



Segunda parte

Armonía y contrapunto

Los tres elementos fundamentales de la música, tal como lo muestra su evolución histórica, son: ritmo, melodía y armonía. En la primera parte hemos visto, entre otras cosas, el significado de ritmo, su organización y notación. Ahora, antes de adentrarnos en la armonía, examinaremos brevemente el segundo elemento de la música: la melodía.

Melodía

La melodía, en su sentido físico, no es más que una sucesión de sonidos. Por lo tanto, si nos ciñéramos a esta definición literalmente, incluso una escala podría denominarse melodía. Pero una melodía es, sin duda, algo más. Ese «más» es el espíritu que da vida y sentido interior a una sucesión de sonidos. Una escala en sí no constituye una melodía, sino un esqueleto. Es la cualidad de tensión interior lo que conforma una melodía.

La variabilidad de la melodía es infinita, por lo que es imposible llegar a una descripción exacta de sus propiedades. De todas formas, es posible hacer una distinción aproximada entre tres clases de melodía. La primera, tomando como ejemplo el siguiente tema coral de la Nove-

na Sinfonía de Beethoven, muestra una progresión gradual de sonidos:



Fig. 82

El segundo tipo de melodía muestra una progresión de saltos mayores, especialmente de terceras, cuartas y quintas:



Fig. 83 Beethoven: Sonata para piano, Op. 2, n.º 1.

Y la tercera es una combinación de las dos primeras:



Fig. 84 Beethoven: Sinfonía «Pastoral».

Un examen más completo de estos tres tipos de melodía nos lleva a descubrir otra importante característica de la melodía, que es el equilibrio. Dicho con otras palabras, en una melodía la tensión y el relajamiento deben guardar proporciones justas y equilibradas. El análisis formal de gran número de melodías nos demostrará que una línea melódica ascendente se equilibra tarde o temprano por otra descendente, y viceversa. Este equilibrio es lo que hace que una melodía sea fluida y natural. El comienzo de la Sinfonía «Pastoral» arriba citada es un buen ejemplo de esta «naturalidad».

Armonía

El ritmo y la melodía (obsérvese que la melodía es inseparable del ritmo; una melodía sin ritmo no tiene forma ni sentido) florecieron juntos durante cientos de años, antes de que apareciera el uso consciente de la armonía. Existen pruebas fidedignas de que la *armonía*, que es la combinación simultánea de dos o más sonidos, ya se utilizaba antes del siglo IX. Pero, en general, se fija el comienzo de la música armónica a partir de la primera aparición escrita de las cuartas y quintas paralelas, hacia el siglo IX. La armonía es vertical en su estructura, al contrario que la melodía simple, cuya construcción es horizontal.

Hemos visto que por encima de una nota fundamental hay otras notas, llamadas armónicos, que suenan simultáneamente con ella. Los tres o cuatro primeros armónicos pueden ser escuchados solamente por un buen oído: son la octava, la quinta, la octava siguiente y la tercera que le sigue, alineados todos verticalmente sobre la nota fundamental. Este fenómeno nos proporciona la primera evidencia de la armonía en la naturaleza, y ha servido instintivamente como base a nuestro sistema armónico.



Fig. 85

La manera de cantar al unísono y en octavas es un proceder natural (las octavas paralelas se dan de manera automática cuando un hombre y una mujer cantan la misma melodía), pero el gran acontecimiento en el desarrollo de la armonía fue el descubrir que también era posible cantar simultáneamente en otros intervalos. Es probable que fuese en un tratado del siglo X titulado «*Musica Enchiridis*» donde por primera vez se investigó y se llevó a la práctica el empleo de una melodía duplicada en cuartas y quintas paralelas. Y tales intervalos resulta que coinciden con los de la escala natural de los armónicos. Como se muestra en la Fig. 85, ambos intervalos desempeñan un papel fundamental en la serie de armónicos.

La técnica de duplicar una melodía en cuartas o quintas perfectas (o justas) fue llamada *organum* (que no tiene nada que ver con el instrumento llamado órgano), y tenía esta forma:

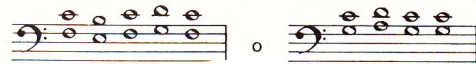


Fig. 86



Fig. 87

El paso siguiente fue reforzar estas voces en cuatro partes, doblando tanto la melodía, denominada *vox principalis* (voz superior), como la voz paralela a ella, o *vox organalis*, en la parte inferior.

Posteriormente, hacia la mitad del siglo XV, se añadió la tercera (que de hecho es el quinto de los sonidos principales dentro de la serie de armónicos) y se combinó con la quinta para formar una *tríada*.

Una tríada es la combinación simultánea de tres sonidos: cualquier nota combinada simultáneamente con su tercera y quinta ascendentes.



Fig. 88

La tríada constituye el elemento básico de la armonía occidental, y ha sido la piedra angular de la teoría musical desde aproximadamente el siglo XV hasta Schönberg. Pero, antes de empezar a examinar el uso de la armonía y del contrapunto durante el período musical más conocido por nosotros, es decir, entre aproximadamente 1700 y 1900, hay que dejar claro un punto importante: no debemos pensar que nuestro sistema tonal mayor-menor sea el culmen de toda la evolución musical. En arte no existe el progreso, en el sentido de *mejoramiento*. La música anterior o posterior a la que hoy conocemos —que de hecho no es más que el producto de la técnica y el estilo de algunos cientos de años— es de valor comparable a la de cualquier música escrita, digamos, entre la época de Bach y Brahms. La *Misa en si bemol menor* de Bach no es necesariamente superior a la de Machaut, ni tampoco a la de Stravinsky: es simplemente diferente.

Con la introducción de la tríada en el siglo XV se produjo un rápido desarrollo técnico en la música, alcanzando ésta un espléndido florecimiento en el siglo XVI, uno de los períodos más prolíficos en la historia de la música. El viejo sistema modal fue abandonado lentamente, y en su lugar se estableció el nuevo sistema tonal mayor-menor hacia finales del siglo XVII. Desde entonces y hasta finales del siglo XIX, este sistema «jerárquico» de la música parecía inmutable. Pero no lo era, aunque, anacrónicamente, sigue siendo el que se enseña en las academias de música, con la virtual exclusión de todos los demás; con todo, hay cierta lógica en ello, pues una comprensión profunda de este gran período sirve (o debe servir) para ampliar nuestra apreciación de la música, tanto del pasa-

do como del presente. Con esto por meta, trataremos ahora de la armonía «tradicional».

