

3.º — UD 1. Morfología. Conducción de voces

Acordes de la escala, consonancia y disonancia, escritura a 4

Francisco Jurado · 2026–27

Índice

1 Morfología	2
1.1 Grados de la escala y morfología	2
1.2 Cifrado de grados	3
1.3 Consonancia y disonancia	4
2 Disposición y conducción	5
2.1 Coro mixto	5
2.2 Movimientos melódicos	6
2.3 Movimientos armónicos	8
2.4 Quintas y octavas paralelas	8
2.5 Quintas y octavas directas	9

De qué trata esta unidad

La armonía se puede considerar de dos maneras. En vertical, un fragmento es una sucesión de acordes: cada uno con su intervállica y su lugar en la tonalidad. En horizontal, ese mismo fragmento es un conjunto de melodías que suenan a la vez, una por voz, y los acordes son lo que resulta de que coincidan. Ninguna de estas dos perspectivas basta por sí sola; en esta unidad pondremos las bases de ambas.

La primera parte, **Morfología**, trata de los materiales: qué acordes produce cada tonalidad sobre sus siete grados, cómo los nombramos y cómo distinguimos los intervalos estables de los inestables. Es la parte más cercana a lo que ya conocéis de Lenguaje Musical, pero con un matiz importante: no nos interesa tanto el acorde por sí mismo, sino **por el lugar que ocupa en la tonalidad**.

La segunda parte, **Disposición y conducción**, trata de cómo se construyen estos acordes en la práctica, y cómo se mueven las voces al pasar de uno a otro. Las normas de conducción se basan en dos ideas sencillas: que cada voz sea una melodía **fluida** y cantable, y que sean razonablemente **independientes** entre ellas.



1 Morfología

1.1 Grados de la escala y morfología

Cada nota de la escala es un **grado**, y sobre cada grado puede construirse una tríada con notas de la propia escala, sin añadir ninguna alteración que no pertenezca a la tonalidad. Así, una tonalidad tiene siete acordes, y cada uno se nombra con el número romano de su fundamental: el acorde construido sobre el primer grado es el I, el construido sobre el quinto es el V, etc. El tipo de estos acordes es fijo para cada modo y grado: la tónica (I) es un acorde mayor en el modo mayor, y uno menor en el modo menor, por ejemplo.

Grado	Nombre	En Do mayor	En La menor
I	Tónica	C (mayor)	Am (menor)
II	Supertónica	Dm (menor)	B° (dism.)
III	Mediante	Em (menor)	C (mayor)
IV	Subdominante	F (mayor)	Dm (menor)
V	Dominante	G (mayor)	E (mayor, con sol#)
VI	Submediante ¹	Am (menor)	F (mayor)
VII	Sensible	B° (dism.)	G#° (dism., con sol#)

En el **modo mayor** el reparto es fácil de recordar: los tres acordes principales, I, IV y V, son mayores; II, III y VI son menores; y el VII, el único disminuido. Como la escala mayor tiene siempre la misma distribución de tonos y semitonos, este reparto vale igual en todas las tonalidades mayores: el II de Sol mayor es menor como el de Do, y el VII, disminuido.

El **modo menor** plantea una pregunta previa: ¿con qué escala construimos sus acordes? Si usamos la escala natural, el V de La menor sería mi-sol-si, un acorde menor, y el VII sería sol-si-re, un acorde mayor. Ninguno de los dos tiene **sensible**, lo que hace que la dominante pierda su fuerza para conducir a la tónica. Por eso, usaremos en principio el 7.º grado alterado, la sensible, en los acordes de dominante: el V y el VII. En consecuencia, resultan idénticos a los del modo mayor homónimo. En otras palabras, hay una sola dominante, la del modo mayor, y el modo menor la toma prestada.

El resto de los acordes del menor se construyen con la escala natural: $\hat{6}$ sin alterar (fa en La menor) y $\hat{7}$ sin alterar allí donde no hace de sensible. De ahí sale que en menor la tónica y la subdominante sean menores (I, IV), que II sea disminuido como el VII, y que III y VI sean mayores. Si comparamos el tipo de cada grado en las dos columnas de la tabla, se ve que **lo único que no cambia de un modo a otro es la dominante**: V mayor y VII disminuido en los dos. Por eso el V y el VII de Do mayor y de Do menor son exactamente los mismos acordes, y las dos tonalidades se parecen tanto en sus cadencias.

