

NARCÍS BONET

**LOS PRINCIPIOS FUNDAMENTALES
DE LA ARMONÍA**

En anexo
“CURSO DE ARMONÍA”
Texto inédito de Nadia BOULANGER

LOS PRINCIPIOS FUNDAMENTALES DE LA ARMONÍA

1ª edición: octubre 2008

Diseño cubierta: Hélène Giraudier

Maquetación: DINSIC GRÀFIC

© Narcís Bonet

© DINSIC Publicacions Musicals, S.L.

Santa Anna, 10, E 3ª, 08002 - Barcelona

Impreso en: Quality Impres

Comte Güell, 24-28, 08028-Barcelona

Depósito legal: B-48.468-2008

ISMN: 979-0-69210-544-1

La reproducción total o parcial de esta obra por cualquier procedimiento, incluyendo la reprografía y el tratamiento informático, así como la distribución de ejemplares mediante el alquiler o el préstamo, quedan rigurosamente prohibidas sin la autorización escrita del editor o entidad autorizada y estarán sometidas a las sanciones establecidas por la ley.

DISTRIBUCIÓN: DINSIC Distribuciones Musicales, S.L.
Santa Anna, 10 - E 3 – 08002 Barcelona
tel. +34.93.318.06.05 – fax +34.93.412.05.01
e-mail: dinsic@dinsic.com
<http://www.dinsic.cat> <http://www.dinsic.com>

PREFACIO

Todos los jóvenes músicos saben cuán importante es comprender y dominar las reglas de base de nuestro lenguaje musical.

De Rameau a Fauré, es sorprendente constatar hasta qué punto el desplazamiento de una sola nota puede cambiar el rumbo de una tonalidad hacia otra tonalidad!

Debemos agradecer a Narcís Bonet haber replanteado de modo claro y metódico los principios armónicos fundamentales, ilustrándolos con innumerables ejemplos. También nos felicitamos por esta maravillosa idea de revelar en anexo a su trabajo, y por primera vez, el «Curso de Armonía» de Nadia Boulanger que ha servido para formar tantos grandes músicos, actualmente reconocidos o incluso célebres.

La *Fondation Internationale Nadia et Lili Boulanger* se congratula por esta iniciativa y expresa su agradecimiento a su autor, tan estrechamente vinculado a nuestra incomparable Maestra.

Dominique MERLET

Presidente de la *Fondation Internationale Nadia et Lili Boulanger*

PRÓLOGO

Crear que el solo talento innato pueda dar luz a un «maestro músico» es como creer en un mito; a partir del momento en que se intenta comprender su itinerario, se descubre ineluctablemente la presencia de un guía, un profesor: el Maestro.

Decir que la enseñanza de Nadia Boulanger es legendaria, sería un eufemismo. Esta gran Maestra formó varias generaciones de compositores, directores de orquesta y músicos entre los que se cuentan los más eminentes del s. XX. Su inmenso talento como profesora se explica tanto por su gran altura musical y humana como por su capacidad de compartir con sus discípulos su visión luminosa, su comprensión de las esencias musicales. El estudio profundo de la Armonía fué el centro de su pedagogía excepcional.

Igual que Nadia Boulanger, Narcís Bonet también es un Maestro. El largo y denso trabajo realizado con ella le convierte en uno de los herederos legítimos de su trayectoria y de su reflexión. Y podríamos añadir que en su «Tratado de Armonía», Narcís Bonet ha conseguido dar forma, con una metodología coherente y conceptualizada, a las intuiciones i percepciones, tan numerosas como diseminadas, de Nadia Boulanger.

En efecto, Narcís Bonet, en un estilo claro i accesible, abre el camino hacia una comprensión rica e intensa de la armonía. Su claridad y su sutileza revelan la justa percepción que posee de la Armonía, por su capacidad de expresar unas ideas complejas con un lenguaje simple y conciso.

Este Tratado ofrece, tanto a los profesores como a los alumnos, un profundo y único conocimiento del universo musical de los acordes, de la sintaxis armónica, de los doblamientos y de las disposiciones. La Armonía, enseñada como el arte de oír y escuchar, se aborda aquí con sensibilidad y musicalidad.