Acordes y sus progresiones

Triada

Dos o más notas sonando simultáneamente constituyen un *acorde*. La combinación vertical de *tres sonidos*: nota fundamental, tercera y quinta, forman un acorde conocido con el nombre de *triada* (véase la Fig. 88). La nota fundamental a partir de la cual se constituye la triada es la *tónica*. Hemos visto que una escala es mayor o menor según la naturaleza de su tercer grado. Esta misma regla es válida para la triada: el tercer grado ascendente a partir de la tónica en una triada también puede ser mayor o menor. Así pues, distinguimos entre *triada mayor* y *triada menor*. En ambos casos la quinta es perfecta o justa.

Las triadas pueden ser *aumentadas* y *disminuidas*, según que el intervalo entre la tónica y su quinta sea aumentado o disminuido. Los dos intervalos de tercera en una triada disminuida son menores. Cuando la tónica está en la parte más grave de la triada, decimos que la triada está en *posición de tónica*.



Fig. 89

Una triada puede construirse sobre cualquier grado de una escala y en cualquier tonalidad.



Fig. 90

Un examen más atento de las distintas triadas nos muestra que en una escala mayor las triadas construidas sobre el primero, cuarto y quinto grado de la escala son triadas mayores; las formadas sobre el segundo, tercero y sexto grado de la escala son triadas menores; y la construida sobre el séptimo o último grado de la escala es una triada disminuida. En las escalas menores, las triadas construidas sobre el primero y cuarto grado son triadas menores; las construidas sobre el quinto y el sexto grado son triadas mayores; las construidas sobre el segundo y el séptimo grado son triadas disminuidas; y la triada construida sobre el tercer grado es una triada aumentada.

Prosiguiendo nuestro análisis de las triadas vemos cómo algunas de ellas están relacionadas porque comparten una o dos notas. Por ejemplo, la triada de primer

grado (o triada en posición tónica) comparte con la triada construida en el tercer grado (mediante) dos notas (*mi-sol*), y con la triada construida en el quinto grado (dominante) una nota (*sol*). La Fig. 91 ilustra esta relación:



Fig. 91

Pero si comparamos la triada de primer grado (tónica) con la triada de segundo grado (supertónica), observamos que no guardan relación alguna, ya que no comparten ninguna nota; son simplemente triadas vecinas:



Fig. 92

Concluimos, pues, que las triadas se relacionan de dos maneras: 1) *relación por compartir la tercera y/o la quinta*, y 2) *relación de proximidad sin compartir ninguna nota*. Estas relaciones desempeñan un papel importante en la progresión de los acordes.

Progresión de acordes

El estudio de la progresión de los acordes está basado convencionalmente en las siguientes voces: bajo, tenor, alto y soprano. La razón es que con menos de cuatro voces no siempre se puede ilustrar con claridad todas las posibilidades armónicas que existen, y con más de cuatro voces se hace demasiado complicado para poder comprenderlo a nivel de iniciación a la música. En cualquier caso, hasta los acordes más complejos pueden reducirse a cuatro partes, cuyos nombres indican su correspondencia con la extensión general de la voz humana. Existen, en efecto, cuatro categorías fundamentales de la voz humana, y su alcance es:



Fig. 93 (a)

La tesitura de las cuatro voces es:



Fig. 93 (b)

Para escribir una triada a cuatro voces o partes es evidente que habrá que añadir otra nota a las tres originales. Tal nota se halla por el simple hecho de *doblar* una de las notas de la triada. Las notas que con frecuencia se duplican son la tónica y la quinta. Se evita, siempre que sea posible, la repetición de la tercera nota de la triada, sobre todo cuando se trata de una triada mayor, ya que tiende a debilitar la función de la tónica. El hecho de du-

plicar la nota sensible (es decir, el séptimo grado de la escala) está estrictamente prohibido por las leyes académicas de la armonía. La razón de esta prohibición es sencilla: la nota sensible, también llamada subtónica, tiende a alcanzar (o *resolverse en*) la tónica; si se duplica, puede dar lugar a un movimiento de octava paralela. Esta sucesión de octavas paralelas, a pesar de constituir una de las formas primitivas de la armonía, fue durante la época del más puro clasicismo una de las progresiones «prohibidas», un convencionalismo que fue impuesto por los libros de texto de la época, pero respetado solamente en parte por los compositores clásicos.

Las notas de las voces o partes se colocan en el pentagrama de tal manera que las del bajo y tenor se escriben en un pentagrama inferior, y las del contralto y soprano en un pentagrama superior. Las plecas de las notas para el bajo y el contralto se escriben hacia abajo, las del tenor y soprano hacia arriba.

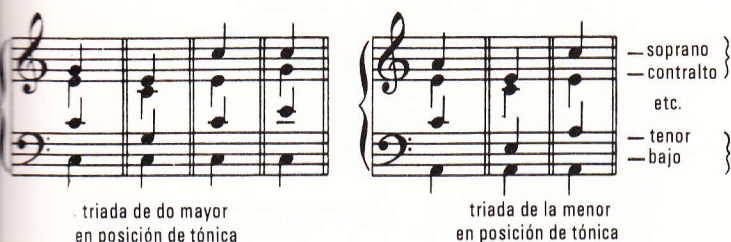


Fig. 94

Mientras la Fig. 94 muestra un equilibrado espaciamiento de las cuatro partes, la Fig. 95 es un ejemplo de un espaciamiento desequilibrado.



Fig. 95

Siempre que sea posible se evitan distancias mayores que una octava entre el tenor y el alto y entre el alto y el soprano. En cambio, son bastante comunes los intervallos mayores al de octava entre bajo y tenor (véase la Fig. 94).

Evidentemente, el movimiento de un acorde a otro produce un cambio armónico. A tales movimientos de acordes se les denomina generalmente «progresiones o secuencias armónicas». Sabemos que en el habla o en la escritura es importante que las ideas y emociones sean expresadas por las palabras adecuadas, que además deben sucederse con coherencia y armonía. Cuando esta «armonía» o continuidad lógica no está presente, ya sea en el habla o en la escritura, la impresión que se produce es de una mente desasosegada, confusa e indisciplinada. Lo mismo ocurre en música. Una sucesión de acordes empleados de cualquier modo no puede producir una satisfactoria progresión armónica. Igual que en el lenguaje, donde las palabras han de seguir un orden lógico dentro de la frase, también en música los acordes deben enlazarse según «reglas» basadas en la experiencia acústica, estética y psicológica. Las progresiones de acordes más frecuentes en la armonía tradicional pueden detallarse como sigue:

- I (Tónica) puede estar seguida por cualquier acorde.
- II (Supertónica) puede estar seguida por V, III, IV, VI o VII.
- III (Mediante) puede estar seguida por VI, IV, II o V.
- IV (Subdominante) puede estar seguida por V, I, VI, II, VII o III.
- V (Dominante) puede estar seguida por I, VI, III o IV.
- VI (Submediante) puede estar seguida por II, V, IV o III.
- VII (Séptima, Subtónica o Sensible) puede estar seguida por I, VI, III o V.

