
Paul Hindemith

**ARMONÍA
TRADICIONAL**

Primera y segunda parte

Primera parte:

Curso condensado de Armonía tradicional con predominio de ejercicios y un mínimo de reglas.

Segunda parte:

Ejercicios de Armonía para cursos superiores.

MELOS

Hindemith, Paul
Armonía tradicional/Paul Hindemith; Emilio Argel.
1a ed. - 2a reimp. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires:
Melos, 2018.
194 p. ; 22 x 16 cm.

ISBN 978-987-611-075-4

I. Armonía. I. Emilio Argel, II. Título
CDD 781.25

Hindemith, Paul
Armonía tradicional / Paul Hindemith; Emilio Argel.
1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires:
Melos, 2023.
Libro digital, EPUB

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-611-525-4

I. Emilio Argel, II. Título
CDD 781.25

Título original:
TRADITIONAL HARMONY

Traducción de la primera parte:
EMILIO ARGEL

Traducción de la segunda parte:
WALTER LIEBLING

ISBN 978-987-611-075-4 by Melos Ediciones Musicales S.A.

© Copyright 1943, 1944 by Associated Music Publishers, Inc.

© Copyright 1949, 1944 by Schott & Co. Ltd. - London

© Copyright by Ricordi Americana S.A.E.C. - Buenos Aires

© **Copyright 2007 by Melos Ediciones Musicales S.A.- Buenos Aires - Argentina.**

Todos los derechos están reservados - All rights reserved.

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723.

PREFACIO

La Armonía, nuestra vieja amiga, considerada antaño como el método indispensable e inmejorable de enseñanza, ha tenido que descender del pedestal sobre el cual el respeto general la había colocado. La culpa no es tanto de la actitud de aquellos estudiantes que sólo consideraron su estudio como un mal necesario. Más bien se debe a la convicción creciente de ciertos profesores de que si bien uno debe seguir las reglas de la armonía por mero respeto a la tradición, conviene sin embargo independizarse de ellas si se tiene la intención de emprender tareas creadoras y aun teorías de orden superior, para seguir con seguridad nuestro camino. La práctica musical se ha encaminado por sendas por las que la enseñanza de la armonía no la ha podido seguir. Principios constructivos que abarcan solamente una pequeña fracción de las posibilidades del material armónico; limitación con respecto al estilo; dependencia excesiva de la notación; fundamentos acústicos insuficientes: he aquí las razones que motivaron el atraso del estudio de la armonía en la carrera entablada entre la práctica musical y la enseñanza teórica. He escrito extensamente sobre ese tema. En el "Arte de la Composición Musical" dediqué centenares de páginas a la crítica de la teoría convencional de la armonía y a sugerencias para su mejoramiento, de modo que puedo ahorrarme aquí una discusión extensa sobre este tema.

A pesar de la evidente pérdida de prestigio que ha sufrido la enseñanza tradicional de la armonía, debemos considerarla aún como la rama más importante de la enseñanza teórica, por lo menos hasta que no haya sido reemplazada por cualquier nuevo sistema: sistema generalmente reconocido, universalmente adoptado, más amplio y mejor en todo sentido. Y aun después de la introducción de tal sistema, la armonía conservará un alto puesto como método histórico que tuvo gran importancia en otro tiempo; y aunque ya no forme parte del programa de estudios del atormentado alumno de violín o de piano, será de la mayor importancia en la educación de los futuros profesores de teoría y de historia musical.

En ambas situaciones: la actual, en la que la fe en el poder mágico de las antiguas reglas de la armonía está desapareciendo rápidamente, y la futura, en las que tales reglas tendrán interés

