

# CONTINUIDAD ARMÓNICA

Al nombrar esta lección he tenido algunos problemas para elegir el título. No sabía si llamarla “Conducción de Voces”, “Armonía a Cuatro Voces” o “Continuidad Armónica”. Finalmente he descartado el primer título porque existen otros procedimientos para conducir voces. El segundo sería correcto, porque es lo que realmente vamos a tratar, pero de nuevo, existen otras formas de disponer las 4 voces para formar un acorde, y además, en lo que vamos a hacer especial hincapié es precisamente en respetar los criterios de continuidad armónica. De ahí que me haya decantado por este último nombre. El procedimiento de conducción de voces que vamos a ver en esta lección es lo que se entendería por Armonía en el sentido clásico de la palabra. Originalmente, se pensaba más bien como la forma de arreglar las voces de un coro cuando éste tenía que formar acordes, de forma que el Contrapunto influyó mucho en la creación de sus normas. Como sea, no hace falta saber Contrapunto para entender la Armonía; su mayor parecido es que ambos tratan de mantener la independencia entre voces, aunque el objetivo principal de la segunda es obtener los enlaces más suaves posibles entre los acordes.

Los guitarristas (y los músicos modernos en general) pensamos en los acordes como entidades independientes, “bloques”, por así decirlo. En el procedimiento clásico se atiende más bien a cada melodía individual, y cómo combinar cuatro de ellas para formar acordes “en el aire”, sin que nadie esté ejecutándolos como tales. Esto es muy útil en la orquestación, y se sigue utilizando de una manera muy similar en música moderna (aunque más laxa en cuanto a normas) para componer arreglos de teclado, secciones de cuerda, etc.

## 1. Movimientos armónicos entre dos voces

Ya incluí este apartado en “Introducción al Contrapunto”. Pero como he dicho que no hace falta saber contrapunto para entender esta lección, copio y pego. Dos voces pueden hacer 4 tipos de movimiento:

- **Movimiento Directo:** Las dos voces se mueven en la misma dirección (las dos ascienden o descienden a la vez).
- **Movimiento Paralelo:** Es un movimiento Directo en el que se conserva el mismo tipo de intervalo (las dos voces suben o bajan una tercera, o una octava, etc).
- **Movimiento Oblícuo:** Mientras una voz se mantiene en la misma nota, la otra asciende o desciende.
- **Movimiento Contrario:** Las dos voces hacen movimientos en sentidos opuestos (una sube mientras la otra baja, o viceversa).

## 2. Nombres y tesitura de las voces

Los ejercicios de continuidad armónica se realizan a cuatro voces. De más agudo a más grave, se llaman Soprano, Alto, Tenor y Bajo. Sus tesituras vienen impuestas por las limitaciones de la voz humana:

VOZ	CLAVE*	TESITURA (Óptima)**
Soprano (S)	Sol	D4 a F5***
Alto (A)	Sol	A3 a C5
Tenor (T)	Fa	D3 a F4
Bajo (B)	Fa	G2 a B3

\*Las cuatro voces se escriben en un pentagrama doble, llamado Gran Pentagrama, cuya línea inferior está en clave de Fa y la superior en clave de Sol. Es el mismo sistema en el que se escribe para piano.

\*\* Las tesituras pueden, eventualmente, ensancharse hasta una tercera por arriba o por debajo.

\*\*\* Considerando C4 como el Do Central del piano. Los franceses cifran este como C3, de ahí la necesidad de aclararlo.

## 3. Espaciado de las voces

La distancia entre dos voces no debe superar la octava, aunque no hay restricciones a la distancia entre Bajo y Tenor. Las disposiciones más normales son con las tres voces superiores en el ámbito de una octava, y el Bajo más separado de ellas, tal y como podría disponerlas normalmente un pianista (Bajo en una mano, resto del acorde en la otra). También es frecuente arreglarlas en dos pares de voces (B+T y A+S), respetando que no haya más de una octava entre T y A. Más o menos esto se corresponde con los acordes en *disposición abierta* y *cerrada*: se considera una disposición abierta cuando entre dos de las voces superiores cabría otra nota del acorde, y cerrada cuando las tres voces superiores están tan próximas que no lo permiten.

