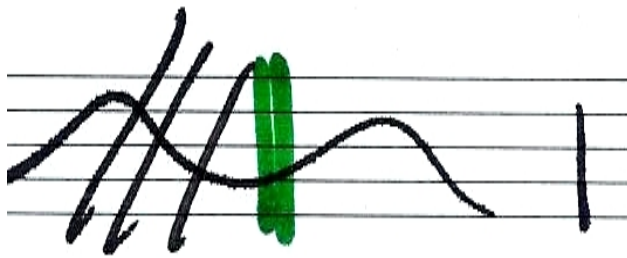




EDUCACIÓ MUSICAL



Harmonia funcional

Text: Antoni Tolmos

Il·lustració: Josep Perpià

Introducció

Sovint, en els entorns musicals, la paraula harmonia acostuma a tenir una connotació negativa, de dificultat, de disciplina incòmoda i difícil. Si més no, i recolzant-nos en l'afirmació que feia el pedagog Edgar Willems¹, on atribuïa a l'harmonia l'aspecte més intel·lectual dels tres elements bàsics de la música, l'estudi de l'harmonia ha estat sempre enfocat cap a la vessant més tècnica i matemàtica.

Els tractats d'harmonia han aconseguit extreure de les grans obres musicals les combinacions d'acords més emprades, més lògiques i fer-ne un seguit de fórmules altament matemàtiques que ajuden l'inexpert estudiant a aconseguir un encadenament d'acords amb un resultat sensorial segur i còmode a l'oïda sense necessitat d'haver escoltat en cap moment el seu procés compositiu. A més, es fa difícil creure en un sistema alternatiu que ens assegurï un aprenentatge tècnic tan acurat i precís com aquest i en un temps tan curt com el que acostumen a disposar els estudis d'harmonia dels centres.

Potser el gran dilema seria, doncs, esbrinar quina és l'harmonia que van estudiar autors com Bob Dylan, Eric Clapton o milers de compositors de música que han aconseguit combinacions harmòniques meravelloses com les de l' "Hotel Califòrnia" dels Eagles², o el "Memory" que

1 Willems, E. (1994) en *El Valor Humano de la Educación Musical*. Willems relacionava la melodia amb el pol afectiu, el ritme amb l'instintiu i l'harmonia amb l'intel·lectual.

2 "Hotel California", CD *Hotel California* (1976). The Eagles.



cantava la Barbara Streissand³? Tanta harmonia sabien? Havien estudiat en el Conservatori?
O qui carai els va ensenyar?

La resposta potser està en el vent com deia Dylan⁴, el vent que transporta les ones musicals i fa que arribin a la nostra ment en forma de sensació. El secret està en la paraula “sensació”.

Baixant una mica als mons més terrenals direm que, en definitiva, un acord es tradueix en la sensació que nosaltres tenim en sentir-lo. Sense necessitat d’analitzar-lo i sense tenir per què saber música, podem tenir la sensació que l’obra que estem escoltant s’ha acabat, per exemple, o no i ha quedat suspesa. Això són sensacions.

Per tant, podem parlar de dues formes diferents d’entendre l’harmonia. La primera, la més tècnica, com una simultaneïtat de sons que ens obligarà a saber les notes que formen l’acord, la distància intervàlica que decidirà si l’acord és major o menor i també com s’han de moure cada una de les notes per caminar harmònicament cap a un altre acord. En aquest cas necessitem saber i entendre les fantàstiques fórmules que ens han deixat els tractats d’harmonia. Només així podrem escriure amb cert criteri per a cor, quartet de corda o orquestra simfònica. Però... “si jo només volia escriure una cançó! Amb la seva bonica melodia, la seva interessant lletra, i a més la volia cantar acompanyant-la amb el piano o la guitarra amb els meus alumnes i amics... em caldrà saber que no puc fer dues quintes consecutives”?

És aleshores quan entra en joc la segona forma d’entendre l’harmonia: la funcional. L’adjectiu funcional vol dir que allò a què qualifica funciona. Per tant, és altament pràctica. És a dir, aquest tipus d’harmonia ens permetrà harmonitzar una melodia sense tenir per què saber les normes o fórmules tradicionals d’encadenament d’acords.

Quan faig una harmonització funcional estic decidint quins colors vull emprar per pintar el meu quadre. El cel serà blau, el camp verd, el sol taronja... en aquest compàs hi posaré un acord de I grau, Major, en el segon un de iii grau, menor, i allí un IV i al final un I i....

3 “Memory”, CD Essential Barbra Streisand (2002). Barbra Streisand.

4 “Blown in the wind”, CD The Freewheelin’ (1963). Bob Dylan.



Aquesta assignació harmònica, per blocs de notes, no m'estarà dient com hauré de tocar aquell acord i com encadenaré les seves notes cap a l'acord següent, només estic decidint quins colors harmònics vull per "la meva melodia".

Acords — G D G

Melodia

Amb només aquesta informació ja estaré decidint com sonarà harmònicament la meua cançó. A més, el xifrat dels acords em servirà per poder-los tocar en qualsevol instrument polifònic com la guitarra o el piano. Aquesta forma d'harmonitzar una melodia parteix del concepte harmònic jazzístic on se simplifica al màxim la part gràfica d'una composició reduint-la a l'escriptura, en un sol pentagrama, de la melodia i la proposta harmònica a manera de xifrats.

Cal dir que en l'escriptura de l'harmonia funcional s'acostuma a emprar la nomenclatura estàndard de xifrats moderns. És a dir una lletra equival a un acord.

C

Una lletra majúscula vol dir que l'acord és tríada Major. Si es vol representar un acord tríada menor hi afegirem a la lletra una "m", "min" o bé un petit guionet "-".

Cm

C-

Les lletres utilitzades són de la "A" a la "G" i corresponen als acords de La a Sol:



A	B	C	D	E	F	G
La M	Si M	Do M	Re M	Mi M	Fa M	Sol M

Amb aquest tipus de xifrat i ampliant els diferents signes que acompanyen les lletres podrem definir gran quantitat d'acords d'espècies diferents. Vegem un exemple amb l'acord de Do, és a dir, de C.

