

están en estado fundamental? ¿Cuántas en primera inversión? ¿Qué factores están duplicados en cada tríada? ¿Qué tipo de tríadas abundan más que otras?

*Old Hundredth*, atribuido a Louis Bourgeois, ca. 1551\*

Him serve with mirth, his praise forth tell; Come ye be-fore Him and re-joice.

### 3. Progresiones armónicas en el modo mayor: principios de conducción de las voces

La progresión armónica es uno de los principales elementos de coherencia en la música tonal. El término implica no sólo que un acorde es seguido por otro, sino que la sucesión es controlada y ordenada. En la práctica común se utilizan con más frecuencia unas sucesiones que otras, y la manera en que los acordes se enlazan sigue ciertos procedimientos.

Para cualquier progresión es generalmente válido que la elección de notas en los acordes individuales es menos importante que la relación de las dos fundamentales entre sí y respecto a la escala de la que proceden. La relación del acorde con la escala es también la situación del acorde en la tonalidad, identificado por el grado de la escala que le sirve como fundamental; en otras palabras, el grado de la escala identifica la *función* del acorde. De ahí que la progresión armónica pueda expresarse como sucesión de fundamentales, y se representa por los números romanos indicativos de los grados de la escala sobre los que se construyen los acordes.

#### Tabla de las progresiones de fundamentales usuales

Las siguientes generalizaciones se basan en la observación de los usos de los compositores en la práctica común. No se proponen como un conjunto de reglas estrictas que deben seguirse con rigor.

- Al I le sigue el IV o el V, a veces el VI, y con menos frecuencia el I o el III.
- Al II le sigue el V, a veces el IV o el VI, y con menos frecuencia el I o el III.
- Al III le sigue el VI, a veces el IV, y con menos frecuencia el I, el II o el V.
- Al IV le sigue el V, a veces el I o el II, y con menos frecuencia el III o el VI.
- Al V le sigue el I, a veces el IV o el VI, y con menos frecuencia el II o el III.

\* Versión de *The Book of Hymns* de la Iglesia Metodista Unida, 1964 (núm. 21, segunda mitad).

Al VI le sigue el II o el V, a veces el III o el IV, y con menos frecuencia el I.

Al VII le sigue el I o el III, a veces el VI, y con menos frecuencia el II, el IV o el V.

Es importante apreciar las diferentes cualidades de estas progresiones, cualidades que no se presian con facilidad a la descripción verbal. Como primer paso en la comparación de las progresiones de fundamentales, las podemos clasificar en tres categorías:

- a) Movimiento de fundamentales de cuarta o de quinta.
- b) Movimiento de fundamentales de tercera (o de sexta).
- c) Movimiento de fundamentales de segunda (o de séptima).

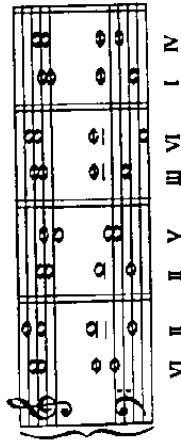
Las triadas cuyas fundamentales están separadas por una cuarta o por una quinta tienen una nota en común. Con mucho, la más importante de estas relaciones es la progresión V-I, considerada por lo general como la relación armónica de más fuerza en la música tonal. Se apreciará el carácter de esta progresión tocando el bajo solo.

EJEMPLO 3-1



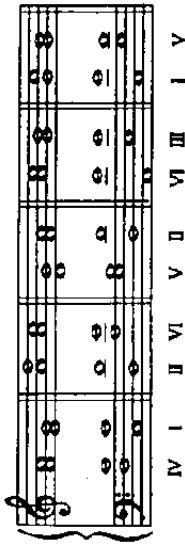
Otras progresiones con un movimiento de fundamentales de quinta descendente (o cuarta ascendente) parecen tener un efecto similar, pero menor.

EJEMPLO 3-2



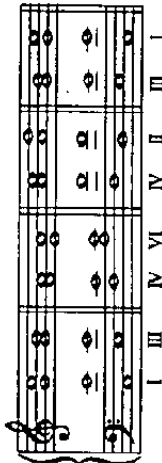
El movimiento de fundamentales de cuarta hacia abajo (o quinta hacia arriba) resulta al revés que las progresiones anteriores. La comparación muestra cómo sus efectos son completamente diferentes. La progresión IV-I es la más importante de éstas y actúa bastante como contrapeso a la relación V-I.