Las voces o partes de un acorde en progresión hacia otro pueden moverse de tres maneras: 1) *Movimiento directo*, cuando dos o tres partes se mueven en la misma dirección, 2) *Movimiento contrario*, cuando dos partes se mueven en dirección contraria, y 3) *Movimiento oblicuo*, cuando una parte se mueve mientras la otra se mantiene quieta.



Fig. 96

Hasta aquí, todo sería muy sencillo de no ser por esas prohibiciones que causan tantos problemas al estudiante de la armonía «académica», como, por ejemplo, las *octavas y quintas consecutivas (o paralelas)*. Durante aproximadamente quinientos años, el empleo de octavas y quintas paralelas en general no fue aceptable al buen gusto musical.



Fig. 97

Las llamadas octavas y quintas «ocultas» se producen cuando dos partes saltan por movimiento directo hasta llegar a su octava o quinta. Estas progresiones también fueron prohibidas, si bien en la práctica no siempre se observaba esa regla.

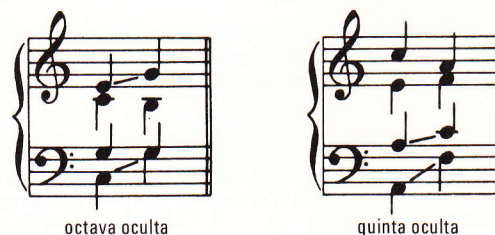


Fig. 98

Sin embargo, las octavas y quintas se permiten cuando la parte superior se mueve de nota a nota, así:

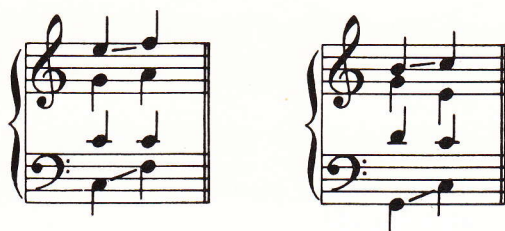


Fig. 99

Ahora bien, tales progresiones «prohibidas» no siempre eran evitadas por los compositores; en la música, de modo especial, son las excepciones las que confirman la regla. Los corales de Bach, sin ir más lejos, están llenos de progresiones que infringen tales reglas. Además, el estilo musical cambia inevitablemente de época a época. Las «reglas» de la «gramática» musical se asemejan mucho a las del lenguaje. De la misma manera que un buen estilista sabe exactamente dónde y cuándo colocar un infinitivo, un buen músico sabe emplear una quinta paralela. No obstante, desde el siglo XV hasta el siglo XIX, estas reglas se observaban, aunque con cierta tolerancia, a fin de evitar la monotonía.

Inversión de acordes

Para lograr una mayor variedad armónica y melódica y una progresión más fluida en los acordes se puede utilizar la inversión. Su explicación es sencilla: un acorde en posición tónica, es decir, siendo la tónica la nota más grave del acorde, se invierte al sustituir la tónica por la tercera o la quinta. Con la inversión se cambia la sucesión de intervalos en el acorde, para así lograr variedad en el color de la armonía. Por eso, al hablar de una tríada consistente en la tónica más la tercera más la quinta, se dice que *está en posición de tónica cuando la tónica es el tono más grave; en primera inversión cuando la tercera es el tono más grave, y en segunda inversión cuando la quinta es el tono más grave.*

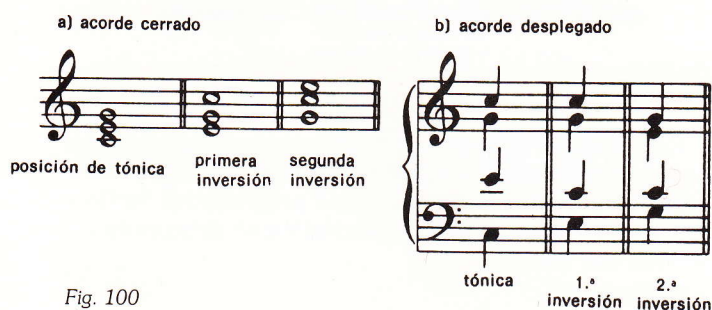


Fig. 100

Hay dos métodos para indicar la posición de un acorde: el *numérico* y el *alfabético*. El método numérico será explicado bajo el título de *Bajo Cifrado*. Por experiencia sabemos que para principiantes es menos confuso utilizar el método alfabético, que consiste simplemente en añadir una letra pequeña al lado del número romano que indica el grado del acorde. Para indicar la posición de los acordes, tenemos la siguiente tabla:

Posición de tónica: I II III IV V VI VII I (la letra «a» se sobreentiende cuando los números romanos se escriben solos).

Primera inversión: Ib IIb IIIb IVb Vb VIb VIIb Ib.

Segunda inversión: Ic IIc IIIc IVc Vc VIc VIIc Ic.

Cadencias

Hemos indicado que a la hora de establecer la tonalidad, los grados más importantes de la escala son tónica (I), dominante (V) y subdominante (IV). Lo mismo ocurre en la progresión de acordes. En la música tonal, los acordes más importantes son aquellos contruidos en los grados I, V y IV de la escala. Por consiguiente, se distinguen con el nombre de *tríadas (o acordes) primarios*; todos los demás acordes se denominan *secundarios*. La progresión de acordes primarios (por ejemplo, I IV V I) es de gran importancia, ya que indica el final de una frase musical. Estos finales se llaman *cadencias*. Si convenimos en comparar un sonido simple con una letra y un acorde con una palabra, podemos decir que una cadencia es un signo de puntuación musical. Las cuatro cadencias basadas en la progresión de acordes primarios se llaman perfecta, plagal o eclesiástica, ininterrumpida e incompleta o imperfecta.

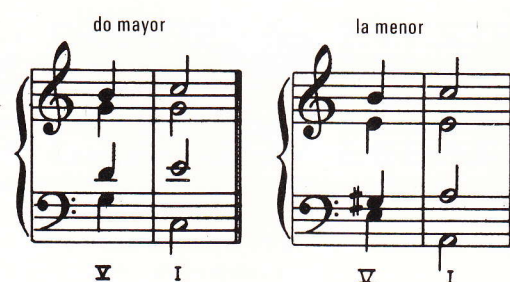


Fig. 101

Una *cadencia perfecta* es la progresión desde el grado V al I (de la dominante a la tónica).

Una *cadencia plagal o eclesiástica* consiste en una progresión desde el grado IV al I (de la subdominante a la tónica). También se la llama la cadencia del «Amen».