Queda un caso límite. Si construyésemos el III de La menor con la sensible, obtendríamos do-mi-sol#, una tríada **aumentada** (III+). De momento, no usaremos este acorde: la sensible pertenece a la dominante y pide resolver en la tónica, y el III no tiene esta función. El III del menor lo trataremos, por tanto, como un acorde mayor: do-mi-sol.

¹También *superdominante*, según la fuente.

Diagrama de las siete tríadas de Do mayor y La menor, grado a grado:

Do mayor: C, Dm, Em, F, G, Am, B°

La menor: Am, B°, C, Dm, E, F, G#°

Grados romanos: I, II, III, IV, V, VI, VII

Ejemplo 1. Las siete tríadas de Do mayor y las siete de La menor, grado a grado: encima, el cifrado americano, que dice el tipo; debajo, el romano, que dice el grado. En modo menor, usaremos de momento la sensible (sol# en el ejemplo) en el V y el VII: la única nota que no sale de la escala natural.

1.2 Cifrado de grados

En Armonía usaremos números de grado para tres cosas distintas, y conviene no confundirlas, porque una misma nota puede llevar los tres a la vez.

El **grado melódico** se escribe con un circunflejo: $\hat{1}$, $\hat{2}$, $\hat{3}$... Nombra una nota de la escala sin decir nada del acorde ni de la voz que la lleva, y es el que usamos para hablar de giros melódicos: «la soprano acaba en $\hat{1}$ », «la sensible, $\hat{7}$, sube a $\hat{1}$ ».

El **grado del bajo** se escribe dentro de un círculo: ①, ②, ③... Es el mismo número, pero especifica que esa nota está en el bajo. El bajo es la voz que sostiene la armonía, y por eso merece un cifrado propio: «bajo ⑤-①» describe un movimiento cadencial, un gesto que solo tiene ese sentido en el bajo.

El **grado del acorde** se escribe con números romanos: I, II, V... Nombra el acorde por su **fundamental**, y por eso se complementa con las cifras de inversión que ya conocéis (→ UD 0): el I es el acorde de tónica en estado fundamental, con ① en el bajo; el I⁶ es el mismo acorde con la 3.^a en el bajo, ③; y el I₄⁶, con la 5.^a, ⑤.

Escribiremos los números romanos siempre en mayúscula y sin marcas de calidad (no ii ni vii°, como se hace a veces). Esta es una diferencia importante con el cifrado americano, que describe el acorde en abstracto: C es siempre do-mi-sol, esté donde esté. En cambio, el acorde C es el I en Do mayor, el IV en Sol mayor, el V en Fa mayor, etc. El cifrado americano señala su morfología; el número romano **qué papel cumple en la tonalidad**: ambos se complementan.

a) $\hat{3}$ $\hat{1}$ $\hat{2}$ $\hat{7}$ $\hat{1}$ b) $\hat{5}$ $\hat{5}$ $\hat{4}$ $\hat{5}$

① ③ ④ ⑤ ① ① ⑦ ⑥ ⑤

I I⁶ II⁶ V I I V⁶ IV⁶ V[#]

Ejemplo 2. Los tres cifrados a la vez, en Do mayor (a) y La menor (b): encima, el grado melódico de la soprano; debajo, el del bajo, y debajo de este, el grado del acorde. Un mismo sonido puede llevar números distintos: en el tercer acorde de a), el fa del bajo es ④, la soprano es $\hat{2}$, y el acorde, II⁶. En b), el bajo baja por la escala natural (la-sol-fa-mi), y la sensible solo aparece en el V final.

1.3 Consonancia y disonancia

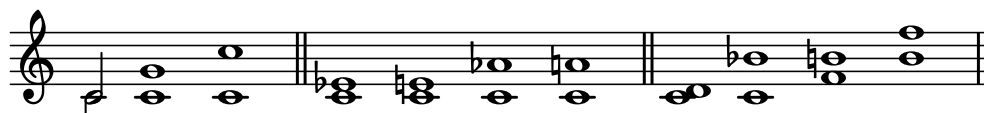
Cuando dos notas suenan a la vez, el intervalo que forman puede sonar estable, como un punto de reposo, o inestable, como algo que pide moverse hacia otro sitio. A lo primero lo llamamos **consonancia**, y a lo segundo **disonancia**. La clasificación que usamos no es un juicio sobre lo agradable o desagradable del sonido, sino sobre su **estabilidad**: una disonancia no es un error, sino una tensión que la música se encarga de resolver, y sin ella todo sonaría estático. Las consonancias se dividen a su vez en dos grupos, y la distinción tendrá importancia en la conducción de voces:

Tipo	Intervalos	Carácter
Consonancia perfecta	unísono, 8. ^a J, 5. ^a J	máxima estabilidad
Consonancia imperfecta	3.as y 6.as, M y m	estables, pero sin fundirse
Disonancia	2.as y 7.as; todos los A y D	inestables: piden resolución

Las consonancias perfectas se llaman así porque son las más simples desde el punto de vista acústico: la 8.^a y la 5.^a son los primeros armónicos que acompañan a cualquier sonido, y por eso dos voces que forman una 8.^a o una 5.^a justa se funden hasta el punto de sonar casi como una sola. Esa cualidad las hace ideales como puntos de apoyo (el principio y el final de una frase) y, a la vez, sospechosas cuando se trata de mantener dos voces independientes, como veremos en §2.4. Las consonancias imperfectas, en cambio, suenan más llenas, y son el material más habitual entre dos voces.

Recordad que la clasificación depende del intervalo **escrito**, no solo de cómo suena, y que los intervallos compuestos se clasifican como los simples (→ UD 0): una 10.^a es una consonancia imperfecta, igual que una 3.^a. En modo menor, la sensible genera intervallos que conviene reconocer: sol[♯]-do, en La menor, es una 4.^a **disminuida**, y por tanto una disonancia, aunque suene exactamente como la 3.^a mayor la^b-do.

De aquí se deduce también la clasificación de las tríadas: las mayores y las menores solo contienen consonancias (3.as y una 5.^a justa), y son **acordes consonantes**; las disminuidas y las aumentadas, por su 5.^a disminuida o aumentada, son **acordes disonantes**.

Perfectas	Imperfectas	Disonancias
		
U 5 ^a J 8 ^a J	3 ^a m 3 ^a M 6 ^a m 6 ^a M	2 ^a M 7 ^a m 4 ^a A 5 ^a D

Ejemplo 3. Consonancias perfectas, imperfectas y disonancias, sobre do₄. Los dos intervallos del tritono se escriben donde aparecen en la escala de Do: fa-si (4.^a aumentada) y si-fa (5.^a disminuida).

El caso de la 4.^a justa

La 4.^a justa es la inversión de la 5.^a justa, y acústicamente es casi tan simple como ella. Sin embargo, en la música tonal **se trata como disonancia cuando se forma desde el bajo**, es decir, cuando la nota inferior de la 4.^a es la más grave del acorde. Entre voces superiores, en cambio, se considera consonante.

La razón tiene que ver con cuestiones históricas, y es difícil de resumir aquí. Valga para recordarnos algo importante: las nociones de consonancia y disonancia no son inherentes a los intervalos y acordes (aunque puedan tener una base en la acústica del sonido), son construcciones culturales y, por tanto, hasta cierto punto arbitrarias.

En la UD 4 abordaremos las consecuencias de este tratamiento como disonancia.

2 Disposición y conducción

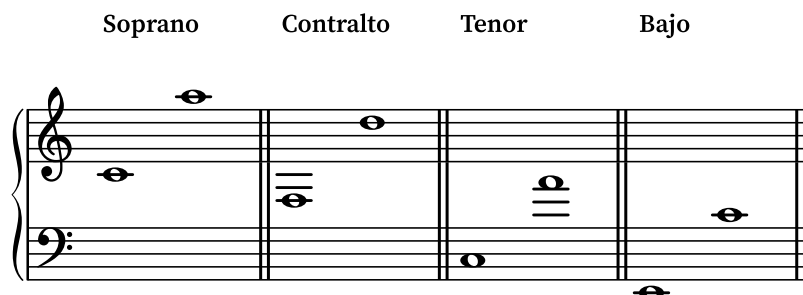
Hasta aquí hemos mirado los acordes en vertical. A partir de ahora nos interesa también la dimensión horizontal: cada acorde es el corte momentáneo de varias melodías que avanzan a la vez, y **conducir las voces** es decidir cómo pasa cada una de ellas de una nota a la siguiente. Las normas que siguen se entienden mejor si se tienen presentes los dos objetivos que persiguen: que cada voz sea **fluida** (que tenga sentido melódico) y que las voces sean **independientes** (que se oigan como melodías distintas, y no como una sola duplicada).