Partiendo de un análisis minucioso de las normas y las reglas de los acordes tradicionales y de la sintaxis musical, este Tratado conduce al lector hacia una comprensión siempre más luminosa de las herramientas sutiles y poderosas que se ofrecen al oído a través de los doblamientos y las disposiciones armónicas. En efecto, jamás no se había elucidado de manera tan perspicaz el acorde de primera inversión y sus múltiples secretos.

Este libro es un documento ciertamente excepcional; primero, como fuente principal de las enseñanzas básicas de la Armonía de Nadia Boulanger; es además una codificación y una clarificación de sus numerosas intuiciones sobre el tema. Finalmente, es el fruto de la visión profundizada que tiene Narcís Bonet, reforzada por largos años dedicados a la transmisión de una pedagogía musical de la cual él es el principal heredero, siendo a su vez aquel que enseña, guía e inspira...

Esta obra se sitúa, sin equívoco, entre las fuentes esenciales del estudio de la Armonía, y estoy convencido que enriquecerá mayormente a los jóvenes músicos con el conocimiento real de la extraordinaria enseñanza musical que fué «La Boulangerie»⁽¹⁾.

Dr. Philip LASSER

Compositor

Professor de «The Juilliard School» de New York
Director de EAMA (European American Musical Alliance)

(1) «Panadería»: nombre familiar con que se denominaba a los alumnos de Nadia Boulanger. (N.D.T)

INTRODUCCIÓN

Después de «Los elementos esenciales de la Música», he aquí «Los principios fundamentales de la Armonía» que completan y resumen mi práctica de la enseñanza de la Armonía heredada de mi maestra Nadia Boulanger.

A lo largo de mi larga experiencia, he constatado que el estudio de la Armonía «sobre el papel» y con las cuatro claves tradicionales era frecuentemente un obstáculo para la mayoría de alumnos que no tenían el nivel de Solfeo suficiente para su lectura, ni el oído interno que permite imaginar los sonidos. ¿Debía, en consecuencia, impedirles el acceso al conocimiento de la Armonía que sólo podía facilitarles una mejor comprensión de la Música y ayudarles a la vez a la formación del oído?

Nadia Boulanger daba una gran importancia a la Armonía sobre el teclado, con la práctica de las *progresiones armónicas* y los «Bajos de Vidal»⁽¹⁾, de los que me sirvo para ayudar a adquirir y desarrollar los reflejos que unen la percepción auditiva con el pensamiento musical y su formulación mental y digital. Es por ello que dedico el capítulo Iº de este libro a la iniciación a la Armonía sobre el teclado, antes de abordar el estudio de las leyes que rigen la escritura tonal a partir de algunos principios simples basados en una cierta concepción de la *Melodía* relacionada con la *Armonía* y su relación con los intervalos.

Cuando, con la primera inversión del acorde, la conducción de las voces se complica, la adquisición de los **reflejos** correspondientes debe ser precedida por un trabajo de **reflexión** que solo puede hacerse sobre el papel. Aconsejo, por lo tanto, realizar, primero por escrito, los ejercicios de Henri Challan⁽²⁾, luego, trabajar sobre el teclado los «Bajos de Vidal». En el trabajo sobre papel, recomiendo escribir las 4 voces en reducción para piano, con objeto de prever, en la misma página de un ejercicio, el espacio suficiente para buscar y comparar otras soluciones del mismo problema dejando todavía espacio para las correcciones.

Generalmente se asimila la *melodía* a la dimensión horizontal (*sucesión de sonidos*) y la *armonía* a la dimensión vertical (*simultaneidad de sonidos*); es por ello que nos enseñan que el intervalo de segunda, emitido sucesivamente:



es un intervalo melódico, y que el mismo intervalo de segunda, emitido simultáneamente:



Igualmente, se dice que el intervalo de tercera



es un intervalo melódico y que el mismo intervalo de tercera:



Es cierto que el fenómeno *melódico* se explica a partir del hecho que el sonido de una cuerda asciende al agudo o desciende hacia el grave según la tensión ejercida sobre la cuerda. Este movimiento de tensión y de distensión se desarrolla forzosamente en el tiempo y constituye por lo tanto un fenómeno de *sucesión de sonidos* por micro intervalos, mientras que el fenómeno *armónico* se basa sobre los «sonidos armónicos» que se producen *simultáneamente* a partir de un sonido que denominamos fundamental⁽³⁾. Esta noción de *simultaneidad* que se atribuye a la armonía, y de *sucesión* que se presta a la melodía, está por lo tanto justificada, pero es, sin embargo, independiente de la noción de *intervalo* respecto a la altura de los sonidos y su relación con la *melodía* y la *armonía*.