EJEMPLO 3-3



Las triadas cuyas fundamentales están separadas por una tercera tienen dos notas en común; en otras palabras, se diferencian en una sola nota. Como implican un cambio tan pequeño, estas progresiones se consideran débiles. En el modo mayor, una progresión de fundamentales de tercera significa pasar de una triada mayor a una menor, o viceversa. Si la fundamental asciende una tercera, la fundamental del segundo acorde ya se ha oído como tercera del primero (más débil); si la fundamental descende una tercera, la fundamental del segundo acorde aparece como una nota nueva (más fuerte).

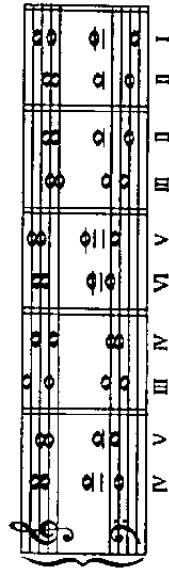
EJEMPLO 3-4



Cuando la fundamental se mueve una segunda, el segundo acorde consta de un grupo de notas completamente nuevo, por lo que produce el efecto de introducir un color armónico diferente. En cuanto al movimiento de fundamental de segunda, se considera fuerte, aunque todos no tienen el mismo alcance; los movimientos fuertes IV-V y VI-V, por ejemplo, son bastante frecuentes, mientras que II-I, relativamente más débil en estado fundamental, rara vez se emplea. (Véase ejemplo 3-5.)

El movimiento de fundamentales de séptimas se considera por lo general igual que el movimiento de fundamentales de su intervalo complementario, la segunda, pero en dirección opuesta; de igual manera, el movimiento de fundamentales de sexta es comparable al movimiento de fundamentales de tercera.

EJEMPLO 3-5



En los ejercicios en estado fundamental, los movimientos de fundamentales de intervalos mayores que una quinta no suelen utilizarse, excepto la octava, que a veces se utiliza para obtener una nueva disposición.

La descripción comparativa de los movimientos de fundamentales no debe considerarse como algo prescriptivo o como algo exhaustivo. Tampoco hay que tomar las progresiones «débiles» por «indeseables», ya que constituyen un importante elemento de contraste. Aunque las progresiones fuertes se utilizan más a menudo que las progresiones débiles, sus usos son diferentes y hay que entenderlos en su contexto.

Para adquirir un buen sentido de cómo suenan todas estas progresiones y en qué se parecen o se diferencian, resultará muy práctico tocarlas repetidamente en el piano, en posición abierta y cerrada, en cualquier disposición imaginable y en cualquier tonalidad. Cuando se adquiera una completa apreciación del sonido de las diferentes progresiones, resultará mucho más fácil incorporarlas con efectividad a los ejercicios escritos.

#### Enlace de los acordes: dos reglas prácticas

El enlace suave de los acordes es en primer lugar un proceso melódico en el que debe tenerse en cuenta la estructura de los acordes como partes horizontales que suenan a la vez. Los compositores del período de la práctica común prestaron siempre atención a estas consideraciones lineales, incluso en la música que emplea principalmente acordes.

Nuestro estudio del enlace de los acordes empezará necesariamente con el uso de triadas en estado fundamental a cuatro partes, moviendo las cuatro voces a la vez, o nota contra nota (en latín, *punctus contra punctum*, de donde deriva la palabra *contrapunto*). Las siguientes reglas prácticas indican las formas más sencillas de enlazar dos triadas en estado fundamental, con un máximo de suavidad en el movimiento lineal de un acorde a otro y moviendo las partes individuales a la distancia mínima posible.

*Primera regla práctica.* Si dos triadas tienen una o más notas en común, estas *notas comunes* se repiten normalmente en la misma voz, y la voz o voces restantes se mueven a las notas más cercanas del segundo acorde.

EJEMPLO 3-6

Do: 1 V

En el ejemplo, la nota Sol es común, por tanto se repite en la misma voz, el contralto. Las otras dos voces se mueven a las posiciones disponibles más cercanas (el Do baja a Si y el Mi a Re).

*Excepción.* En la progresión II-V, cuando el cuarto grado está en el soprano del II, es costumbre no repetir la nota común, sino bajar las tres voces superiores a las posiciones disponibles más próximas. (Este movimiento puede utilizarse también, aunque no necesariamente, cuando el cuarto grado está en el contralto o en el tenor.)

EJEMPLO 3-7

más usual    menos usual    común    más usual    común

*Segunda regla práctica.* Si las dos triadas no tienen notas en común, las tres voces superiores se mueven en dirección opuesta al movimiento del bajo, pero siempre hacia las posiciones disponibles más cercanas.