solamente para el estudiante que analiza y que dirige su mirada hacia el pasado, difícilmente sentirá alguien un gran deseo de emplear más tiempo que el absolutamente necesario en la adquisición de los conocimientos armónicos. Por lo tanto el principio fundamental para la instrucción en este campo debe ser el siguiente: dar al estudiante el material que necesita en forma condensada y subrayando constantemente sobre la base puramente histórica y el valor práctico sólo relativo del estudio de la armonía, para luego tratar de ponerlo en contacto con métodos más avanzados. La enseñanza debe ser rápida, lo que no significa que deba ser descuidada. Brevedad y prolijidad pueden combinarse muy bien si se omite mencionar lo inseguro, lo excepcional y lo que está basado en consideraciones puramente estilísticas y personales. Afortunadamente la situación no es tal como pretenden hacernos creer muchos libros de texto que presentan a la armonía como una ciencia profunda y difícil, casi como un arte secreto. Por lo contrario, la armonía es un arte sencillo, basado en unas pocas reglas empíricas derivadas de hechos históricos y acústicos, reglas fáciles de aprender y aplicar si no se las envuelve con una nube de ampulósidades pseudo-científicas. Puede, por lo tanto, ser presentada al alumno sin dificultad alguna, en forma sencilla y concentrada.

En mi opinión, el hecho de que a pesar de la necesidad de una instrucción clara y breve sigan apareciendo grandes y gruesos manuales de armonía que encuentran lectores, no es de ninguna manera un signo de continúa extensión y perfeccionamiento del método. Como sistema teórico y como método pedagógico, la armonía ha sido explorada y perfeccionada en todos sus vericuetos y escondrijos; su material ha sido examinado, desmenuzado y reordenado centenares de veces y, con la mejor voluntad del mundo, ya no se descubrirán caminos que no hayan sido hollados. Me parece más bien que la mayoría de los músicos trata de aquietar remordimientos cuando sigue leyendo y estudiando las interminables reagrupaciones y reediciones de las viejas verdades. Nadie está realmente satisfecho con lo que aprendió tiempo ha durante su estudio de la armonía. Por una parte el material le fué presentado en forma poco atrayente; por otra, todas las demás actividades le parecían más interesantes que el estudio teórico que, por lo general, tiene una influencia tan lamentablemente pequeña sobre las realizaciones musicales prácticas que deben ser aprendidas en los primeros años. Es así como más tarde se compra el último libro de armonía, tal como se habían comprado otros antes de él, para recuperar al fin lo perdido (generalmente la intención es el fin de la empresa), descubriendo, quizá en última instancia, algunos de los secretos cuya presencia sospecha más o menos todo músico por detrás del velo de la teoría musical. Es como si tan sólo bastara

descorrer este oscuro velo para poder contemplar el misterio del espíritu creador. Pero no importa cuantos libros de armonía uno lea; no traen nuevas revelaciones; y aun las mentes más poderosas fracasarán al hacerlas si por casualidad emprenden la redacción de un nuevo texto de armonía.

“¿Por qué entonces este nuevo intento, si en base a lo dicho será tan inútil y de tan poco provecho como todos los demás?” La respuesta a esta pregunta es que doy este paso atrás conscientemente, dándome cuenta cabal de su relativa importancia. Su finalidad no es proveer una base tradicional a los principios expuestos en el “Arte de la Composición Musical” (lo que no es necesario, puesto que para el lector inteligente la tradición está presente en todas las páginas de esa obra,) sino facilitar el rápido aprendizaje mencionado más arriba, y este de la manera menos escolástica posible a fin de que se sienta continuamente una estrecha relación con la música viva. Es cierto que aún en este libro hay suficientes reglas, pero se las ha reducido a un mínimo posible, mientras que por otra parte se ha dedicado especial cuidado a proporcionar material para trabajos prácticos. Trozos de música de todas especies y estilos (en la medida en que un estilo puede estar representado por el empleo por un conjunto especial de material armónico) han sido provistos en gran cantidad, de modo que si un estudiante recorre, a fuerza de trabajo, este conjunto de problemas de todo tipo sin que se le imponga el aprendizaje de demasiadas reglas, es muy probable que llegue a un conocimiento más profundo y concienzudo del trabajo armónico que después de haber escarbado muchos pesados, profundos y doctos tratados de armonía. No se requiere del estudiante ninguna clase de talento para la composición. Al limitarse estrictamente al procedimiento técnico de enlace de armonías, este libro hace posible que cualquier músico o aficionado a la música, desprovisto de la menor idea creadora, domine los ejercicios que proporciona.