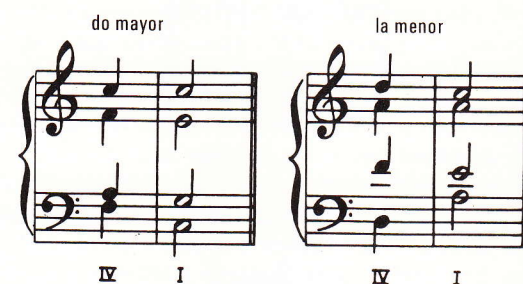


Fig. 102

Una *cadencia interrumpida* es la progresión del grado V al VI (de la dominante a la submediante), y no al grado I, lo que origina una situación de transitoriedad comparable en la sintaxis a una coma, o quizás a un guión. Es evidente que dicha cadencia no puede aparecer al final de una obra musical, sino dentro de ella. Es una cadencia fácil de reconocer, ya que *suen*a «interrumpidamente o suspendida».

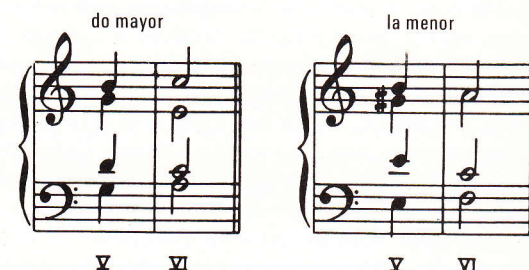


Fig. 103

Una *cadencia imperfecta* o *incompleta* es la progresión desde cualquier acorde al grado V. De hecho, generalmente va precedida por los grados II, IV, VI o I. La cadencia imperfecta es comparable a una coma o a un punto y coma, según el contexto.

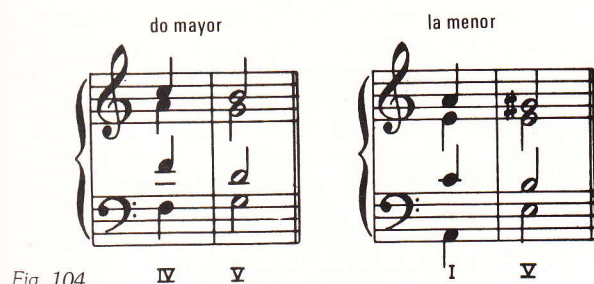


Fig. 104

Cuando una cadencia concluye en un tiempo fuerte, se denomina *masculina*; cuando acaba en un tiempo débil, se considera *femenina*, al igual que en poesía.

Una interesante variedad armónica puede lograrse concluyendo una obra escrita en tono menor con un acorde mayor. Recibe el nombre de tercera de «picardía», y hasta ahora nadie sabe el porqué de esta denominación. Desde el siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII fue un recurso frecuentemente empleado y de gran efecto.



Fig. 105

Las cuatro cadencias arriba formuladas pueden estar precedidas por varios acordes, por ejemplo, el II o el IIb o el IV; pero existe un acorde, llamado *cadencial de la cuarta y sexta*, que merece especial atención. No es más que la segunda inversión del acorde de tónica (Ic). La peculiaridad interesante de este acorde es que a pesar de ser un acorde de tónica, su función es de dominante. En otras palabras, la satisfacción auditiva del acorde sólo se consigue cuando se alcanza el acorde de *dominante*.



Fig. 106

Esto nos lleva a un nuevo problema, el de la consonancia y la disonancia.

Consonancia y disonancia

La palabra «consonancia» se emplea para definir un intervalo o acorde que proporciona un efecto agradable y satisfactorio, en oposición a un intervalo o acorde disonante, que produce un efecto de tensión. Según la teoría de Helmholtz, un intervalo es consonante cuando las dos notas que lo producen comparten uno o más armónicos. Cuantos más armónicos compartan, más consonante es el intervalo.



Fig. 107

La Fig. 107 muestra cómo los armónicos de una octava se relacionan entre sí. Con este criterio los intervalos consonantes son la octava, la quinta perfecta o justa, la cuarta, la tercera y la sexta. Los intervalos disonantes son la segunda, la séptima, la novena, etc. El mismo principio se aplica en cuanto a la clasificación de acordes. Un acorde es consonante cuando consta solamente de intervalos consonantes (por ejemplo, la octava, la quinta perfecta o justa, etc.), y es disonante cuando se compone de uno o más intervalos disonantes. Es interesante hacer notar que el primer teórico medieval que consideró la tercera como un intervalo consonante fue el monje inglés de Evesham, Walter Odington (hacia 1300). El canto a dos partes en terceras paralelas —o especie de organum conocido como «gymel» (del latín «gemellus» = gemelo)— se entonaba en Inglaterra mucho antes de que llegara a otros países. La cuestión de la consonancia y la disonancia es muy controvertida: la clasificación exacta de los intervalos y acordes como consonantes o disonantes ha variado constantemente a lo largo de la historia de la música. Sin embargo, hay un hecho que sí es cierto: que al cabo de un determinado tiempo, la música sin discordancia alguna, al igual que la vida sin tensiones, llega a resultar sosa y aburrida. Es lo que quería decir Campion cuando escribió:

Estas insípidas notas que cantamos
necesitan discordancia que les dé gracia.

Séptima de dominante y séptima secundaria

Para dar «gracia» a una triada, se le puede añadir como cuarta nota una nota disonante. Ésta suele ser la *séptima ascendente desde la tónica* y se señala mediante un pequeño 7 arábigo al lado del número romano que indica el grado de la escala. La Fig. 108 ofrece un ejemplo del acorde de séptima que más se utiliza en música: el de *séptima de dominante*.



Fig. 108

Evidentemente, la tensión producida por el acorde de séptima de dominante debe relajarse, o, en términos de música, «resolverse», tarde o temprano; por tanto, es necesario cambiar del acorde disonante a uno consonante. El acorde de séptima de dominante tiene una fuerte tendencia a buscar su resolución bajándose un semitono. Así pues, la resolución obligada de un acorde de séptima de dominante es o bien al grado I o al grado VI; en ambos casos la séptima se resuelve bajándose un semitono. Por ejemplo, en do mayor, el cambio es de fa a mi:

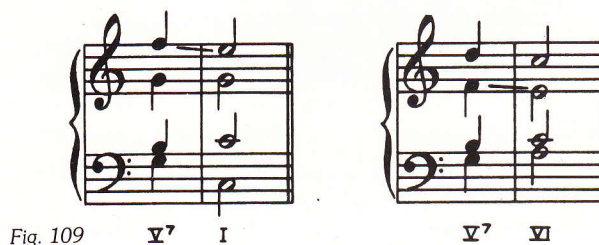


Fig. 109

El acorde de séptima de dominante puede invertirse del mismo modo que los acordes primarios y secundarios. La última, o tercera, inversión (V^7d) se produce cuando la séptima es la nota más grave del acorde:

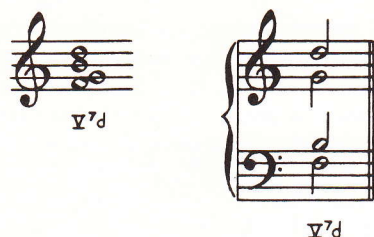


Fig. 110

Se denomina acorde de séptima secundaria a todo acorde que contenga un intervalo de séptima y esté construido en un grado de la escala que no sea la dominante (V).



