulsación de apoyo 27

Q

Quiéreme mucho (G. Roig) 245, 246
Quintas ocultas 95, 96, 97, 98, 99
 paralelas 91, 92, 93, 94, 95
 alteraciones de la 121, 122, 123

R

Rameau, Jean Philippe 66, 79, 82,
106
Ravel, Maurice 306
Relación de tercera 194, 195, 196,
197, 198
 falsa 99, 100
Resoluciones artificiales 100, 101,
102
Riemann, Hugo 82
Roca, Pepita 14
Robledo, Josefina 14
Roch, Pascual 33
Rodrigo, Joaquín 14
Rodríguez, Aldo 15
Rodríguez, Armando 15
Rodríguez, Nilo 15
Roig, Gonzalo 245
Rojas, Martín 15
Rojas, Níco 14
Roldán, Amadeo 15
Romero de Nicola, Clara 14
Rosa, Orlando de la 240, 302
Rothe 11
Rotta 11
Ruiz, Eusebio 13
Ruiz, Gabriel 298
Ruiz, Rosendo (hijo) 261, 312

S

Sánchez de Fuentes, Eduardo 207
Saint-Saëns, Camille 310
Salazar, Adolfo 308
Schönberg, Arnold 299, 307, 308,
309, 310
Segovia, Andrés 14
*Si me pudieras querer (Bola de Nie-
ve)* 295, 296, 297, 298, 304
Solamente una vez (A. Lara) 202,
237, 238, 239, 240, 292, 294
Sonata para guitarra sola (J. Ardé-
vol) 15
Sonidos 25
 diferenciales 71
 duplicación de los 84
 marcha obligada de los 86
 movimiento de los 83, 84
30 Sor. Fernando 12
Stacatto 30
Stein Erwin 307, 308
Stravinski, Igor 90
Suite No. 1 (L. Brouwer) 15

T

Tabrane, Bas 14
Tansman, Alexandre 14
Tárrega, Francisco 13, 28, 32, 36, 37
Terminantes 51
Tesis 205
Torre, José Rey de la 14, 15
Touzet, René 266, 318
Trastes 17, 18
Tratado de armonía (Athos Palma)
306
Triadas 77, 78
Trino 46, 47
Tristán e Isolda (R. Wagner) 291
Turina, Joaquín 14
Tú me acostumbraste (F. Domín-
guez) 251, 252, 253, 254, 255,

V

Varona, Enrique José 90
Vibraciones de los cuerpos sonoros
25, 66, 67
Vieja Luna (O. de la Rosa) 302, 303,
317, 323
Vihuela 11
Visée, Roberto de 12
Vitier, Sergio 15

W

Wagner, Richard 90, 91, 291
Webern, Anton 307
Wellesz, Egon 307

Z

Zarlino, Gioseffo 168

Y

Yepes, Narciso 14
Yupanqui, Atahualpa 14

ÍNDICE

<i>PRÓLOGO</i>	5
<i>LIMINAR</i>	9
<i>ALGO QUE DEBES SABER</i>	11
<i>CAPÍTULO I. TÉCNICA</i>	17
Afinación de la guitarra	17
Acordes y arpeggios	21
Bicordaturas	22
La guitarra y su escritura	23
Colocación del antebrazo y mano derecha	25
Indicaciones y técnica de la mano derecha	28
Sonidos apagados	30
Sonidos picados, muy picados, stacatto	30
Doble acción de la mano derecha	31
Indicaciones y técnica de la mano izquierda	32
Técnicas para las distintas cejas	33
Equísono	35
Ligado	39
Ligados sucesivos	43
Apoyatura ..	44
Mordente	44
Gruppetto	46
Trino	46
Acciaccatura o abalanzante	49
Terminantes	51
Arrastre	52
Arrastre de doble cuerda y de acordes	53