Está dentro de la naturaleza de la materia que aún el plan de enseñanza más condensado debe seguir aproximadamente el desarrollo histórico de la composición musical, tal como se manifiesta en la composición libre, independiente de las reglas de los libros de texto. Esto es cierto a lo menos hasta este punto: que los ejercicios que emplean material armónico sencillo corresponden a una época más primitiva de la técnica de la composición, mientras que a medida que el estudiante domine más acordes, progresiones y relaciones tonales, se va acercando más estrechamente a la práctica de las últimas décadas. Pero dado que nuestros ejercicios no sirven en principio ni a fines históricos ni estilísticos, esta correspondencia muy esquemática con la evolución de la música desde 1600

hasta 1900 es del todo suficiente. Mirando hacia atrás, como lo hacemos, desde una época en que el material utilizado es conocido en su totalidad, hacia una técnica que aun investiga y descubre, podemos ahorrarnos muchos rodeos y caminos laterales que los buscadores y descubridores originales tuvieron que recorrer; en efecto, a fin de llegar a un mayor dominio de nuestra materia podemos subrayar determinados procedimientos técnicos y restar importancia a otros en comparación con la escala real de los compositores del pasado. Las bases históricas, físicas y fisiológicas de nuestro procedimiento de trabajo no son de importancia aquí. Los que se interesen en ellas pueden buscar esos temas en la literatura correspondiente. También ha sido omitida aquí la inclusión de ejemplos ilustrativos de la literatura musical; es el profesor a quien incumbe indicar al estudiante dónde puede encontrar los modelos para su trabajo.

Los ejercicios del libro conducen al alumno desde los primeros pasos en el estudio de la armonía, hasta las más complejas combinaciones de la técnica de la alteración. Para grupos reducidos, compuestos por estudiantes normalmente dotados que se reúnen dos veces por semana, este material proporcionará trabajo para uno o dos años. Para estudiantes más bien lentos, a quienes no bastan los ejercicios dados, el profesor podrá proveer ejercicios suplementarios, mientras que los estudiantes bien dotados podrán adquirir tal vez considerable destreza elaborando sólo una parte del material.

El hecho de que la armonía puede ser enseñada siguiendo este método ha sido demostrado en el curso para el cual y con cuya participación activa ha sido escrito este manual. En la Escuela de Música de la Universidad de Yale repasamos el material de este libro en unas pocas semanas. El deseo de ayudar a otros profesores y estudiantes que hayan sentido agudamente la falta de abundante y variado material de ejercicio, es lo que me ha movido a publicar este pequeño libro.

PAUL HINDEMITH

PREFACIO A LA SEGUNDA EDICION

Para el autor de un libro de armonía, frases tales como "60^º millar", "20^ª edición", "Reimpresión a precio reducido", tendrán siempre el sonido de un legendario canto de sirenas. En general puede estar muy contento si la cantidad de ejemplares comparativamente reducido de la primera edición halla compradores sin demasiada dificultad. Con esta perspectiva ante mí, difícilmente podía esperar algo más que un interés moderado por esta pequeña obra, y menos aun por haber nacido en un principio sólo como parte de trabajos más importantes, sin otra finalidad que la de presentar a algunos profesores y estudiantes, en conflicto con problemas similares, algún material de enseñanza que se consideraba práctico. Sin embargo, apenas un año después de la primera publicación, una segunda edición se hace necesaria. Que el hecho se deba a la naturaleza o al ordenamiento del libro, o que las condiciones actuales sean particularmente favorables para la distribución de una obra tal, o que las ventas sean el resultado de una mera curiosidad, son preguntas que deben permanecer sin respuesta aquí. Me contento con desear buena suerte a esta segunda edición, al ponerse ésta en camino.

En los ejercicios mismos no se ha cambiado nada, a excepción de la eliminación de errores de imprenta e inexactitudes. En el texto, en cambio, se han efectuado algunos agregados: han sido mejoradas formulaciones poco claras, y, donde era necesario, se han introducido explicaciones adicionales.

PAUL HINDEMITH

New Haven, Abril de 1944.