2.1 Coro mixto

Antes de entrar en estas cuestiones melódicas, conviene establecer el marco en el que trabajaremos. La escritura armónica que vamos a practicar toma como modelo el **coro mixto** a cuatro voces: soprano, contralto, tenor y bajo. No es que toda la música tonal esté escrita para coro, sino que ese formato es el esqueleto que hay debajo de la mayor parte de ella: cuatro voces bastan para una tríada completa con una nota duplicada, o para un acorde de séptima.

Tesitura

Cada voz tiene su **tesitura**, el ámbito en el que canta con comodidad. Los límites que usaremos son los del ejemplo: do4–la5 la soprano, fa3–re5 la contralto, do3–la4 el tenor y mi2–do4 el bajo. Se escriben en pentagrama doble: soprano y contralto en el de Sol, con las plicas hacia arriba y hacia abajo respectivamente, y tenor y bajo en el de Fa, del mismo modo.



Ejemplo 4. Las tesituras de las cuatro voces: las dos notas límite de cada una, en el pentagrama en que se escribe.

Los extremos de cada tesitura se pueden visitar, pero no conviene quedarse en ellos: una voz que canta varios acordes seguidos en su registro más agudo o más grave suena forzada.

Distancias y disposición

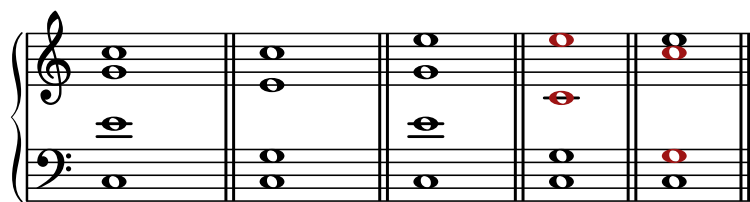
Además de la tesitura de cada voz, importa la **distancia entre las voces**. Entre soprano y contralto, y entre contralto y tenor, no debe haber más de una 8.^a; entre tenor y bajo, la distancia es libre, aunque conviene no pasar de una 12.^a. El resultado es un acorde con

los intervallos amplios abajo y los estrechos arriba, que es la manera en que se reparten los armónicos de un sonido natural y la que suena más equilibrada: un hueco grande entre las voces agudas hace que la soprano suene descolgada del resto.

Según la distancia entre tenor y soprano, un acorde está en **disposición cerrada** (menos de una 8.^a: entre las tres voces superiores no cabe ninguna otra nota del acorde), **abierta** (más de una 8.^a) o **mixta** (exactamente una 8.^a). Ninguna es mejor que otra; la disposición cambia a lo largo de un ejercicio según lo pida la conducción de las voces.

(No hay que confundir este término con la **posición**, que es la nota del acorde que lleva la soprano: un acorde está en posición de 8.^a, de 3.^a o de 5.^a según la soprano tenga la fundamental, la 3.^a o la 5.^a.)

a) cerrada b) abierta c) mixta d) ✗ e) ✗



Ejemplo 5. El mismo acorde de tónica en las tres disposiciones (a–c): solo cambia la distancia entre tenor y soprano, menor que una 8.^a, mayor, o exactamente una 8.^a. En d) y e), incorrectos, hay más de una 8.^a entre soprano y contralto (d) o entre contralto y tenor (e).

Cruces y unísonos

Las voces mantienen además su **orden**: la soprano siempre por encima de la contralto, la contralto por encima del tenor, y el tenor por encima del bajo. Cuando una voz inferior se coloca por encima de la superior hay un **cruce**, que evitaremos. Hay dos variantes: el cruce **armónico**, dentro de un mismo acorde; y el cruce **melódico** o superposición, cuando al pasar de un acorde al siguiente una voz sobrepasa la nota que la voz contigua acaba de dejar (por ejemplo, la contralto sube a un re cuando la soprano venía de un do). Los dos están prohibidos.

El **unísono**, dos voces en la misma nota, no es un cruce, pero en la práctica suprime una voz: durante ese acorde oímos tres en lugar de cuatro. Se admite ocasionalmente, sobre todo entre tenor y bajo, pero no conviene llegar a él (ni salir de él) por movimiento directo: si la soprano va de si a do y la contralto de sol a do, lo que se oye es la melodía si-do y una contralto que desaparece. Por movimiento contrario, en cambio, las dos voces se oyen llegar al do cada una por su lado.

a) ✗ b) ✗ c) ✗ d) ✓



Ejemplo 6. Soprano y contralto. a) Cruce armónico: la contralto, por encima de la soprano. b) Superposición: la contralto sube a re, por encima del do que la soprano acaba de dejar. c) Unísono por movimiento directo. d) El mismo unísono, por movimiento contrario.

