

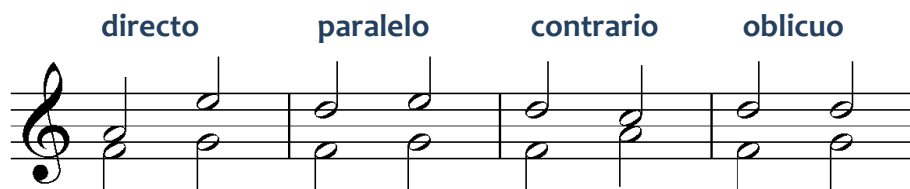
Conducción de Voces

Para el enlace de acordes es importante tratar que los movimientos entre las voces sean suaves, para ir adquiriendo técnica en la conducción de las partes. Por eso antes de armar enlaces de acordes, veamos algunas normas acerca de la conducción de las voces.

MOVIMIENTO DE DOS VOCES

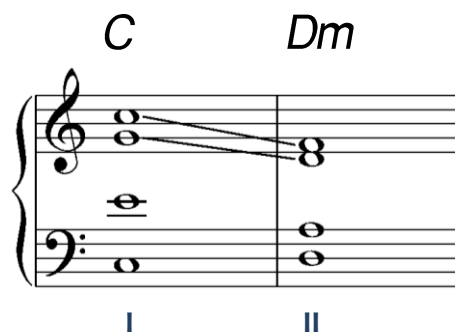
El movimiento entre las partes se divide según la dirección:

- DIRECTO, cuando las voces se mueven en la misma dirección
- PARALELO, cuando el movimiento directo es con el mismo intervalo
- CONTRARIO, cuando son movimiento diferentes
- OBLICUO, cuando una permanece en la misma nota y otra sube o baja



CRUCE DE PARTES

Por ahora trataremos de no cruzar las partes, es decir que una voz no sobrepase a otra. En el ejemplo el do de la soprano va hacia un fa, sobrepasando el sol de la contralto del primer acorde. Lo mismo ocurre entre contralto y tenor. Esto produce un efecto que trataremos de evitar salvo que lo justifiquemos melódicamente:



SALTOS

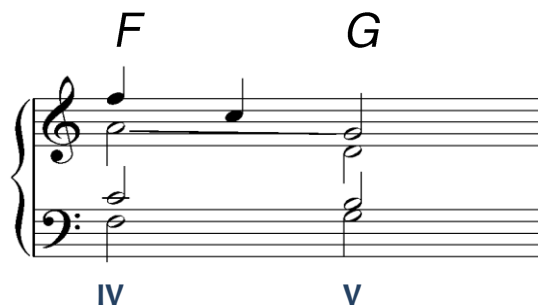
La soprano y el bajo son las voces más importantes. Sin embargo al armar corales hay que mantener entre las voces movimientos suaves tratando de evitar grandes saltos, principalmente en las voces intermedias.

Aun así, los saltos jerarquizan, pero no hay que abusar de este recurso. Ya que un salto descarga un gran gasto de energía, con lo cual la resolución debería ser el movimiento contrario, teniendo que cuanto más grande el salto más lenta debería ser la descarga, sin ser esto una regla obligada.

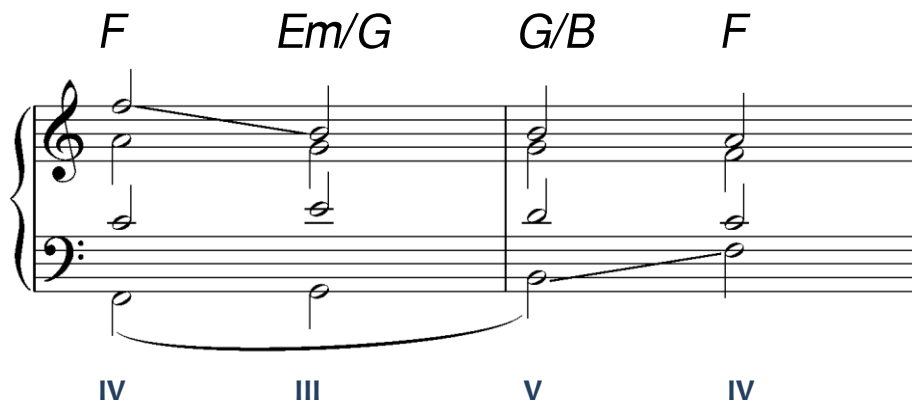


Dado que estamos aprendiendo a manejar partes dentro de un estilo vocal y al comienzo riguroso, para así forzar a buscar las soluciones más suaves, evitaremos algunos saltos interválicos disonantes.

