

ARMONÍA

Principios básicos

1. REPASO
 - a) Acordes propios de la escala mayor
 - b) Inversión de acordes en el modo mayor
 - c) Inversión de acordes en el modo menor
2. Acordes de séptima y sus inversiones
 - a) El acorde de séptima menor
 - b) El acorde de séptima en primera inversión
 - c) El acorde de séptima en segunda y tercera inversiones
 - d) Acorde de séptima mayor
 - e) Acordes disminuidos y su séptima
 - f) Repaso escrito
 - g) Entrenamiento auditivo / reconocimiento de acordes
3. Progresión de acordes y cadencias
 - a) Repaso escrito
 - b) Entrenamiento auditivo / reconocimiento de las diferentes cadencias estudiadas
4. Tonos no armónicos y adornos
 - a) Tono de paso
 - b) Tono vecino o (auxiliar)
 - c) La anticipación
 - d) El tono de escape
 - e) Nota cambiata
 - f) La suspensión
 - g) La apoyatura
 - h) Repaso
 - i) Entrenamiento auditivo / Repaso de acordes y cadencias e identificación de tonos no armónicos y adornos.
5. Análisis armónico básico
Práctica
6. La armonía (armonización)
 - a) Técnicas para enriquecer la armonía
 - b) La tonalidad relativa o paralela
 - c) Los dominantes secundarios
 - d) Tonos no armónicos
 - e) Otros consejos sobre el uso de acordes
 - f) Actividades prácticas /análisis de obras

Las lecciones que comprenden este curso han sido tomadas de los libros “lecciones prácticas para leer música tomo II” y “Lecciones prácticas para arreglar y componer música” de Eduardo Steele y Felipe Kirk.

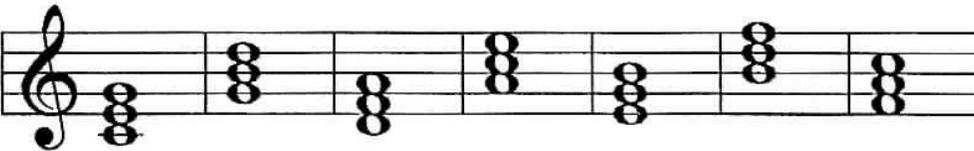
Hoja de Trabajo

Lección IV

Escriba el nombre (Do, Re, Mi, etc.) encima y la denominación funcional debajo de cada acorde que sigue. Note la tonalidad.

1. a. ___ ___ ___ ___ ___ ___ ___

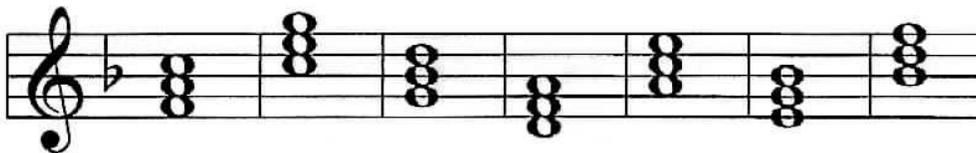
Tonalidad de _____



b. ___ ___ ___ ___ ___ ___ ___

2. a. ___ ___ ___ ___ ___ ___ ___

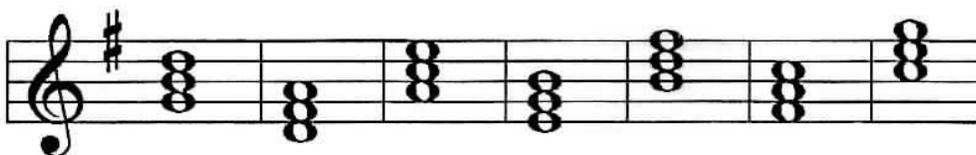
Tonalidad de _____



b. ___ ___ ___ ___ ___ ___ ___

3. a. ___ ___ ___ ___ ___ ___ ___

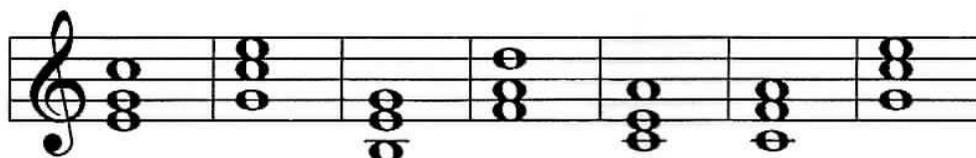
Tonalidad de _____



b. ___ ___ ___ ___ ___ ___ ___

4. a. ___ ___ ___ ___ ___ ___ ___

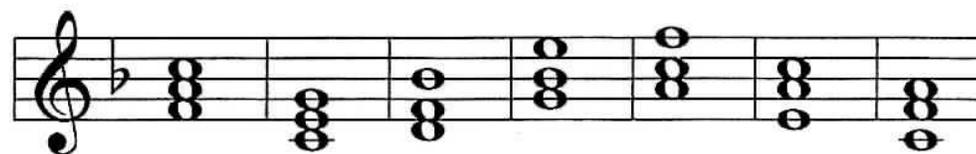
Tonalidad de _____



b. ___ ___ ___ ___ ___ ___ ___

5. a. ___ ___ ___ ___ ___ ___ ___

Tonalidad de _____



b. ___ ___ ___ ___ ___ ___ ___

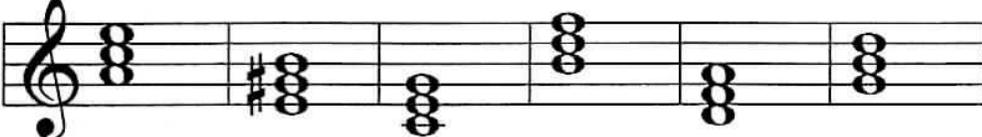
Hoja de Trabajo

Lección V

Escriba el nombre (Do, Re, Mi, etc.) arriba y la denominación funcional debajo de cada acorde que sigue. Note la tonalidad.

1. a. ___ ___ ___ ___ ___ ___

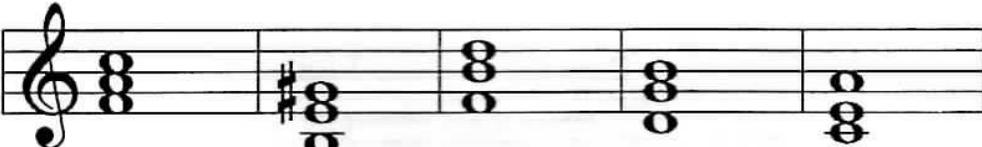
Tonalidad de ___



b. ___ ___ ___ ___ ___ ___

2. a. ___ ___ ___ ___ ___ ___

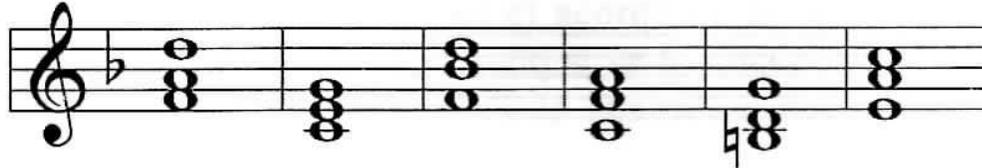
Tonalidad de ___



b. ___ ___ ___ ___ ___ ___

3. a. ___ ___ ___ ___ ___ ___

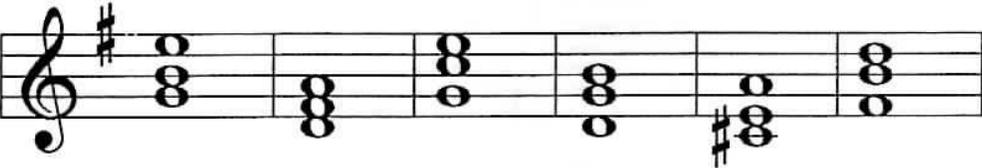
Tonalidad de ___



b. ___ ___ ___ ___ ___ ___

4. a. ___ ___ ___ ___ ___ ___

Tonalidad de ___



b. ___ ___ ___ ___ ___ ___

Lección VI

Acordes de Séptima y Sus Inversiones

El acorde de séptima menor

Frecuentemente encontrará una cuarta nota en un acorde que no es una repetición. Es muy común que esa nota es resultado de añadir otra tercera sobre la quinta del acorde. *Es decir, existe una tríada como base, con otra tercera añadida.* Este acorde se llama acorde de séptima porque en su posición fundamental (con la raíz como la nota más baja) hay el intervalo de séptima menor entre la raíz y esta cuarta nota.