INDICE

PRIMERA PARTE

Capítulo I:	Introducción	13
Capítulo II:	Tríadas de las armonías principales	16
Capítulo III:	Acordes en sextas	24
Capítulo IV:	El acorde de séptima de dominante	30
Capítulo V:	Inversión del acorde de V_7	37
Capítulo VI:	Derivaciones de V_7 : V_9 : V_7^{13} y sus inversiones	46
Capítulo VII:	Notas extrañas al acorde	51
Capítulo VIII:	Acorde de $\frac{6}{4}$, acorde de $II\frac{6}{5}$	60
Capítulo IX:	Acorde sobre II, III, VI, VII	65
Capítulo X:	Acorde de séptima de I, II, III, IV, VI, VII	72
Capítulo XI:	Alteración simple	85
Capítulo XII:	Dominantes secundarias	94
Capítulo XIII:	Otros tipos de alteración	100
Capítulo XIV:	Modulación - I	111
Capítulo XV:	Modulación - II	131
Capítulo XVI:	Ejercicios suplementarios	129

SEGUNDA PARTE

Prólogo :		141
Primer ejercicio:		143
	Cuatro cánones para cuarteto de cuerdas	144
	Dos canciones	145
	Dos coros a tres voces	147
	Dos coros a cuatro voces	149
Segundo ejercicio:		150
	Dos canciones	151
	Dos coros a cinco voces	152
Tercer ejercicio:		154
	Cuatro coros mixtos	155
	Variaciones para tríos de cuerdas	158
	Tres piezas (clarinete, corno inglés y fagot)	160
Cuarto ejercicio:		161
	Dos piezas para viola y piano	162
	Tres scherzi para trombón y piano	164

Quinto ejercicio:	166
Bailes en miniatura para piano	167
Tres piezas para armonio	169
Sexto ejercicio:	173
Suite para orquesta de cuerdas	173
Dos fugati para dos voces vocales	189
Dos fugas instrumentales a dos voces	192
Tres fugas vocales a tres voces	194
Movimiento de sonata para clarinete y piano	197
Movimiento de sonata para trompa y piano	199
Variaciones para cuarteto de cuerda	203

PRIMERA PARTE

**Curso condensado de Armonía tradicional
con predominio de ejercicios y un mínimo de reglas.**

CAPITULO I

INTRODUCCION

1. *Requisitos previos:*

Conocimiento de:

- la escala mayor
- la escala menor (en sus diferentes formas)
- las tonalidades y su progresión por quintas
- las alteraciones
- los valores de las notas y de los silencios
- los signos de indicación de compás
- las claves de sol y fa
- los intervalos en todas sus formas

2. *Voces*

Escribimos para cuatro voces: Soprano, Contralto, Tenor y Bajo.

La extensión de cada una de estas voces es la siguiente:



Usamos dos pentagramas: el superior para Soprano y Contralto; el inferior, para Tenor y Bajo.

3. *Triadas*

El material empleado es el acorde perfecto en sus dos formas principales:



Nombres de las notas del acorde perfecto:

Inferior: fundamental

Media: tercera

Superior: quinta

Los acordes se denominan de acuerdo a sus fundamentales, p. e.: Do mayor, mi menor, etc.

Terminología: letras mayúsculas = mayor (Do = acorde perfecto de Do mayor)

Letras minúsculas = menor (la = acorde perfecto de la menor).

— EJERCICIO 1 —

Tóquese en el piano: La, la, Do \sharp , re \flat , Si \flat , si, Sol \flat , fa \sharp .

4. *Duplicaciones*

Distribución de las notas de una triada entre las cuatro voces: una de ellas debe ser duplicada.

Duplicaciones permitidas: la fundamental (de preferencia), o la quinta. (No duplicar la tercera).

No cruzar las voces (mantenerlas en el orden natural: Soprano, Contralto, Tenor y Bajo).

5. *Distribución de las voces*

Posición cerrada de los acordes: ninguna nota del acorde puede ser intercalada entre Soprano y Contralto o Contralto y Tenor.



Posición abierta: notas del mismo acorde pueden ser intercaladas entre Soprano y Contralto o entre Contralto y Tenor.



Distancia de las voces: entre Soprano y Contralto o Contralto y Tenor, no mayor que una octava; entre Tenor y Bajo, cualquier distancia.