Fig. 111

Todos estos acordes también se pueden invertir. Por eso hablamos de una séptima secundaria en inversión de tónica, de primera, de segunda o de tercera, según la nota que se halle en la posición más grave en el acorde. La regla «clásica» para la resolución de un acorde de séptima secundaria, igual que para un acorde de séptima de dominante, es que la séptima se resuelve bajándose un semitono. Esto se logra pasando o bien a un acorde consonante o a otro acorde disonante. En general, el acorde de séptima secundaria busca su resolución en el acorde cuya tónica se sitúe una cuarta por encima o una quinta por debajo de la tónica del acorde a resolver.

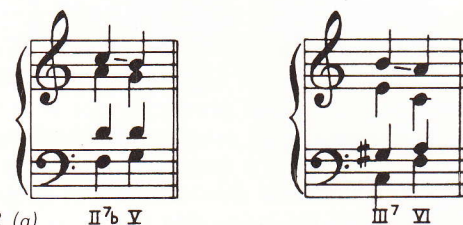


Fig. 112 (a)



Fig. 112 (b)

Notas auxiliares

Al principio, la palabra «auxiliar» en este contexto quizá suene rara, pero en teoría musical se utiliza dicho término para distinguir entre una nota de la armonía básica

(o nota real o esencial) y otra que no lo es (nota inessential o auxiliar). Las notas auxiliares tienen gran importancia, tanto en la formación de una melodía como en la armonía, porque crean disonancias. Las más utilizadas son: la nota de paso, la apoyatura, la anticipación y el retardo o la suspensión.

La *nota de paso* aparece entre dos notas armónicas separadas por una tercera o una segunda, y su función es la de unir ambas notas melódicamente. Las notas de paso se dan generalmente en el tiempo débil del compás. Pueden proceder por sí solas en terceras paralelas, o en sextas, y también cromáticamente.



Fig. 113

Las *apoyaturas* son algo así como el bordado en música. Son de dos clases: apoyaturas superiores y apoyaturas inferiores, y aparecen como notas de adorno entre las notas reales sin alterar a éstas. Las apoyaturas, al igual que las notas de paso, pueden proceder en terceras paralelas y en sextas, y también de modo cromático.

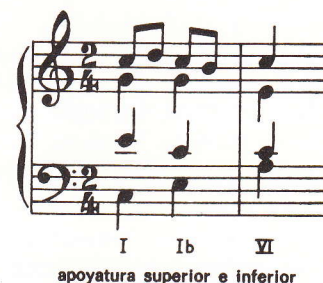


Fig. 114

La *anticipación*, como su nombre indica, es el recurso de emplear una nota haciéndola sonar un poco antes de su tiempo y lugar esperados. La nota anticipada suele ser de una duración menor que la nota real a la que anticipa. El empleo de la anticipación ocurre con frecuencia en la cadencia.



Fig. 115

La *suspensión* o el *retardo* es justamente lo contrario de la anticipación; en este caso, la nota se resuelve un poco más tarde de lo debido; dicho en otras palabras, su progresión se atrasa. Mediante el empleo del retardo, la disonancia cobra mayor relieve, más aún que por medio del uso de las notas de paso, de las apoyaturas o de la anticipación. El retardo ha servido a numerosos compositores del pasado y del presente como medio importante para expresar la emoción. En la figura siguiente observemos la ligadura que sostiene la nota mientras el acorde cambia.



Fig. 116

En cuanto a su ritmo, todas las notas auxiliares arriba expuestas, con la excepción de la apoyatura, tienen un carácter débil, es decir, aparecen sobre un tiempo débil o fracción débil del compás. La apoyatura se caracteriza por su aparición en el tiempo fuerte del compás y se resuelve progresando un tono o un semitono hasta el tiempo débil.



Fig. 117

Éste es el momento de volver al acorde cadencial de la cuarta y sexta. De hecho, el intervalo de cuarta ha sido siempre un intervalo ambiguo. Nunca se ha acordado con exactitud si constituye un intervalo consonante o disonante, ya que a veces aparece como consonante y otras veces como disonante. En general se le considera como un intervalo disonante cuando está situado por encima del bajo. Esto es lo que determina el proceder del acorde cadencial de la cuarta y sexta. Los intervallos de cuarta y sexta sobre la tónica suenan como una doble apoyatura, que según las reglas «clásicas» de la armonía tiene que resolverse en el acorde de dominante. Véase de nuevo la Fig. 106.

Acordes «exóticos»

Cada uno de los acordes hasta ahora expuestos tiene un carácter y una función claramente reconocible. Pero existen además otros acordes que, por poseer su propio sabor, tienden a destacar en la armonía. De ellos, los más comunes son: el acorde de novena, el de undécima (u onzena), el de decimotercera (o trecena), la séptima disminuida, la sexta napolitana, la sexta alemana, la sexta italiana y la sexta francesa.

Los acordes de novena, undécima y decimotercera aparecen con frecuencia en el grado V (dominante) de la escala, pero cabe destacar que muchos de estos acordes se han construido en otros grados de la escala, tal como en el I, II o IV. Como sus nombres indican, para hallar el acorde de novena, undécima o decimotercera se añade al acorde de séptima de dominante una nota situada a una novena, una undécima o una decimotercera de distancia de la tónica. En la armonía a cuatro partes se suele omitir la quinta del acorde, por ser en este caso una nota de menor importancia. Así pues, el acorde de novena de dominante consiste en la tónica más la tercera más la séptima más la novena; el acorde de undécima de dominante: tónica más tercera más séptima más undécima; el acorde de decimotercera de dominante: tónica más tercera más séptima más decimotercera. La novena, undécima y decimotercera notas, al igual que la apoyatura, son notas disonantes y se resuelven en general descendiendo. Estos tres acordes, aunque se encuentran con frecuencia,

en la música llamada «seria», han sido muy utilizados por los músicos de jazz, por lo que se suelen llamar «acordes de jazz».



Fig. 118

En páginas anteriores habíamos encontrado la tríada disminuida, y dijimos que puede construirse en el grado VII de cualquier escala. Por ejemplo, en la escala de do mayor, la tríada disminuida es si re fa. Si añadimos otra nota a esta tríada, estando esta nota una tercera menor por encima de fa, por tanto la b, tendremos un acorde constituido por una cadena de terceras menores. Éste es el acorde de séptima disminuida, denominado así porque cuando se halla en posición de tónica, el intervalo entre la tónica y la nota superior del acorde es una séptima disminuida, por ejemplo en do mayor, de si a la b. Su función es semejante a la del acorde de dominante y su resolución lógica es o bien en la dominante o directamente en la tónica. (En cuanto a sus propiedades características y su empleo en la armonía, véase «Modulación», página 28.)