Ejemplo 6-1

Sol 7

v⁷

Tonalidad de Do:

Lo más común de las séptimas es el acorde de la dominante séptima (V^7) y sus inversiones, aunque se lo encuentra en la supertónica (ii^7), medianta (iii^7) y la superdominante (vi^7) también.

Ejemplo 6-2

Séptimas en posición fundamental

Sol 7 Re m7 Mi m7 La m7

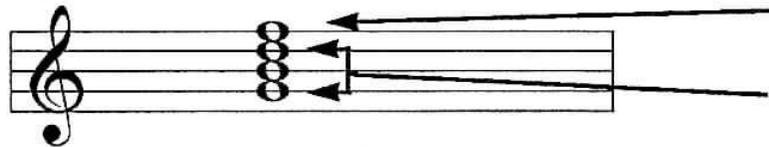
La tercera añadida

Tonalidad de Do:

La tríada básica

Para formar los distintos acordes de la séptima en posición fundamental, se usa la fórmula: *la tríada básica más la séptima*.

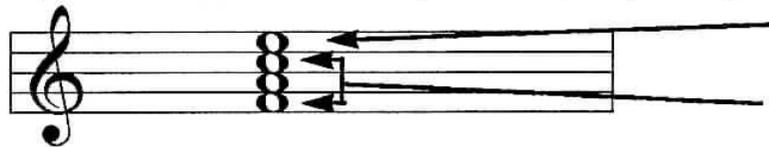
Ejemplo 6-3 Acorde de séptima menor (Sol7)



La tercera añadida
La tríada básica

Tonalidad de Do: Una tríada mayor más una séptima menor (V7)

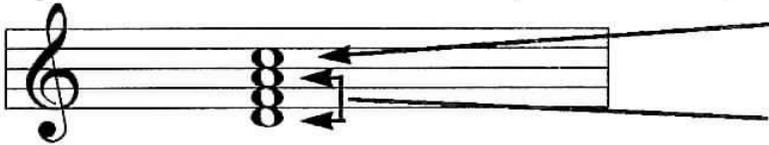
Ejemplo 6-4 Acorde de séptima mayor (Fa M7)



La tercera añadida
La tríada básica

Tonalidad de Do: Una tríada mayor más una séptima mayor (IV7)

Ejemplo 6-5 Acorde menor de séptima menor (Re m7)



La tercera añadida
La tríada básica

Tonalidad de Do: Una tríada menor más una séptima menor (ii7)

Ejemplo 6-6 Acorde de séptima disminuido (Si °7)



La tercera añadida
La tríada básica

Tonalidad de Do: Una tríada disminuida más una séptima disminuida (vii°7)

Ejemplo 6-7 Acorde de séptima medio-disminuido (Si ♭7)



La tercera añadida
La tríada básica

Tonalidad de Do: Una tríada disminuida más una séptima menor (vii♭7)

El acorde de séptima en primera inversión

Un acorde de cuatro tonos puede ser invertido tanto como el de tres. Igual a los acordes de tres notas, cada inversión lleva un nombre específico que describe los intervalos entre los distintos tonos.

Por ejemplo, usemos el acorde de Sol⁷ que es la séptima menor de Do que incluye las siguientes notas: Sol, Si, Re y Fa. (También llaman la séptima menor una *séptima dominante*). Sabemos que en su posición fundamental la nota Sol es la más baja en el acorde. Ahora, si invertimos la raíz, Sol, dejando que la tercera, Si, sea más baja, el acorde llega a ser *una séptima dominante en primera inversión* (Ver Ejemplo 6-8). Una séptima en primera inversión siempre llevará los números ⁶₅ porque hay el intervalo de una sexta y una quinta entre la nota más baja y la raíz (Sol) y la séptima (Fa). Si es una séptima dominante en primera inversión, sería V⁶₅.

Ejemplo 6-8

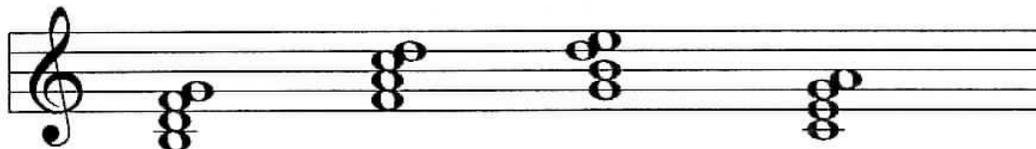
Séptimas en primera inversión

Sol⁷

Re m⁷

Mi m⁷

La m⁷



Tonalidad
de Do:

V⁶₅

ii⁶₅

iii⁶₅

vi⁶₅

Acordes de séptima en segunda y tercera inversiones

Una séptima en segunda inversión (la quinta como la nota más baja) se llama un ⁴₃ porque hay el intervalo de una cuarta entre la raíz (Sol) y Re, y una tercera entre la séptima (Fa) y Re, la nota inferior (ver el Ejemplo 6-9).

Una séptima en tercera inversión (la séptima como la nota más baja) se llama un ⁴₂ porque hay el intervalo de una cuarta entre la séptima (Fa) y la tercera (Si), y una segunda entre la raíz (Sol) y la séptima (Fa).

notas en relación con dos terceras menores. Si añadimos una tercera menor más, tenemos la séptima disminuida. Suena inestable y funciona casi como el acorde de la séptima disminuida.

Ejemplo 6-11

Si° Si° 7 Si[♯] 7

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The staff is divided into three measures. Above each measure is a chord symbol: Si°, Si° 7, and Si[♯] 7. Below each measure is a chord symbol: vii°6, vii° 6₅, and vii[♯] 4₃. The notes for each chord are: Si° (Bb, D, F), Si° 7 (Bb, D, F, Ab), and Si[♯] 7 (B, D, F, Ab). The text 'Tonalidad de Do:' is written to the left of the staff.

Tonalidad de Do:

Hoja de Trabajo

Lección VI

Escriba el nombre (Do, Re, Mi, etc.) encima y la denominación funcional debajo de cada acorde que sigue. Note la tonalidad.

1. a. _____

Tonalidad de _____

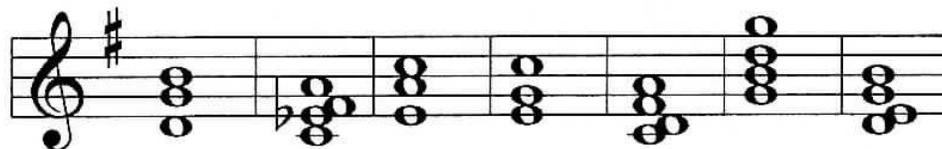


The staff contains seven chords in treble clef: 1. C major (C4, E4, G4), 2. D minor (D4, F4, A3), 3. E minor (E4, G4, B3), 4. F major (F4, A4, C5), 5. G major (G4, B4, D5), 6. A minor (A4, C5, E5), 7. B major (B4, D5, F#5).

b. _____

2. a. _____

Tonalidad de _____

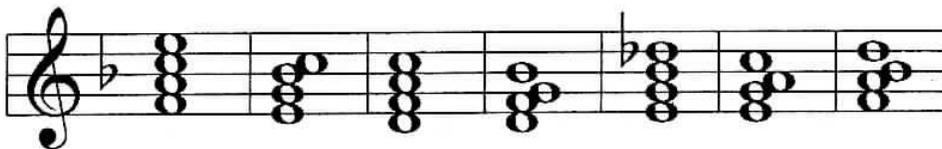


The staff contains seven chords in treble clef with a key signature of one sharp (F#): 1. D major (D4, F#4, A4), 2. E minor (E4, G4, B3), 3. F# major (F#4, A4, C#5), 4. G major (G4, B4, D5), 5. A minor (A4, C5, E5), 6. B major (B4, D5, F#5), 7. C# minor (C#5, E5, G5).

