

## PRÓLOGO

Tras la publicación de un primer volumen de COMPENDIO DE ARMONÍA RAZONADA VOLUMEN I en el cual el autor ha expuesto los elementos básicos, continúa, en este segundo volumen, desarrollando la materia según el nuevo sistema educativo.

José Raso del Molino ha llevado en el primer volumen una claridad de ideas que, me consta, han sido fructíferas para los alumnos que lo han seguido, no sólo en Málaga, sino también en otras ciudades.

Este segundo volumen se centra en tres puntos importantes:

El primero es uno de los más complicados en el estudio de la Armonía, la MODULACIÓN, término impropio que se aplica al cambio del tono y del modo, y no del modo solamente.

En segundo lugar se explican acordes por reducción de novena mayor y menor: acordes de séptima de sensible y de séptima disminuida; así como toda clase de series de séptima.

Una tercera parte sirve para mostrar los acordes de cuatro y cinco sonidos sobre todos los grados de la escala.

También, junto a este libro, aparece otro de ejercicios.

Esperamos que este segundo volumen tenga el mismo resultado positivo que el anterior.

Los años de docencia hacen ver que la práctica está por encima de muchas teorías. Es por esto por lo que José Raso del Molino tiene ideas claras para exponer.

Hemos de agradecer esta segunda entrega de COMPENDIO DE ARMONÍA RAZONADA VOLUMEN II a su autor, ya que es un trabajo cuya finalidad no es otra que la ayuda al alumno, posible futuro compositor.

ARACELI CARACUEL  
*Catedrática de Armonía del  
Conservatorio Superior de Música de Málaga.  
Jefa del Área de Creatividad*

## MODULACIÓN

Llamamos modulación, (\*) a un momento determinado dentro del discurso musical, en el que un acorde (y por tanto, los sonidos que lo forman) cambia la función que anteriormente tenía, adquiriendo una nueva, debiendo aparecer más pronto o más tarde, alteraciones que confirmen una nueva tonalidad, (modulación por transformación).

Esta modulación será más efectiva, cuanto más importante sea el acorde que produce la transformación, en la antigua tonalidad.

En el momento de producirse una modulación, la duración y el lugar que ocupe el acorde que transforma es un factor bastante importante, ya que de alguna forma nos debe hacer recordar los puntos cadenciales o semicadenciales por ser los que mejor identifican a una tonalidad.

### Ejemplo NO Modulante

DoM

II V I IV V I

### Ejemplo Modulante

DoM FaM

II V I I IV V I

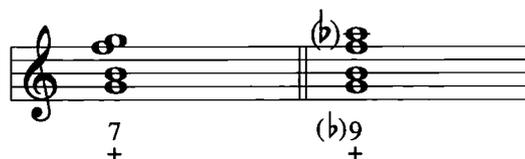
transfor confirm

(\*) La palabra modulación con bastante frecuencia es confundida ya que parece ser que se refiere a los cambios de modo. Si así fuese deberíamos emplear el término "modalización". No olvidemos que la tonalidad se rige por un módulo llamado escala diatónica, a su vez formada por dos submódulos que corresponden a sus tetracordos inferior y superior.

