

**NARCÍS BONET**

**ELS PRINCIPIS FONAMENTALS  
DE L'HARMONIA**

**Annex**

**“CURS D'HARMONIA”**

**Text inèdit de Nadia BOULANGER**

ELS PRINCIPIS FONAMENTALS DE L'HARMONIA

1a edició: setembre 2008

Disseny coberta: Hélène Giraudier

Maquetació: DINSIC GRÀFIC

© Narcís Bonet

© DINSIC Publicacions Musicals, S.L.

Santa Anna, 10, E 3a, 08002 - Barcelona

Imprès a: Quality Impres

Comte Güell, 24-28, 08028-Barcelona

Dipòsit legal: B-33.9015-2008

ISMN: 979-0-69210-546-6

La reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment, compresa la reprografia i el tractament informàtic, així com 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.

**DISTRIBUCIÓ:** 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)  
<http://www.dinsic.cat> <http://www.dinsic.com>

## PREFACI

Tots els joves músics saben com és d'important de comprendre i dominar les regles fonamentals del nostre llenguatge musical.

De Rameau a Fauré, és sorprenent de veure com el desplaçament d'una sola nota pot arribar a desviar una tonalitat cap a una altra tonalitat!

Cal agraïr a Narcís Bonet d'haver replantejat metòdicament i clarament els principis harmònics fonamentals, il·lustrant-los amb innumbrables exemples. També cal felicitar-nos per aquesta meravellosa idea de revelar en annex, i per primera vegada, el «Curs d'Harmonia» de Nadia Boulanger que ha servit per a la formació de tants grans músics actualment reconeguts o àdhuc cèlebres.

La *Fondation Internationale Nadia et Lili Boulanger* es congratula per aquesta iniciativa agraïnt-la al seu autor, tant estretament vinculat a la nostra incomparable Mestra.

Dominique MERLET

President de la Fondation Internationale Nadia et Lili Boulanger

## PRÒLEG

Creure que amb el sol talent innat es pugui fer néixer un «mestre músic» és com creure en un mite; a partir del moment en que intentem de comprendre el seu itinerari, descobrim la ineluctable presència d'un guia, d'un professor: el Mestre.

Dir que l'ensenyament de Nadia Boulanger és llegendari, seria un eufemisme. Aquesta gran Mestra formà vàries generacions de compositors, directors d'orquestra i músics que figuren entre els més eminents del s. XX. El seu immens talent com a professora s'explica tant per la seva grandesa musical i humana com per la seva capacitat de compartir amb els seus deixebles la seva visió lluminosa i la seva comprensió de les veritats musicals. L'estudi aprofundit de l'Harmonia fou el centre de la seva excepcional pedagogia.

Com Nadia Boulanger, Narcís Bonet és també un Mestre. El llarg i dens treball acomplert amb ella n'ha fet un dels hereus legítims de la seva trajectòria i de la seva reflexió. Més encara: en el seu «Tractat d'Harmonia», Narcís Bonet ha aconseguit donar forma, amb una metodologia coherent i conceptualitzada, a les intuïcions i percepcions tant nombroses com disseminades, de Nadia Boulanger.

En efecte, Narcís Bonet, en un estil clar i accessible, obre el camí cap a una comprensió rica i intensa de l'harmonia. La seva claredat i la seva subtilesa revelen la justa percepció que posseeix de l'Harmonia, per la seva capacitat d'expressar unes idees complexes amb un llenguatge simple i concís.

Aquest tractat ofereix, tant als professors com als alumnes, un profund i únic coneixement de l'univers musical dels accords, de la sintaxi harmònica, dels doblaments i de les disposicions. L'Harmonia, ensenyada com l'art de sentir i d'escoltar, s'aborda aquí amb sensibilitat i musicalitat.

Partint d'una anàlisi minuciosa de les normes i les regles dels acords tradicionals i de la sintaxi musical, aquest tractat mena el lector cap a una comprensió sempre més lluminosa de les eines subtils i poderoses ofertes a l'oïda a través dels doblaments i les disposicions harmòniques. En efecte, mai no s'havia elucidat de manera tan perspicaç l'acord de primera inversió i els seus múltiples secrets.