b. _____

3. a. _____

Tonalidad de _____

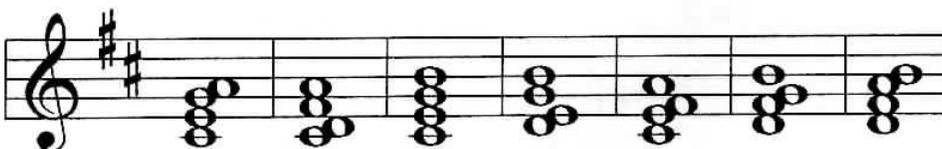


The staff contains seven chords in treble clef with a key signature of two flats (Bb): 1. Bb major (Bb4, D5, F5), 2. C minor (C5, Eb5, G5), 3. D minor (D5, F5, Ab5), 4. Eb major (Eb5, G5, Bb5), 5. F major (F5, Ab5, C6), 6. G major (G5, Bb5, D6), 7. Ab major (Ab5, C6, Eb6).

b. _____

4. a. _____

Tonalidad de _____



The staff contains seven chords in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#): 1. D major (D4, F#4, A4), 2. E minor (E4, G4, B3), 3. F# major (F#4, A4, C#5), 4. G major (G4, B4, D5), 5. A minor (A4, C5, E5), 6. B major (B4, D5, F#5), 7. C# minor (C#5, E5, G5).

b. _____

Lección VII

Progresión de Acordes y Cadencias

En esta lección tendrá la oportunidad de utilizar casi todo que ha estudiado. En música, los acordes generalmente siguen ciertos patrones. Usamos las denominaciones funcionales (números romanos) para analizar su movimiento. El movimiento de un acorde a otro se llama *progresión de acordes*. Una *progresión de acordes* está compuesta de una serie de acordes que giran alrededor de una tonalidad específica, usualmente dentro de los límites de los acordes y basada en la escala de dicha tonalidad.

Las progresiones más comunes son las de intervalos de quintas y cuartas. Es decir, de I a V (el intervalo de una quinta); de V a I (una cuarta); de ii a V (una cuarta); de iii a vi (una cuarta); de IV a I (una quinta), etcétera. Las progresiones terminan cuando hay un sentir de pausa o descanso, normalmente cuando se completa una frase musical. Este sentir de descanso o conclusión momentánea se llama *cadencia*. Las más comunes son cadencias en el dominante, sub-dominante o tónica. La cadencia final siempre termina en la tónica.

Ejemplo 7-1

Do Sol Do Fa Sol Mi m La m Do Sol7 Do

Tonalidad de Do: I V I IV V iii vi I⁶₄ V⁷ I

(cadencia de V7 - I)

Otra progresión común es bajar o subir por terceras; por ejemplo:
 I - vi - IV - V - I - I - iii - IV - V - I.

Ejemplo 7-2

Si b Mi b Si b Re m Mi b Fa Si b
 Sol m Fa

Tonalidad de Do: I vi IV V I I iii IV V I
 (Los corchetes indican la cadencia.)

Una práctica común es sustituir un acorde por otro, normalmente que está en una relación de la tercera. (Note: no todos los acordes en una relación de tercera pueden ser usados para sustituir otro en una progresión.)

Ejemplo 7-3

Sol Mi m La m Re7 Sol

Tonalidad de Sol: I vi ii* V7 I

El ii con asterisco (*) ha sido sustituido por IV en este caso.

Examinemos una progresión ahora usando una tonalidad menor.

Ejemplo 7-4

La m Sol Fa Mi7 La m

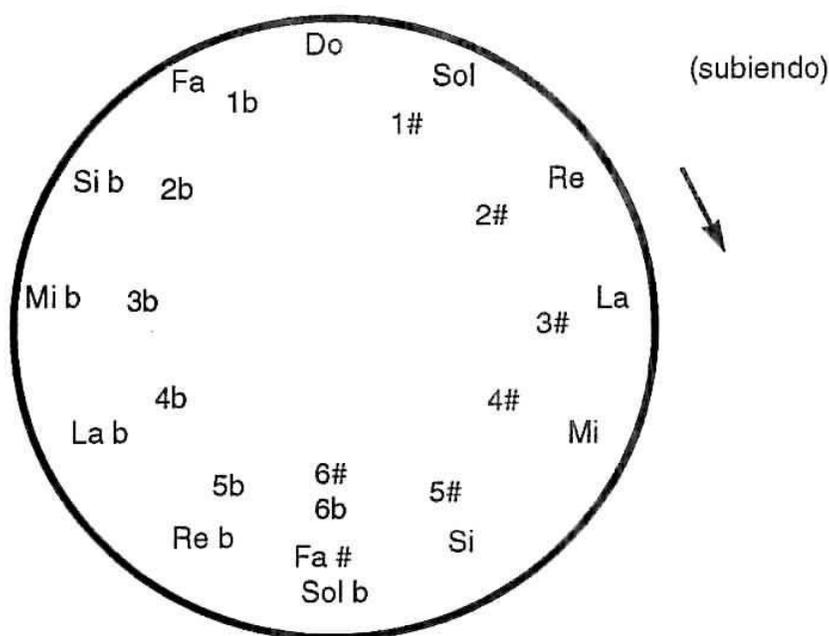
Tonalidad de La m: i VII VI V7 i

Círculo de quintas

Se puede formar un *círculo de quintas* de las tonalidades para ayudarnos a aplicarlo a la progresión de acordes. Empezamos con Do y seguimos subiendo a la derecha en el círculo por quintas (Do a Sol a Re, etc.) hasta que llegamos a Do otra vez.

Ejemplo 7-5

El Círculo de Quintas



Ya hemos dicho que una cadencia es un sentir de conclusión momentánea en la progresión. En las tonalidades mayores, las cadencias pueden ser clasificadas en cuatro clases: *auténtica* (V-I), *imperfecta* (normalmente termina en V, o un sustituto), *plagal* (IV-I) y *engañosa* (V-vi). Estudie bien los siguientes ejemplos, tocándolos en un teclado o guitarra para escuchar la diferencia.

Ejemplo 7-6 Cadencias

Sol Do Fa Sol7 Fa Do

Tonalidad de Do:

V I
IV V⁷
IV I

auténtica
imperfecta
plagal

Do Sol7 La m Sol7 Do

Tonalidad de Do:

I
V⁷ vi
V⁷ I

engañosa
auténtica

Estudie estas porciones de los himnos "Santa Biblia, para Mí" (Ejemplo 7-7) y "¡Piedad, Oh Santo Dios!" (Ejemplo 8-8) del *Himnario Bautista* para ver las progresiones de los acordes y sus cadencias.

Ejemplo 7-7 **Santa Biblia, para Mí** 146

La b Mi b La b Re b La b Re b Si b m

Tonalidad de La b:

I I V⁶₄ I⁶ IV IV⁶ I I I⁶ IV ii⁶

La b Mi b7 La b Mi b La b Mi b7 La b Mi b

I⁶₄ V⁷ I I I V I V⁶₅ I V

La b Mi b La b Mi b7 La b Mi b La b Mi b La b

I I V I V⁶₅ I V I I V⁶₄ I⁶

Ejemplo 7-8

¡Piedad, Oh Santo Dios!

414

Re m La7 Re m La7 Re m

Tonalidad de
Re m:

i i V⁶₅ i⁶ i i⁶₄ V⁷ i

Re m La Re m La7 Re m La

i i V i i⁶ V⁶₅ i V

La Re m Do Fa Re m Sol La Re m

V i VII III i iv V i

Nota: En el Ejemplo 8-8, “¡Piedad, Oh Santo Dios!”, el signo de compás es un 2 por 2 y un 3 por 2. Esto no debe causar confusión. Sólo indica que se encontrará compases de los dos en la música, en vez de uno solo.