2.2 Movimientos melódicos

Cada voz, considerada por sí sola, es una melodía, y su movimiento de una nota a la siguiente es un **movimiento melódico**. Puede ser **conjunto**, por grado (una 2.^a), o

disjunto, por salto (una 3.^a o más); y puede ser ascendente, descendente, o quedarse en la misma nota.

El movimiento conjunto es el más cantable, y es el normal en las voces superiores, junto al mantenimiento de las notas comunes de un acorde al siguiente. Los saltos dan variedad, pero una melodía con muchos saltos deja de oírse como una línea continua y empieza a oírse como una sucesión de notas sueltas. El bajo es la excepción: como sostiene las fundamentales de los acordes, salta mucho más a menudo (de 4.^a o de 5.^a, por ejemplo, en el paso del V al I), y se le permiten saltos mayores.

Sobre los saltos hay que tener en cuenta tres cosas. La primera es su **tamaño**: en general no pasaremos de la 5.^a; las voces superiores nunca deberían superar la 6.^a, y el bajo como excepción salta a veces una 8.^a. La 7.^a y los intervalos mayores que la 8.^a no se usan nunca. La segunda es lo que viene **después** de un salto grande: tras un salto de 4.^a o mayor, la melodía debe cambiar de dirección, preferiblemente por grado conjunto, como si «rellenase» el hueco que ha dejado. Seguir en la misma dirección es lo peor, sobre todo en la soprano. La tercera es la **suma** de saltos: dos saltos seguidos en la misma dirección forman un arpeggio, y no deben abarcar entre los dos una 7.^a ni una 9.^a.

Los **intervalos aumentados y disminuidos** están prohibidos como intervalos melódicos: son difíciles de entonar y, sobre todo, disonantes. En modo mayor el caso típico es la 4.^a aumentada fa–si (el tritono). Hay una sola excepción: la 5.^a disminuida se admite si después la melodía vuelve hacia dentro por grado conjunto (si–fa–mi: sube una 5.^a disminuida y baja una 2.^a), porque así el tritono se resuelve como lo haría armónicamente.

En **modo menor**, la sensible trae un problema propio. Entre el 6.^o grado natural y la sensible hay una 2.^a **aumentada** (fa–sol# en La menor), y esa 2.^a está igualmente prohibida. Cuando una melodía tiene que recorrer esa zona de la escala, se usa la escala melódica según la dirección: subiendo, $\hat{6}$ también se eleva (fa#–sol#–la); bajando, ninguno de los dos se eleva (la–sol–fa), porque la melodía ya no va hacia la tónica y la sensible no hace falta. A dos voces, la sensible aparece sobre todo al acercarse a la tónica, y en la cadencia final siempre.

Por último, una melodía no solo se juzga nota a nota, sino por su **perfil**. Una buena línea suele tener un solo punto culminante, no repite la misma nota muchas veces seguidas y, si cambia de dirección, lo hace preferiblemente sobre intervalos consonantes (una línea que sube hasta un punto y baja formando entre sus extremos una 7.^a o un tritono deja una disonancia sin resolver en el oído).

a) ✓ b) ✗ c) ✗ d) ✓ e) ✗ f) ✓

4^aA 5^aD 2^aA

Ejemplo 7. Saltos e intervalos melódicos; rotulados, los aumentados y disminuidos. a) Salto de 5.^a y cambio de dirección por grado. b) El mismo salto seguido de otro en la misma dirección: entre los dos, una 7.^a. c) La 4.^a aumentada fa–si. d) La 5.^a disminuida si–fa, que vuelve hacia dentro. e) En La menor, la 2.^a aumentada fa–sol#. f) Su corrección con la escala melódica ascendente.