C CMaj7 Cmin Cmin7

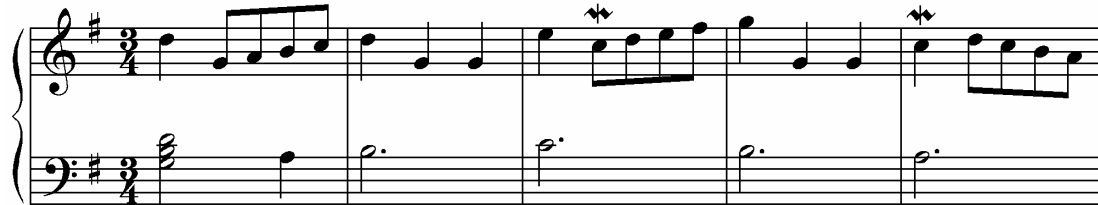
CΔ9 C/G CMaj7/G Cm9

Si l'acord correspon a una nota alterada afegirem el sostingut o bemoll just després de la lletra. La # M tindrà el xifrat A # i La # menor serà A # m.

Hem d'assenyalar que un xifrat i, per tant, l'acord que representa, no està mai vinculat directament a una única tonalitat. Això vol dir que si veiem un acord de C en una partitura només voldrà dir que l'acord que en aquell moment trobem és el format per les notes de Do, Mi i Sol, independentment de si la melodia està en Do M, Fa M o, fins i tot, en una tonalitat molt allunyada com Do # M. Aquest aspecte simplifica molt la tasca de l'intèrpret que està tocant l'acompanyament de la melodia, ja que no li cal mirar l'armadura o tonalitat i només necessita tocar aquell acord fent cas al xifrat que està veient.

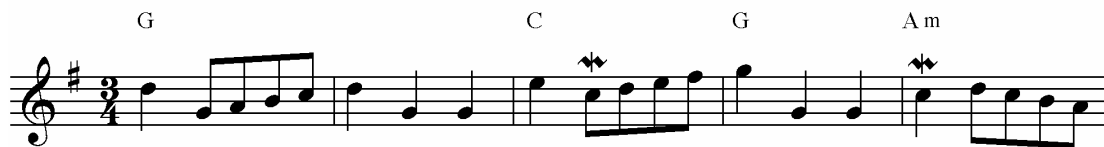
És evident, però, que encara que el xifrat no ens faci referència a una tonalitat en concret, un acord sempre té una funció tonal, l'únic que volem dir és que per tocar aquell acord no ens cal tenir-ho present. La coherència harmònica, en tot cas, l'ha d'haver tingut aquell que ha fet l'harmonització prèvia de la melodia.

Vegem el següent exemple on observarem la forma funcional d'entendre l'harmonia. En el cas del *Minué núm. 2* de J. S. Bach l'inici de la partitura diu:

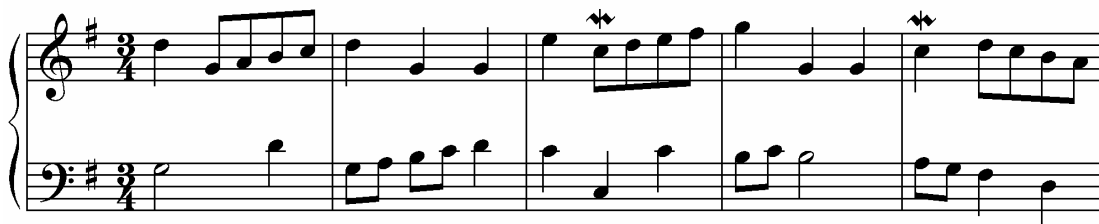


AUDIO 1 →

Aquesta mateixa obra la podríem escriure utilitzant la forma funcional, és a dir:



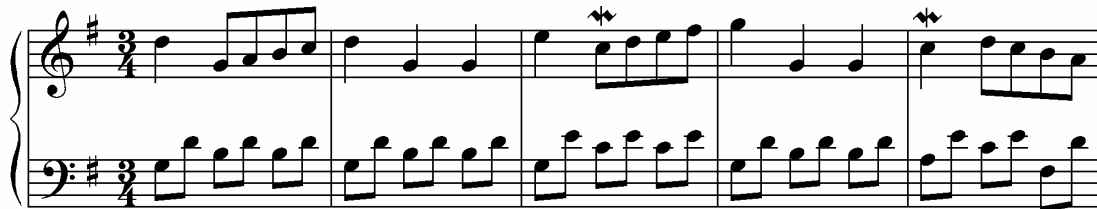
En realitat Bach, quan estava component aquesta música ja tenia en ment aquesta estructura harmònica. És a dir, en tot moment tenia clar que en el primer compàs hi anava un acord de SOL M (G), en el tercer un de Do M (C), etc. Però la forma exacta de com quedaria escrita la partitura depenia de variables com l'instrument per al qual aniria adreçada. Un cop decidit que seria per a piano, *clave* en aquell moment, Bach també ho hagués pogut fer de diferents formes, com per exemple aquesta on hem variat la segona veu:



AUDIO 2 →



I, fins i tot, saltant una mica d'època i amb el seu permís:



ÀUDIO 3 →

En cap del casos anteriors hem alterat les harmonies que Bach va decidir ni la melodia que ell va compondre. Per tant, els elements invariables d'una obra per tal que aquesta no perdi mai la seva essència original són: respectar la melodia i l'harmonia funcional. Si trenquem alguna d'aquestes premisses anirem deformat gradualment la intenció sonora de l'autor. D'aquest procés d'allunyament de l'original n'apareixen formes musicals tan llamineres com les "variacions" o les "improvisacions" que persegueixen, ara sí, trencar l'estructura rítmica, melòdica i harmònica per crear nous productes diferents basats en l'original.