Vale la pena experimentar con las progresiones hasta que haya desarrollado el oído para las que suenan bien, y las que no. Como hay un sinnúmero de posibilidades, no vamos a dar más ejemplos.

Empezaremos por analizar las progresions de acordes de himnos que encontramos en nuestro himnario. Hallará cuáles son las progresiones más usadas y comunes y cuáles suenan mejores que otras.

Antes de seguir con este capítulo, repase la tónica, supertónica, etcétera de las tonalidades más usadas (algunas se encuentran en el *Apéndice A* al fin del libro) para ayudarle a reconocer con rapidez cada acorde.

Hoja de Trabajo

Lección VII

Escriba el nombre (Do, Re, Mi, etc.) arriba y la denominación funcional debajo de cada acorde que sigue. Note la tonalidad.

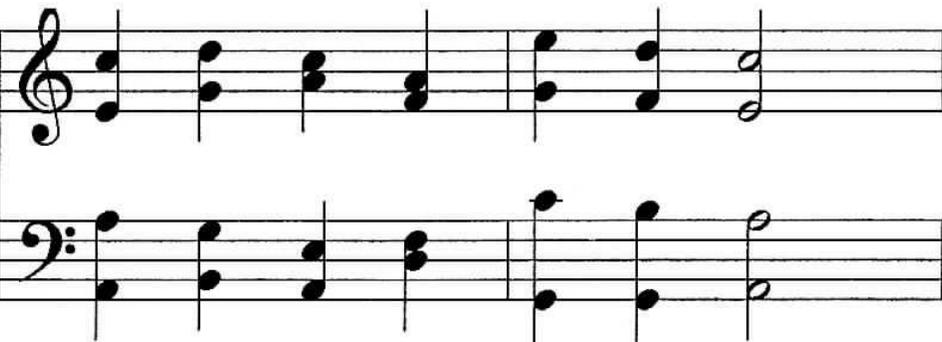
1. _____

Tonalidad de _____



2. _____

Tonalidad de _____



3. _____

Tonalidad de _____



Lección VIII

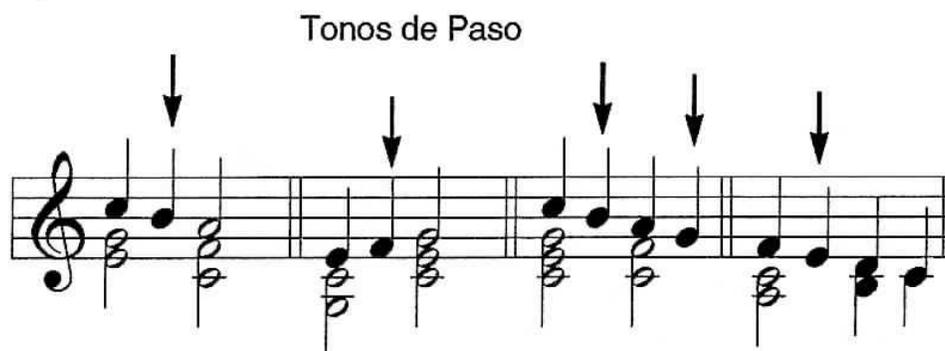
Tonos No Armónicos y Adornos

Frecuentemente en la música se encuentran notas que no forman parte del acorde donde están. Estos tonos forman cierta disonancia que se resuelve en un sonido más consonante y estable. Se llaman tonos no armónicos y adornos. Miremos varios tipos de estos casos especiales.

El tono de paso

Un *tono de paso* conecta dos acordes y/o sonidos consonantes por un movimiento de un tono o medio tono en la misma dirección de los otros tonos. Siempre ocurre en el tiempo débil. (También, ver en el *Himnario Bautista* el núm. 37, primer compás, segundo tiempo, nota Sol.)

Ejemplo 8-1



El tono vecino (auxiliar)

A veces una nota sube o baja un tono (o medio tono) y regresa al tono donde estuvo, formando una disonancia temporaria. Cuando esto ocurre, llamamos a esta nota un *tono vecino*. Cuando la nota sube un tono de la nota original y luego salta a un tono debajo de esa nota original resolviéndose en la misma nota, se llaman *tonos vecinos dobles*. También, puede bajar primero y después subir. Siempre ocurre en el tiempo débil. (Para otro ejemplo ver en el *Himnario Bautista* el núm. 224, compás 7, segundo tiempo, soprano, Fa #.)

Ejemplo 8-2

Tonos Vecinos Tonos Vecinos Dobles

The musical notation for Ejemplo 8-2 consists of a single staff in treble clef. It is divided into four measures. The first two measures are labeled 'Tonos Vecinos' and the last two are labeled 'Tonos Vecinos Dobles'. In the first measure, a quarter note G4 is followed by a quarter note A4. In the second measure, a quarter note B4 is followed by a quarter note C5. In the third measure, a quarter note D5 is followed by a quarter note E5. In the fourth measure, a quarter note F5 is followed by a quarter note G5. Each measure has a bass line with chords: G2-B2-D2 in the first, A2-C2-E2 in the second, B2-D2-F2 in the third, and C2-E2-G2 in the fourth. Arrows point to the notes in the melody.

La anticipación

A veces una nota se resuelve antes que el resto del acorde durante un tiempo débil. Este movimiento previo se llama una *anticipación*. Siempre ocurre en el tiempo débil. (También, ver en el *Himnario Bautista* el núm. 8, cuarto compás, cuarto tiempo, La.)

Ejemplo 8-3

Anticipaciones

The musical notation for Ejemplo 8-3 consists of a single staff in treble clef. It is divided into two measures. In the first measure, a quarter note G4 is followed by a quarter note A4. In the second measure, a quarter note B4 is followed by a quarter note C5. Each measure has a bass line with chords: G2-B2-D2 in the first, and A2-C2-E2 in the second. Arrows point to the notes in the melody.

El tono de escape (*eschappée*)

Cuando una nota se mueve un tono y después salta en la dirección opuesta, es llamada un *tono de escape*. El intervalo del salto puede variar. No importa si sube o baja primero, mientras que el salto que sigue sea en la dirección opuesta. Siempre ocurre en el tiempo débil. (También, ver en el *Himnario Bautista* el núm. 8, compás 6, primer tiempo, soprano, Do#.)

Ejemplo 8-4

Tonos de Escape

The musical notation for Ejemplo 8-4 consists of a single staff in treble clef. It is divided into two measures. In the first measure, a quarter note G4 is followed by a quarter note A4. In the second measure, a quarter note B4 is followed by a quarter note C5. Each measure has a bass line with chords: G2-B2-D2 in the first, and A2-C2-E2 in the second. Arrows point to the notes in the melody.

La nota *cambiata*

La nota *cambiata* es igual al tono de escape, con la excepción que después de moverse un tono, salta en la misma dirección. Siempre ocurre en el tiempo débil.

Ejemplo 8-5



La suspensión

Otra disonancia ocurre cuando una nota que forma parte de un acorde consonante es prolongada o suspendida mientras que el acorde o sentido de tonalidad cambia. Se llama *suspensión*. Las comunes son del cuarto grado del acorde resolviéndose en el tercer grado y el segundo grado resolviéndose en el primer grado. Note que las suspensiones siempre ocurren en el tiempo fuerte. (También, ver en el *Himnario Bautista* el núm. 65, tercer compás, primer tiempo, contralto, Sol a Fa#.)

Ejemplo 8-6



Tonalidad de Do:

La *apoyatura*

Cuando una nota llega por un salto y se resuelve en paso descendente, es llamada una *apoyatura*. Note que las *apoyaturas* siempre ocurren en el tiempo fuerte.