Fig. 119

El acorde de sexta napolitana es simplemente la primera inversión de la tríada de supertónica, pero con la diferencia de que la tónica y la quinta del acorde están reducidas un semitono, proporcionando de esta manera un sabor melancólico y lánguido al acorde. No es un acorde disonante, y su calidad subdominante hace que la progresión normal lo dirija o bien a la dominante o bien al cadencial de cuarta y sexta. Este acorde apareció en la época de Purcell; el origen de la denominación «napolitana» es oscuro*.



Fig. 120

Los acordes de sexta aumentada son tres, y generalmente se conocen por los nombres de: «sexta francesa», «sexta alemana» y «sexta italiana». En cuanto a esta nomenclatura, no parece haber ninguna relación entre la naturaleza de los acordes y las naciones en cuestión. Es-

* Parece ser que el primero en emplear este recurso armónico fue el napolitano Alessandro Scarlatti (1660-1725).— [N. del T.]

tos acordes se pueden dar en el grado submediante bemolado de cualquier escala mayor, o en el grado submediante real de cualquier escala menor, y se constituyen siempre por el intervalo característico de una sexta aumentada. Se emplea en ellos el principio de la inversión, aunque la forma más común de un acorde de sexta aumentada es la posición de tónica, y su progresión natural es o bien al cadencial de cuarta y sexta o de manera directa al acorde de dominante.

Sexta francesa



Sexta italiana



la tercera es desdoblada y la quinta, omitida

Sexta alemana



Fig. 121

Un examen más detallado de los ejemplos de la figura 121 mostrará que el acorde de sexta francesa consiste en el bajo más una tercera mayor, más una cuarta aumentada, más una sexta aumentada; la sexta italiana: el bajo más una tercera mayor, más una sexta aumentada; y la sexta alemana o «germana»: el bajo más una tercera mayor, más una quinta bemolada, más una sexta aumentada. Así mismo, un posterior análisis de cada ejemplo mostraría que tales acordes pueden considerarse como alteraciones cromáticas de los acordes del II⁷c, IV^b y IV⁷b grado.

Modulación

La monotonía es imperdonable en el arte. Hasta ahora, hemos visto cómo los distintos acordes y sus respectivas inversiones, además del empleo de notas «accidentales», y de las disonancias, etc., sirven para ampliar la variedad en la música. Pero uno de los recursos técnicos más importantes y fascinantes para dar riqueza y variedad a la armonía es la *modulación*. En música, la palabra «modulación» significa el cambio de un centro tonal a otro. Hemos dicho que cualquier intervalo, melodía, acorde, etc., puede transponerse* a cualquier otra tonalidad, y que existe además una relación entre las tonalidades y entre los acordes (ilustrados ambos casos por el ciclo de quintas). Dichas relaciones son de gran importancia para la modulación, porque ayudan a que el cambio de tonalidad sea más suave y natural. Para escoger un

ejemplo: en la escala de *do* mayor, el acorde de tónica puede considerarse también como el acorde de dominante de la escala de *fa* mayor o el de subdominante de la escala de *sol* mayor. Por consiguiente, la modulación de *do* mayor a *sol* mayor se puede lograr con facilidad si se considera el acorde de *do* mayor como acorde subdominante en *sol* mayor, y luego desde allí progresamos a la dominante y después a la tónica de *sol* mayor. Esta manera de «modular» con un acorde que es común tanto a la tonalidad original como a la nueva, sirviendo dicho acorde como «acorde de tránsito» entre ambas tonalidades, se denomina «modulación diatónica».



Fig. 122
do mayor: IV^b I IV^b Ic V^7 I
sol mayor: IV^b Ic V^7 I

Así pues, podemos decir que el procedimiento más fácil y más eficaz para modular de una tonalidad a otra es hacerlo a tonalidades próximas, o de parentesco marcado: por ejemplo, tanto en tonos mayores como en menores, al tono relativo mayor (o menor), dominante y subdominante.

Otra forma de modular consiste en cambiar bruscamente de un acorde a otro completamente distinto en diferente tonalidad. Tal procedimiento implica generalmente una alteración *cromática*. Pero, aun en este caso, debe existir por lo menos una nota común a ambos acordes.



Fig. 123
do mayor: IV^7b I
si b mayor: IV^7b I

El tercer tipo de modulación se basa así mismo en el principio del acorde de «tránsito», pero, en este caso, una o más notas del acorde se transforman enarmónicamente en otro acorde de una tonalidad diferente. De ahí el nombre de *modulación enarmónica*, donde son de mucha utilidad algunos de los acordes llamados «exóticos». La séptima disminuida, la sexta napolitana y la sexta alemana son muy prácticas para modular de una tonalidad original a otra inconexa y «remota». Por ejemplo, la modulación de *do* mayor a *sol* b mayor puede parecer a primera vista de una dificultad excepcional. No obstante, se puede lograr con relativa facilidad utilizando tanto la séptima disminuida como la sexta napolitana como nota de tránsito o nexo de unión entre las dos tonalidades, así:



Fig. 124 (a)

* La palabra «transposición» en música significa la interpretación o escritura de melodía y/o acordes en otra tonalidad distinta a la original.

Fig. 124 (b)

El uso enarmónico del acorde de sexta alemana es de suma utilidad cuando se quiere modular a una tonalidad un semitono inferior o superior a la tonalidad original. Como ejemplo, tenemos la modulación de *do mayor* a *re b* mayor, y de la misma *re b* mayor a *do mayor*.

Fig. 125 (a)

(b) re ♯ mayor: I $\overline{\vee}^7$
 $\overline{\vee}^6$ Ic $\overline{\vee}^7$ I en do mayor

Fig. 125 (b)

Secuencia modulante

En la composición musical, una *secuencia* es la repetición de un pequeño fragmento de música en distintas alturas de sonido; es, en realidad, una forma de transposición *sobre la marcha*. Se puede lograr (y de hecho se hace así muchas veces) sin necesidad de acudir a la modulación, pero es de mayor efecto cuando se combina con ella. La Fig. 126 ilustra el principio de la secuencia modulante.