En una composició a temps real, una improvisació, l'interpret està decidint al mateix temps l'estructura harmònica, diguem-ne funcional, i la versió definitiva de l'arranjament harmònic. És a dir, ho toca tal com hauria de quedar escrit en el paper. En una composició escrita, no en temps real, l'autor està decidint quina estructura harmònica vol per a la seva nova melodia i també com quedaran escrites les notes d'aquells acords en els pentagrames, però tot sense pressa i amb la possibilitat d'anar canviant-ho fins decidir l'opció definitiva.

De fet, en l'actualitat, per registrar una obra musical que ens permeti assegurar-ne el seu *copyright* només ens cal la partitura de l'obra on hi consti únicament la melodia en clau de sol i el xifrat d'acords assignats. No és necessari, a no ser que l'autor ho prefereixi, aportar l'arranjament nota a nota de com s'haurà de tocar exactament aquella música.

No hem d'oblidar, però, la importància sublim que té l'ofici de desenvolupar l'escriptura nota a nota de l'arranjament, decidir què tocarà cada una de les nostres mans i aconseguir que molts cops un bon arranjament i distribució de sons pugui millorar el resultat final d'allò que era una mediocre melodia; o bé, al contrari, espatllar en la realització harmònica el que era una magnífica melodia. Amb aquesta explicació queda clara la necessitat de la figura del músic compositor i arranjador que convertirà una despullada melodia, amb els seus quatre acords, en



un arranjament complet on la música final creada llueixi al màxim de les seves possibilitats. Per a tot això, necessitem saber la tècnica de la realització harmònica fins al darrer detall, només així podrem escriure realment allò que volem i no allò que ens surti per atzar.

En tot cas, l'aprenentatge avançat de l'harmonia no està a l'abast de tots els músics, és més, segurament a molts d'ells ni tan sols els interessa. Però això no ha de significar el fet de renunciar totalment a poder jugar a crear sensacions sonores diferents per una melodia. És l'harmonia funcional la que ens ho pot permetre d'una forma més propera, per gaudir-ne... ja!

Procés d'harmonització funcional

Encetem un exemple d'harmonització funcional on podrem crear per passos diferents propostes d'harmonització d'una melodia. L'exemple triat és la cançó popular catalana "L'hereu Riera"⁵.

Val a dir que en la cançó popular trobem una font inacabable de melodies per ser harmonitzades de diferent forma. Això respon al fet que originàriament una cançó tradicional o popular és una forma vocal on els únics elements són la melodia i la lletra. No hi ha acompanyament harmònic. Aquesta virginitat harmònica permet poder jugar a cercar sensacions sonores diferents sense creure que ens estem allunyant massa de l'opció original.

Anàlisi de la melodia

Primer de tot fem una anàlisi de la melodia que pretenem harmonitzar:

Títol	L'hereu Riera
Tonalitat	Sol M
Compàs	3/8
Començament	Anacrúsic
Final	Masculí
Lletra (inici)	Per a sant Antoni grans balles hi ha; per a sant Maurici tot el poble_hi va. <i>Tralarala, tralarala, tralarala la</i> (bis)

⁵ Melodia inclosa en el Cançoner virtual Prodiemus (www.prodiemus.com)



La melodia està clarament dividida en dos grans períodes de 8 compassos. A la vegada, aquests es divideixen en dos subperíodes de 4 compassos cada un. Totes les divisions tenen inici anacrúsic i final masculí. Curiosament el final del primer període, compàs 8, té final conclusiu ja que acaba inequívocament amb la tònica de la tonalitat. Molts cops, el descans del primer període s'harmonitza amb un acord de dominant, per donar sensació de suspens. Però en el nostre cas això no serà possible ja que la nota "sol" no ens entra en l'acord de dominant. Tot i això en harmonitzacions més avançades podrem trobar diferents solucions per a aquest moment.

The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp) and 3/8 time. The top staff has a red bracket above it spanning the first 8 measures, ending with a final cadence (F). The bottom staff has a blue bracket above it spanning the next 8 measures. The melody consists of eighth and quarter notes.

AUDIO 4 →

Com ja hem dit, en el nostre cas la tonalitat és la de SOL M. Per fer una harmonització funcional necessitarem saber tots aquells colors, acords, que pertanyen a la tonalitat principal de la melodia. Realitzarem la nostra harmonització en 4 nivells, de menys a més complexitat harmònica. Permeteu-me la metàfora, estem a punt de cuinar una melodia amb 4 receptes diferents, de menys a més complexitat, però la melodia sempre serà la mateixa.

Nivells d'harmonització funcional

Els quatre nivells d'harmonització funcional són:

Nivell 1. Funcions tonals bàsiques: I IV V



Nivell 2.	Tríades ⁶ :	I ii iii IV V vi vii
Nivell 3.	Tríades:	I ii iii IV V vi vii
	Quatríades:	I7 ii7 iii7 IV7 V7 vi7 vii7
Nivell 4.	Tríades:	I ii iii IV V vi vii
	Quatríades:	I7 ii7 iii7 IV7 V7 vi7 vii7
	Dominants secundàries:	V7/ii V7/iii V7/IV V7/V V7/vi

L'explicació de com anirem fent les nostres diferents harmonitzacions serà sobre l'exemple triat. Així, en tot moment, veurem la raó teòrica i pràctica de la qual estem parlant.

NIVELL 1. Funcions tonals bàsiques: I IV V

Els acords de I, IV i V graus són els que corresponen a les tres funcions tonals bàsiques d'una tonalitat: Tònica, Subdominant i Dominant. Ells tres allotgen totes les notes de l'escala. Això ens permet afirmar que només amb aquests tres acords ja podem harmonitzar, acompanyar harmònicament, una melodia en tonalitat major que no tingui alteracions accidentals. És el cas de "L'hereu Riera".