Ejemplo 8-7

Apoyaturas

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The staff is divided into four measures. The first measure contains a whole chord of F major (F, A, C). The second measure contains a whole chord of F major (F, A, C) with a note on the treble clef staff (F) that has an accent mark above it. The third measure contains a whole chord of F major (F, A, C) with a note on the bass clef staff (F) that has an accent mark above it. The fourth measure contains a whole chord of F major (F, A, C) with a note on the treble clef staff (F) that has an accent mark above it. Two arrows point from the word 'Apoyaturas' to the two accented notes in the second and third measures.

Hoja de Trabajo

Lección VIII

Por favor estudie el siguiente ejemplo con los tonos no armónicos y adornos e indentifique por escrito su nombre correcto. (TP=tono de paso, TPD=tono de paso doble, TV=tono vecino, S=suspensión, Ap=*apoyatura*, An=*anticipación*, TE=tono de escape, NC=*nota cambiata*.)

1. _____ 2. _____ 3. _____ 4. _____

1
2
3
4

5. _____ 6. _____ 7. _____ 8. _____

5
6
7
8

9. _____ 10. _____

Lección IX

Análisis Armónico Básico

Esta lección pretende compilar lo que hemos estudiado sobre acordes, tonalidades, inversiones, tonos no armónicos y adornos para que el alumno pueda empezar a escuchar la música con nuevos oídos y verla con una nueva perspectiva. El énfasis es tratar de entender por qué la música suena así. Al equiparse con las herramientas del análisis, el músico tendrá una base adecuada con la cual él puede evaluar y comparar. Sin duda, al invertir tiempo en analizar la música el aprecio por el proceso de componer y el canto mismo se engrandecerá.

Hay ciertos pasos que le ayudarán a hacer un análisis armónico:

- **Determinar la tonalidad**
- **Nombrar los acordes básicos**
- **Indicar la denominación funcional (números romanos)**
- **Marcar los tonos no armónicos y adornos**

Notará que son pasos que ya ha hecho en las lecciones previas. Estudie el siguiente ejemplo del himno 35, “Fuente de la Vida Eterna”(ver Ejemplo 9-1). En el himno los sistemas 1, 2, y 4 son iguales. Por eso, sólo los sistemas 1 y 3 aparecen aquí en el ejemplo. La letra ha sido quitada para facilitar el estudio. La *tonalidad* está indicada debajo de la clave de Fa en el primer sistema. Los nombres de los *acordes básicos* (Do, Re, Mi, etc.) están indicados encima de los acordes. Si el acorde básico no cambia, no se lo repite. Las *denominaciones funcionales* (I, ii, V, etc.) están indicadas debajo de cada acorde. Estas siempre están puestas, aunque haya repetición. Hay círculos alrededor de los *tonos no armónicos y adornos*.

Notitas de ayuda

- Aunque el acorde básico no esté exactamente en forma de dos tríadas, si la raíz del acorde está en el bajo, no hay inversión. (Compare el primer acorde, Mi b, primer sistema, primer compás, tercer tiempo, con el Mi b en el segundo sistema, primer compás, segundo tiempo.)

- Note las semicorcheas en el segundo sistema, segundo compás, tercer tiempo. Hay veces en que sería posible creer que hay un cambio de acorde pero por la rápida velocidad no se distingue. Al empezar la segunda mitad del tercer tiempo el acorde es Fa (ii). Pero en la última semicorchea del tercer tiempo, la nota en el soprano sube a Re, y sería posible llamarlo un cambio al acorde Re^o(vii^o). Aunque es posible, el cambio es tan rápido que no sonará al oído como un cambio de acorde, sino como un tono de paso.

Con esto en mente, vale la pena decir que mucho en el análisis armónico es subjetivo; hay varios puntos abiertos a discusión. Aunque esta subjetividad es verdadera, el músico siempre basa su opinión en suficiente evidencia en la música para comprobar su validez.

Analizar con rapidez requiere mucha práctica. Al principio puede ser un proceso que parece lento, pero si el alumno está dispuesto a aprender los nombres de los acordes en las tonalidades distintas y sus varias inversiones, se notará que el proceso llega a ser mucho más fácil.

No pretendemos decir que esto es todo que lo hay en el análisis armónico; pero le servirá al alumno como una buena introducción al fascinante mundo de una comprensión mayor de la música.

Ejercicios de Lectura Musical

Lección IX

Cante las cuatro voces del himno “Corazones Te Ofrecemos” en la *Hoja de Trabajo* , una por una y en su propio rango o gama.

Hoja de Trabajo

Lección IX

En el himno en las páginas siguientes, indique por escrito la tonalidad, los nombres de los acordes (Do, Re, Mi, etc.), la denominación funcional (I, ii, V, etc.) y los tonos no armónicos usando la misma forma dada en el Ejemplo 9-1. Las secciones repetidas y la letra del himno han sido quitadas para facilitar el trabajo.

1. Corazones Te Ofrecemos (HB 18)

Musical notation for the hymn "Corazones Te Ofrecemos" in G major, 4/4 time. The notation consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody in the treble staff starts on G4 and moves through A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6. The bass line starts on G2 and moves through A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4.

Tonalidad
de _____

Corazones Te Ofrecemos (HB 18) (continuación)

The first system of musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a melody of eighth and quarter notes. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system of musical notation also consists of two staves. The top staff continues the melody from the first system. The bottom staff continues the harmonic accompaniment, featuring a mix of chords and single notes.

Lección 6

LA ARMONÍA

Por lo general, *los cantos pueden ser acompañados por la guitarra, el piano u otro instrumento de teclado con solamente tres acordes básicos* (Do, Fa y Sol7 en la tonalidad de Do). Esto se aplica a casi todos los coritos de la iglesia. Aunque éstos nos gustan, no son interesantes musicalmente, pero pueden serlo. Trate de enriquecer su vocabulario armónico. Los oyentes se lo agradecerán y usted verá que aun los coritos más sencillos pueden llegar a ser mucho más interesantes al ser armonizados de nuevo con acordes más ricos e inusuales. En vez de alimentar a sus oyentes solamente con el mismo helado de vainilla vez tras vez, ¿por qué no ofrecerles todos los sabores imaginables? Puede ser que nadie se haya quejado de la pobre selección en el pasado, pero quizá es porque no saben lo que se están perdiendo. Seguro que después de probar los sabores diferentes, jamás van a querer regresar a la vainilla simple de siempre.

Esta lección requiere más entendimiento sobre la teoría musical que las demás. Como dijimos en el prefacio, los dos libros de esta serie titulados *Lecciones prácticas para leer música, Tomos I y II* pueden ser de gran ayuda. En esta lección, les voy a referir a estos libros de vez en cuando con indicaciones como (*Leer música I*, p. 50) o (*Leer música II*, p. 75).

A esta altura es importante que usted entienda un concepto sumamente importante en la composición que tal vez se le haya escapado. Pensemos un momento en los idiomas. ¿Cuál vino primero: el idioma o las reglas gramaticales? Hay que entender que las reglas gramaticales surgieron después del idioma. Existen para explicarnos cómo el idioma se habla y son indispensables para cualquier estudiante que quiere aprender a

hablarlo. Por otra parte, un niño pequeño aprende un idioma solamente de oído. No sabe por qué se debe decir algo de tal forma u otra; solamente sabe que se dice así.

Podemos ver, entonces, que hay dos formas de aprender un idioma: estudiándolo u oyéndolo. Lo mismo sucede con la música. Aunque la mayoría de nuestras reglas musicales vino de la música refinada de Juan Sebastián Bach, él mismo no conocía estas reglas; ¡qué increíble!, ¿no? Él componía naturalmente de oído. Las reglas fueron “deducidas” después por eruditos que estudiaron su música y dijeron: “parece que en tal y tal situación, Bach casi siempre hacía tal y cual cosa así. Si queremos escribir música que suena como la de Bach, tenemos que escribirla de tal o cual forma”. Como reza el dicho: “la costumbre se hace ley”.

