

**Enric Alberich Artal**

Textos de Música Moderna

# **HARMONIA I**

Harmonia I

1a edició: juliol 2009

Disseny coberta: Irene Solsona

Maquetació: DINSIC GRÀFIC

© Enric Alberich

© Drets d'edició cedits a DINSIC Publicacions Musicals, S.L.  
Santa Anna, 10, E 3a, 08002 - Barcelona

Imprès a: EDUGRAF  
Diputació, 343  
08009 Barcelona

Dipòsit legal: B-28558-2009  
ISBN: 978-84-96753-22-8  
ISMN 979-0-69210-619-7

La reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment, comprenent-hi la reprografia, el tractament informàtic, i també la distribució d'exemplars mitjançant lloguer i préstec, resten rigorosament prohibides sense l'autorització escrita de l'editor o entitat autoritzada, i estaran sotmeses a les sancions establertes per la llei.

DISTRIBUEIX: DINSIC Distribucions Musicals, S.L.

Santa Anna, 10 - E 3 - 08002 Barcelona

tel. +34.93.318.06.05 - fax +34.93.412.05.01

e-mail: [dinsic@dinsic.com](mailto:dinsic@dinsic.com)

[www.dinsic.es](http://www.dinsic.es) - [www.dinsic.com](http://www.dinsic.com) - [www.dinsic.cat](http://www.dinsic.cat)

# Índex

PRESENTACIÓ.....	7
INTRODUCCIÓ.....	9
Sèrie harmònica .....	14
HARMONIA .....	19
Els acords .....	23
Què és un acord? .....	23
Notes de l'acord .....	25
Representació dels acords .....	26
Xifrats.....	29
Nomenclatura dels acords. Acords tríades .....	30
Disposició, inversió i posició d'un acord.....	33
Acords quatríades .....	37
Xifrat de quatríades.....	38
Altres xifrats .....	44
El xifrat clàssic .....	47
Altres acords.....	51
El guió .....	53
Ampliació del llenguatge musical: com s'escriuen els acords.....	56
Una qüestió gramatical .....	58
HARMONIA MAJOR .....	59
Graus de l'escala .....	61
Acords tríades diatònics a l'escala major .....	63
Funció tonal .....	66
Anàlisi harmònica .....	70
Anàlisi d'inversions .....	71
Enllaços entre acords. Continuïtat harmònica .....	72
Acords quatríades diatònics a l'escala major.....	80
Funció tonal dels quatríades.....	82
Enllaços entre quatríades .....	84
El moviment de les fonamentals.....	89
La funció de dominant.....	91
V7 .....	91
VIIIm7(f5).....	94

Cadències .....	95
Tipus de cadències .....	96
Semicadència .....	98
Ritme harmònic .....	99
Procés cadencial i ritme harmònic .....	106
Anàlisi .....	112
La relació escala-acord .....	117
Tensions disponibles i notes a evitar .....	123
Nota a evitar i funció tonal .....	133
Relació escala-acord en la tonalitat major. Resum .....	135
Alguns trucs .....	137
Escala pentatònica .....	142
Acords no diatònics .....	147
$\flat$ VIIIMaj7 .....	147
V7sus4 .....	149
Exemple: un tema estrictament diatònic .....	152
Una altra qüestió gramatical .....	153
<b>HARMONIA MENOR .....</b>	<b>155</b>
Graus de l'escala menor .....	157
Acords diatònics a l'escala menor .....	159
Anàlisi harmònica .....	160
Funcions tonals .....	160
El context menor .....	170
Relació escala-acord .....	176
Funció de dominant en menor .....	181
La cadència menor .....	188
Modes de l'escala melòdica .....	191
<b>HARMONIA EN EL 'BLUES' .....</b>	<b>203</b>
La tonalitat blues .....	204
La forma blues .....	206
Relació escala-acord. L'escala de blues .....	209
Variants de la forma blues .....	216
Blues menor .....	218
Variants del blues menor .....	220
Blues com a estil .....	222
<b>AMPLIACIÓ DE L'ANÀLISI HARMÒNICA .....</b>	<b>225</b>
Correcció del xifrat .....	228
Tendència de les tensions .....	229
Reharmonització .....	233