Diagrama musical que mostra els acords bàsics I, IV i V en la tonalitat de G major (un sol dièsi). Els acords són representats per notes sobre una línia musical de baix. Els acords són etiquetats com G, C i D a sobre, i I, IV i V a sota.

[ÀUDIO 5 →](#)

⁶ Distingirem els acords Majors dels menors amb xifres romanes majúscules i minúscules (I, ii).



Amb aquests tres acords, Majors per cert, ja podem fer la nostra primera harmonització funcional. Sí, senzilla, però ja funciona. Sovint en entorns escolars, el mestre ha de repartir notes musicals al seus alumnes per tal d'acompanyar la melodia que cantaran els seus companys. La dificultat de muntar i dirigir petites, o no tan petites agrupacions musicals, ens fa cercar arranjaments harmònics que funcionin i que siguin assequibles per damunt de tot. Amb una harmonització bàsica, tres acords, aconseguirem un arranjament equilibrat i fàcil de tocar ja sigui amb instruments de làmines, acompanyant amb una guitarra o fins i tot amb el piano.

G D G D G

9 G C G C D G

[ÀUDIO 6 →](#)

Com hem fet l'assignació d'acords?

L'assignació d'acords s'ha fet respectant el tipus de notes que trobem en la melodia. És a dir, distingim entre notes "reals" i notes "estranyes"⁷. Una nota real és aquella nota de la melodia que es troba dins de l'acord que en aquell moment està sonant. Una nota estranya és aquella que no es troba dins de l'acord que en aquell moment està sonant.

⁷ Sovint també s'anomenen notes "principals" i "secundàries".



notes reals

notes estranyes

acord

ÀUDIO 7 →

Quantes més notes reals sonin en aquell moment, més estabilitat harmònica tindrem. És a dir, ens donarà la sensació que aquell acord encaixa perfectament amb la melodia que està sonant. Tot i això, no ens hem de creure que sempre serà millor que hi hagi més notes reals que estranyes. Si estem dient que les notes reals donen estabilitat, també hem de pensar que la música és més bella quan més moments meravellosament inestables puguem escoltar. Aquesta inestabilitat l'aporten les notes estranyes i les podem classificar en diferents categories. Vegem-ne les més importants.

Classificació de notes estranyes

Nota de pas: ve d'una nota real i va a una altra nota real diferent a distància de segona. En aquest cas són notes de pas el "la" i el "do".

notes de pas

ÀUDIO 7 →

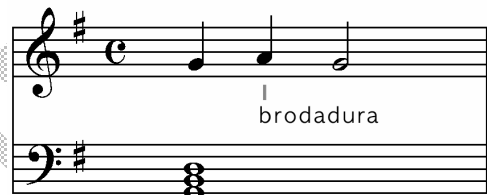
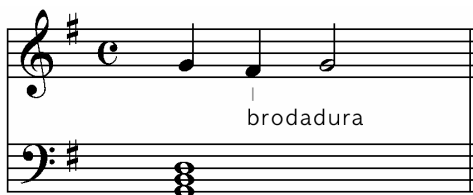


Appoggiatura: Nota estranya que cau en un temps fort i resol en una nota real a distància de segona superior o inferior. En aquest cas són *appoggiatures* el “la” i el “fa#”.



ÀUDIO 8 →

Brodadura: Nota estranya que ve d'una nota real a distància de segona superior o inferior i torna a la mateixa. I està en temps dèbil. En aquest cas són brodadures el “fa#” i el “la”.



ÀUDIO 9 →

Escapada: Nota estranya que ve d'una nota real i es desplaça a una altra nota real per salt. En aquest cas és escapada el “la”.



ÀUDIO 10 →



Segons aquesta classificació tornem a revisar la nostra primera harmonització funcional i detectem cada una de les notes estranyes que hi apareixen:

9

p = Nota de pas a = Appoggiatura b = Brodadura e = Escapada

És evident que aquesta opció d'harmonització de nivell 1 no és l'única que pot ser adequada. Trobaríem d'altres opcions que també podrien funcionar. Tot i això creiem que hi ha moments, sobretot en una harmonització bàsica, que tots hauríem de compartir criteri a l'hora de triar l'acord a posar.

1. L'acord en el primer temps fort de la melodia serà el de I grau. Només en casos clarament contraris en posarem un de diferent. Tinguem en compte que les anacruses corresponen al compàs 0, és a dir, el primer temps fort serà quan cauen al compàs 1.

2. El darrer acord de la melodia serà el de I grau. Això ens permetrà donar la sensació de repòs necessària per donar a entendre que la interpretació "s'ha acabat". Per tant, qualsevol altra opció harmònica ens donarà la sensació contrària en major o menor grau.



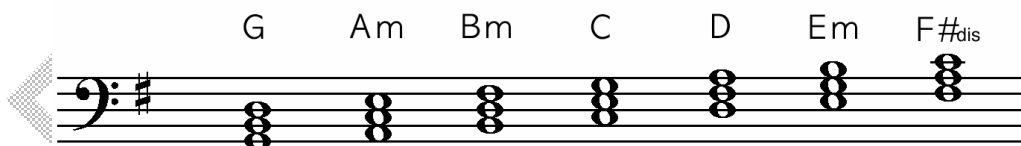
3. L'anacrusa sempre tindrà una funció tonal contrària a l'acord següent. Si el primer acord de la melodia és el de I grau, funció de tònica, l'anacrusa serà harmonitzada amb l'acord de V, funció de dominant. Generalment les notes que formen part de l'anacrusa encaixen perfectament amb l'acord de dominant. També és habitual deixar l'anacrusa sense harmonitzar.



ÀUDIO 11 →

NIVELL 2. Acords tríades: I ii iii IV V vi vii

En el nivell 2 d'harmonització funcional entren en joc tots els acords tríades de l'escala Major.