En esta lección vamos a presentar muchas técnicas musicales, y aunque éstas pueden ser de gran ayuda para enriquecer el vocabulario armónico, no hay sustituto para un oído bien desarrollado. Los conceptos mismos no sirven de mucho si no pueden escucharse en el momento de armonizar una melodía. ¿Cómo se desarrolla el oído? Hay que escuchar, escuchar y escuchar los compositores a quienes uno quiere emular y tratar de imitar sus progresiones armónicas... tal como un niño aprende por imitar a los adultos a su alrededor. Veamos ahora algunas técnicas para enriquecer la armonía.

Técnicas para enriquecer la armonía

Al comenzar a armonizar una melodía, considere el uso de las siguientes técnicas para enriquecer la armonía y hacerla más interesante.

1. *Acordes con la raíz (fundamental) en cada tono de la escala, no solamente en los del primer, cuarto y quinto grado.* A continuación aparece un ejemplo de un canto conocido: “Cristo me ama”. Lo usaremos en todas nuestras ilustraciones armónicas para que sea más fácil hacer comparaciones entre ellas. Si puede, toque cada ejemplo en un instrumento de

teclado. Cada ejemplo sucesivo puede incorporar aspectos de técnicas previamente presentadas. En este ejemplo hemos armonizado el canto usando solamente los tres acordes básicos (los principales) de la tonalidad de Do: Do, Fa y Sol. Esta es la armonización más sencilla posible:

Ejemplo 6-1: Armonización sencilla

Ahora, ¿cuáles son los demás acordes que ocurren naturalmente en la tonalidad de Do (es decir, los acordes que ocurren en la tonalidad sin usar ninguna alteración accidental)? Hay acordes mayores, menores y un acorde disminuido. (Vea *Leer música II*, pp. 21-24). Se puede ver a continuación que resultan las tríadas (acordes de tres tonos distintos): de Do mayor (Do), Re menor (Re m), Mi menor (Mi m), Fa mayor (Fa), Sol mayor (Sol), La menor (La m) y Si disminuido (Si^o o dis). (La última tríada, Si^o, es de poco uso).

Ejemplo 6-2: Acordes que ocurren naturalmente en la tonalidad de Do

En el ejemplo siguiente hemos usado dos de estos acordes: La m y Mi m. En los ejemplos que siguen usaremos todos de una forma u otra:

Do Sol Lam Mim

Cris - to me a - ma bien lo sé,

Ejemplo 6-3: Uso de acordes menores

2. *Acordes que incorporan el segundo, sexto, séptimo y noveno grados.* Ya dijimos que los tres acordes principales en la tonalidad de Do son Do, Fa y Sol, aunque el último se toca casi siempre como Sol7, un acorde de cuatro tonos distintos (la tríada más el séptimo grado de la escala ya incorporado). Sin duda, el uso del séptimo grado es lo más común; sin embargo, podemos lograr sonidos muy agradables cuando agregamos el segundo, sexto o noveno grados también. En el ejemplo siguiente presentamos el acorde de Do con las modificaciones más comunes. En el primer pentagrama están las que se basan en Do mayor. En el segundo pentagrama están las que se basan en el acorde de Do menor:

Do Do2 Do6 Do7 DoM7 Do9 DoM9

Dom Dom2 Dom6 Dom7 DomM7 Dom9 DomM9

Ejemplo 6-4: Modificaciones de Do y Do m por añadir el segundo, sexto, séptimo y noveno grados de la escala

Ahora note la melodía nuevamente armonizada con muchas modificaciones así:

Do Rem9 Sol Lam7 Mim Fa FaM7 Rem7 Fa6 Sol7 Do2

Cris - to me a - ma bien lo sé, Su Pa - la - bra me ha - ce ver,

Ejemplo 6-5: Uso de los segundo, sexto, séptimo y noveno grados

Veremos en la Lección 7 cómo algunos de estos acordes se identifican estrechamente con ciertos estilos de música.

3. *Acordes aumentados o disminuidos.* Aunque son de poco uso, estos acordes tienen un sabor especial. Dos intervalos armónicos de la tercera son la base para todos los acordes comunes en la música. (Vea *Leer música II*, pp. 21-24.) Se construye un acorde *mayor* con una tercera mayor más una tercera menor. Se construye un acorde *menor* a la inversa: una tercera menor más una tercera mayor.

Añadiendo los acordes aumentados y disminuidos, tenemos aun más posibilidades. Se construye un acorde *aumentado* con dos terceras mayores, el acorde *disminuido* con dos terceras menores y, en el caso del acorde *disminuido séptimo*, con tres terceras menores:

Do Do+ Dom Do° Do°7

3M + 3m 3M + 3M 3m + 3M 3m + 3m 3m + 3m + 3m

Ejemplo 6-6: Combinaciones de terceras mayores y menores y acordes resultantes

Ahora, ¿cómo usar estos acordes? Estos crean una tensión que nos lleva a “acordes de descanso”, así que son útiles como acordes de transición de un acorde a otro. Son acordes que propulsan la música hacia adelante.

Do Do+ Do6 Do7 Fa Fa#°7 Do6 Do Sol7

Cris - to me a - ma bien lo sé, Su Pa - la - bra me ha - ce ver,

Ejemplo 6-7: Uso de acordes aumentados y disminuidos

4. *Acordes prestados de la tonalidad paralela o relativa y acordes del dominante secundario.* ¿Qué significa todo esto? A continuación hay una explicación más técnica pero, básica-

mente, estamos hablando de hacer lo siguiente: *experimentar con intercambios de un acorde menor por un acorde mayor y viceversa*. Esto es algo que se puede hacer sin leer o entender lo que sigue, pero hemos incluido una explicación breve para los que pueden o quieren entenderlo.

La tonalidad relativa o paralela

Las tonalidades *relativas* usan la misma armadura de clave. La tonalidad de Sol mayor, por ejemplo, tiene un sostenido en la armadura de clave. La tonalidad relativa de Sol mayor es Mi menor (y viceversa) porque tienen la misma armadura: un sostenido. En cambio, las tonalidades *paralelas* tienen la misma raíz (fundamental). La tonalidad paralela de Sol mayor es Sol menor (y viceversa) porque tienen el mismo nombre (Sol), pero con armaduras diferentes.

Cuando tomamos prestados acordes de la tonalidad de Mi menor o Sol menor para usar en Sol mayor, estamos usando acordes que ocurren naturalmente en la tonalidad relativa o paralela, pero no en la tonalidad verdadera del canto. Así que, en el ejemplo que sigue en Do mayor, el acorde de Sol mayor ocurre naturalmente en esta tonalidad pero, en vez de usarlo, hemos usado Sol menor que ocurre naturalmente en la tonalidad paralela: Do menor. Creo que esto le da a la armonización un sabor distinto que le va a gustar.

Do Mi7 Lam Solm7 Do7 Fa Re7 Do6 Do Sol7

Cris - to me a - ma bien lo sé, Su Pa - la - bra me ha - ce ver,

Ejemplo 6-8: Uso de acordes menores y mayores que no ocurren naturalmente en la tonalidad

Los dominantes secundarios

Ahora veremos una explicación breve sobre los domi-

nantes secundarios. En la tonalidad de Do, el acorde que se llama el dominante es Sol. (Vea *Leer música II*, pp. 29, 30). Es el acorde que casi siempre nos lleva a Do, el acorde principal, *la tónica*, en la tonalidad de Do. Se puede usar con o sin la séptima, aunque casi siempre aparece con la séptima porque resulta en una progresión armónica más fuerte y con más tendencia hacia Do. Por ejemplo, el intervalo de Do a Sol (hacia arriba) es la quinta y el Sol a Do (hacia arriba) es la cuarta. Si la raíz está en el bajo, el movimiento del bajo de Sol (el dominante) a Do (la tónica) sería una cuarta para arriba o una quinta para abajo. (Vea *Leer música I*, pp. 68, 69).