Reharmonització de progressions, segons el concepte de ‘funció tonal’ .....	234
EPÍLEG .....	239
I després, què? .....	241
GLOSSARI DE TERMES .....	243

## PRESENTACIÓ

L'estudi de l'harmonia contemporània en el context del jazz i la música moderna ha afavorit la publicació de nombrosos llibres que intenten explicar les diverses noves aplicacions de l'harmonia als estils musicals actuals. Poques vegades, però, surt un llibre que tracti aquesta temàtica amb tanta lucidesa i de manera tan sistemàtica com aquest text del compositor i educador Enric Alberich. No és estrany, Alberich gaudeix d'un bagatge impressionant tant pel que fa a la seva educació musical, com pel que fa al seu ofici, que li han aportat l'experiència i perícia necessàries per dur a terme aquesta tasca. Pianista brillant durant la seva joventut, Alberich estudià música clàssica i Jazz a la seva Barcelona natal. Més tard rebé una beca per estudiar al Berklee College of Music als EUA. Al llarg dels anys, Berklee s'ha fet famós pel seu desenvolupament de la pedagogia moderna de l'harmonia que, al seu torn, deriva dels mestres del pop i del Jazz del segle XX. El període d'estudis als EUA el va marcar profundament i aquest nou llibre –el segon que dedica a aquesta temàtica– reflecteix aquesta influència en molts sentits. Tanmateix, i després d'anys de dedicació a la docència i la composició, Alberich hi aporta una visió personal que permet una nova organització dels principis de l'harmonia moderna i les seves aplicacions que resulta refrescant i alhora il·luminadora pel lector.

Larry Monroe  
Vicepresident Acadèmic  
Berklee-València

## INTRODUCCIÓ

L'estudi de l'harmonia s'acostuma a veure com a una de les parts més àrides i difícils del procés de formació del músic. El tractament de les notes en abstracte, sobre un paper i sense manifestar-les físicament, sense fer-les sonar, fa que sovint s'abordi aquesta tasca amb uns prejudicis previs que condicionen els resultats posteriors. És habitual sentir comentaris despectius referint-se a l'harmonia com la 'matemàtica' de la música, que la música només pertany al terreny dels sentiments, no de la ciència, i coses per l'estil.

En primer lloc vull dir que m'entristeix el fet que termes com "matemàtica" i "ciència" siguin utilitzats en sentit pejoratiu. Ja he dit en alguna altra ocasió que és molt prima i borrosa la línia que separa la ciència de l'art, i segueixo subscrivint aquesta afirmació. Els grans científics del segle passat ho han demostrat sobradament a través de les seves teories, sovint comparables a la mateixa creació artística. Tant l'artista com el científic tenen una qualitat en comú que és la de fer transcendir la seva activitat més enllà dels paràmetres establerts per la perfecció tècnica, per la pròpia formació i per l'educació rebuda. És precisament això el que té d'excepcional la seva tasca ja que, en paraules de Rimski-Korsakov, *"l'art no pot ser ensenyat"*.

D'altra banda el sentit d'aquesta col·lecció i també d'aquest llibre és precisament el contribuir a fer desaparèixer aquesta resistència cap a l'estudi de la teoria musical. La pràctica de la música és una activitat lúdica a través de la qual pretenem aconseguir determinades satisfaccions. El mateix aprenentatge de la música, doncs, ha de ser sempre un procés satisfactori perquè aquest és l'estímul primordial per a perseverar en l'estudi i en la pràctica. Estic completament en desacord amb els qui propugnen que la formació musical és un camí ple de sofriment, una mena de calvari carregat de sang, suor i llàgrimes. No és aquest el sentit de l'existència de la música i no ha de ser tampoc el mètode per a accedir-hi.

## HARMONIA

L'*harmonia* estudia les relacions que s'estableixen dintre de l'àmbit de la tonalitat. Principalment es refereix als entorns marcats per la tonalitat major i la tonalitat menor, tot i que l'harmonia moderna treballa també sobre alguns àmbits més (el *blues*, per exemple, i alguns altres). Tots aquests entorns, però, acaben girant sempre al voltant del mateix: les notes d'una tonalitat (major, menor, etc.), situades cada una d'elles a una distància determinada de la *tònica* (recordar que la tonalitat es representa per una *escala*), tenen un 'comportament', una 'tendència', en funció d'aquesta mateixa posició. Aquesta tendència no cal que sigui estrictament respectada però és important conèixer-la ja que una de les nostres opcions com a músics serà precisament seguir-la o no.