⁽¹⁾ Véase «I Colección de bajos y cantos dados» y «II Colección de bajos cifrados» de Paul Vidal, Nadia Boulanger y Narcís Bonet. DINSIC Publicacions Musicals, S.L. Barcelona

⁽²⁾ Véase «380 Bases et Chants donnés» de Henri Challan. Aphonse Leduc Editions Musicales. París.

⁽³⁾ Véase «Le son», pág. 55 en «Les éléments essentiels de la musique» de Narcís Bonet. DINSIC Publicacions Musicals, S.L. Barcelona

Así pues, yo defino el *intervalo de segunda* (ascendente o descendente), que esté producido *simultáneamente* o *sucesivamente*, como *unidad melódica*⁽¹⁾; el *intervalo de quinta* (ascendente o descendente), como *unidad armónica*, y el *intervalo de tercera* (ascendente o descendente), base del *acorde*, como punto de encuentro entre el *orden melódico* y el *orden armónico*. Por esta razón creo que es más exacto decir que la dimensión **horizontal** (el sentido de la sucesión en el tiempo) pertenece al **Ritmo**; que la dimensión **vertical** (movimiento ascendente o descendente de la altura del sonido) corresponde a la **Melodía**, y que la **Armonía** (movimiento ascendente o descendente por intervalo de *quinta justa*) representa el sentido de la **profundidad**. El *intervalo de tercera*, punto de enlace entre el *orden melódico* y el *orden armónico*,⁽²⁾ forma el *acorde*, que crea la noción de perspectiva y que aparece en la historia de la música en la época del Renacimiento.

La manifestación de la ambivalencia *melódica* y *armónica* en la relación de los sonidos se manifiesta ya en la simple cuestión que se puede plantear respecto al intervalo de *octava*: se trata de determinar si la *octava justa* de una nota es el mismo sonido o un sonido distinto. Por una parte podemos afirmar que la *octava* no es el mismo sonido, pero, entonces, ¿por qué se les denomina a los dos con el mismo nombre? Yo creo que la respuesta está en la noción de lo que es *melódico* o *armónico* en relación con los sonidos. Bajo el punto de vista *melódico*, la *octava justa* de *do* no es el mismo sonido, pero desde el punto de vista *armónico*, ¡la *octava justa* de *do* es, sin embargo, el mismo sonido!

El estudio de lo que denominamos la Armonía es, en realidad, el estudio del sistema tonal⁽³⁾ cimentado sobre el descubrimiento del *acorde*, el cual reúne la *armonía* con la *melodía*. Es por ello que los estudios de Armonía comienzan con el *acorde de 3 sonidos en posición fundamental* y continúan con sus dos *inversiones* para abordar luego el estudio del *acorde de 4 sonidos* que empieza con el *acorde de séptima de dominante*, cúpula del sistema tonal.

Es interesante observar que si la aparición del acorde perfecto en posición fundamental marca el paso hacia el Renacimiento y aparece en la misma época en que la pintura descubre la perspectiva, su primera inversión, que comporta el uso de la *cadencia imperfecta*, marca el paso hacia el Barroco. De hecho, cuanto más avanzamos en el estudio tradicional de los acordes y sus inversiones, más nos adentramos en la integración de la función melódica, puesto que el acorde no es más que el punto de encuentro entre *Melodía* y *Armonía*. Es por esta razón que, a partir de la 1ª inversión, y para los grados secundarios y por cuanto concierne la *sexta* del acorde, hago uso de la noción de *apoyatura*, *nota de paso*, *bordadura*, *escapada* o *anticipación*,⁽⁴⁾ que denomino «*notas ajenas consonantes*» o simplemente *notas melódicas*, puesto que proceden por grados conjuntos, o sea, por *intervalo de segunda*.