Cuando usamos cualquier acorde no dominante como si fuera un acorde dominante hemos creado un *dominante secundario* (en la tonalidad de Do, cualquier acorde que no sea Sol o Sol7). El acorde que le sigue al dominante siempre tiene como raíz una cuarta para arriba (o quinta para abajo) del original, como en el caso de Sol a Do.

En el ejemplo siguiente, el acorde con raíz en Mi, que ocurre naturalmente en la tonalidad de Do, es Mi menor. Se puede hacer del acorde un dominante secundario si se cambia el Mi menor por Mi mayor o Mi mayor séptimo (Mi7). El acorde que sigue tiene que ser un acorde con raíz en la nota una cuarta para arriba (o quinta para abajo) de Mi; en nuestro ejemplo es La menor. Es como si la tonalidad cambiara temporalmente a La menor, y que el acorde de La fuera la tónica. Es importante notar que el acorde que le sigue al dominante secundario puede ser mayor o menor; no importa cuál. Lo que sí importa es que las raíces de los acordes tengan la relación de dominante a tónica.

Do Mi7 Lam Solm7 Do7 Fa Re7 Do6 Do Sol7

Cris - to me a - ma bien lo sé, Su Pa - la - bra me ha - ce ver,

Ejemplo 6-9: Uso de acordes aumentados y disminuidos

Otro uso del dominante secundario en el siguiente ejemplo es el Re7 que va a un acorde con Sol en el bajo, aunque sea la primera inversión de Do. (Vea *Leer música II*, pp. 30-32). Al fin y al cabo, la cuestión es experimentar con intercambios: de un acorde menor por un acorde mayor y viceversa, jugando con los efectos resultantes.

Confíe en el oído como su guía principal. Se pueden disfrutar helados de sabores diferentes sin entender cómo hacerlos ni haber visto los ingredientes que contienen. Lo mismo sucede con los acordes.

Tonos no armónicos

1. *Suspensiones (retardos)*. Normalmente, cuando hay un cambio de acorde, todos los tonos se cambian por tonos nuevos en el nuevo acorde. Una suspensión es cuando hay un tono del primer acorde que no se mueve al mismo tiempo que los demás. Es un tono del primer acorde suspendido en el segundo acorde (en un tiempo más fuerte que el tercer acorde) que siempre se resuelve con movimiento hacia abajo para formar un tercer acorde. (Vea *Leer música II*, p. 63). Los nombres de las suspensiones tienen que ver con el grado del tono en el acorde nuevo. Por ejemplo, Do sus (4-3) significa que el cuarto grado (Fa) de Do es el tono suspendido del primer acorde al segundo y que se resuelve hacia abajo en el tercer grado (Mi) en el siguiente acorde. La suspensión del 4 al 3 (4-3) es la más común pero también hay suspensiones del 2 al 1 (2-1), 6 a 5 (6-5) o una combinación como (4-3) y (2-1) al mismo tiempo. El ejemplo que sigue nos demuestra las suspensiones más comunes:



Ejemplo 6-10: Suspensiones más comunes

Y ahora, así es el canto armonizado con suspensiones.

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part is written in a treble clef with a 4/4 time signature. The lyrics are: "Cris-to me a-ma bien lo sé, Su Pa-la-bra me ha-ce ver,_" Above the notes, there are labels for intervals: "Do Sol Do Do sus(4-3) Fa sus(2-1) Do Sol sus(4-3)". The piano accompaniment is written in a bass clef with a 4/4 time signature, featuring a steady harmonic accompaniment. The score illustrates the use of suspensions, where a note is held over from the previous measure into the current one.

Ejemplo 6-11: Uso de suspensiones

Generalmente ocurren al final pero, a veces, al principio de una frase musical.

2. *Adornos*. Adornos son tonos no armónicos de varios tipos que se pueden poner entre los acordes del canto (vea *Leer música II*, pp. 61-64) con varios propósitos:

- a. para que las progresiones armónicas sean más fluidas o suaves,
- b. para que haya interés melódico en todas las voces de la música, no solamente en la melodía, y
- c. para llenar los descansos (silencios) en el movimiento melódico de manera que haya equilibrio entre ella y las demás voces, principalmente en las voces de contralto y tenor.

Es decir, cuando no hay mucho movimiento en la melodía, conviene incluir elementos melódicos cautivantes en otras voces. De este modo la música no pierde su ímpetu y el oyente no se aburre.

Lamentablemente, muchos compositores tienden a pensar en la música de una forma vertical. Pensamos en todos los sonidos verticales sonando juntos en un momento dado, especialmente si tocamos el teclado o guitarra. Sin embargo, las personas que interpretan la música y los oyentes están experimentándola horizontalmente. Ya hemos dicho que el elemento con el cual más se identifica la gente es la melodía (el aspecto horizontal), y no los acordes (el aspecto vertical) o el ritmo.

También a nosotros nos conviene *pensar en forma horizontal si queremos escribir algo que funciona bien* y que le agrade a todos. Los adornos pueden hacer que la música sea menos vertical y que fluya mejor horizontalmente.

Hay una lista bastante larga de términos para describir los adornos más comunes (vea *Leer música II*, pp. 61-64), pero es un tema fuera del alcance de este libro. Creo que el oído nos puede ayudar más que la teoría en este caso, aunque vale notar que los tonos (o notas) de paso son los adornos más usados. El ejemplo siguiente es una forma un poco exagerada que demuestra el uso de muchos de dichos adornos:

Do Sol Do Fa Do

Cris-to me a-ma bien lo sé, Su Pa-la-bra me ha-ce ver,

Ejemplo 6-12: Uso de varios adornos

3. *Bajos melódicos.* Ya vimos cómo usar tonos no armónicos para lograr voces interiores más melódicas. Podemos lograr lo mismo en el bajo con inversiones de los acordes. Lamentablemente, algo que demuestra que un compositor es novato, y con un vocabulario armónico limitado, es el hábito de siempre poner la raíz del acorde en el bajo. Invertir el acorde; es decir, poner otro tono que no sea la raíz del acorde en el bajo, hace posible aprovechar al máximo las posibilidades armónicas del acorde y lograr un bajo melódico, en vez de siempre ir brincando de raíz a raíz. El acorde de Do, compuesto de Do, Mi y Sol, suena diferente si ponemos Mi (primera inversión) o Sol (segunda inversión) en el bajo.

Una técnica común es ir bajando o subiendo por tonos en la voz del bajo. Cuando se va bajando, hay un sentido de descanso y paz. Cuando van subiendo, se puede intensificar la

tensión o aumentar la emoción de la música. En el ejemplo siguiente podemos ver demostraciones de los dos: una línea de bajo melódico que baja y otra que sube. (Si no lo había observado antes, mire cómo se anotan los acordes invertidos para la guitarra. Al anotar el nombre del acorde, se escribe el tono que se debe tocar o cantar en el bajo debajo del nombre del acorde, separados por una raya).

Do2 ^{Mim7}/_{Si} Lam7 Solm7Do7 Fa2 Fa#°7 ^{Do6}/_{Sol} ^{FaM9}/_{La} Sol7 Do

Cris - to me a - ma bien lo sé, — Su Pa - la - bra me ha - ce ver, — Que

Ejemplo 6-13: Uso de inversiones y adornos (tonos/notas de paso) para lograr un bajo melódico

Debemos mencionar que también se puede lograr un bajo melódico con tonos de paso o, más común, hacerlo con una combinación de las dos técnicas: acordes invertidos y tonos de paso. La nota baja no tiene que ser obligatoriamente un tono del acorde.

4. *Contramelodías*. Podemos avanzar el propósito de los adornos, como los tonos de paso, y los bajos melódicos hacia algo todavía más melódico y horizontal (vea los puntos previos: “adornos” y “bajo melódico”) con el uso de contramelodías. Cuando llegamos a este punto, lo que nos importa más son las melodías y no tanto las armonías que resultan por sus intercambios:

Cris - to me a - ma bien lo sé, Su pa - la - bra me ha - ce ver, — Que

Cris - to me a - ma bien lo sé, Su Pa - la - bra me ha - ce ver,

Ejemplo 6-14: Uso de contramelodías

Note el final de este ejemplo: puede haber una combinación de técnicas o cambios de una técnica a otra.