Por ejemplo, evitaremos dos saltos seguidos de cuarta o de quinta en la misma dirección, ya que generan novenas y séptimas, respectivamente. Esto además puede generar cruce de partes:



Aunque no los tomaremos como prohibitivos, es mejor no abusar de los saltos aumentados y disminuidos, ya que por un lado son más difíciles de entonar, y por el otro generan una línea melódica que se escapa al estilo melódico que estamos aprendiendo:



En general, los saltos mayores a una quinta pueden originar cruces de partes, con lo cual hay que observar estos saltos y no abusar de ellos. En el bajo son más viables dada la separación con el tenor.

C
C/E
F

I
IV

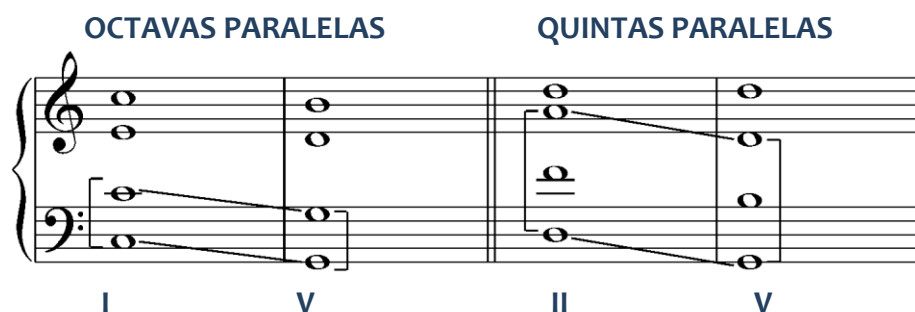
INTERVALLOS ARMONICOS AUMENTADOS Y DISMINUIDOS

Dentro de los intervallos aumentados y disminuidos la cuarta aumentada (#4) resuelve hacia fuera y la quinta disminuida (b5) dentro del mismo intervalo:

#4
b5

QUINTAS Y OCTAVAS PARALELAS

Desde los comienzos de la polifonía y derivadas de las normas contrapuntísticas se prohibían ciertos movimientos melódicos, como los originados por las quintas u octavas justa paralelas:



Otros movimientos prohibidos, aunque con más reservas, eran cuando esas octavas o quintas se producían por movimiento directo, es decir desde otros intervallos:



Una de esas formas permitidas eran cuando una de las voces se movía por grado conjunto o cuando se producían entre voces internas:



La explicación a estas prohibiciones y permisos tiene su origen en una cuestión estética y estilística más que armónica o funcional. Este tipo de polifonía se produce como renovación y contraposición de los antiguos cantos por cuartas y quintas paralelas (*organum*), con lo cual no es de extrañar que se trataran de evitar estos movimientos. Por otro lado, pensemos que deberíamos poder mantener la independencia de las voces y cuando empleamos un énfasis en el mismo sonido (octava) o en su armónico más sonoro (quinta) estamos dejando que una voz quede más “oculta” sobre la otra. Como conclusión deberíamos decir que no son movimientos feos, sino que estilísticamente pierden calidad en la conducción y balance de voces.

Enlaces de Acordes

Para comenzar cualquier progresión de acordes empezaremos y acabaremos con el I grado y empezaremos estudiando el contexto tonal mayor.

SONIDOS COMUNES

Los diferentes acordes de la progresión se irán enlazando por movimientos suaves y cada parte tratará de ir a la voz más cercana. Para ello es evidente que los enlaces entre los acordes con alguna(s) nota(s) en común serán los más fáciles para comenzar.

• GRADO	• SONIDOS EN COMUN CON...			
<i>I</i>	<i>III</i>	<i>IV</i>	<i>V</i>	<i>VI</i>
<i>II</i>	<i>IV</i>	<i>V</i>	<i>VI</i>	<i>VII</i>
<i>III</i>	<i>I</i>	<i>V</i>	<i>VI</i>	<i>VII</i>
<i>IV</i>	<i>I</i>	<i>II</i>	<i>VI</i>	<i>VII</i>
<i>V</i>	<i>I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>	<i>VII</i>
<i>VI</i>	<i>I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>	<i>IV</i>
<i>VII</i>	<i>II</i>	<i>III</i>	<i>IV</i>	<i>V</i>