A primer cop d'ull pot semblar que aquestes relacions no són ni tantes ni tan complexes. A fi de comptes estem parlant de tan sols set notes, però a l'hora de la veritat veurem que això no és així. L'evolució de la música al llarg dels segles, com també l'evolució i el creixement dels conjunts instrumentals, provoquen que aquestes relacions s'estableixin no només en sentit '*horitzontal*', melòdic, per la successió de notes en el temps, sinó que també s'estableixen en sentit '*vertical*' (harmònic) per la simultaneïtat en el mateix moment temporal de diversos sons. Aquestes darreres (les relacions 'en vertical') són les que estudia principalment l'harmonia i la coincidència terminològica entre *harmonia* i *interval harmònic* no és cap casualitat.

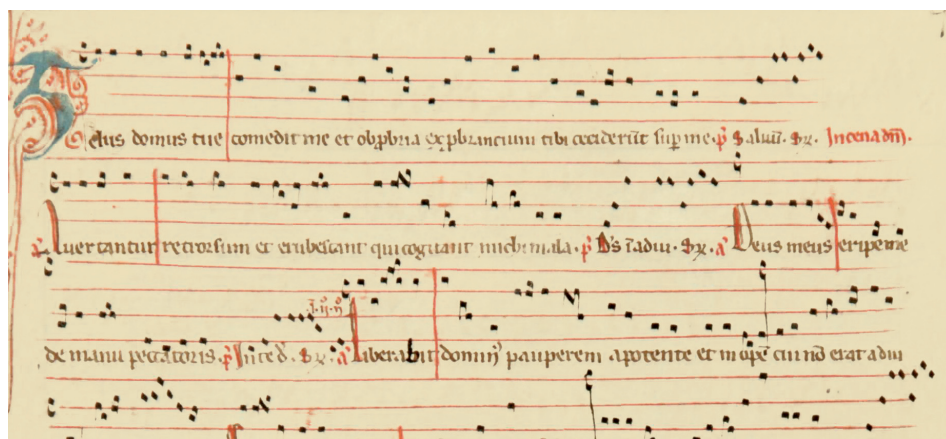
El concepte de *tònica* i de *centre tonal* (que significa el mateix però des d'un punt de vista més ampli) estan implícits sempre en la nostra cultura musical des dels seus orígens i fins a l'actualitat. Fins i tot els corrents estètics de tipus 'no tonal', que prescindeixen dels condicionants de la tonalitat (l'anomenada *música atonal*), han de desenvolupar tot un seguit de comportaments, mecanismes i regulacions particulars precisament per això, perquè l'oïda no tingui en cap moment la percepció de tonalitat (cosa bastant difícil d'aconseguir, per cert).

Fent un passada ràpida (i potser poc rigorosa) per l'història de la música s'entendrà de seguida on ens porten totes aquestes consideracions; en l'antiguitat



la música era *monòdica*, és a dir que una obra musical constava principalment d'una sola melodia. Aquesta era habitualment interpretada per la veu o per algun instrument. En el cas que hi hagués més d'un intèrpret (o més d'un instrument) tots interpretaven la mateixa melodia. Aviat però, i per una simple raó tècnica, es va donar la situació en què diferents intèrprets (o instruments) executaven la melodia a l'octava. Això es devia produir, segurament, d'una forma bastant natural si es pensa en els diferents registres que dona la pròpia veu humana, entre homes i dones, i també entre homes i nens (en segons quins entorns les dones no eren autoritzades a interpretar música). L'octava és també el primer interval que apareix en la sèrie harmònica, de forma que l'oïda s'hi devia poder situar sense massa problemes. Per altra banda, una mateixa melodia interpretada en octaves diferents guanyava profunditat i riquesa tímbrica. Aquesta és la forma en la que s'interpretava tot el repertori de cants religiosos i litúrgics recollits i conservats per iniciativa del papa Gregori el Gran (540-604), coneguts avui com a *Cant Gregorià*, que viu els seus moments més àlgids entre els segles V i VIII i també entre els IX i XII.