Aquest llibre és un document certament excepcional; d'una part, com a font principal de l'ensenyament bàsic de l'Harmonia de Nadia Boulanger. Es també una codificació i una clarificació de les seves nombroses intuïcions sobre el tema. En fi, és el fruit de la visió aprofundida que en té Narcís Bonet, reforçada pels llargs anys dedicats a la transmissió d'una pedagogia musical de la qual n'és el principal hereu, tot éssent al seu torn el qui ensenya, guia, i inspira...

Aquesta obra es situa, sense equívoc, entre les fonts essencials de l'estudi de l'Harmonia, i estic convençut que aportarà als joves músics un gran enriquiment amb el coneixement real de l'extraordinari ensenyament musical que fou «La Boulangerie».

Dr. Philip LASSER

Compositor

Professor a «The Juilliard School» de New York  
Directeur de EAMA (European American Musical Alliance)

## INTRODUCCIÓ

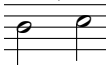
Després de «Els elements essencials de la Música», heus aquí «Els principis fonamentals de l'Harmonia» que completen i resumeixen la meua pràctica docent de l'Harmonia, herència de la meua mestra Nadia Boulanger.

Al llarg de la meua llarga experiència he constatat que l'estudi de l'Harmonia «damunt del paper» i amb les quatre claus tradicionals era sovint un obstacle per a la majoria d'alumnes que no tenien un nivell suficient per a la lectura ni l'orella interna que permet d'imaginar els sons. Calia, doncs, impedir-los l'accés al coneixement de l'Harmonia que sols podia facilitar-los una millor comprensió de la Música i ajudar-los també a la formació de l'oïda?

Nadia Boulanger donava una gran importància a l'Harmonia sobre el teclat, amb la pràctica de les *progressions harmòniques* i els «Baixos de Vidal» <sup>(1)</sup> dels quals em serveixo per ajudar a adquirir i desenvolupar els reflexos que relacionen la percepció auditiva amb el pensament musical i la seva formulació mental i digital. És per això que el primer capítol d'aquest meu llibre, el dedico a la iniciació de l'Harmonia sobre el teclat, abans d'abordar l'estudi de les lleis que regeixen l'escriptura tonal a partir d'alguns principis simples basats en una determinada concepció de la *Melodia* relacionada amb l'*Harmonia* i llur relació amb els intervals.

Quan, amb la primera inversió de l'acord, la conducció de les veus esdevé més complexa, l'adquisició dels reflexos corresponents s'ha de basar en un treball previ de reflexió que només pot fer-se sobre el paper. En aquest cas, aconsello de realitzar primer, per escrit, els exercicis d'Henri Challan <sup>(2)</sup> i després treballar sobre el teclat els «Baixos de Vidal». En el treball sobre el paper, recomano d'escriure les 4 veus en reducció per a piano, a fi de preveure prou espai, en la mateixa pàgina d'un exercici, per cercar i comparar d'altres solucions del mateix problema, i de deixar lloc, encara, a les correccions del mestre.

En general, associem la noció de *melodia* amb la dimensió horitzontal (*successió de sons*) i l'*harmonia* amb la dimensió vertical (*simultaneïtat de sons*); és per això que ens ensenyen que l'interval de segona produït successivament:



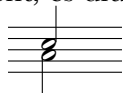
és un interval melòdic, i que el mateix interval de segona, produït simultàniament:



Igualment, es diu que l'interval de tercera



tercera:



Es cert que el fenomen *melòdic* s'explica a partir del fet que el so d'una corda puja vers l'agut o baixa cap el greu segons la tensió de la corda. Aquest moviment de tensió i de distensió actua forçosament en el temps i constitueix així un fenomen de *successió de sons* per microintervals, mentre que el fenomen *harmònic* es basa en els «sons harmònics» que es produeixen *simultàniament* a partir d'un so que anomenem fonamental <sup>(3)</sup>. Aquesta noció de *simultaneïtat* que hom atribueix a l'harmonia, i de *successió* que hom associa a la melodia, és doncs justificada, però és independent de la noció d'*interval* respecte a l'altura dels sons i de la seva relació amb la *melodia* i l'*harmonia*.