Por lo tanto al comienzo será más fácil enlazar acordes que tengan una nota en común, y poco a poco podremos enlazar cualquiera de ellos, teniendo en cuenta el movimiento y las funciones de estos acordes. Por ejemplo, vamos a enlazar el I con el IV. Primero armamos el acorde tónica. Luego para escribir el siguiente acorde tenemos que, colocar el bajo, mantener la voz que comparta y finalmente mover la(s) restante(s) a la voz más cercana:

BAJO
MANTENER VOZ
MOVER RESTANTE(S)

EJERCICIO: ENLACE DE ACORDES CON NOTAS EN COMUN

Completar los siguientes enlaces, teniendo en cuenta cada compás como un enlace independiente:

C G C Am C Em C F G C F C Dm G G Dm

I V I VI I III I IV V I IV I II V V II

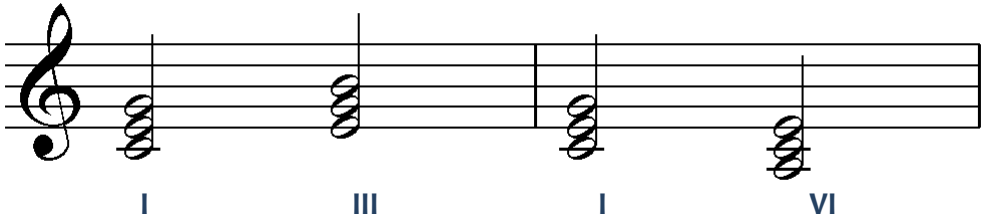
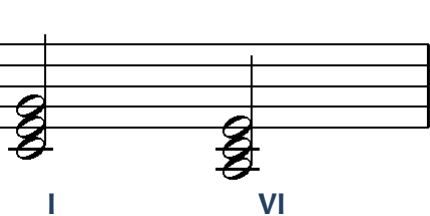
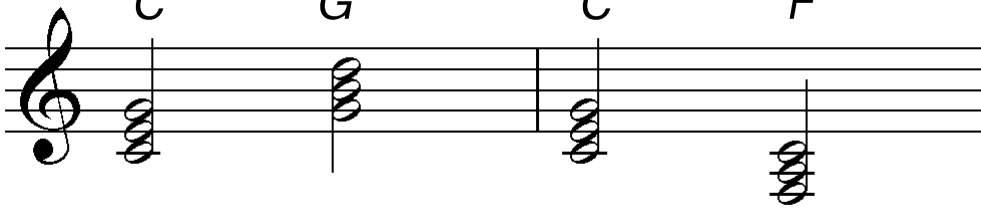
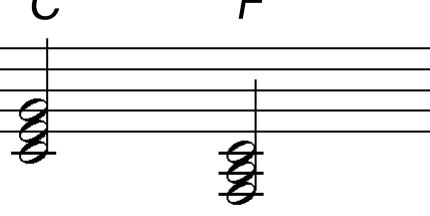
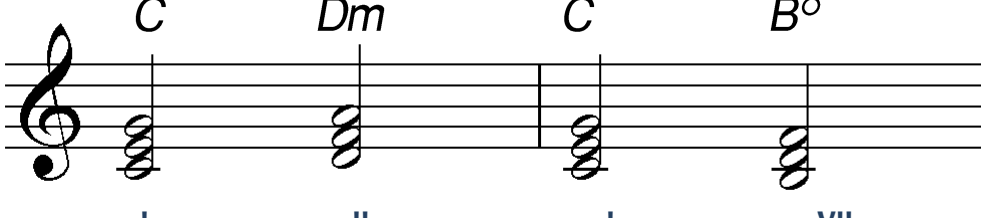
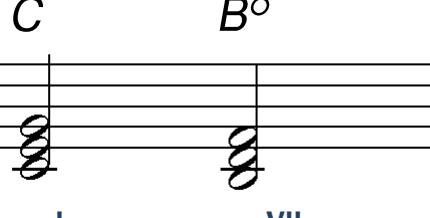
Realizar más enlaces usando la TABLA anterior, combinando dos, tres y cuatro acordes..

MOVIMIENTO DE FUNDAMENTALES

De las similitudes de los acordes se desprende los diferentes movimientos que se producen entre sus fundamentales. Así, tenemos acordes con dos notas en común (a distancia de tercera), dos acordes con una nota en común (a distancia de quinta) y dos acordes sin notas en común (a distancia de segunda).

Esto es importante que lo tengamos en cuenta porque de ese movimiento entre las fundamentales de los acordes se desprenderá la fuerza y carácter del enlace.

Por ejemplo, desde el I grado tenemos las siguientes posibilidades:

MOVIMIENTOS ASCENDENTES		MOVIMIENTOS DESCENDENTES	
			
			
			

Los enlaces de los acordes con dos notas en común (primer pentagrama) dan mayor relación entre ellos, dada su obvia similitud. Mientras que los que no tienen ninguna nota (tercer pentagrama), tendrán más contraste.