Ex. 5<sup>1</sup>:



*Antifonari d'ofici*, s. XIII. Biblioteca de Catalunya M 888, f. 7r

Fragment de partitura manuscrita amb *notació quadrada*. Està representada sobre un avantpassat del pentagrama, el *tetragrama*, amb només quatre línies i amb un sistema d'escriptura predecessor del que usem actualment, els *neumes*, símbols emprats en el cant gregorià, amb forma quadrada (d'aquí el nom de la notació). Aquest tipus de notació s'ha seguit utilitzant posteriorment en els llibres de música litúrgica. En tot cas, el que s'hi representa és una sola melodia, sense cap mena d'acompanyament.

1 En l'obtenció d'aquest exemple i del següent, com també en la correcció dels comentaris, ha estat especialment valuosa la col·laboració de M<sup>a</sup> Rosa Montalt, Cap de la Secció de Música de la Biblioteca de Catalunya, a qui vull mostrar el meu agraïment.

## HARMONIA MAJOR

Cal començar l'estudi de les relacions harmòniques (relacions entre acords) en l'entorn de la tonalitat major. Posteriorment es podrà comprovar que el que succeeix en aquest àmbit condiona de forma important les diferents relacions que s'estableixen en altres àmbits tonals (tonalitat menor, blues i d'altres).

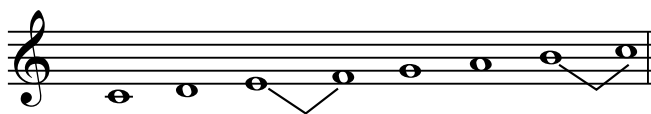
Particularment, sovint faig el comentari: “*la nostra oïda és essencialment major...*”. En realitat no és que sigui així sinó que l'entorn cultural en el que vivim ens ha condicionat a escoltar la música d'una manera determinada, que és la que ve marcada per tota la tradició centenària de la música clàssica, primer, i del jazz i la música moderna després. De les sonoritats de la tonalitat major no ens en lliurem així com així i per això fins i tot quan volem fer música *atonal* aquest ‘entorn major’ condiona de manera important la forma de treballar. Teòrics, científics i savis en general han especulat sovint amb la raó de per què això és així i n’han establert les pròpies teories. Jo no sóc ni teòric, ni científic, ni savi, no sóc més que un músic nascut en aquest entorn i aproximo l'estudi del què passa en aquest univers sense preguntar-me específicament pel seu origen.

La tonalitat major constitueix, per dir-ho d'alguna manera, una ‘estructura molt sòlida’. La raó d'aquesta solidesa es trobarà observant l'escala major amb la que expressem la tonalitat i fixant l'atenció en la situació dels semitons en aquesta escala. Val la pena fer un comentari previ que contribuirà a entendre els arguments posteriors. El moviment de semitò entre dues notes té un ‘poder de conducció’ molt fort. Això vol dir que en aproximar una nota qualsevol desde un semitò de distància es crea la sensació que aquesta nota queda molt emfatitzada. Es pot comprovar aquest fet sobre el teclat d'un piano i sense cap necessitat d'una preparació auditiva prèvia, és a dir que no cal situar-se en cap tonalitat determinada. Si es toca una nota qualsevol i a continuació es toca la nota que queda un semitò més enllà, tan se val que sigui ‘cap amunt’ com ‘cap avall’, es detecta com es crea una mena de sensació de tensió en l'oïda. Aquesta tensió desapareixerà si es toca el semitò següent, més enllà encara i en la mateixa direcció. El moviment de semitò, en aquest cas, ha servit primerament per a crear la sensació de tensió, però

per a ‘resoldre-la’, és a dir per a lliurar-nos d’aquesta sensació, ha calgut fer un altre moviment de semitò (si es fa l’experiment es recomana tocar poc a poc).

Tornant a la tonalitat major, els semitons es troben situats en dos llocs clau de la seva escala. Un d’ells està entre el tercer i el quart grau, i l’altre entre el setè i el vuitè (altre cop la tònica).

Ex. 49:



Vist d’una altra manera, un dels semitons queda just mig to per sota de la tònica. El seu moviment ascendent emfatitza la nota que dona nom a la tonalitat, el *centre tonal*. L’altre es troba just mig to per sobre de la 3a i el seu moviment, descendent en aquest cas, emfatitza la 3a major de la tonalitat. És a dir que tant la tonalitat com el ‘tipus’ d’escala (major) estan perfectament marcats per aquests dos moviments de semitò.