Los arrastres y su clasificación	54
Los arrastres y su ejemplificación	55
Portamento	56
Glisado	56
Acorde arpegiado	58
Arpegio apoyado en acorde	59
Acorde roto	60
Disonancia disipada	60
Terminaciones del ritmo o remates	61
Acentos	62
Abreviaturas	64
CAPÍTULO II. ARMONÍA	66
Vibraciones de los cuerpos sonoros	66
La escala y sus intervalos	73
Intervalos compuestos	77
Tríadas	77
Inversiones en estado directo e indirecto	80
Acorde perfecto menor	80
Tonalidad de <i>do</i> mayor	81
Movimiento de los sonidos	83
Duplicación de los sonidos	84
Posición melódica	84
Acorde de cuatro sonidos. Séptima de dominante ..	85
Marcha obligada de los sonidos	86
Enlace de los acordes	86
Tónica-dominante-tónica	86
Acorde de séptima de dominante	87
Quintas paralelas	91
Quintas y octavas ocultas, encubiertas o resultantes	95
Falsa relación	99
Resoluciones artificiales	100
Movimiento resolutivo del intervalo de séptima ...	102
Cadencia	104
Disonancia característica de la subdominante	106
Acorde de sexta añadida	107
Disonancias complementarias de la tónica	108

Escala mayor armónica artificial	110
Acorde de novena de dominante	111
Acorde de oncena	114
Acorde de trecena de dominante	115
Acorde de sexta napolitana	119
Alteraciones de la quinta	121
Acordes con quinta aumentada y quinta disminuida	121
Alteraciones de la quinta en el acorde de oncena .	122
Acorde de séptima disminuida	124
Acorde de séptima disminuida y sus cifrados	128
La resolución del acorde séptima disminuida. Su ac-	
ción directa sobre el cifrado de los mismos	129
Enarmonía	130
acordes de séptima disminuida y sus convenciones	130
Acordes representativos o funcionales	133
Acordes de tercer grado en función de tónica	136
Algo más sobre los acordes de séptima, novena, oncena	
y trecena	136
Acordes de séptima	137
Acordes de novena	138
Acordes de oncena	139
Acordes de oncena aumentada	139
Acordes de oncena real	141
Acorde de trecena real	143
Afinidad real	154
Afinidad oculta	155
Tonalidad <i>do</i> mayor y sus acordes extratonales	158
Tonalidad menor	168
Escala diatónica	168
Escala menor natural (antigua)	169
Escala menor armónica	169
Tonalidad de <i>la</i> menor	170
Tonalidad <i>la</i> menor y sus acordes extratonales	171
Otras escalas menores	173
Acorde de sexta aumentada	174
CAPÍTULO III. MODULACIÓN	176

Modulación. Tonalidades vecinas	176
Modulación a los acordes tonales o de primer grado de vecindad	177
Modulación a tonalidades lejanas	179
Modulación por medio de séptima disminuida	181
Acorde de sexta aumentada	184
Relación de terceras	194
CAPÍTULO IV. PROGRESIONES.....	199
CAPÍTULO V. OTROS PROBLEMAS DE LA ARMONÍA	205
Arsis y tesis	205
Cinquillo cubano	205
Figuración melódica o notas extrañas a la armonía	208
Introducción	208
Notas extrañas a la armonía	210
Apoyatura	215
Anticipación	218
Elipsis o elisión	219
Pedal	221
Notas extrañas a la armonía. Casos extraordinarios	223
Notas de paso	223
Adornos sucesivos	224
Apoyaturas sucesivas	225
Apoyatura sincopada	226
Apoyatura birrítmica	228
Introducción al análisis de la melodía	231
Análisis de la melodía	231
Notas de paso	233
Notas de adorno	234
Apoyatura	240
Elisión	245
Acordes sustitutos	255
Armonía a tres voces o partes	262
En la armonía de dominante	279
En el acorde de novena	280
En la armonía de oncená	281
En la armonía de trecena	281

En la armonía de tónica	282
Tónica con séptima mayor	283
Tónica con oncená	283
Armonía a cuatro voces o partes	284
Bifonía	288
Armonía cromática. Cromatismo	290
Acordes de séptima y novena de dominante. Empleo libre de los mismos	295
Bitonalidad	299
Escala exatonal, exatónica o exáfona	303
Escala de doce tonos. Atonalidad	306
Acorde de cuarta	313
Intertonalidad, intertonía, intertonalismo	315
Biarmatismo, sistema biarmónico o armonía bifuncional	322
Metáfora armónica. Armonía de fantasía	324
Politonalidad	330
<i>GLOSARIO</i>	333
<i>BIBLIOGRAFÍA</i>	341
<i>ÍNDICE ANALÍTICO</i>	343