Como la fuerza de la gravedad del sonido se manifiesta en el grave (hecho que implica la constitución del acorde en posición fundamental), a partir de la 1ª inversión del acorde se produce un conflicto entre la fuerza de gravedad representada por el *bajo* y la que corresponde a la fundamental del acorde invertido que se proyecta normalmente en el *soprano*. ¿Quién asume pues la verdadera función de fundamental, la *sexta* del acorde invertido (fundamental aparente del acorde) o el *bajo* (generador del *acorde de quinta*)?

En el sistema tonal, la fuerza de gravedad está representada por la relación Dominante-Tónica (tensión-distensión). La fuerza de la Tónica y la de la Dominante prevalecerá pues sobre la fuerza de gravedad del *bajo* cuando sus acordes están invertidos. En cambio, las fundamentales de los acordes de los grados secundarios invertidos cederán su preeminencia al *bajo*.

(1) Véase *L'unité de mesure mélodique*, pág. 67 y *Les intervalles fondamentaux*, pág. 72 en «Les éléments essentiels de la Musique».

(2) Véase la explicación sobre la *tercera*, pág. 57 del mismo libro.

(3) Véase *L'organisation tonale*, pág. 62 del mismo libro.

(4) Véase, *Análisis de los acordes de primera inversión*, pág. 51 del presente libro.

Por lo que respecta a la Subdominante, su doble función de inflexión de la distensión (cadencia plagal) y de paso hacia la tensión de la Dominante (semicadencia),⁽¹⁾ condiciona la atribución de la verdadera fundamental de su acorde invertido según que se dirija hacia la Dominante (función de *paso*, de naturaleza melódica) o que se dirija hacia la Tónica.⁽²⁾

Con la 2ª inversión, el movimiento melódico de la *sexta* del *bajo* estará acompañado por la *cuarta*, ocasionando un doble movimiento melódico de *notas de paso*, *bordaduras*, *apoyaturas* o *anticipaciones*.

En el estudio del *acorde de séptima de dominante*, que marca históricamente el advenimiento del período Clásico, se aborda simultáneamente la posición fundamental y sus tres inversiones. La razón es muy simple: la fuerza tonal de su función (de ahí su nombre) se expresa sin equívoco tanto en posición fundamental como en sus inversiones (excepto en la 2ª inversión⁽³⁾). También aquí, el *acorde de séptima de dominante* se introduce melódicamente como *nota de paso*⁽⁴⁾:

antes de afirmarse como verdadero acorde:

Fruto también de las resonancias armónicas del sonido fundamental, el *acorde de novena de dominante* (con o sin fundamental) se beneficia de la fuerza tonal de la Dominante, aún cuando la reunión de cuatro notas conjuntas condicione un tratamiento melódico todavía más exigente.

Es en los *acordes de séptima de diferentes especies* donde se manifiesta más claramente el conflicto que opone la noción *armónica* a la noción *melódica*. Por ello, ¿debemos considerar el *acorde de séptima mayor* como un acorde en si, o su *séptima*

como una *nota melódica*, *apoyatura*:
o *bordadura*:

Si desarrollamos la noción de acorde con la superposición de terceras hasta el *acorde de treceava*, es evidente que la armonía invade totalmente el terreno melódico, puesto que las siete notas de la tonalidad ¡quedan absorbidas por la armonía! El célebre acorde de las *Danzas de las Adolescentes* de la *Consagración de la Primavera* de Stravinsky nos muestra el *acorde de treceava* sobre el VI grado de *la bemol menor*:

¿Debemos considerarlo según la teoría armónica de los acordes constituidos por la superposición de terceras, o concebirlo más bien como un acorde de séptima de dominante (de *la bemol menor*) con una *triple apoyatura*?

Personalmente creo que la fuerza tonal del *acorde de séptima de dominante*, incluso invertido, es más fuerte que el acorde perfecto de *fa bemol mayor* (VI grado de *la bemol menor*) instalado sobre el *bajo*. En la época romántica se hubiera escrito, y analizado, sin la menor duda:

V I

(1) Véase *Les Cadences*, pág. 84, en «Les éléments essentiels de la Musique»

(2) Véase, *El acorde invertido de la Subdominante*, pág. 53

(3) Véase, *El equívoco de la 2ª inversión o acorde de +6*, pág. 82

(4) Véase, *La resolución natural del acorde de séptima de dominante*, pág. 80

Siendo la finalidad de este libro la de definir los principios fundamentales de la Armonía, me ha parecido inútil ir más allá de los *acordes de séptima de dominante* —con una ligera incursión sobre los *acordes de séptima de diferentes especies*— siguiendo así la misma orientación dada por Nadia Boulanger en su «Curso de Armonía» que figura aquí como un Anexo a la presente edición.