Fig. 126

Bajo cifrado

Aquí finalizamos nuestro breve estudio de los temas más importantes de la armonía convencional. Antes de continuar, echaremos una rápida ojeada al llamado «bajo cifrado», también denominado «bajo figurado» o «bajo continuo». De universal aceptación durante la época ba-

rroca, venía a ser un modo taquigráfico para indicar una armonía constante en el acompañamiento. El organista o clavecinista tenía que «realizar» las indicaciones establecidas en el bajo. Ni que decir tiene que esto implicaba una maestría absoluta, tanto técnica como teórica, por parte del ejecutante. La habilidad de improvisación del músico barroco es comparable a la que hoy día encontramos en el músico de jazz, que a veces muestra una facilidad técnica realmente excepcional. El principio fundamental del bajo cifrado es la indicación de un acorde y de su posición por medio de una nota y de una cifra, correspondiendo ésta al intervalo por encima de dicha nota. La Fig. 127 sirve para ilustrar este ingenioso sistema que aún se emplea en nuestros días por ser posiblemente el sistema más lógico y el más útil para indicar los acordes.

Bajo cifrado

8 6 4 3 5 4 2 7 5 7 etc.

realización

Fig. 127

la mayor: I II III IV V² V² I^b I^b V I — la mayor: V² I^b I^b V I^b V I^b —
fa menor: V^b V^b I^b I^b —

Fig. 128 (a) Bach: Coral.

Allegro

do menor: $\nabla \flat$ si $\flat$ mayor: I Ib IV Ib $\nabla \flat$ I do menor: $\nabla \flat$

etc.

si $\flat$ mayor: $\nabla \flat$ I Ib — IV Ib ∇ I

Fig. 128 (b) Mozart: Sonata en si bemol mayor, K. 281.

Andante con moto

p e dolce (legato) *fp*

re ♭ mayor: I IV I II♭7 V — Ib — I IV

6ª alemana Ic V7 — Ib I

Fig. 128 (c) *Beethoven: Sonata en fa menor, Op. 57.*

En el período barroco, la línea del bajo continuo era interpretada con la viola de gamba, o el violoncelo, pro-

porcionando así un peso adicional, mientras el clavecinista tocaba los acordes completos. En esta época, la música de cámara, conciertos, Pasiones y demás obras barrocas requerían frecuentemente de un «realizador» del bajo cifrado; no obstante, en las ediciones modernas de hoy, los acordes ya figuran escritos.

Por razones de claridad y simplicidad, los ejemplos facilitados en nuestra explicación de la armonía los hemos dado o bien en la escala de *do* mayor o en *la* menor. Al lector le aconsejamos que haga un esfuerzo por realizarlos en todas las tonalidades posibles. Estos ejemplos han servido fundamentalmente para ilustrar la función básica de los acordes. Para descubrirlos «al vivo» en la composición recomendamos el análisis de los corales de Bach y de las sonatas para piano de Haydn, Mozart y Beethoven. He ahí tres breves ejemplos (página 29).

Contrapunto

La melodía representa la dimensión lineal u horizontal de la música; la armonía es su dimensión vertical. Cuando una melodía es entonada o tocada por una sola voz o instrumento (por ejemplo, en la música folklórica o en el canto gregoriano puro, donde predomina el aspecto lineal de la música) se denomina música monódica o *monofónica* (del griego *monos* = uno; *fono* = sonido o voz). A la melodía cantada o tocada por varias voces o instrumentos al unísono o en octavas se le llama monodia acompañada. Cuando una melodía se apoya en un acompañamiento de acordes, como en el caso de una canción acompañada, se produce la combinación de las dos dimensiones (lineal y vertical), y se denomina música *homofónica* (del griego *homos* = mismo). Y finalmente, cuando se trata de la combinación de más de una línea melódica, cada una de carácter definido y caracterizado el conjunto por la unidad y coherencia armónicas, como se da, por ejemplo, en los preludios y corales para órgano de Bach, tenemos la música *polifónica* o *contrapuntística* [del griego *polí* = muchos, *fonos* = sonido; la palabra «contrapunto», técnicamente sinónima de polifonía, deriva del latín *punctus contra punctum* = punto (nota) contra punto (nota)]. Existen además otras formas de música contrapuntística, aparte de la gran variedad que Bach nos ofrece: en la música de la Edad Media, por ejemplo, no se valoraba la armonía en igual proporción a la melodía; y en la época de Palestrina, el problema de la armonía se enfocaba desde un punto de vista distinto al de Bach. Pero la característica más importante de todas las formas de música contrapuntística es el interés independiente de las diferentes líneas melódicas, en combinación unas con otras.

Los principios técnicos básicos de la escritura contrapuntística pueden detallarse brevemente como sigue:

1) *Interés melódico e independencia*. Se logra por varios procedimientos, de los cuales los más importantes son: a) el empleo de la *frase*, o tema cuya melodía y ritmo son claramente reconocibles; b) *imitación*, o reafirmación de la «frase», en una voz distinta a la original y en diferentes alturas de sonido. (La imitación satisface un fuerte impulso de la naturaleza humana y en música tiene particular importancia.)

2) *Interés rítmico* de marcada independencia en cada una de las voces. En la escritura contrapuntística, el ritmo es de tal importancia que la imitación de una «frase» es a menudo más conscientemente rítmica que melódica. Esto se debe a que el oído está poco capacitado para seguir varias líneas melódicas simultáneamente, pero en cambio es tremendamente sensible para distinguir variaciones rítmicas.

3) *Función del bajo como base de los acordes*. Observemos que, en general, cuanto más complicada es la textura de una pieza contrapuntística, más simple es la base de sus acordes.

Los tres primeros compases de una de las *Invenções a tres partes en fa mayor*, de Bach, ilustran aquí todos los puntos arriba detallados.



Fig. 129

(la línea del bajo es también imitada)

Canon

El canon es la forma más estricta de imitación contrapuntística. Su principio consiste en la repetición fiel y exacta del tema fundamental por otra voz o voces que le siguen. El procedimiento es parecido a la marcha normal de una conversación: «¿Cómo está usted?» (primera voz); a lo que se contesta «¿Cómo está usted?» (segunda voz), etcétera. Mientras la primera voz (*dux*) sigue la conversación, la segunda voz (*comes*) contesta con fidelidad y exactitud a su modelo. Puede entrar otra tercera, cuarta, etcétera, voz o *comes* sucesivamente, cada una de las cuales se convierte a su vez en primera voz o *dux* con respecto a las voces que la responden. El *canon infinito* o circular es una pieza en la cual, al llegar al final, las voces vuelven a comenzar *ad libitum*. Como ejemplos, tenemos el «Three Blind Mice» y «Frère Jacques».

La entrada del *comes* puede realizarse en la misma altura de sonido que el *dux*, o en otra distinta. Por ello hablamos de cánones en quintas, cuartas, octavas, etc., cuando la respuesta del *comes* se produce a distancia de quintas, cuartas, octavas, etc., con respecto al *dux*.