Posiciones determinadas por la nota del soprano: posición de octava, de quinta y de tercera, las tres cerradas o abiertas.

cerrada	abierta	c	c	a	a	a	c	a	a	a
Posición de octava		Posición de quinta				Posición de tercera				

— EJERCICIO 2 —

Escribanse los siguientes acordes en todas las posibles posiciones abiertas y cerradas:

Re, Si \flat , Fa \sharp , La \flat , Sol, mi, sol \sharp , mi \flat , fa, si.

6. *Triadas en la escala*

Se pueden construir triadas sobre todas las notas de la escala. Para ello pueden ser empleadas únicamente las notas de la escala.

En mayor: 

En menor:

(Se emplea la escala menor armónica)



Los grados de la escala (y los acordes contruïdos sobre ellos) se designan por medio de números romanos I-VII.

En mayor: I, IV y V son acordes perfectos mayores;
II, III y VI son acordes perfectos menores;
VII es un acorde disminuido.

En menor: I y IV son acordes perfectos menores;
V y VI son acordes perfectos mayores;
II y VII son acordes disminuidos;
III es un acorde aumentado.

Nombre de las notas más importantes de la escala:

- I Tónica
- V Dominante
- IV Subdominante
- VII Sensible

El acorde de dominante es un acorde perfecto mayor en ambos modos. Su tercera es la sensible.

— EJERCICIO 3 —

Tóquense en el piano los siguientes acordes, en todas las posibles posiciones abiertas y cerradas:

Re I, Mi \flat V, Fa \sharp IV, Re \flat II sol I, do \sharp VI, la \flat V, si I

CAPITULO II

TRIADAS DE LAS ARMONIAS PRINCIPALES

1. *Enlace de los acordes principales I—V, V—I y I—IV, IV—I*
 Su forma más sencilla: Fundamental duplicada en ambos acordes a la octava o al unisóno.

Procedimiento:

- Escribese la progresión del bajo del primer acorde al segundo.
- Complétese el primer acorde.
- Mantenga en el segundo acorde la nota común a ambos.
- Condúzcase las dos notas restantes del primer acorde por grado conjunto a las notas más cercanas del segundo.

Mi I V sibIV I LA^b V I

El movimiento de las voces:

- Movimiento directo: Dos o más voces se mueven en la misma dirección.

- Movimiento contrario: Dos voces se mueven en dirección opuesta.

- Movimiento oblicuo: Una voz permanece fija mientras otra se mueve.

— EJERCICIO 4 —

Escribanse los siguientes enlaces:

La I-V	mi I-V
Fa V-I	fa# V-I
Si I-IV	do I-IV
Mib IV-I	sol IV-I

— EJERCICIO 5 —

Tóquense los siguientes enlaces:

Sol I-V	do# I-V
Sib V-I	fa V-I
Mib I-IV	la I-IV
Reb IV-I	si IV-I

2. *Forma más complicada de los enlaces I—V y I—IV: duplicación de la quinta en el primer acorde, cualquier duplicación permitida en el segundo. Procedimiento:*
- como en el caso anterior.
 - como en el caso anterior.
 - Si pueden ser mantenidas dos notas al pasar del primer acorde al segundo, manténgase una y condúzcase la otra por el camino más corto (salto de una tercera mayor o menor) a la nota más cercana del segundo acorde.
 - Si no puede ser mantenida ninguna nota, condúzcase cada una de las tres voces superiores por el camino más corto (por grado conjunto, o salto no mayor que una cuarta) a la nota más cercana del segundo acorde.

Reglas para la conducción de las voces:

- Evítese conducir dos voces cualesquiera en octavas consecutivas o en unísono:

también etc. y (salto de ambas voces en igual dirección hacia una octava)

- Evítese quintas consecutivas:

etc.

- No se deben efectuar saltos de las cuatro voces en movimiento directo. Aún saltos de tres voces en la misma dirección han de ser tratados con cuidado. El excesivo impulso hacia adelante creado por tal acumulación de saltos puede ser restringido manteniendo inmóvil la restante o conduciéndola en dirección opuesta.

Se permiten sin limitación saltos simultáneos de tres voces que no constituyan más que un cambio de posición del mismo acorde, siempre que la cuarta voz permanezca inmóvil o se mueva en dirección opuesta. (Ver más adelante el ejercicio N^o 11).