Ex. 50:



Això es pot comprovar fàcilment si es toquen aquests moviments de semitò (en els exemples sobre el to de C major). Un cop més no caldrà cap preparació auditiva prèvia i és indiferent per quin moviment es comenci (fa-mi i després si-do, o a l’inrevés). De tota manera la sensació serà encara més forta si ambdós moviments es toquen simultàniament (com a intervals harmònics, v. l’exemple).

## HARMONIA MENOR

La tonalitat menor conforma un entorn diferenciat de la tonalitat major en molts aspectes. Per això és interessant fer-ne un estudi individualitzat. Posteriorment es comprovarà com ambdós entorns ‘interaccionen’ d’alguna manera entre ells: situacions harmòniques que es donen en context major són ‘traslladades’ al menor i viceversa. Ja s’ha comentat que l’evolució de l’harmonia comporta principalment la reproducció de situacions harmòniques en àmbits diferents del que els seria habitual. El primer àmbit on es dona aquesta circumstància és en la tonalitat menor.

En la música antiga (anterior al s. XVIII) cada un dels modes constituïa una tonalitat per si mateix. Es podia escriure música en mode Dòric o en mode Frigi, Lidi, Mixolidi, etc. Ben aviat però, el creixement en dimensió i complexitat del repertori musical produïa situacions en les que una obra podia estar utilitzant, en diferents moments, més d’un mode. La discussió teòrica llavors podia anar en el sentit de com determinar quin era el mode de l’obra en qüestió. Aviat es va començar a establir una classificació en dos grans grups: els modes amb la *mediant major* (la 3<sup>a</sup> major), Lidi, Mixolidi i Jònic, i els modes amb la *mediant menor*, Dòric, Frigi i Eòlic (Locri es considerava *impracticable* per no tenir la 5a justa). Els modes Jònic (major) i Eòlic (menor) no constaven precisament entre els més utilitzats; el seu ús de forma més generalitzada va venir afavorit posteriorment per l’influència de la música popular, la música ‘no culta’. Partint d’aquests dos grups, “els majors” i “els menors”, gradualment es va anar evolucionant fins a les tonalitats major i menor en la forma que les coneixem actualment.

En observar la tonalitat menor de prop, i comparant-la amb la tonalitat major, s’hi detectarà de seguida una de les diferències fonamentals que en condicionen la particularitat del seu disseny. Per fer aquesta comparació apareixen en l’exemple següent els modes major i menor escrits en *paral·lel*, és a dir amb la mateixa fonamental. Val la pena aturar-se un moment en aquest concepte que s’acaba d’apuntar: una *escala paral·lela* (a una altra) és aquella que té la mateixa fonamental, en contraposició amb una *escala relativa* (a una altra), que és

## HARMONIA EN EL 'BLUES'

En tota la primera part d'aquest llibre hem estat estudiant els entorns harmònics de les tonalitats majors i menors. Aquests són els àmbits principals en els quals es mou la nostra música, entesa aquesta com a l'herència que ens ha arribat de la música clàssica i que ha seguit evolucionant al llarg del s. XX en els diferents estils del jazz i de la música moderna. Sempre però, val la pena recordar que ens referim al que anomenem *harmonia funcional*, és a dir a la derivada de les relacions que s'estableixen entre els acords en l'àmbit de la tonalitat, relacions que queden determinades a través de les corresponents funcions tonals (d'aquí l'adjectiu *funcional*). També val la pena repetir el que ja s'ha comentat en el capítol d'introducció, on es feia referència a l'evolució que van seguir els compositors de 'tradició clàssica' a partir d'Arnold Schönberg (1874-1951), que va comportar un trencament radical amb el concepte de tonalitat i de funció tonal (l'anomenada *harmonia no funcional* que no es tracta en aquest text).