Por otro lado, entre los acordes que comparten una o dos notas en común, los movimientos de tercera y quintas descendentes (en el ejemplo; I-VI y I-IV) son los más conclusivos o resolutivos. Esto se debe a que las notas del primero formarán parte del siguiente y en consecuencia el efecto será el de ir a su lugar de pertenencia, al origen de sus armónicos.

En tanto que los movimientos ascendentes de tercera y quinta (en el ejemplo; I-V y I-III), son “no conclusivos” porque se alejan del sonido que en principio era fundamental.

Los movimientos de *segundas* son movimientos con carácter fuerte, contrastantes, aunque transitorios.

Esta es una tabla de esas relaciones:

• MOVIMIENTOS NO CONCLUSIVOS	5 ↑	3 ↑
• MOVIMIENTOS TRANSITORIOS	2 ↑	2 ↓
• MOVIMIENTOS RESOLUTIVOS	5 ↓	3 ↓

Es interesante analizar y deducir los diferentes movimientos que se producen entre los grados de una Tonalidad.

FUNCIONES

Las funciones determinadas por la armonía tonal se muestran en el siguiente cuadro y se establecen por la relación de la tónica de la tonalidad y sus quintas inmediatas, tanto ascendente como descendente; de ese hecho se deduce que los grados V y IV son sus polos gravitacionales. Los demás grados tienen que ver con la singularidad con esos grados principales:

• TONICA	<i>I</i>	<i>III</i> <i>VI</i>
• DOMINANTE	<i>V</i>	<i>VII</i> (<i>III</i>)
• SUBDOMINANTE	<i>IV</i>	<i>II</i> (<i>VI</i>)

CADENCIAS

Muy importantes en el discurso musical son las cadencias, que hacen de signos de puntuación. Los procesos de la frase musical suelen acabar de varias formas, y deberemos pues prestar atención a su realización si queremos establecer la tonalidad adecuadamente. Para ello hay tener en cuenta que el contexto armónico queda determinada con el empleo de sucesiones fuertes (quintas descendentes, tritono, sensibles, etc.) que aclaren correctamente la tonalidad.

Los finales tradicionalmente se dividen en:

CADENCIA AUTENTICA	<i>V - I</i>
CADENCIA PLAGAL	<i>IV - I</i>

Si queremos que la sensación tonal esté mejor definida el ciclo completo sería:

SUBDOMINANTE	DOMINANTE	TONICA
<i>IV (II)</i>	<i>V</i>	<i>I</i>

Ejemplo:

	<i>C</i>	<i>G</i>	<i>Am</i>	<i>Em</i>	<i>Dm</i>	<i>F</i>	<i>G</i>	<i>C</i>
C:	T	D	T ^{VI}	T ^{III}	SD ^{II}	SD	D	T

Sin embargo, demasiados grados secundarios o no utilizar los grados tonales para establecer la tonalidad, generan una contexto ambiguo:

	<i>C</i>	<i>G</i>	<i>Em</i>	<i>Am</i>	<i>G</i>	<i>C</i>	<i>Em</i>
C:	I	V	III	VI	V	I	III
G:	IV	I	VI	II	I	IV	III

Este fragmento bien puede estar en G o en C. El problema aquí es que no se ha definido porque para que esté claramente en C, faltaría la nota fa y para que esté en G, el fa#. Por eso tenemos, una idea es utilizar todas las notas de la escala para que el contexto tonal esté concreto. Luego el ritmo armónico, el movimiento de las fundamentales y los grados a utilizar son igualmente importantes.

Las CADENCIAS INTERRUPTIDAS se producen cuando luego del DOMINANTE aparece “inesperadamente otro acorde”. Son recursos también interesantes para generar variedad y evitar la repetición de la TONICA:

CADENCIA INTERRUPTIDA

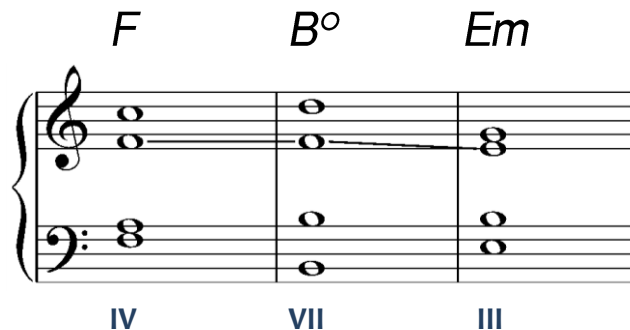
<i>C</i>	<i>F</i>	<i>G</i>	→	<i>Am</i>	<i>Em</i>
I	IV	V		VI	III