En mi libro «Los elementos esenciales de la Música» ya indiqué, en mi Introducción, y en mi dedicatoria a Nadia Boulanger y a Igor Markevitch, lo que debo a sus enseñanzas. ¡Es de lamentar que Nadia Boulanger no haya dejado trazas escritas de su pedagogía, del mismo modo que el proyecto de Igor Markevitch de redactar un Tratado de Dirección de Orquesta, al cual me había asociado, tampoco se realizara! Sin embargo, Nadia Boulanger había redactado unas notas bajo forma de «Curso de Armonía» que, como otros alumnos, yo había copiado a mano y que son, ciertamente, el único testimonio escrito de sus enseñanzas.

En la *Fundación Internacional Nadia y Lili Boulanger*, nos habíamos planteado la cuestión de la oportunidad de publicar estos «Cursos de Armonía» y, en aquella época, me había parecido que si Nadia Boulanger había redactado estas notas únicamente para definir los acordes como unos apuntes para ayudar la memoria y resumir ciertas reglas, su publicación tenía el peligro de dar una falsa imagen de su pedagogía. Puesto que mi propia pedagogía procede de Nadia Boulanger, me ha parecido ahora oportuno librar aquí, en Anexo a mi trabajo, los textos de estos «Cursos de Armonía» que muestran claramente los orígenes de mis enseñanzas.

Es interesante observar que en estas notas, solo el *acorde de sexta* merece comentarios más profundos y que, mencionando a Gevaert, Nadia Boulanger subraya el carácter *melódico* que «distingue el acorde de 6ª de entre todos los demás acordes». De este modo introduce la noción de *nota de paso*, *escapada*, *bordadura* en los acordes de 6ª, noción que desarrolla en el tratamiento de los *acordes de sexta y cuarta*. A pesar de esta intuición, permanece todavía aferrada a la tradicional noción armónica de los acordes que le hace analizar, en el ejemplo siguiente:

el acorde de 6ª como II grado invertido, y la 5ª del acorde del IV grado como una *nota de paso*, mientras que yo considero la 6ª como *apoyatura* de la 5ª.



Narcís BONET

INICIACIÓN A LA ARMONÍA AL TECLADO

ESTUDIO DE LAS TONALIDADES

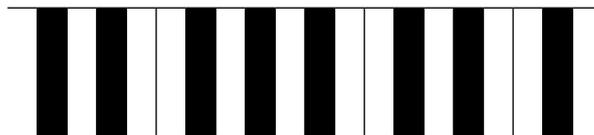
El estudio de la Armonía tradicional se basa sobre el sistema tonal. Por ello consideramos que es indispensable el dominio completo de las 12 tonalidades sobre el teclado, tanto sobre el plan melódico (por las escalas) como sobre el plan armónico (por los acordes). Para conseguirlo proponemos abordar este trabajo por el tetracorde.

El Tetracorde

Descubrid y trabajad sobre el teclado el **ciclo de tetracordes** (sucesión de 4 notas conjuntas formando un intervalo de *cuarta justa* (2 tonos y un semitono) a partir de *Do*:
(Con la mano derecha o con la izquierda)

1 m.d. 1 2 3 4 2 1 2 3 4 3 2 1 3 sigue 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Con objeto de asimilar perfectamente el **tetracorde** sobre cada una de las 12 notas y constatar la irregularidad del semitono entre *Mi-Fa* y *Si-Do*, aconsejamos esconder las teclas blancas del teclado y tocar el **ciclo de tetracordes**, incluso con un solo dedo (el índice), antes de emplear el digitado sistemático 1, 2, 3, 4 para la mano derecha o 4, 3, 2, 1 para la mano izquierda. La búsqueda del **tetracorde** puede facilitarse repitiendo la fórmula *tono - tono - semitono* cuando se tocan los intervalos de cada **tetracorde**.