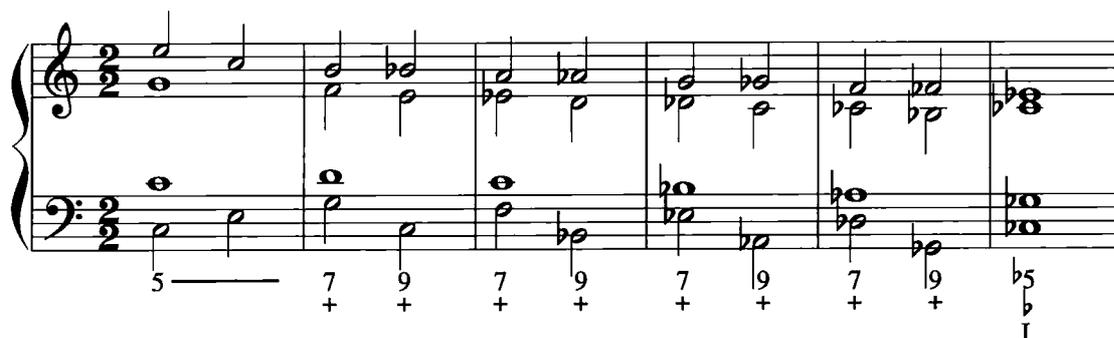


## SERIES DE 7 Y 9 (a cuatro voces).

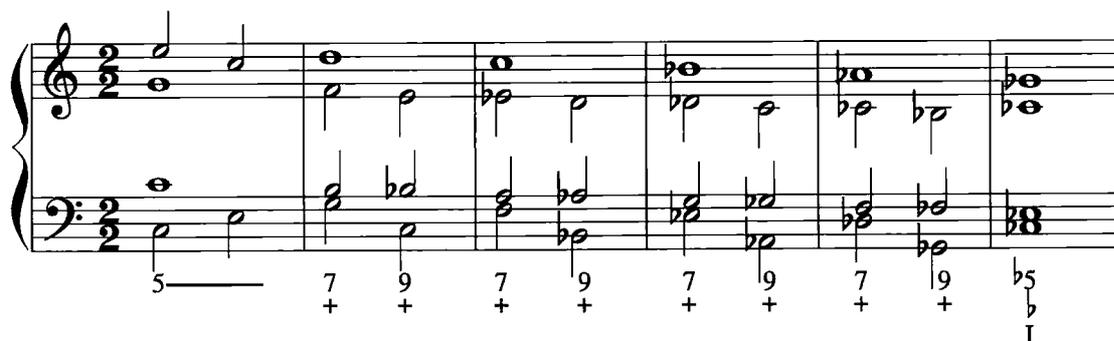
La única diferencia que hay entre un acorde de 7ª dominante incompleto y otro de 9ª dominante (sin su 5ª), es que sustituimos la duplicación de la fundamental del primero por la nota 9ª del segundo.



Esto nos indica que podemos intercambiar dichos acordes en una serie, reservando para el acorde de 9ª dominante los lugares que ocupaban las séptimas dominantes incompletas.



Como puede comprobarse, el acorde de 9ª dominante Mayor, ( como en el ejemplo anterior ) no respeta la norma establecida en lo referente a la colocación de sus sonidos al tener la sensible por encima de la 9ª. En estos casos si se permite esta excepción ya que el efecto estético que produce la serie es superior a las propias funciones tonales de dicho acorde, aún así, se puede prescindir de esta excepción realizando un cambio de posición de tal forma que la novena ocupe la voz superior.



Esta serie en estado fundamental, produce dos escalas cromáticas descendentes y una exátona, también descendente, cada dos acordes.

## CARACTERÍSTICAS ESPECIALES DEL ACORDE DE SÉPTIMA DISMINUIDA

En apartados anteriores hemos comprobado como todos los sonidos que componen este acorde, son equidistantes con su superior e inferior ( tono y medio ), sus dos quintas, son disminuidas ( tres tonos ) y la máxima separación de sus sonidos es una séptima disminuida ( cuatro tonos y medio ).

Los intervalos separados por un tono y medio son la 2ª aumentada y la 3ª menor.

Los separados por tres tonos, son la 4ª aumentada y la 5ª disminuida.

Los que están a distancia de cuatro tonos y medio, son la 6ª Mayor y la 7ª disminuida.

Si observamos los cifrados de este acorde en estado fundamental y en inversiones, comprobamos que todos estos intervalos están contenidos en él.

La 2ª aumentada aparece en la última inversión. (+2)

La 3ª menor, en todas las inversiones y en estado fundamental.

La 4ª aumentada, en la segunda inversión. (+4)

(3)

La 5ª disminuida, en la primera inversión (+6) y en esta misma, la 6ª Mayor.

(5)

La séptima disminuida, en estado fundamental. (7)

De los cuatro sonidos que contiene este acorde, tres son atractivos, ( la sensible asciende un semitono y el IVº y VIº descenderán también un semitono ). Teniendo en cuenta la equidistancia entre todos sus sonidos, si colocásemos en cada uno de ellos un acorde de séptima disminuida, comprobaremos que todos son el mismo acorde aunque escritos de diferente forma ( enarmonías ) ya que cada uno de ellos pertenecerían a una distinta tonalidad.