Las SEMICADENCIAS son las frases musicales que quedan suspendidas sobre el DOMINANTE, interesantes como pausa en el discurso melódico:

----- SEMICADENCIA -----				----- CADENCIA -----			
<i>C</i>	<i>Am</i>	<i>Dm</i>	<i>G</i>	<i>Dm</i>	<i>G</i>	<i>C</i>	
I	VI	II	V	II	V	I	

VII GRADO

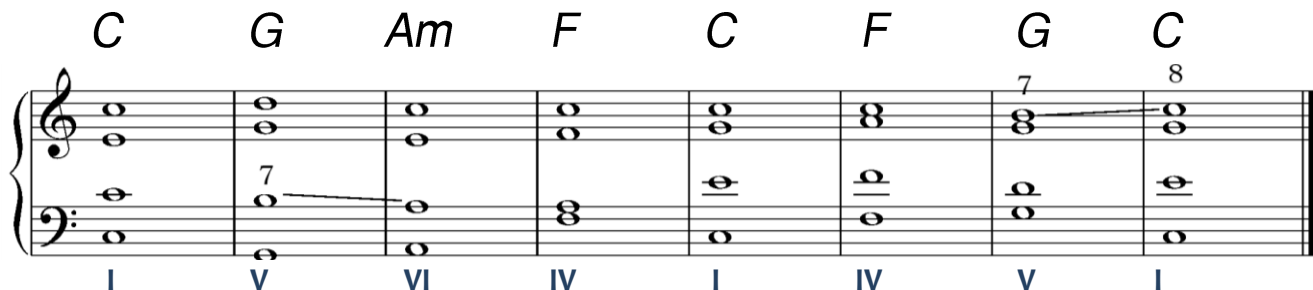
Este acorde exige una preparación y resolución de su disonancia (b5). Para ello tenemos que tener en cuenta qué acorde tiene en común esa nota (IV y II), para luego resolver la disonancia descendiendo por grado:



LA SENSIBLE

La sensible ascendente se encuentra en varias tríadas (VII, V y III). Tradicionalmente se prefiere que resuelva en la misma voz, pero en realidad es obligada sólo si está ubicada en voces extremas, y sobre todo si aparece conjuntamente con la sensible descendente (4). Como excepción, el VII que progresa a III.

En este ejemplo vemos una séptima que no resuelve ascendentemente dado que está en voz interna, pero si la segunda en la soprano:



ENLACES CON ACORDES SIN NOTA EN COMUN

Hay movimientos muy frecuentes como entre el IV y el V grados y otros movimientos fuertes de segunda, que enlazan acordes sin notas en común. Esto origina paralelismos que debemos cuidar (entre fundamental y quinta de cada acorde), porque no será posible conducir las voces por el camino más corto. Con lo cual, el movimiento contrario será en muchos casos la solución para estos enlaces. Más adelante, con la posibilidad de inversiones y acordes con séptima tendremos más recursos para resolver estos casos.

EJERCICIO: ENLACES CON TRÍADAS

Vamos a completar los siguientes enlaces utilizando grados diatónicos según el canto y bajo dados. Cuando se trate de buscar acordes, en lo posible usar grados con notas en común:

I II V VI IV V I

I VI II IV Vsus (*) V I

I ? VI ? IV V I

I ? ? ? ? V I

(*) Dominante Cadencial

Vamos a construir el ejercicio completo con todas sus voces, teniendo en cuenta para el cuadro de acordes con notas en común. Es decir, que vamos a componer comenzando con I, y enlazándose con otros acordes siguientes del esquema, finalizando con una cadencia auténtica.

I ? ? ? ? ? ? V I

Ahora trataremos de hacer una frase más larga incluyendo en el medio una semicadencia, es decir un momento de pausa sobre el dominante. En el quinto compás entonces dejaremos que todas las voces sean de una redonda de duración, continuando luego la marcha en blancas:

I ? ? ? ? ? V ? ? ? ? ? V I

En el siguiente ejercicio exploraremos otra tonalidad, a la vez que incluiremos una cadencia interrumpida sobre el VI en la mitad de la frase. Es importante recordar que se detendrán las voces allí también y además para que el efecto de cadencia interrumpida esté más claro evitaremos colocar más cadencias en el resto de la frase, excepto al final:

I ? ? V VI ? ? I