Cuando se haya superado esta primera dificultad, recomendamos nombrar las notas al tocarlas. Este ejercicio pone en evidencia el problema de los **sostenidos** y los **bemoles** y los **sonidos enarmónicos**. Será necesario entonces escoger alternativamente los tetracordes de los compases 5, 6, 7 y 8, sea con los bemoles, o con los sostenidos.

Estudio de la escala mayor sobre las 12 tonalidades

La escala mayor está compuesta por **dos tetracordes** separados por el intervalo de un tono. Su estudio sobre el teclado se iniciará tocando primero el **primer tetracorde** de la escala de *Do mayor*, con la mano izquierda (*digitado: 4, 3, 2, 1*), y añadiendo el **segundo tetracorde** con la mano derecha (*digitado: 1, 2, 3, 4*):

m.iz. 4 3 2 1 m.d. 1 2 3 4

LOS ACORDES DE 3 SONIDOS EN POSICIÓN FUNDAMENTAL

Antes de abordar el estudio del enlace de los acordes en posición fundamental, es conveniente comprender por qué la escritura armónica se realiza a 4 voces (*soprano, contralto, tenor y bajo*) cuando el acorde solo comporta 3 sonidos.

De hecho, el aprendizaje de la Armonía es el estudio de la relación o acuerdo entre el **orden melódico** y el **orden armónico** teniendo como intermediario el **orden de los acordes** que genera toda la **organización tonal**.⁽¹⁾ En esta organización, el movimiento de **tensión-distensión** debe producirse tanto en la articulación armónica **Dominante -Tónica**, confiada al *bajo*, como en la articulación melódica **Sensible -Tónica**, confiada al *soprano*:

Tensión-Distensión

Melodía (<i>soprano</i>)		Una tercera voz completa el acorde de la Dominante, pero su resolución deja el acorde de la Tónica incompleto:		
Armonía (<i>bajo</i>)				

Se precisan, por lo tanto, 4 voces para expresar los acordes de 3 sonidos, y de ahí que la nota fundamental del acorde se dobla con una u otra de las voces por encima del *bajo*.

N.B. Estas 4 voces corresponden también a la división natural de la voz humana en voces graves y agudas, tanto para el hombre como para la mujer.

REGLAS GENERALES PARA LA REALIZACIÓN DE LOS BAJOS

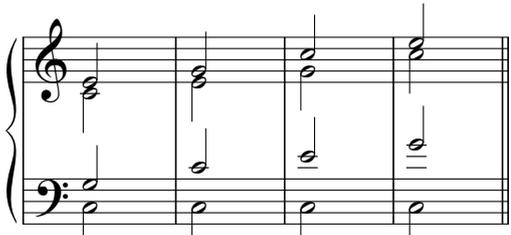
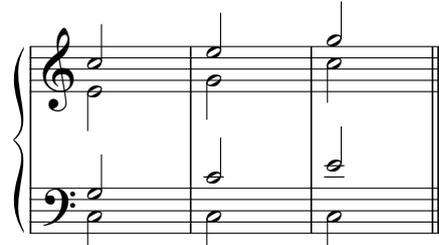
Disposición de los acordes

En el acorde, al estar formado por 3 sonidos dispuestos sobre 4 voces, una de ellas doblará normalmente el *bajo*.

Para la disposición de los acordes, el intervalo entre el *tenor* y el *contralto* o el *contralto* y el *soprano* no debe exceder la octava. Entre el *bajo* y el *tenor*, el intervalo de octava puede ultrapasarse. Estos límites son estrictamente escolares.

Se denomina *disposición estrecha* aquella en que las tres voces superiores están más ajuntadas, y *disposición ancha* aquella en que las voces están más espaciadas.

Ejemplos:

<p><i>disposiciones trechas:</i></p> 	<p><i>disposiciones anchas:</i></p> 
--	---

⁽¹⁾ Véase *L'organisation tonale*, pág. 62; *Les intervalles fondamentaux y La mélodie*, pág. 72; *Les accords fondamentaux*, pág. 78, en «Les éléments essentiels de la Musique»

LA PRIMERA INVERSIÓN DEL ACORDE O ACORDE DE SEXTA

Con la 1ª inversión del acorde dejamos el Renacimiento y entramos de lleno en el Barroco: un gran paso en la evolución de la música, comparable al que separa la época modal de la época tonal; porque si la puesta en marcha del orden armónico invierte el sentido de la distensión melódica que, en vez de ser descendente será ascendente, por la resolución de la **Sensible** hacia la **Tónica**,⁽¹⁾ la puesta en marcha de la 1ª inversión del acorde también es una verdadera **inversión de situación**. Es por ello, sin duda, que es el capítulo más difícil del estudio de la Armonía.