EJEMPLO 3-8

IV V II III IV

*Excepción.* En la progresión V-VI, la sensible sube a la tónica, mientras que las otras dos voces bajan a la posición más cercana en el acorde. En lugar de la fundamental, se duplica la tercera de la triada del VI. Esta excepción se da siempre que la sensible está en el soprano del V; si está en una voz interior, se puede aplicar tanto la regla como la excepción.

EJEMPLO 3-9

acceptable    acceptable    evitable    ocasional

Si se siguen estrictamente las reglas prácticas, el enlace entre los acordes será correcto según la práctica de la conducción de las voces en la progresión armónica. Los dos acordes se enlazan con toda la suavidad posible, de manera que el primero parece desizarse hacia el segundo.

ished, or augmented), and indicate by Roman numerals and key their possible derivations as to scale and degree. (For example, the first triad given is major, IV of B major, or I of E major, etc.)

3. Write three different spacings in four parts of each of the following triads:

4. Write in four parts, in both close and open position, the following triads:

- a. IV in B-flat minor
- b. V in C-sharp major
- c. VI in E major
- d. III in D minor
- e. II in F minor
- f. IV in A major
- g. I in E-flat minor
- h. VI in E minor
- i. VII in G major
- j. II in A-flat major

5. By the use of accidentals only (sharps, flats, or naturals), write each of the following triads in three additional ways, so as to illustrate the four types, major, minor, augmented, and diminished:



HARMONIC PROGRESSION

WHEN chords are to be heard in succession there are two main questions to be considered. The first is the choice of the chord to follow a given harmony, and the second is the procedure in connecting the two chords. These are two aspects of what is known as harmonic progression.

Although these two questions are in a sense inseparable, the matter of succession can be regarded as independent of the forms of the chords themselves. As more of these forms are studied it will be more and more apparent that the individual sonority of the two chords is of far less importance than the relation of the two roots to each other and to the scale from which they are drawn. Chords are identified primarily by their situation in the tonality or, in other words, by the scale degree serving as root. Hence chord succession can be reduced to root succession (or root progression), which in turn can be translated into Roman numerals representing a succession of scale degrees. The variety of chords built upon these roots is of secondary importance, and no change in the make-up of the chords can remedy an inappropriate root progression.

TABLE OF USUAL ROOT PROGRESSIONS

*Not previous chords*

- I is followed by IV or V, sometimes VI, less often II or III.
- II is followed by V, sometimes VI, less often I, III, or IV.
- III is followed by VI, sometimes IV, less often II or V.
- IV is followed by V, sometimes I or II, less often III or VI.
- V is followed by I, sometimes VI or IV, less often III or II.
- VI is followed by II or V, sometimes III or IV, less often I.
- VII is followed by III. (VII is rarely used in root position.)

the tonic. In its action and effect this triad is really an incomplete dominant seventh chord and is so treated.

Occasionally one finds the leading-tone triad progressing to III, usually in a sequential pattern where the chord is used in order to preserve the symmetry of the voices.

II V I IV VII III

EX. 26

THE SECOND DEGREE IN MINOR

The diminished triad formed on the second degree of the minor scale has the same dissonant interval as the leading-tone triad, the diminished fifth. However, the lower of the two tones is not in itself a tendency tone, and it has been the practice of composers to use this chord quite freely in root position.

C minor: II V

EX. 27

THE AUGMENTED TRIAD

Another triad with a dissonant interval is that on the third degree of the minor scale (harmonic). In this case there is an augmented fifth between the root and the leading-tone. It is usual to double the third of this triad, that being the fifth degree, dominant, of the scale.

A minor: III VI

EX. 28

It is important to form an appreciation of the qualities of these progressions. These qualities do not readily lend themselves to description by words. The dominant-to-tonic progression is generally considered the most satisfying. One can easily sense the repose of this progression by playing the bass alone.

V I V I

EX. 23

Other progressions with root moving down a fifth (or up a fourth) seem to have an analogous effect, although in less marked degree.

When the root proceeds by step, the second chord will have an entirely new set of notes, and so will give a change of harmonic color.

IV V III IV VI V

EX. 24

A contrast to this is the very soft effect of moving to a triad on a root a third above.