ÀUDIO 12 →

Com podem observar, respecte al nivell 1, hem afegit 4 acords més. Tres d'ells, ii iii vi, són acords menors. Per tant, afegim uns colors més dolços que els tres graus Majors bàsics, I IV V emprats en el nivell 1. Això ens facilitarà una harmonització més bonica en el sentit bell de la



paraula que, barrejada amb l'autoritat sonora del graus Majors, ens oferirà un ventall suficient per harmonitzar una melodia d'una manera força completa.

No hem d'oblidar la importància harmònica del vii grau. Aquest és un acord disminuït, meravellosament disminuït. El seu color és únic, delicat, a punt de trencar-se i aporta un matís imprescindible en un bon treball harmònic. Encara que també és cert que aquesta delicadesa el fa molts cops incòmode en una realització harmònica, ja que s'ha de cuidar com una petita figureta de vidre. En entorns escolàstics o de nivells inicials d'harmonització es recomana emprar el V grau en lloc del vii ja que els dos pertanyen a la funció de dominant, i el V és un tot terreny en la funció de dominant assegurant-nos sempre un bon resultat harmònic. Més endavant tornarem a parlar de l'amplitud de la funció de dominant.

Doncs bé, tots els acords tríades de la tonalitat Major queden classificats en tres famílies tonals:

Tònica	I iii
Subdominant	ii IV vi
Dominant	V vii

D'aquesta classificació podríem observar el paper de tònica que té el iii grau. Molts cops aquest acord també se'l considera de la família de la subdominant. Aquest tipus d'apreciacions anirà en funció de l'estètica harmònica que pretenguem. És evident que encara que les notes i els acords són els mateixos des de fa més de cinc segles, el seu tractament ha anat canviant contínuament. Avui dia, estem acostumats a sentir qualsevol combinació melòdica o harmònica, i el "costum" ens fa acceptar com a "bona", "correcta", "adequada" o "fantàstica" una combinació harmònica que en algun temps va estar prohibida, fins i tot, pels seus efectes "malignes"⁸.

⁸ El trító, 4^a augmentada, estava prohibit en l'edat mitjana ja que se li atribuïen efectes malignes en l'àmbit religiós.



Un altre detall d'aquesta rica varietat de gustos harmònics la trobem en les fórmules d'encadenaments d'acords. Dins de la música clàssica, període que va des del barroc fins a començaments del s. XX, l'encadenament harmònic per excel·lència ha estat:

IV V7 I

ÀUDIO 13 →



Tots tres acords, com ja hem dit són Majors. És una combinació que també trobem amb força dins de la música més actual. Tot i això, la música moderna i el jazz han cregut convenient establir una nova combinació harmònica formada pels graus:

ii7 V7 I

ÀUDIO 14 →



En aquest cas la funció de subdominant l'està fent el ii grau, una acord menor. Si bé és veritat que potser li treu força harmònica, no és menys cert que li afegeix un color menor preciós molt apte per incloure'l en les balades i cançons d'amor més escoltades de la música lleugera del nostre temps⁹.

Anem a veure com quedaria la nostra harmonització funcional de nivell 2.

G A min D G D C D E min

9 G C D B min G A min D G

⁹ Aquesta combinació té la seva màxima força amb els acords quatríades.



ÀUDIO 15 →

Quants més acords tenim en joc, més són les combinacions que podem trobar. Aquesta no és més que una d'elles. Està clar que no tenim per què utilitzar "tots" els acords que tenim a la nostra paleta de colors. Una bona harmonització no és millor quan més acords diferents hi posem.

Per exemple, una altra opció per al segon compàs seria posar un acord de iii grau, un si m. Aquest acord dóna certa tendresa i fa sentir el color menor tot just comença la melodia. Finalment, l'autor de l'harmonització és qui ha de decidir, després de saber totes les opcions, quina és la que ell creu més convenient.



ÀUDIO 16 →

És convenient recordar que no estem fent una realització harmònica on hauríem de tenir en compte el moviment individual de cada una de les notes dels acords. Per tant, els clàssics consells d'encadenament d'acords on se'ns recomana, per exemple, no fer dues octaves consecutives, no és necessari tenir-los en compte aquí. A més, aquests consells pertanyen a una estètica harmònica molt concreta que potser no és la més propera a l'harmonització funcional moderna. Tot i això, un bon arranjador hauria de dominar perfectament les diferents estètiques compositives per decidir en cada moment la millor opció. En l'exemple anterior observem com del segon al tercer compàs apareix un moviment paral·lel entre la melodia i l'acord proposat, "si" i "la". No és un problema aquesta situació.

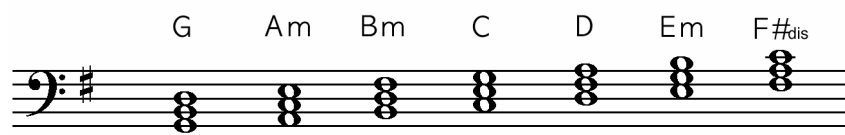
Ja hem vist que en un nivell 2 d'harmonització funcional podem trobar colors diferents i suficients per aconseguir un bonic i funcional arranjament harmònic.



NIVELL 3. Acords tríades i quatriades

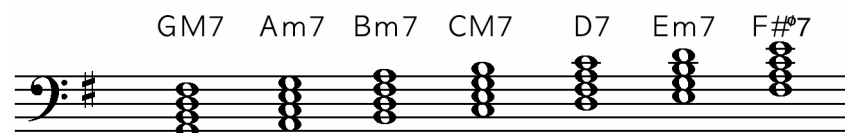
En el nivell 3 d'harmonització funcional entren en joc tots els acords tríades i quatriades de l'escala Major.

I ii iii IV V vi vii



ÀUDIO 12 →

I7 ii7 iii7 IV7 V7 vi7 vii7



ÀUDIO 17 →

En el cas dels acords de sèptima hem de tenir en compte més que mai el xifrat que porten. En els graus I i IV la base tríada és Major i l'interval de 7^a també és Major. El seu xifrat inclou M7.