En efecto, en el acorde en posición fundamental, el movimiento de tensión-distensión se manifiesta **armónicamente** en el *bajo* (*intervalo de quinta*) por la articulación **Dominante-Tónica**, y **melódicamente** en el *soprano* (*intervalo de segunda*) por la articulación **Sensible-Tónica**, que produce la **cadencia perfecta** conclusiva:

V I

Invirtiendo los papeles, es decir, confiando la articulación melódica al *bajo* y la articulación armónica al *soprano*, debería producirse:

5
6 5
V I

Pero esta inversión de situación produce la entrada en escena del *intervalo de tercera*, que se había quedado al margen, y que asumirá a partir de ahora un papel preponderante en la resolución natural de la **cadencia imperfecta**:

3
6 5
V I

La introducción del *intervalo de tercera* permite invertir a su vez la nueva situación y, por el intercambio del *soprano* con el *bajo*, da lugar a la otra forma de **cadencia imperfecta**:

5 6
V I

Estas «inversiones de situación» crearán un sistema de intercambios entre las voces, particularmente entre el *bajo* y el *soprano*.

⁽¹⁾ Véase *Le Son*, pág. 58 y *L'organisation mélodique des sons*, pág. 66, en «Les éléments essentiels de la musique»

LA SEGUNDA INVERSIÓN O ACORDE DE SEXTA Y CUARTA

En relación con la 1ª inversión, la 2ª inversión del acorde reafirma todavía más el carácter aparente de la fundamental invertida. Si, en el *acorde de sexta*, la sexta asume, en general, un papel melódico, en el *acorde de sexta y cuarta* esta función melódica viene asumida simultáneamente por dos voces. Este acorde se manifiesta pues bajo la forma de:

1 – doble *apoyatura* (consonante):

2 – doble *bordadura* (consonante):

3 – dobles *notas de paso* (consonantes)

4 – doble *anticipación* (consonante):

5 – dobles *notas de paso y bordadura* (consonantes):

6 – *acorde de paso en un doble intercambio*:

7 – doble *pedal* (dando lugar a imitaciones):

El doble *pedal* permite también utilizar el *bajo* de un *acorde de sexta y cuarta* como *bordadura* o *nota de paso* (consonantes):

ANEXO

CURSO DE ARMONIA DE NADIA BOULANGER

ACORDES EN POSICIÓN FUNDAMENTAL

I - Acordes mayores

en modo mayor:

I IV V I IV V I V VI IV V I

en modo menor armónico:

V VI IV V I VI IV V I

en modo menor melódico ascendente:

IV II V I IV I V IV II V I IV I

en modo menor melódico descendente :

VII ⁶ IV V I VI III IV V I III IV V I

(1) El doblamiento del IV grado invertido da lugar a quintas directas entre el tenor y el bajo,

(IV) (V)

que se evitan doblando la Tónica (Véase *El acorde invertido de la Subdominante*, pág. 53)

VII IV
VI
(I) (V)

Fotocopiar los libros es ilegal Los principios fundamentales de la armonía

LOS PRINCIPIOS FUNDAMENTALES DE LA ARMONÍA

Prefacio.....	3
Prólogo.....	5
Introducción	7

INICIACIÓN A LA ARMONÍA AL TECLADO..... 11

ESTUDIO DE LAS TONALIDADES..... 11

El Tetracorde	11
Estudio de la escala mayor en las 12 tonalidades	11
Ciclo de las tonalidades con sostenidos.....	12
Ciclo de las tonalidades con bemoles.....	13

ESTUDIO DE LOS ACORDES

ESTUDIO DE LAS CADENCIAS..... 14

Los cambios de disposición.....	16
Introducción del acorde de Subdominante.....	16
Resumen de las Cadencias.....	17