I III IV VI VI I

EX. 25

THE LEADING-TONE TRIAD

The triad on the seventh degree is rarely found in root position and can safely be omitted from the discussion of root progression. It contains a dissonant interval, the diminished fifth, the lower tone of which is the leading-tone itself, with its strong tendency toward

EX. 87

The application of the principle of long and short values to chords on the same root imparts a rhythm, but this should not be thought of as harmonic rhythm, which has to do with harmonic changes.

EX. 88. Beethoven—*Symphony no. 7*

STRONG AND WEAK PROGRESSIONS

From a purely harmonic standpoint, the basic factor in rhythm is the inherent rhythmic value of each harmonic progression. These values seldom exist in music without the influence of other factors but should be clearly established by playing the progressions in their simplest forms.

A strong progression is one which gives the impression of weak (light) proceeding to strong (heavy). Using the bar-line for its traditional purpose, we may say that a bar-line could properly be placed between two chords of a strong progression. In general, the progressions with root moving by fourth, fifth, or second are strong progressions.

EX. 89

EX. 90

The progressions with root moving down a third are not definitely either weak or strong.

EX. 91

When more than two chords are involved it will be noticed that a strong progression is capable of becoming weak by association with other strong progressions. The following example shows groupings of such progressions, with bar-lines indicating rhythmic interpretations to which they are susceptible. Let us repeat that the bar-line is but an indicator of the interpretation and not a cause of it.

EX. 92

With the limited materials now at his command the student will not be expected to apply advanced principles of harmonic rhythm. It is advisable at this point, however, to mention some other rhythmic influences which will surely be present in almost any music that is examined.

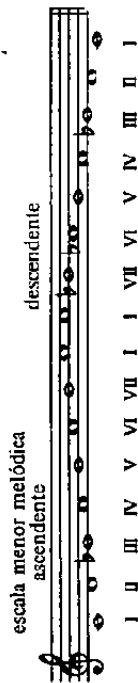








## EL MODO MENOR



## 4. El modo menor

## Diferencias de la escala

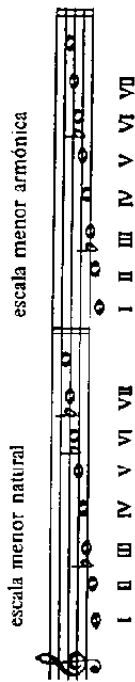
En el capítulo anterior hemos visto que el modo mayor está formado por un único conjunto de triadas. En el modo menor se utilizan varios tipos de triadas y escalas en función de determinadas circunstancias y contextos. Una amplia observación muestra que en el periodo de la práctica común la música en modo menor rara vez se limita a un solo tipo de escala menor.

La característica distintiva de la música en el modo menor es que la triada de tónica es invariablemente menor; las otras triadas pueden tener más flexibilidad. La triada de dominante que precede al I menor, por ejemplo, es siempre una triada mayor, con la sensible que sube a la tónica, pero en otras condiciones, como veremos, la triada de dominante puede ser menor, sin el esperado movimiento ascendente de la sensible. Así, la tercera del V es normalmente el séptimo grado elevado, aunque la quinta del III es, por lo general, el séptimo grado natural.

Este tipo de diferencias en el empleo de los grados de la escala es lo que justifica algunas de las peculiaridades de la notación musical ordinaria. Tomemos un caso obvio: los tres bemoles de la armadura de do menor indican que el tercer grado, el sexto y el séptimo están afectados por los signos de bemoles, en contraste con los mismos grados en la escala del modo paralelo, Do mayor; sin embargo, en toda nuestra experiencia ordinaria de la música en Do menor encontramos a veces la nota Si<sup>b</sup>, así como la nota La<sup>b</sup>.

Las relaciones entre los grados de la escala se resumen en tres formas tradicionales de escala menor:

## EJEMPLO 4-1



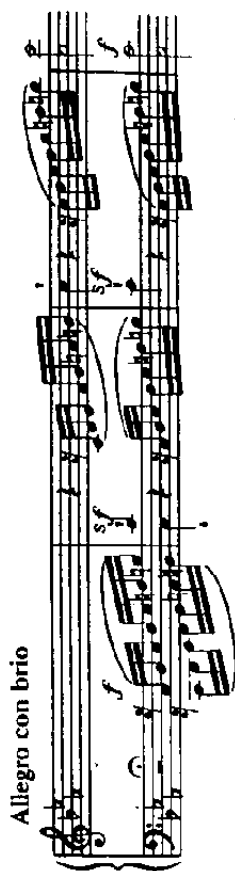
La *escala menor natural* corresponde a la armadura, como se indicó en el capítulo I, y es equivalente a la forma descendente de la escala menor melódica. Tiene las mismas notas que la escala mayor relativa (en el ejemplo 4-1, Mi<sup>b</sup> mayor), pero corresponden a diferentes grados de la escala.