GM7 Am7 Bm7 CM7 D7 Em7 F#7

7ª M acord M 7ª M acord M

Els graus ii, iii, vi són acords amb base menor i 7ª menor. El seu xifrat inclou m7. També es pot escriure -7 o min7.

GM7 Am7 Bm7 CM7 D7 Em7 F#7

7ª m acord m 7ª m 7ª m acord m

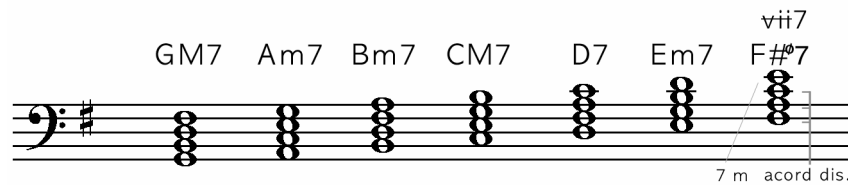
L'acord de V grau és el majestuós i conegut acord de dominant. En aquest cas quatríada, de 7ª de dominant. El seu xifrat inclou únicament un 7. Sempre que una lletra està acompanyada solament d'un 7, vol dir que aquell acord és de dominant amb sèptima. La base tríada és Major però la sèptima és menor.

GM7 Am7 Bm7 CM7 D7 Em7 F#7

V7

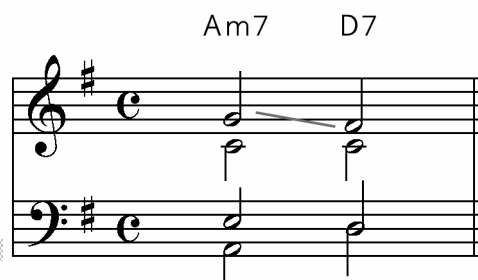
7 m acord M

Finalment, tenim l'acord de vii grau. En el cas quatríada, la base és disminuïda i la sèptima és menor. També se l'anomena "semidiminuït" per diferenciar-lo del quatríada disminuït que es troba en el vii grau (vii7) de la modalitat menor on tant la base com la 7a són disminuïdes. En el que ara ens pertoca el seu xifrat inclou ø7. En entorns jazzístics es xifra m7(b5), ja que és com un acord m7 però amb la 5a disminuïda.



Ja tenim la nostra paleta de colors preparada per harmonitzar utilitzant tots els acords tríades i quatríades de l'escala de Sol Major. És convenient fer alguna observació de caire estètic.

L'harmonia clàssica entén la 7a d'un acord com una nota més aviat estranya. És per això que en tota realització harmònica s'aconsella que aquesta nota tingui un camí melòdic el més "vigilat" possible. Normalment es recomana que la 7a resolgui baixant de grau.



[ÀUDIO 18 →](#)

En canvi, l'harmonia moderna, ha apadrinat la 7a d'un acord com si fos una nota real més. De fet, la 7a, 9a, 11a o d'altres s'anomenen genèricament "tensions" perquè entren en dissonància amb alguna nota real de la base l'acord. Aquest apadrinament respon a un canvi clar d'estètica sonora de la música. Escoltem aquests dos exemples:

- Harmonització clàssica: les 7a resolten baixant de grau. El repòs en el I grau sempre ha de ser tríada.

[ÀUDIO 19 →](#)



- Harmonització moderna: les tensions són part important dels acords i defineixen els colors de l'estètica moderna. El repòs en el I grau pot ser tríada o quatríada.

[ÀUDIO 20](#) →

Vegem ara la proposta d'harmonització funcional de nivell 3:

G B min7 CMaj7 G E min7 B min7 A min7 D7 G

9 GMaj7 A min7 D7 E min7 B min7 A min7 D7 G

[ÀUDIO 21](#) →

És important assenyalar que si bé tota l'explicació teòrica d'aquests conceptes ens pot ajudar a entendre millor el procediment d'harmonització funcional, en cap cas ho considerem del tot imprescindible. És a dir, per poder fer una harmonització funcional d'una melodia en SOL M, el cas que ens ocupa, utilitzarem la paleta d'acords de SOL M. Aquesta paleta és la mateixa per a totes les melodies que estan en SOL M. Per tant, els acords sempre seran el mateixos. Senzillament hem de tenir davant la paleta d'acords d'aquella tonalitat. La pràctica continuada ens farà aprendre de memòria totes les harmonies i, el més important de tot, si ha estat una pràctica sonora també les tindrem assimilades sensorialment. I sobretot, hem de deixar-nos portar una mica pel que la nostra oïda, i ment, entén que és la millor opció en cada moment.

NIVELL 4. Acords tríades, quatríades i dominants secundàries

Entrem ara de ple en la proposta d'harmonització funcional de nivell 4. Sens dubte, la més rica i potser també més complexa. Tot i això hem de tenir clar que no hi ha cap obligació d'arribar sempre a un nivell 4 per creure que la proposta és correcta. Recordem que en el nivell 1, l'harmonització ja funcionava amb tres acords bàsics.



En aquest cas utilitzarem totes les paletes d'acords dels nivells anteriors i afegirem l'apassionant i meravellós món de les dominants secundàries.

Dominants secundàries

Parlar d'una cosa "secundària" fa evident l'existència d'una cosa "principal". Doncs sí, hi ha una dominant principal, només una: el V grau de la tonalitat. En aquest grau trobem l'acord de dominant en tota la seva amplitud i amb diferents opcions que configuren la gran "família" de dominant. Aquesta família inclou en la seva màxima extensió l'acord de vii grau, també considerat de la família de dominant.

D D7 D9 D7(b9) F# F#m7(b5) F#7

V VII

família de dominant

AUDIO 22¹⁰ →

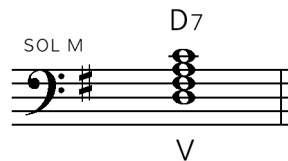
Encara hi trobaríem més opcions d'acords, jugant per exemple amb l'alteració de la 5a en menys o en més, o crear el retard de notes com la tercera, la sensible, que ens donarien colors fantàstics dins d'aquesta gran família.