No és fins a la segona meitat del passat segle que el jazz comença a incorporar, en major o menor mesura, alguns dels elements i mètodes de treball dels anomenats *compositors contemporanis*. Aquestes influències però, no seran tractades fins molt més endavant (en propers volums de la col·lecció), quan es domini en profunditat l'harmonia funcional. Durant bona part del s. XX els estils que ens ocupen van seguir evolucionant dintre dels paràmetres marcats per aquesta harmonia funcional, explotant els recursos dels àmbits major i menor durant unes quantes dècades més. En aquest sentit i en aquests estils, doncs, cal destacar que es disposa també d'un 'entorn addicional' més per a treballar, un tercer espai tonal amb unes característiques pròpies i diferenciades dels dos àmbits anteriors, tot i mantenir-hi un cert parentiu: el 'blues'. Sovint en faig referència explicant que la música moderna es mou en tonalitat major, tonalitat menor i *tonalitat blues*, distingint aquest tercer àmbit com un entorn tonal autònom. Ni el naixement del jazz, ni posteriorment el de la música rock, ni el pop, ni cap dels estils posteriors es poden entendre en la seva totalitat si no es coneix amb un mínim detall els mecanismes harmònics de funcionament del blues.

El blues és probablement una de les mostres més clares, més equilibrades i amb més transcendència posterior del que actualment anomenem ‘mestissatge’. Suposa un exemple molt interessant de fusió perfecta de dos universos culturals tan diferenciats que gairebé semblen antagònics. No em puc estar però, de recordar que el naixement del blues és el fruit d’un dels fets més execrables que ha comès el món pretesament ‘civilitzat’ i que genera un fort dubte sobre la condició humana: m’estic referint a l’esclavitud a la que varen ser sotmesos milions d’africans extrets de les seves llars i portats per la força a Amèrica al llarg dels segles XVII i XVIII.

Aquella tragèdia sense precedents però, va acabar constituint un element d’influència cultural tan decisiu que la història de la música actual no es pot assumir del tot si no es coneix i s’entén l’aportació feta per les cultures de l’Àfrica negra.

Pot resultar simplement anecdòtic però és interessant anar una mica més enllà en aquesta breu referència històrica. Els esclaus portats a Amèrica feien primerament simples tasques de mà d’obra (gratuïta!). Com a conseqüència d’això l’enriquiment dels propietaris va ser ràpid i molt dràstic. Les famílies riques, doncs, varen reproduir els esquemes de comportament de les aristocràcies europees, fent entrar els esclaus a les llars com a servents. Un dels luxes de l’època era precisament disposar d’una petita orquestra pròpia amb la que poder amenitzar i obsequiar els convidats. D’aquesta manera els esclaus van ser formats i entrenats en les tasques del servei domèstic i de la música de l’època. La llavor del blues ja estava sembrada...

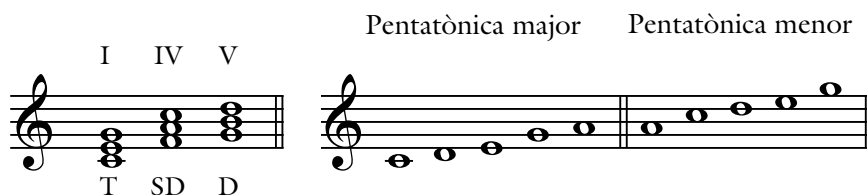
## La tonalitat blues

Des del punt de vista harmònic, parlar de blues ja comporta la immediata constatació del mestissatge al qual ens acabem de referir. S’ha comentat que el context blues suposa una fusió de la cultura musical clàssica de l’Europa del s. XVIII amb les cultures més ‘primitives’ de les tribus centre-africanes però... què significa això? D’una banda, parlar de la música clàssica d’aquells temps (el període anomenat precisament *clàssic*) significa sobretot, i simplificant una mica (potser banalitzant), referir-se als tres acords principals de la tonalitat, els que defineixen més clarament les tres funcions tonals: I, IV i V, tònica, subdominant i dominant. Per l’altre cantó, les cultures de l’Àfrica central, menys evolucionades (segons com es miri!), aporten uns esquemes melòdics simples, menys elaborats

dels que suposen l'escala major i les escales menors (natural, harmònica i melòdica). Per 'simples' s'entén essencialment el fet de no utilitzar el moviment de semitò i això ens fa retornar directament a l'escala pentatònica.