5. *Pedales*. En la composición, un pedal es un tono sostenido por un tiempo considerable, usualmente en el bajo, mientras hay cambios de acordes en otras voces de la música. En algunos estilos de música (*country*) y con ciertos instrumentos (el banjo, la gaita) se llama un roncón (*drone*). Los pedales más comunes son el pedal en la tónica (que enfatiza la tonalidad principal, especialmente al principio del canto) y el pedal en el dominante. En nuestros ejemplos, como la tonalidad del canto es Do, la tónica también sería Do:

Do Sol Do Fa Do Do
Do

Cris - to me a - ma bien lo sé, Su Pa - la - bra me ha - ce ver,

The image shows a musical score in 4/4 time. The bass line features a constant pedal point on the note 'Do' (C4). The treble line contains chords and a vocal melody. The lyrics are: 'Cris - to me a - ma bien lo sé, Su Pa - la - bra me ha - ce ver,'. Above the staff, the notes Do, Sol, Do, Fa, Do, Do are written, with 'Do' appearing below the first and last notes.

Ejemplo 6-15: Uso de un pedal en la tónica

El pedal en el dominante sirve para enfatizar o reforzar la cadencia final del canto para que el último acorde suene más como el final. El dominante en este ejemplo es Sol:

Do Sol Fa Sol Do Sol Sol7 Do
Sol

Cris - to me a - ma, La Bi - blia di - ce a - sí.

The image shows a musical score in 4/4 time. The bass line features a constant pedal point on the note 'Sol' (G4). The treble line contains chords and a vocal melody. The lyrics are: 'Cris - to me a - ma, La Bi - blia di - ce a - sí.' Above the staff, the notes Do, Sol, Fa, Sol, Do, Sol, Sol7, Do are written, with 'Sol' appearing below the first and last notes.

Ejemplo 6-16: El uso del pedal en el dominante

6. *Modulaciones* (cambiar de una tonalidad a otra). Hacer modulaciones a tonalidades más y más agudas añade emo-

ción a la composición, al igual que una línea en el bajo que va subiendo por tonos. Es común hacerlo, especialmente en la última estrofa de una composición. Las modulaciones pueden ser muy útiles, también, para aprovechar los rangos de las voces o los instrumentos para efectos especiales en el desarrollo de las ideas musicales en la composición. En los ejemplos siguientes encontrará algunas de las modulaciones más comunes. Pero se puede hacer una modulación de cualquier tonalidad a cualquier otra, y los mejores compositores saben cómo hacerlo de una forma natural, suave y convincente. Le sugerimos que empiece un archivo de ejemplos de modulaciones bien hechas para usar como referencia en sus composiciones.

Do $\frac{\text{Do}}{\text{Sol}}$ Sol7 Do $\frac{\text{Do}}{\text{Si}_b}$ Lab 7sus⁽⁴⁻³⁾₍₂₋₁₎ Re $_b$ Lab

Bi - blia di - ce a - sí. Cris - to me a - ma,

Do $\frac{\text{Do}}{\text{Sol}}$ Sol7 Do $\frac{\text{Do}}{\text{Si}_b}$ La 7sus⁽⁴⁻³⁾₍₂₋₁₎ Re La

Bi - blia di - ce a - sí. Cris - to me a - ma,

Do $\frac{\text{Do}}{\text{Sol}}$ Sol7 Do $\frac{\text{Do}}{\text{Si}_b}$ Sib 7sus⁽⁴⁻³⁾₍₂₋₁₎ Mi $_b$ Si $_b$

Bi - blia di - ce a - sí. Cris - to me a - ma,

Ejemplo 6-17: Algunas modulaciones comunes

7. *Sus ideas.* El propósito de esta lección no es el de ser un tratado exhaustivo de la armonía, sino una manera de despertar su apetito para algo más interesante que “armonías de vainilla simple”. Un mundo de sabores armónicos le espera, y usted también puede agregar los suyos.

Experimente con combinaciones de tonos en inversiones diferentes. Tarde o temprano descubrirá armonías sabrosas que le gustarán. No importa si no sabe sus nomenclaturas oficiales. Lo que sí importa es que las use. De esta manera puede introducir al mundo una receta nueva con su toque especial. Acuérdesse de que su oído debe ser la guía principal. Haga todo lo posible para desarrollarlo.

Otros consejos sobre el uso de acordes

Ritmo armónico (o la frecuencia de los cambios de los acordes) es usualmente más lento cuando se usan acordes sencillos y más rápido cuando se usan acordes más complejos. Hay que pensar en la habilidad de los que interpretarán su composición y en cuál instrumento lo harán. Por ejemplo, generalmente se puede ejecutar un ritmo armónico más rápidamente en el piano que en la guitarra.

Acordes bien vocalizados. La vocalización de un acorde tiene que ver con la ubicación y duplicación de los tonos en la tríada básica (ver *Leer música II*, pp. 21-24). Evite duplicaciones innecesarias de los tonos en el acorde. Cuando sea necesario duplicar un tono de la tríada al estar escribiendo música a cuatro voces, siempre es mejor duplicar la raíz de la tríada. Si no puede duplicar la raíz, duplique la quinta. Se recomienda no duplicar la tercera. Tampoco duplique la séptima u otro tono agregado a la tríada principal.

Rango y tonos. Ponga las notas más cerca la una a la otra en el rango más agudo y más separadas en el rango más grave. Las notas deben estar separadas por una octava, como mínimo, en el rango más grave. En el rango menos grave (la octava debajo de Do central), las notas deben estar separadas

por una cuarta o quinta como mínimo. Encima de Do central pueden estar separadas por cualquier intervalo, no importa lo pequeño que sea. Los acordes en los rangos más graves con separaciones pequeñas entre los tonos (una tercera o menos), suenan imprecisos sin poder distinguir entre los tonos. El acorde pierde todo su sabor cuando los tonos están mal puestos.



Ejemplo 6-18: Vocalización de acordes

Progresión de los acordes. Ponga atención a cómo los acordes progresan del uno al otro. Evite que dos tonos separados por una quinta se muevan hacia arriba o abajo junto con otros tonos separados por una quinta. Esto se llama “quintas paralelas”. También evite octavas o acordes enteros paralelos. En términos generales, *el movimiento de los tonos más agudos y graves debe ser en direcciones opuestas.*

Como ya hemos dicho, esta lección no ha sido un tratado exhaustivo de la armonía. Hay un sinnúmero de libros excelentes sobre el tema. Sin embargo, espero que le haya abierto el apetito para intentar armonías más ricas y que los conceptos presentados junto con su propia experimentación le pueda llevar a un vocabulario armónico más y más sabroso.

Actividades prácticas

1. Analice los acordes en tres de sus cantos favoritos (como mínimo). Examine música de estilos diferentes: himnos, cantos contemporáneos y otros.

2. Escuche uno de sus cantos favoritos en casete o disco compacto y trate de imitar los acordes del canto en la guitarra o piano.
3. Tome una melodía original o de un canto favorito y armónicela usando las técnicas mencionadas en esta lección para variar o cambiar los acordes:
 - ✎ Todos los acordes con raíz en cada tono de la escala.
 - ✎ Acordes que incorporan el segundo, sexto, séptimo y/o noveno grados.
 - ✎ Acordes aumentados o disminuidos.
 - ✎ Acordes menores o mayores que no pertenecen a la tonalidad de la melodía (tomados de la tonalidad relativa o paralela o los acordes del dominante secundario. Esto se puede hacer cambiando acordes mayores a acordes menores y viceversa).
 - ✎ Acordes con suspensiones.
 - ✎ Acordes con adornos.
 - ✎ Acordes en inversión para lograr un bajo melódico.
 - ✎ Contramelodías.
 - ✎ Acordes sobre pedales.