D(b5) D(#5) Dsus4

¹⁰ La família de la dominant d'una tonalitat Major accepta sense problema incorporar el VI grau rebaixat, mi b. Es considera un préstec de la tonalitat menor (sol m).

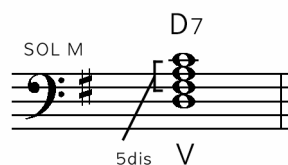


Com ja veiem, i com en les millors famílies, la de dominant és molt prolífica. Tot i això, per intentar simplificar el procés d'harmonització funcional, ens centrarem únicament amb l'acord de V7.



Doncs bé, ja tenim definida la dominant "principal" d'una tonalitat. Anem a veure ara quina és, o millor dit, quines són les dominants secundàries.

La millor forma d'arribar a un acord, sensorialment parlant, és crear la necessitat d'escoltar-lo. Harmònicament, aquell acord que més demana escoltar-ne una altre tot seguit és l'acord de dominant, concretament el de dominant amb setèima, V7. Tocar un acord de V7 és sentir automàticament la necessitat d'escoltar el I grau al que fa referència. Això és degut a l'interval de 5 disminuïda o 4 augmentada, segons la disposició que apareix en la seva constitució.



Aquest interval, per la seva natura, té tendència a resoldre d'una forma concreta. La 5a disminuïda tendirà a tancar-se i la 4a augmentada a obrir-se.

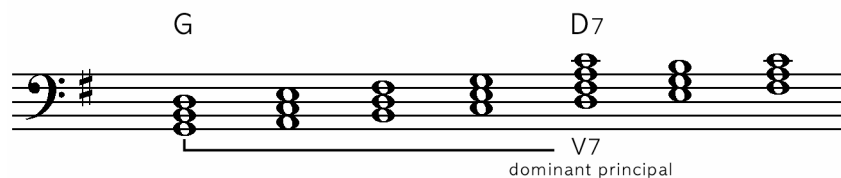


[ÀUDIO 23](#) →



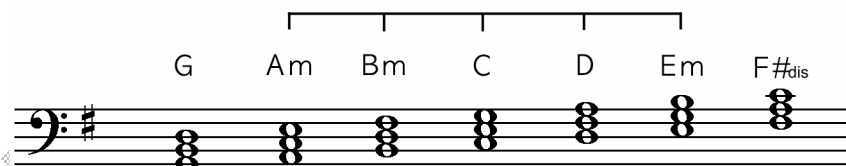
Aquest fet crea la inestabilitat necessària perquè l'acord de V7 vulgui sensorialment resoldre cap al I grau, ja que les dues notes resultants són la tònica, sol, i la tercera, si, notes principals de l'acord de I grau de la tonalitat de SOL M.

Doncs bé, una dominant secundària és una dominant com qualsevol altra, però que fa referència a un acord diferent al de I grau. Ja que la dominant del I grau és la dominant "principal".



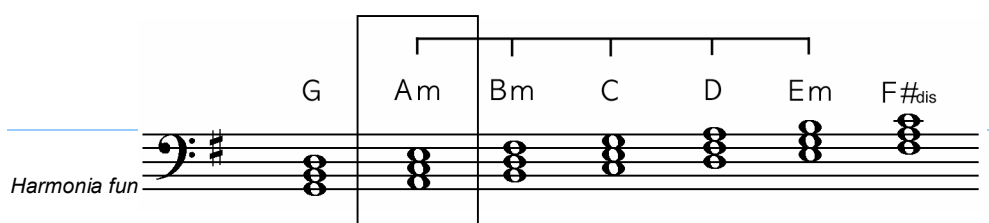
Quantes dominants secundàries hi ha?

N'hi ha 5. Comptem-les. Cada dominant secundària fa referència a una acord de l'escala. Si excloem el de I grau que ja té per a ell solet la dominant principal, i també excloem el vii que és un acord amb base disminuïda, ens queden 5 acords. Tots ells poden tenir la "seva" dominant.



Anem a esbrinar quins acords, nous acords per cert, faran la tasca de dominants secundàries.

Les dominants secundàries són acords que no es troben en l'escala principal de la tonalitat en qüestió. Els hem de cercar. L'operació és molt senzilla. Agafem el primer cas, el ii grau de l'escala, l'acord de la m, A m.





Per un moment ens hem d'imaginar que estem en la tonalitat de la m. Com si aquest acord fos el I grau. Això és lògic, perquè si volem cercar la seva dominant haurem de creure que l'acord de la m és un I grau. Situem-nos, doncs, en la tonalitat de la m. Quin és el V7 de la menor ? Doncs aquest¹¹:

SOL M

E7 Am

en la m V7 I
en Sol M V7/ii ii

ÀUDIO 24 →

Hem trobat un acord, el de E7 que fa la funció de dominant de “la m”. Si la tonalitat principal fos “la m” seria la dominant principal, però com en el nostre exemple estem en Sol M, per tant serà una dominant secundària, la corresponent al segon grau: V7/ii.

De la mateixa manera cercarem les dominants secundàries de la resta de graus possibles: V7/iii V7/IV V7/V i V7/vi.

Dominant del iii grau: V7/iii

11 Cal tenir present que en les tonalitats menors la “sensible” l’hem de crear nosaltres. En aquest cas serà el sol #. Un acord de dominant sempre porta la sensible. En les tonalitats majors la sensible ja es crea sola, no cal alterar cap nota.



SOL M F# 7 Bm

en si m V7 I
en Sol M V7/iii iii

ÀUDIO 25 →

Dominant del IV grau: V7/IV

SOL M G7 C

en Do M V7 I
en Sol M V7/IV IV

ÀUDIO 26 →

Dominant del V grau: V7/V també conegut com a la dominant de la dominant.