## 4. Criterios de Continuidad Armónica

Y aquí la palabra clave es “criterios”, más que “normas”. Muchos de ellos no se respetan a día de hoy, especialmente los puntos 4, 9 y el 7b.

1. Hay 4 voces, y en acordes de tríada sólo tres notas, por lo que una de ellas se duplica. Se puede duplicar la Tónica o la 5ª, pero se evita estrictamente la duplicación de la 3ª del acorde.
2. Como ya se ha reflejado, la distancia entre dos voces, excepto entre B y T, no debe superar la 8ª.
3. Al igual que en contrapunto por especies, se evitan las 5ªs y 8ªs paralelas, así como ir de unísono a unísono, de unísono a 8ª o de 8ª a unísono (o de 8ª a 8ª, paralelas).
4. Se evitan las 8ªs, unísonos y 5ªs entre dos voces externas (B y S) incluso aunque el movimiento no sea paralelo, sino simplemente directo. **En resumen, las normas 3 y 4 implican que sólo se puede ir de 8ª a 5ª o viceversa por movimiento contrario, y nunca de 8ª/u a 8ª/u ni de 5ª a 5ª.**
5. La prohibición referente a las 5ªs y 8ªs paralelas es más laxa cuando sólo implica a voces internas (A y T). (En el contrapunto a dos voces, era muy estricta ya que ambas son externas). En cuanto una de las voces que las forman es externa, se considera que estos movimientos restan independencia.
6. Se deben evitar saltos melódicos iguales o superiores a una 5ª en las voces interiores (no es que sean incorrectos, pero tienden a restar protagonismo a las exteriores. Además los saltos amplios corren el riesgo de producir cruces de voces o solapamientos).

### 7. Enlaces de acordes:

- a. Si hay *nexo armónico* (nota/s en común entre los dos acordes a enlazar), esa nota se mantiene en la misma voz y octava, y el resto de voces se mueven hacia las notas del siguiente acorde por el camino más corto (o sea, por grado conjunto).
  - b. Si no hay *nexo armónico*, el movimiento del bajo debe ser contrario al del resto de las voces, que se moverán por grado conjunto. En armonía moderna no se aplica esta norma; se considera que si los dos acordes están en la misma disposición de voces (lo que supone un movimiento paralelo) no se rompe la continuidad armónica. En mi opinión es de mejor efecto respetarla, pero cabe mencionarlo.
8. Las **disonancias** (incluidas las 7as de acordes cuatríada, y los intervalos de 4ªJ en 2ªs inversiones de acordes\*, o la b5 de un acorde disminuido) deben ser *preparadas* y resueltas, de manera similar a como se hace en Contrapunto. La preparación de una disonancia significa que la nota que la va a formar tiene que aparecer como consonancia en el acorde anterior, en la misma voz.
  9. Hay limitaciones a los **acordes** utilizables, iguales que en el contrapunto por especies: Se usan sólo acordes en estado fundamental o 1ª inversión. La 2ª inversión se limita al 6/4 cadencial\*\*. Si hay un acorde con 5ª disminuida, sólo puede aparecer en 1ª inversión. Esta norma no se aplica actualmente.

\* Recordemos que el intervalo de 4ªJ se considera disonancia cuando una de las voces implicadas es el bajo. En un acorde en segunda inversión, se forma una cuarta entre el bajo y la Tónica. Por tanto hay que preparar la disonancia y tratarla como tal.

\*\* Es una forma de ornamentar un acorde de dominante, llegando a él con dos apoyaturas simultáneas (de la 6ª del V a la 5ª, y de la 4ª del V a la 3ª. Estas 6ª y 4ª del V se corresponden con la 3ª y Tónica del I, respectivamente, por tanto el acorde “k6/4” es I en 2ª inversión). El efecto es similar a preceder al V con Vsus4, algo bastante común en armonía moderna. Lo que sucede realmente es que se utiliza el I en segunda inversión (Ej. C/G). Así, la progresión armónica resultante es: **I, I/V, V, I (En C mayor: C, C/G, G, C)**