———— EJERCICIO 6 ————

Escribanse enlaces de las especies explicadas:

Mib I-V	la I-V
Sol V-I	sol# V-I
Solb I-IV	sib I-IV
Re IV-I	reb IV-I

———— EJERCICIO 7 ————

Tóquense enlaces de las especies explicadas:

Sib I-V	si I-V
Lab V-I	mi V-I
Fa# I-IV	fa I-IV
Mi IV-I	re# IV-I

3. *Enlace de los acordes IV—V y V—IV.*

Su forma más sencilla: ambos acordes con la fundamental duplicada. Procedimiento:

- Como en los casos anteriores.
- Como en los casos anteriores.
- Condúzcanse las tres voces superiores en movimiento contrario al bajo y por el camino mas corto posible a las notas del segundo acorde. (Esta regla es aplicable en su totalidad solamente en la forma más sencilla de la progresión IV—V y V—IV).

Reglas para la conducción de las voces:

- Dos voces no deben moverse en forma ascendente hacia una octava desde un intervalo más pequeño (octavas ocultas).



- Dos voces extremas no deben moverse en forma ascendente hacia una quinta desde un intervalo más pequeño (quintas ocultas).



———— EJERCICIO 8 ————

Escribanse los siguientes enlaces:

La IV-V	fa V-IV
Sol# V-IV	si IV-V
Re IV-V	reb V-IV

———— EJERCICIO 9 ————

Toquense los siguientes enlaces:

Mi	IV-V	fa#	V-IV
Sib	V-IV	sol	IV-V
Do#	IV-V	mib	V-IV

Forma más complicada: duplicación de la quinta en el primer acorde. En algunos casos este enlace solamente es posible cuando se omite la quinta en el segundo acorde, triplicándose la fundamental. Procedimiento:

- Como en los casos anteriores.
- Como en los casos anteriores.
- Condúzcanse cada una de las tres voces superiores en cualquier dirección y por el camino más corto a las notas del segundo acorde. (Así no se producirán saltos mayores que una cuarta).

Reglas para la conducción de las voces:

- Ninguna voz debe efectuar saltos de un intervalo aumentado o disminuído.
- Evítense saltos de más de una quinta en las tres voces superiores.

———— EJERCICIO 10 ————

Escribanse los siguientes enlaces con duplicación de la quinta en el primer acorde:

Lab	IV-V	do	IV-V
Si	V-IV	mi	IV-V
Mib	V-IV	lab	IV-V

Lo dicho anteriormente con respecto al segundo acorde en estos enlaces es aplicable de aquí en adelante a todos los acordes mayores y menores: se puede suprimir la quinta.

———— EJERCICIO 11 ————

Escribanse los siguientes enlaces (indicación de grados y ritmo dados):

Sol $\frac{4}{4}$ 

Si $\frac{3}{2}$ 

Reb $\frac{4}{4}$ 

La $\frac{3}{2}$ 

fa $\frac{3}{4}$ 

si $\frac{3}{2}$ I V I | IV I V | i: ||

lab $\frac{4}{4}$ I | V IV | I I | IV V | I ||

mi $\frac{3}{2}$ I I V | IV IV V | i: ||

Quando se repite la armonía, la posición del acorde debe ser cambiada.

— EJERCICIO 12 —
 (Bajo con indicación de grados)

Mi I V IV V I

Solb I IV V I IV I

Do V V IV IV I I V V I

La I V IV I V V I

fa I V I IV I V I

sol# I V IV I IV V I

do I I V IV V V I

mi I IV IV I V V I

— EJERCICIO 13 —

Bajete (Bajo sin indicación de grados)

Sobre cada nota del bajete se debe formar el acorde correspondiente.



Las alteraciones debajo de las notas del bajo se refieren a su tercera.



— EJERCICIO 14 —

(Melodía con indicación de grados)

Fa# I IV I IV V V I

Mib I I IV IV I V I

La I I V IV I I IV V I

Fa I V I IV I V* I IV V I

* No hay razón para evitar las quintas por movimiento contrario que resultan de tales pasajes melódicos (y que prohíben muchos libros de texto).

mi I IV V IV IV V I

do# V I IV I IV I V I

sol I IV I V IV V I

la# I V I IV I V I