2.3 Movimientos armónicos

Si el movimiento melódico es el de cada voz por separado, el **movimiento armónico** es el de dos voces una respecto de la otra, al pasar de un acorde al siguiente. Hay cuatro tipos:

- **Contrario:** una voz sube y la otra baja.
- **Oblicuo:** una voz se mueve y la otra se queda en la misma nota.
- **Directo:** las dos se mueven en la misma dirección.
- **Paralelo:** un caso particular del directo, en el que las dos voces mantienen el mismo intervalo ($3.^a \rightarrow 3.^a$, $6.^a \rightarrow 6.^a$). Cuenta la amplitud, no la calidad: una $3.^a$ mayor que pasa a $3.^a$ menor sigue siendo movimiento paralelo.

Si ninguna de las dos voces se mueve, no hay movimiento que clasificar.

Los cuatro tipos no dan el mismo grado de independencia. El movimiento contrario es el que más separa las voces: cada una va hacia un sitio, y el oído las sigue sin esfuerzo. El oblicuo también las distingue bien, porque una se mueve mientras la otra se sostiene. El directo y el paralelo, en cambio, hacen que las voces se muevan juntas, y cuanto más se parecen sus trayectorias, más tienden a oírse como una sola. Por eso, entre las dos voces extremas (bajo y soprano, que son las que más se oyen) conviene **preferir el movimiento contrario u oblicuo**.

Esto no significa que el movimiento paralelo sea malo. Las 3.as y 6.as paralelas son uno de los recursos más característicos de la música tonal, y suenan muy bien. Pero una cadena larga de 3.as paralelas acaba convirtiendo dos voces en una melodía acompañada a distancia fija: es mejor alternarlas con otros movimientos. A cuatro voces hay seis parejas posibles (soprano–contralto, soprano–tenor...) y cada una tiene su propio movimiento; conviene evitar que las cuatro se muevan en la misma dirección a la vez.

a) contrario	b) oblicuo	c) directo	d) paralelo
--------------	------------	------------	-------------



3 ^a 5 ^a	5 ^a 6 ^a	3 ^a 6 ^a	3 ^a M 3 ^a m
-------------------------------	-------------------------------	-------------------------------	-----------------------------------

Ejemplo 8. Los cuatro movimientos armónicos. Cada raya une las dos notas de una voz; debajo, el intervalo entre las voces. En d), la $3.^a$ mayor pasa a $3.^a$ menor y el movimiento sigue siendo paralelo.

2.4 Quintas y octavas paralelas

La norma más conocida de la conducción de voces es también una de las más importantes: **dos voces no pueden moverse de una 5.^a justa a otra 5.^a justa, ni de una 8.^a a otra 8.^a** (o de un unísono a otro). Se aplica a cualquier pareja de voces, no solo a las extremas, y a cualquier distancia: una $5.^a$ que pasa a $12.^a$, o una $8.^a$ que pasa a unísono, cuentan igual, aunque las voces se muevan en direcciones contrarias.

A menudo se dice que las 5.as y 8.as paralelas «suenan mal», pero es justo al revés: suenan demasiado bien. Hemos visto (§1.3) que las consonancias perfectas funden las dos notas hasta casi convertirlas en una; si dos voces se funden en un acorde y en el siguiente vuelven a fundirse, el oído deja de oír dos melodías y oye una sola, reforzada. Con las 8.as es evidente: dos voces en 8.as paralelas cantan la misma melodía, y la

escritura pierde una voz. Con las 5.as el efecto es parecido, y además la sucesión suena hueca y arcaica, como un *organum* medieval. Lo que se prohíbe, por tanto, no es un sonido, sino la **pérdida de independencia** de las voces.

Algunos casos que parecen paralelas y no lo son. Una 5.^a o una 8.^a que se repite sin que ninguna voz se mueva no es un movimiento, y no plantea ningún problema. Una 5.^a justa que pasa a 5.^a disminuida (do–sol → si–fa) tampoco: la segunda ya no es una consonancia perfecta, y es precisamente una disonancia la que devuelve a las voces su independencia. El caso inverso, de 5.^a disminuida a 5.^a justa, lo veremos en la UD 3. Y, por supuesto, las 3.as y 6.as paralelas están permitidas.