(Tota l'argumentació anterior ha estat molt bàsica i simplificada i vull demanar disculpes per això. És evident que una altra de les aportacions fonamentals de les cultures centre-africanes a la nostra música és el tractament del ritme, on segurament es podria perfectament afirmar que som nosaltres els 'simples' i ells els més 'evolucionats'!. El discurs ha estat elaborat així simplement per conduir-lo al tema que ens ocupa, l'Harmonia).

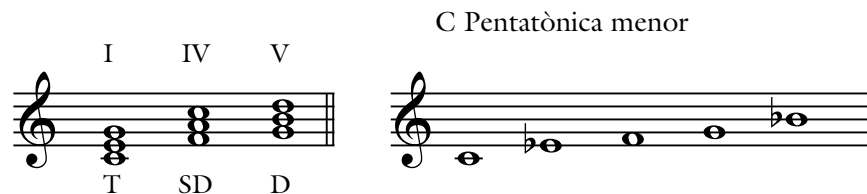
Ex. 224:



En el blues s'hi dona una interessant mescla entre la cultura de la música clàssica europea i els senzills esquemes melòdics provinents de les cultures de l'Àfrica negra. Tot això, però, amb una particularitat que veurem tot seguit.

L'escala pentatònica d'ús més habitual era la menor. El més interessant i curiós, però, és que s'utilitzava pentatònica menor en un context teòricament major (I, IV i V). Per exemple, en to de C major construïen les melodies amb l'escala pentatònica de C menor!.

Ex. 225:



La particularitat que es dona en el blues és la barreja de les tres funcions tonals de la música clàssica amb l'escala pentatònica menor de la mateixa tonalitat en qüestió.

Què és el que passarà més endavant en el temps quan, en aquest entorn afroamericà i fruit de l'evolució harmònica, els acords 'creixeran' convertint-se en quatríades?

## AMPLIACIÓ DE L'ANÀLISI HARMÒNICA

Hem exposat, fins a aquest punt, les característiques harmòniques dels entorns major, menor i blues. De cada situació n'hem vist també la *relació escala-acord*. Donada una circumstància harmònica concreta (un acord en una tonalitat) quin és l'entorn a través del qual s'acostuma a desenvolupar la melodia, ja sigui aquesta creada pel compositor i escrita a la partitura, o improvisada per l'intèrpret. En ambdues situacions la simple audició de la melodia i el baix (en un duet, per exemple) han de permetre comprendre quina és la progressió harmònica subjacent. Això es dona perquè tant el compositor com l'intèrpret respecten la jerarquia de notes implícita en cada un dels modes associats als corresponents acords, notes de l'acord, tensions disponibles i notes a evitar, i les usen adequadament (les notes a evitar, per exemple, són usades sempre només com a secundàries).

Això serà sempre així, almenys pel que fa al treball en el context plantejat aquí, el que anomenem *harmonia funcional*. Qualsevol de les situacions harmòniques que es discutiran en el futur (en propers volums de la col·lecció), per rebuscades que aquestes semblin o siguin, aniran sempre acompanyades per l'explicació de quin és el context melòdic més adequat per a moure's, és a dir quina escala hauria de prendre aquell acord concret.

Tot i així les circumstàncies en 'la vida real' no són sempre idèntiques al que s'acaba de plantejar. Tant els compositors com, més sovint encara, els intèrprets acostumen a modificar lleugerament els àmbits a través dels quals desenvoluparan la seva activitat, la construcció de la melodia. En un concert de jazz, per exemple, el repertori que s'interpreta en moltes ocasions no ha estat escrit pels mateixos intèrprets. A més, sovint aquest repertori ja és conegut pel públic que ja l'ha sentit anteriorment tocat per altres músics. L'aportació creativa individual, llavors, pot consistir no només en l'improvisació per si mateixa sinó també, i prou sovint, en l'elecció de diferents escales (modes) de les que correspondria a cada acord. Això pot semblar molt agosarat ja que el canvi d'una escala per una altra comporta una variació en l'armadura i, per tant, un allunyament de la tonalitat original. A l'hora de la veritat, però, no és així. El fet de canviar l'escala d'un