## 5. Posibles aplicaciones

Cuando tenemos una progresión de acordes, y queremos distribuir sus notas entre varios instrumentos melódicos (voces, cuerdas, vientos, incluso varias guitarras...), podemos hacer uso de estos criterios para obtener la sensación de voces independientes que forman acordes. También podemos basarnos en este procedimiento para establecer unos “checkpoints” por los que una melodía (normalmente en la voz más alta) tiene que pasar, y el resto de instrumentos le harán así un eficaz soporte armónico, caracterizado por notas largas, movimientos suaves de un acorde a otro y poca actividad melódica. Como fondo de una textura de melodía y acordes, disponer estos últimos de manera que respeten los criterios expuestos en el punto 4 dará sensación de amplitud (especialmente si se usan disposiciones abiertas) y de empaste sonoro.

## 6. Ejercicios y ejemplo

6.1 Partiendo de esta disposición del acorde de Cm, hacer una conducción a 4 voces de la siguiente progresión:

1. Partiendo de disposición abierta

Exercise 6.1 shows a musical staff with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 4/4 time signature. The progression consists of nine measures: Cm, Ab, Eb, Bb, Cm, Ab, Eb, G7, and Cm. The Cm chord is written in an open position (C4, Eb3, Bb2). The G7 chord is written in an open position (G4, Bb3, F3, Eb2). The staff is empty for the other notes, indicating a four-part setting.

6.2 Partiendo de otra disposición del acorde de Cm, hacer una conducción a 4 voces de la siguiente progresión:

2. Partiendo de disposición cerrada

Exercise 6.2 shows a musical staff with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 4/4 time signature. The progression consists of nine measures: Cm, Ab, Eb, Bb, Cm, Ab, Eb, G7, and Cm. The Cm chord is written in a closed position (C4, Eb3, Bb2). The G7 chord is written in an open position (G4, Bb3, F3, Eb2). The staff is empty for the other notes, indicating a four-part setting.

Hay varias posibles soluciones, pero he aquí las mías:

1. Partiendo de disposición abierta

Example 1 shows a four-part setting of the progression from exercise 6.1, starting with an open Cm chord. The notes are: Soprano (C4, Ab3, Eb3, Bb2), Alto (C4, Ab3, Eb3, Bb2), Tenor (C4, Ab3, Eb3, Bb2), and Bass (C4, Ab3, Eb3, Bb2). The G7 chord is written in an open position (G4, Bb3, F3, Eb2). The staff is empty for the other notes, indicating a four-part setting.

2. Partiendo de disposición cerrada

Example 2 shows a four-part setting of the progression from exercise 6.2, starting with a closed Cm chord. The notes are: Soprano (C4, Ab3, Eb3, Bb2), Alto (C4, Ab3, Eb3, Bb2), Tenor (C4, Ab3, Eb3, Bb2), and Bass (C4, Ab3, Eb3, Bb2). The G7 chord is written in an open position (G4, Bb3, F3, Eb2). The staff is empty for the other notes, indicating a four-part setting.

En el ejemplo 1, el G7 no lo he presentado completo, haciendo sólo la tríada, que me permitía un enlace más suave.

En el ejemplo 2, entre el compás 4 y 5 he utilizado un movimiento paralelo de voces, que causa una 5ª paralela en las voces más graves. En armonía moderna se consideraría correcto al haber presentado ambos acordes en la misma disposición, pero en armonía clásica me habría saltado la prohibición referente a las 5ªs paralelas explícitas: el movimiento del bajo debería ser contrario al del resto de voces, que deberían poder moverse por grado conjunto hacia notas del siguiente acorde. Para poder respetar este criterio, tenía que saltarme otros (causando un salto de 5ª o duplicando la 3ª de un acorde), así que he optado por esta solución, ya que el efecto es más suave que otras alternativas. Muchos problemas de armonía no tienen una solución que respete todos los criterios, por lo que habría que volver atrás para llegar a otra disposición de Bb que permita un enlace más “correcto”, o bien establecer una jerarquía de qué criterios son más importantes. Una 5ª paralela me importa menos que duplicar la tercera. Otra opción sería hacer un cambio de disposición dentro de la duración de Bb (haciendo dos blancas en lugar de una redonda). La primera blanca sería igual que lo escrito, y la segunda sería otra disposición del acorde (con alguna/s nota/s en la misma voz), que permita un mejor enlace con Cm.