(\*) Las diversas tónicas de estos acordes, forman otro acorde de séptima disminuida,

## GENERALIDADES

Hasta este momento, teníamos restringidos efectos tales como la llamada “falsa relación de semitono o tritono” así como el uso de intervalos melódicos aumentados y disminuidos.

La “falsa relación de semitono” es cuando en una voz aparece una nota con distinta alteración a la que en otra voz se había producido en el acorde anterior sin que haya cromatismo. (A).

La forma de evitar esta falsa relación, es realizar cambios de posición con la intención de que se produzca un cromatismo que evite esta falsa referencia sonora. (B).

The image shows two musical examples, A and B, in 2/2 time. Example A shows a progression from a dominant chord (DoM) to a tonic minor chord (m). The 7th of the dominant (F#) moves to the 2nd of the tonic (F), creating a false relation. Example B shows the same progression but with a chromatic resolution: the 7th of the dominant (F#) moves to F# (chromatic), then to F (chromatic), and finally to the 2nd of the tonic (F).

Falsa relación de tritono es, entre otras, la que se produciría si un acorde de 9ª dominante Mayor o 7ª de sensible, resolviesen en una tónica de modo menor (intervalo que se produciría entre voces distintas con la 9ª (ó 7ª) del acorde de dominante y la modal de la tónica. (A).

Esta falsa relación puede evitarse transformando la 9ª Mayor en menor, así como la 7ª de sensible en 7ª disminuida (con carácter de pasos) para poder resolver sin problemas en una tonalidad menor. Aún se pueden reducir más estos acordes, hasta llegar al de 7ª dominante que como sabemos es común a los tonos Mayores y menores. (B).

The image shows two musical examples, A and B, in 2/2 time. Example A shows a progression from a dominant 9th chord (9+V) to a tonic minor chord (I). Example B shows a progression from a dominant 7th chord (7+VII) to a tonic major chord (I). The notation includes chord symbols and their resolutions.

Estos efectos de falsa relación deben ser evitados si estamos realizando armonía para voces humanas (coral) ya que es muy posible que se puedan producir desafinaciones al recibir ciertas voces, malas referencias sonoras de otras.

En música instrumental este problema desaparece ya que la afinación de los diversos instrumentos (excepto los de cuerda-arco) está perfectamente definida.

## INVERSIONES DE LOS ACORDES DE 7ª Y 9ª DIATÓNICA

En estado fundamental, (que podrá estar incompleto) cifraremos dicho acorde con la cifra 7 y las alteraciones (si las hubiere) que correspondan a sus sonidos.

En inversiones, siempre usaremos las cifras que correspondan a los sonidos que forman las disonancias desde la voz del Bajo y las alteraciones (si las hubiere) que correspondan a sus sonidos. Nunca podrán quedar incompletas.

Fundamental

7 6 7 b9 7 +6 7 IV  
 b5 4 b5 + 7  
 II I II V III

1ª inversión

6 6 4 4 b6 b6  
 5 5 3 3 b2 2  
 II I IV VI III II

2ª inversión

3ª inversión

El acorde de 9ª diatónica conservará las normas dadas para el acorde de 9ª dominante, (novena a distancia de novena de la fundamental y la tercera, en voz inferior a esta).

En estado fundamental prescindiremos de su 5ª en armonía a cuatro voces y lo cifraremos con un 9 sobre un 7 más las alteraciones que contenga.

En inversión, los cifrados corresponderán a los intervalos que producen las disonancias a partir de la voz del Bajo y el orden de sus cifras representará la colocación de sus sonidos. (La última inversión no es posible por aparecer una "falsa novena".

Fundamental inversión sobre 3ª inversión sobre 7ª inversión sobre 9ª

9 9 9 7 7 7 3 3 3  
 III III III (b)5 5 5 4 4 4  
 (b)6 6 6 3 3 3 3  
 (b)3 III III 2 2 2  
 III III III

a cinco voces SI a cuatro voces NO a cinco voces SI a cuatro voces NO falsa 9ª