Hay varios recursos técnicamente virtuosísticos que se emplean en la escritura canónica: el canon por inversión, cuando el *comes* invierte el orden ascendente o descendente de la melodía principal o *dux*; canon retrógrado, cuando el *comes* imita al *dux*, pero en movimiento contrario; y canon por aumentación o por disminución, cuando el *comes* se produce al doble o a mitad del tiempo del *dux*. Hubo una época en que el canon gozó de gran popularidad (en parte, sin duda, a causa de sus textos equívocos), sobre todo en Inglaterra durante los siglos XVII y XVIII, donde se conocían como «rounds» y «catches». Hoy día, el empleo del canon puede encontrarse, con bastante ironía, en dos extremos: o bien en una composición muy seria o en canciones infantiles.

Fuga

La manifestación técnica y (especialmente en Bach) artística más madura de la escritura contrapuntística quizá sea la fuga (del latín *fuga* = huida). Sería vano intentar encajar todas las fugas hasta ahora escritas bajo un solo patrón uniforme. Cada fuga difiere en uno u otro detalle estructural de las demás. Por eso hay musicólogos que niegan la validez de describir la fuga como una *forma* musical, prefiriendo hablar del «procedimiento fugal» o de la «textura», en lugar de «forma»; por esta razón pertenece a este capítulo y no a la tercera parte. Sin embargo, es posible dar un esquema general de sus características más importantes.

Sujeto

La fuga se basa en un «tema» o «sujeto» melódico de carácter marcado, que se establece al principio de una composición musical y reaparece durante el curso de la obra en varios lugares y alturas de sonido. La *respuesta* es la imitación exacta del tema, generalmente a una quinta justa por encima o a una cuarta justa por debajo del tema, es decir, transpuesta a la tonalidad de dominante, para así conservar un estrecho parentesco armónico con el tema. Si la imitación del sujeto es exacta, la respuesta se llama *real*; cuando se establecen una o más alteraciones dentro de los intervalos, según la necesidad melódica o armónica, la respuesta se denomina *tonal*.

Contrasujeto

Después de la exposición del sujeto entra la respuesta; el sujeto no se calla, sino que continúa sonando simultáneamente con la respuesta en «contrapunto» o línea melódica contraria a ella. Es lo que se denomina *contrasujeto*.

Voces

Generalmente, aunque no siempre, las fugas se escriben a tres o cuatro partes o voces. Quiere decir que hay tres o cuatro líneas melódicas simultáneas que proceden con una independencia considerable, pero formando al mismo tiempo unas progresiones armónicas satisfactorias. Cuando tenemos un tema seguido por una respuesta, y nuevamente el tema, es una fuga a tres partes; cuando tenemos el tema, luego la respuesta, seguida por el tema y otra vez por la respuesta, hablamos de fuga a cuatro partes.



Codeta

A veces es necesario introducir en la fuga un breve pasaje, cuya función es servir de *punte* entre el «tema» y la «respuesta», o entre algunos otros puntos de la fuga. Es la *codeta*.

Episodio

El episodio es un fragmento contrapuntístico que sirve de puente contrastante y modulador entre las diferentes reapariciones del tema principal. Consiste en general, aunque no siempre, en temas o motivos derivados del sujeto o del contrasujeto. Es muy común el empleo de secuencias en los episodios.

Estructura

Hemos hablado hasta ahora de los elementos más importantes de la *textura* de la fuga. Con respecto a su *forma* esencial, la fuga está integrada por tres secciones: exposición, sección media y sección final.

La *exposición* es la primera parte de la fuga donde el tema se expone una o más veces en cada una de las partes (o voces) que intervienen en la fuga.

La *sección media* sigue a la exposición del tema y en ella se introducen uno o más episodios de gran riqueza moduladora: tonalidad relativa, de subdominante o de dominante. Es frecuente el uso de pausas o silencios de larga duración en esta segunda sección de la fuga, con el propósito de que cuando aparezca nuevamente el tema, adquiera más relieve e interés.

La *sección final* generalmente empieza cuando el sujeto vuelve a la tonalidad inicial de la fuga y de aquí a la culminación de la fuga completa.

El remate final de una fuga (o de cualquier otra composición musical) suele consistir en varios compases añadidos a la estructura principal, concluyendo así la obra con un floreo. Esta conclusión es la *coda*.

Todos los recursos técnicos descritos al hablar del canon, e incluso el canon en sí, pueden aplicarse dentro de la fuga. Hay además otros dos, el *stretto* (o estrecho) y el *pedal*, que son de un interés especial.

El *stretto* aparece cerca del final de la fuga, y consiste en la entrada de la respuesta poco antes de completar el tema, superponiéndose de este modo a él. En una fuga a cuatro partes, el interés y la emoción aumentan con la entrada en *stretto* de las cuatro voces. El *stretto* crea intensidad, por lo que se emplea especialmente para producir un clímax en música.

El *pedal* (o figura pedal) es una nota prolongada generalmente en el bajo, sobre la que progresan las otras partes. Es interesante notar que, excepto cuando la nota pedal corresponde a la armonía de las partes superiores a ella, lo cual raramente ocurre, el resultado es una serie de disonancias hoy en día aceptadas hasta por los académicos más puristas. El pedal aparece a veces al final de la fuga, así como en otras clases de composición musical como sección cadencial.

La Fig. 131 sirve para ilustrar la exposición de una fuga en *mi* mayor; es un ejemplo del *Clave bien temperado*, Libro II, de Bach.

Fig. 131

Las Inventiones a dos y tres partes de Bach, las Variaciones Goldberg y el Clave bien temperado, Libros I y II, además de los sesenta cánones de Haydn y los trece cánones de Brahms, proporcionan buen material para el estudio más amplio de la escritura contrapuntística.



Wilhelm Ferdinand Bendz, *Reunión musical* (Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen)

Título original: *Introducing Music*

Autor: *Ottó Károlyi*

Traductora: Cristina Paniagua

Esta obra ha sido editada en inglés por
Penguin Books Ltd., Harmondsworth, Middlesex, Inglaterra

Publicado por:

Salvat, S.A. de Ediciones, Arrieta, 25 – Pamplona, España,
por cortesía de Alianza Editorial, S.A.

© Ottó Károlyi, 1965

© Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1976, 1979

© Salvat, S.A. de Ediciones, Pamplona, 1981

Impresión:

Gráficas Estella, S.A., Estella (Navarra), 1982

Depósito legal: NA-593-1982

ISBN: 84-7137-464-1 (volumen 1)

ISBN: 84-7137-463-3 (obra completa)

Printed in Spain

ENCICLOPEDIA SALVAT DE
**LOS GRANDES
COMPOSITORES**
CON LA COLABORACION DE DISCOS PHILIPS Y DEUTSCHE GRAMMOPHON