SOL M A7 D

en Re M V7 I
en Sol M V7/V V

ÀUDIO 27 →

Dominant del vi grau:



SOL M B7 Em

en mi m V7 I
en Sol M V7/vi vi

ÀUDIO 28 →

Doncs aquests que hem vist són els 5 acords que fan funció de dominants secundàries en la tonalitat de Sol M.

Com i quan utilitzar les dominants secundàries

Com ja hem dit, les dominants secundàries són acords que no surten d'una forma natural en l'escala M. Els hem de crear nosaltres. Per tant, sorgiran també notes alterades que no estan en l'escala principal. Aquestes notes alterades no poden entrar en contradicció amb les notes de la melodia. Per exemple, si volem utilitzar la dominant del segon grau V7/ii (E7), on hi apareix un sol #, no ho podrem fer si en aquell mateix moment està sonant un sol natural en la melodia.

~~E7~~ Am

V7/ii ii

ÀUDIO 29 →



En el mateix exemple podríem posar l'acord de E7 en el tercer temps, ja que no entra en contradicció amb la melodia.

E7 Am

V7/ii ii

ÀUDIO 30 →

Tan important és el moment on posem una dominant secundària com el moment just després. Una dominant secundària sempre ha de resoldre al grau que li fa la funció de I grau. En aquest cas el V7/ii sempre ha de resoldre en el ii. De res ens serviria poder posar el V7/ii si no pot resoldre en el ii¹².

Per fer una harmonització de nivell 4, sobretot si no en tenim una pràctica acurada, podem fer-ho de la forma següent. Realitzem primer una harmonització d'un nivell anterior.

G A min D G D C D E min

9 G C D B min G A min D G

ÀUDIO 15 →

¹² Quan diem "sempre" ens referim a la resolució idònia d'aquest acord. Evidentment en música no hi ha termes absoluts i sovint les resolucions opcionals són les que fan la música meravellosa.



En aquest cas agafem l'harmonització de nivell 2. Observarem els moments on podem inserir una dominant secundària. Per això s'han de complir els següents requisits.

- L'acord de dominant secundària no es pot contradir amb el moment melòdic.
- Just després de la dominant secundària hi ha d'haver el grau que li pertoca.

Farem l'operació a la inversa. Cerquem un acord d'arribada, ii, i mirem si li podem inserir la seva dominant just abans, E7. Per exemple:

1 G A min D G D C D E min

9 G C D B min G A min D G

La melodia no entra en contradicció amb l'acord de E7 on hi ha un sol # que ens podria molestar. Per tant, és un lloc adequat per posar la dominant secundària.

G E7 A min

[AUDIO 31 →](#)

Si rítmicament creiem que el tercer temps del compàs és massa precipitat per fer sentir un nou acord, tot depèn del tempo que portem, podem mirar de fer-lo sonar una mica abans sempre i quan les notes de la melodia ens deixin. En aquest cas tenim en la melodia tres notes "re do si". El "re" és la 7^a de l'acord, el "do" és una nota de pas i el "si" torna a ser real. Per tant, podem posar en aquest cas l'acord de E7 en la primera part del compàs. Fantàstic.



G E7 A min

AUDIO 32 →

Com sempre, és l'autor de l'arranjament qui ha de decidir en quin moment creu més adequat posar un acord. L'únic en què podem coincidir tots és quan hi ha alguna contradicció tècnica, però en qüestions de gustos no és millor una opció que una altra.

Analitzem un altre moment on podem posar una dominant secundària. Cal remarcar que en moltes ocasions un mateix moment permet inserir més d'una dominant secundària. És quan hem de decidir quina és la que ens agrada més per aquell moment.

G A min D G D C D E min

En aquest fragment intentarem posar l'acord V7/vi, és a dir, la dominant secundària del vi grau. L'acord d'arribada és un mi m, per tant, la seva dominant secundària és B7:

SOL M B7 Em

Si analitzem el compàs 7, on volem posar el B7, veiem que tenim les notes "la sol fa#". Considerant el "sol" com a nota de pas, les altres dues queden sobradament justificades ja que les trobem dins de l'acord de B7. La dominant secundària del vi pot inserir-se sense problema.



G A min D G D B7 E min

[ÀUDIO 33 →](#)

En aquest cas hem hagut de descartar els acords que hi havíem posat en una primera versió, C i D. Això no representa cap problema, sinó tot el contrari. Quantes més cartes tinguem per jugar, millor partida podrem fer.

Bé, ja hem vist, doncs, el procediment a seguir per harmonitzar una melodia de forma funcional utilitzant les dominants secundàries. La nostra proposta per aquest nivell 4 és la següent.

G B7 E min E min7 B min7 A7 D7 G

9 G E7 A min D7 E min7 B min7 G7 C D7 G

[ÀUDIO 34 →](#)

Un petit, però important, detall a comentar és que no hem de confondre una dominant secundària amb una modulació. Una modulació vol dir que hem canviat de to i que seguirem una bona estona en la nova tonalitat. En canvi, una dominant secundària només la utilitzem per fer una aproximació a l'acord següent sense creure que hem canviat de tonalitat.

Conclusions

En aquest article hem explicat d'una forma abreujada el procediment a seguir per poder harmonitzar de forma funcional una melodia. Ja hem insistit que no és necessari saber arribar



al nivell 4 per creure que hem fet un bon treball. A més, molts cops la pròpia natura d'una melodia no deixa que sigui harmonitzada amb massa varietat d'acords. Estem pensant en cançons com "En Jan petit", "Plou i fa sol" o "El bon pa", per dir-ne algunes. En aquests casos no hem d'oblidar el famós dit "menys és més". Si volem posar amb calçador un acord és probable que el resultat sigui poc adequat.

Tindrem temps en futurs articles per aprofundir i ampliar aquest interessant i assequible, per què no, món de l'harmonització funcional.

Si teniu consultes sobre harmonització funcional o propostes diferents per "L'hereu Riera" les podeu enviar (antoni@antonitolmos.com) i podrem comentar-les al fòrum de PRODIEMUS.

Antoni Tolmos, 2007