Para localizar paralelas en un ejercicio, lo más eficaz es no buscarlas directamente, sino buscar primero todas las 5.as y 8.as de cada acorde, entre cualquier par de voces, y después mirar de dónde viene cada una: si entre esas mismas dos voces el intervalo anterior era también una 5.^a o una 8.^a de la misma clase, hay paralelas. A dos voces solo hay una pareja que revisar; a cuatro, seis. Si queréis ser más ágiles todavía, haced esta comprobación al poner cada nota, no al terminar de construir el acorde.

a) ✗ b) ✗ c) ✗ d) ✓

5^aJ 5^aJ 8^aJ 8^aJ 5^aJ 12^aJ 5^aJ 5^aD

Ejemplo 9. a) 5.as paralelas. b) 8.as paralelas. c) 5.as por movimiento contrario: de una 5.^a a una 12.^a, que es una 5.^a compuesta. d) Una 5.^a justa que pasa a 5.^a disminuida: la segunda ya no es una consonancia perfecta, y el enlace es correcto.

2.5 Quintas y octavas directas

Una 5.^a o una 8.^a **directa** (también llamada *oculta*) es la que se alcanza por movimiento directo desde otro intervalo distinto: las dos voces se mueven en la misma dirección y llegan a una consonancia perfecta, sin que la anterior lo fuera. Por ejemplo, el bajo baja de mi a do mientras la soprano baja de sol a do: de una 10.^a se pasa a una 8.^a, con las dos voces descendiendo.

No son paralelas, pero se parecen lo suficiente como para que el oído las confunda. Cuando la voz superior llega a la 5.^a o a la 8.^a por salto, el oído tiende a rellenar mentalmente ese salto con las notas intermedias, y lo que imagina es una sucesión de intervalos paralelos que termina en la consonancia perfecta: de ahí el nombre de «ocultas». Además, al llegar las dos voces juntas, desde la misma dirección, a un intervalo que las funde, la llegada se oye como una sola línea que se duplica.

El problema solo se nota de verdad entre las voces que más se oyen, y la norma se limita a ellas: **las 5.as y 8.as directas están prohibidas entre las voces extremas (bajo y soprano), salvo que la soprano llegue por grado conjunto**. Si la soprano se mueve un solo paso, no hay salto que rellenar, y la directa es correcta, aunque el bajo salte. Entre voces internas, o entre una voz interna y una extrema, las directas están permitidas.

La excepción no es rara, sino todo lo contrario. En el enlace V-I más habitual el bajo salta de sol a do mientras la soprano sube de si a do: una 8.^a directa entre las voces extremas, perfectamente correcta, porque la soprano llega por grado conjunto. Casi todas las cadencias que escribiréis contienen una.

a) ✓ b) ✗ c) ✗

10^a 8^a 10^a 8^a 10^a 12^a

Ejemplo 10. 5.as y 8.as directas entre bajo y soprano. a) 8.^a directa correcta: la soprano llega por grado conjunto. b) La misma 8.^a, con la soprano por salto: incorrecta. c) 5.^a directa con la soprano por salto: incorrecta.

* * *

Para terminar, un fragmento real: los primeros compases de la sección central del Nocturno op. 37 n.º 1 de Chopin, justo después del cambio de armadura. Es un pequeño coral a cuatro voces, muy cercano a la escritura que vamos a practicar, aunque pensado para el piano y no para el coro: por eso las voces no respetan las tesituras de §2.1 (el bajo baja hasta el mi₂, y la soprano empieza en el si₃), y en los dos primeros compases la mano derecha está escrita en el pentagrama de Fa.

I IV I IV I V I V I IV I V VI V⁷ I

Ejemplo 11. F. Chopin, Nocturno op. 37 n.º 1, cc. 41–44 (Mi₃ mayor). Debajo del bajo, el grado de cada acorde.

Las tres voces superiores están siempre en **disposición cerrada**, a menos de una 8.^a entre tenor y soprano; toda la distancia queda abajo, entre el tenor y el bajo.

En los **movimientos melódicos** se ve la diferencia entre el bajo y las demás voces. Todos los acordes están en estado fundamental, así que el bajo lleva las fundamentales y salta de 4.^a o de 5.^a casi en cada cambio; solo se mueve por grado en el último compás, al pasar por el VI. Las voces superiores, en cambio, se mueven casi siempre por grado, y sus pocos saltos son de 3.^a y casi siempre se compensan enseguida en dirección contraria.

En cuanto a los **movimientos armónicos**, cuando dos acordes seguidos tienen una nota en común, esta se mantiene casi siempre en la misma altura (el mi₂ del I al IV, el si₂ del I al V y del V al I), y las demás voces se mueven lo mínimo para llegar al acorde siguiente. Cuando no hay nota común, como del V al VI del último compás, las voces superiores bajan mientras el bajo sube: movimiento contrario.