ESTUDIO DE LAS PRINCIPALES PROGRESIONES ARMÓNICAS

Progresión ascendente de <i>cuarta y tercera</i>	17
Progresión descendente de <i>quinta y cuarta</i> (denominada <i>progresión de quintas</i>).....	18
Progresión descendente y ascendente de <i>cuarta y segunda</i>	19

LOS ACORDES DE 3 SONIDOS EN POSICIÓN FUNDAMENTAL..... 20

REGLAS GENERALES PARA LA REALIZACIÓN DE LOS BAJOS..... 20

Disposición de los acordes.....	20
Enlace de los acordes.....	21
1ª Regla	21
2ª Regla	21
3ª Regla	22

EJERCICIOS

Excepción a la 3ª Regla (<i>la Cadencia Rota</i>).....	25
--	----

EJERCICIOS

Excepción a la 2ª Regla (<i>la relación entre la Subdominante y el II grado</i>).....	29
La falsa relación de tritono	31

CADENCIAS Y PROGRESIONES ARMÓNICAS

Las progresiones armónicas (no modulantes).....	33
La progresión de <i>cuarta y tercera</i>	33
La progresión de <i>cuarta y quinta</i> , denominada <i>progresión de quintas</i>	34
La progresión de <i>cuarta y segunda</i>	35
Las progresiones armónicas modulantes	36
La progresión de <i>cuarta y tercera</i>	36
La progresión de <i>quintas</i>	39
La progresión de <i>cuarta y segunda</i>	40
Otras realizaciones (más complejas) de las progresiones.....	40
La progresión de <i>cuarta y tercera</i>	40
La progresión de <i>quintas</i>	41
La progresión de <i>tercera y segunda</i>	42
Sucesión de <i>terceras</i>	44

REGLAS GENERALES PARA LA REALIZACIÓN DE LOS CANTOS DADOS..... 45

LA PRIMERA INVERSIÓN DEL ACORDE O ACORDE DE SEXTA	47
El papel del <i>soprano</i>	48
Excepciones al principio de la <i>sexta</i> en el <i>soprano</i>	49
Los intercambios	50
ANÁLISIS DE LOS ACORDES EN PRIMERA INVERSIÓN	51
El acorde invertido de la Sensible	53
El acorde invertido de la Subdominante	53
El enlace de una disposición ancha con una disposición estrecha	57
Le ritmo armónico	57
Las notas dobladas	58
EJERCICIOS	58
Resumen de los enlaces	58
Progresiones armónicas	59
La progresión de <i>cuarta</i> y <i>tercera</i>	59
La progresión de <i>quintas</i>	63
La progresión de <i>cuarta</i> y <i>segunda</i>	66
La sucesión de <i>sextas</i>	67
REGLAS GENERALES PARA LA REALIZACIÓN DE LOS CANTOS DADOS	70
LA SEGUNDA INVERSIÓN O ACORDE DE SEXTA Y CUARTA	71
Resumen de los enlaces	72
ESTUDIO DE LOS ACORDES	73
El acorde de sexta y cuarta considerado como una verdadera inversión del acorde	74
La progresión de <i>cuarta</i> y <i>tercera</i>	75
La progresión de <i>cuarta</i> y <i>segunda</i>	75
La progresión de <i>quintas</i>	76
EL ACORDE DE SÉPTIMA DE DOMINANTE	78
El cifrado del acorde de séptima de Dominante	78
ESTUDIO DE LOS ACORDES	79
La resolución natural del acorde de séptima de Dominante	80
El equívoco de la 2ª inversión o acorde de +6	82
EJERCICIOS	84
Progresiones armónicas	85
La progresión de <i>quintas</i>	85
La progresión de <i>cuarta</i> y <i>tercera</i>	88
La progresión de <i>cuarta</i> y <i>segunda</i>	88
El acorde de «séptima de Subdominante» y las resoluciones excepcionales	89
REALIZACIÓN DE LOS BAJOS CIFRADOS	91
REALIZACIÓN DE LOS CANTOS DADOS	93
LOS ACORDES DE SÉPTIMA DE DISTINTAS ESPECIES	94
El cifrado de los acordes de séptima (mayor y menor)	94
El cifrado de los acordes de séptima de Sensible y de séptima disminuida	95
Progresiones armónicas	96
EJERCICIOS	97
REALIZACIÓN DE LOS BAJOS CIFRADOS	97