acord no varia estrictament les notes d'aquest acord sinó la relació de tensions disponibles i notes a evitar. En conseqüència, i com que les notes de l'acord es mantenen, aquest no perd la seva *funció tonal*. El criteri per canviar l'escala d'un acord consisteix generalment en assignar-li una altra escala que tingui menys notes a evitar i, per tant, més tensions disponibles. Per exemple a un IIIIm7 de la tonalitat major li correspon una escala Frígia; aquesta és una escala amb bastants notes a evitar ( $s\flat 2$  i  $s\flat 6$ , recordem). És prou habitual, doncs, substituir aquesta escala per una Dòrica; com que l'acord (IIIIm7) no està subjecte a les servituds del IIm7 - V7, aquesta Dòrica podrà prendre fins i tot la tensió 13 (no caldrà tractar-la com a  $s6$ ). El resultat és que se li està assignant una escala on totes les notes estan disponibles. En aquest cas ens estarem 'allunyant' a dues alteracions de distància respecte la tonalitat original: si pensem l'exemple en C major, Em7 (el IIIIm7) amb escala Dòrica implicaria assignar-li l'armadura de D major (2 alteracions de diferència). Malgrat això, les notes de l'acord no han canviat (segueix essent un Em7), de forma que la seva funció tonal segueix essent també la mateixa (Tònica). Això és perfectament així també a nivell auditiu, on es percep igualment un IIIIm7 amb la seva funció tonal. L'únic efecte que es crea és el d'afegir un grau més alt de 'color' a l'estètica de la melodia, esdevenint aquesta més rica.

Aquest recurs de l'intercanvi d'escapes s'utilitza també sobre l'IMaj7, acord en el que és possible trobar-hi assignada l'escala Lídia. Un cop més és fàcil entendre'n el motiu: Jònic (el mode d'IMaj7) té una nota a evitar ( $s4$ ) mentre que Lidi es diferencia del Jònic precisament per això, perquè la seva 4a és augmentada, que és una tensió disponible ( $\sharp 11$ ).

Cal tenir present aquestes consideracions per dos motius. D'una banda per reconèixer auditivament aquest fenomen en el moment en què aparegui però, per l'altra i més important, perquè aquest fet cal reflectir-lo en l'anàlisi. Si un IMaj7, per exemple, porta escala Lídia ja no pot ser analitzat com a IMaj7 'a seques' ja que aquesta anàlisi implica Jònica (recordar: una anàlisi = una escala). Cal reflectir en l'anàlisi el canvi que s'ha produït respecte a l'original. En aquest cas, per exemple, l'anàlisi serà Imaj7( $\sharp 11$ ) on aquest afegit farà entendre que el primer grau de la tonalitat no duu assignat el mode Jònic sinó el Lidi.

L'exemple següent mostra una progressió, en tonalitat major, en la que hi ha diversos acords que no duen l'escala que els correspon. En conseqüència la seva anàlisi queda modificada:

Ex. 242:

5

En els compassos 3, 7 i 8 d'aquesta progressió, en to de F major, hi ha acords que incorporen escales diferents de les que els correspon. El xifrat ja ho indica però cal reflectir-ho també en l'anàlisi.

Cal també comentar el cas particular dels dominants, on la pràctica de substituir-los l'escala que els pertoca és molt habitual. Això passa sobretot en dominants als que els correspon una escala Mixolídia normal ('normal' vol dir amb les *tensions naturals*, 9 i 13). En aquests acords és freqüent fer el canvi de l'escala Mixolídia per qualsevol combinació de tensions, naturals i alterades:  $b9$  ( $\#9$  també se sobreentén, com sempre),  $b13$  o ambdues (fins i tot Alterada). L'important és que l'única tensió que cal modificar és la que vingui reflectida en el xifrat, deixant les altres tal i com estaven. Així, en el dominant de l'exemple anterior, xifrat amb  $b9$ , aquesta és l'única tensió que es modificarà, deixant la 13 natural; l'escala resultant, doncs, serà només *Mixolídia*  $b9$ . Passa massa sovint que quan es veu un dominant xifrat amb una tensió alterada hi ha la tendència a alterar-ne totes les tensions ( $b9$ ,  $b13$  i de vegades fins i tot  $b5$ , constituint l'Alterada) quan aquest extrem no ha quedat estrictament especificat en la partitura. L'exemple següent és el mateix d'abans, amb el nom de l'escala que va associada a cada acord:

Ex. 243:

5