La *escala menor armónica* incluye el séptimo grado elevado (o sensible). La distancia entre los grados sexto y séptimo de esta escala es una segunda aumentada; este intervalo se evita normalmente en el movimiento melódico, aunque, sin embargo, podemos encontrar muchos ejemplos.

EJEMPLO 4-2: Mozart, *Sinfonía* núm. 40, K. 550, I

La *escala menor melódica* proporciona el modelo interválico para la mayoría de los movimientos melódicos de la música en modo menor. Esta escala incluye los grados sexto y séptimo elevados cuando asciende, y los grados sexto y séptimo naturales cuando desciende. La progresión melódica del quinto grado subiendo hacia la tónica procede a través de los grados sexto y séptimo elevados; el movimiento descendente de la tónica hacia la dominante emplea con mucha frecuencia (pero no siempre; v. ejemplo 4-5) los grados de sexta y séptima naturales.

Los ejemplos 4-3 y 4-4 muestran el empleo de una escala completa en una melodía, un caso frecuente en los siglos XVIII y XIX. Durante todo el periodo de la práctica común se pueden encontrar ejemplos de grados sexto y séptimo elevados utilizados en orden descendente.

EJEMPLO 4-3: Beethoven, *Concierto para piano* núm. 3, I





## Conducción de las voces

Todas las reglas y procedimientos de movimiento y conducción de las voces que tratamos en el capítulo 3 son aplicables con igual validez al modo menor. Las diferencias en la estructura de la escala en el modo menor, sin embargo, traerán consigo algunas nuevas restricciones, por ejemplo cuando haya que evitar el movimiento de segunda aumentada.

Un buen ejemplo de algunas de estas restricciones se puede encontrar en la progresión II-V, que sólo se puede realizar de dos maneras si la fundamental del II está duplicada; todos los otros movimientos conducen a una segunda aumentada o a un tritono de una de las partes, o a paralelismos prohibidos. Si la tercera está duplicada, no es posible el movimiento sin saltarse las reglas.

EJEMPLO 4-11

La progresión VI-V es aún más problemática. Si el sonido duplicado del VI es la fundamental, no hay movimiento posible que no tenga una segunda aumentada, un salto de tritono o un movimiento paralelo prohibido. Si aparece esta progresión, lo mejor es duplicar la tercera del VI para asegurar un enlace suave con el V.

EJEMPLO 4-12

El intervalo melódicamente peligroso es a veces inevitable. La inclusión ocasional de un movimiento de segunda aumentada o de tritono no es grave, y si está en una voz inferior no entorpece la progresión.

En ocasiones, la progresión I-II se encuentra en estado fundamental en el modo menor, quizá con más frecuencia que el mayor. Si la quinta del acorde de tónica está duplicada, puede moverse entonces en movimiento paralelo de una quinta justa o disminuida. Este tipo especial de movimiento de quintas paralelas se acepta siempre entre cualquier par de voces. Se encuentra con más frecuencia en conexión con el acorde de séptima de dominante. En movimiento inverso (de quinta disminuida a quinta justa) también se permite, excepto entre las voces exteriores.

EJEMPLO 4-13

## EJERCICIOS

1. Transcribanse las progresiones dadas en el capítulo 3, ejemplos 3-2 a 3-5, en el modo menor. Escúchense con atención los resultados y compárense con las formas del modo mayor.
2. Escribese la lista de progresiones del capítulo 3, ejercicio 1, según las instrucciones dadas, pero utilizando las escalas menores en lugar de la escala mayor.
3. Añádanse partes de soprano, contralto y tenor a los siguientes bajos. Estas armonizaciones se realizarán igual que las del capítulo 3. Escribir dos versiones de cada bajo, como antes. Los corchetes indican puntos donde la armonía debe emplear formas de la escala menor melódica ascendente o descendente en una de las versiones; donde no hay corchetes, la dominante será lógicamente la forma mayor.
4. *Análisis.* Buscar ejemplos, en obras de diferentes compositores, de escalas menores melódicas ascendentes o descendentes que se extiendan al menos una octava. Búsquese un ejemplo de un fragmento de escala menor armónica utilizado melódicamente, con el sexto grado natural seguido del séptimo grado elevado, o viceversa.