<sup>(1)</sup> Vegeu *I Recull de Baixos i cants donats* i *II Recull de Baixos xifrats* de Paul Vidal, Nadia Boulanger i Narcís Bonet. DINSIC Publicacions Musicals, S.L. Barcelona

<sup>(2)</sup> Vegeu *380 Basses et Chants donnés* d'Henri Challan. Alphonse Leduc Editions Musicales. Paris

<sup>(3)</sup> Vegeu *Le Son*, pàg. 55, en *Les éléments essentiels de la Musique* DINSIC Publicacions Musicals, S.L. Barcelona

Així, jo defineixo l'*interval de segona* (ascendent o descendent), produït bé *simultàniament* o bé *successivament*, com a **unitat melòdica** <sup>(1)</sup>; l'*interval de quinta* (ascendent o descendent), com a **unitat harmònica**, i l'*interval de tercera* (ascendent o descendent), base de l'**acord**, com a punt d'unió o entesa entre l'ordre *melòdic* i l'ordre *harmònic*. És per això que crec que és just de dir que la dimensió **horitzontal** (el sentit de la *successió en el temps*) pertany al **Ritme**; que la dimensió **vertical** (el moviment ascendent o descendent de l'altura del so) correspon a la **Melodia**, i que l'**Harmonia** (moviment ascendent o descendent per interval de *quinta justa*) representa el sentit de la **profunditat**. L'*interval de tercera*, punt d'unió entre l'ordre *melòdic* i l'ordre *harmònic*, <sup>(2)</sup> forma l'**acord**, que crea la noció de perspectiva i que apareix en la història de la música en l'època del Renaixement.

La manifestació de l'ambivalència *melòdica* i *harmònica* en la relació dels sons es manifesta ja en la simple qüestió que pot plantejar-se respecte a l'interval d'*octava*. Podem preguntar-nos si l'*octava justa* d'una nota és el mateix so o bé és un so diferent. Si diem que l'*octava* no és el mateix so, aleshores perquè se'ls anomena a tots dos amb el mateix nom? Jo crec que la resposta la trobem en la noció *melòdica* o *harmònica* que tenim de la relació entre els sons. Des del punt de vista *melòdic*, l'*octava justa* de *do* no és el mateix so, però des del punt de vista *harmònic*, l'*octava justa* de *do* és tanmateix el mateix so!

L'estudi del que anomenem Harmonia és, de fet, l'estudi del sistema tonal <sup>(3)</sup> implantat pel descobriment de l'*acord* o entesa entre l'*harmonia* i la *melodia*. És per aquesta raó, doncs, que els estudis d'Harmonia comencen amb l'*acord de 3 sons en posició fonamental* i continuen amb les seves dues *inversions*, per endinsar-nos després en l'estudi de l'*acord de 4 sons*, que comença amb l'*acord de sèptima de dominant*, clau de volta del sistema tonal.

És interessant d'observar que si el descobriment de l'acord perfecte en posició fonamental marca el pas vers el Renaixement i apareix en la mateixa època en què la pintura descobreix la perspectiva, la primera inversió de l'acord, que introdueix la *cadència imperfecta*, marca el pas vers el Barroc. De fet, com més avancem en l'estudi tradicional dels acords i les seves inversions, més hem d'integrar-hi la funció melòdica, ja que l'acord no és més que el punt de convergència entre *Melodia* i *Harmonia*. És per això que, per als graus secundaris i a partir de la primera inversió de l'acord, ja utilitzo la noció d'*appoggiatura*, *nota de pas*, *brodadura*, *escapada* o *anticipació*, <sup>(4)</sup> que denomino «notes estranyes consonants» o simplement, *notes melòdiques*, ja que evolucionen per graus conjunts, és a dir, per *intervals de segona*.

Atès que la força de gravetat del so es manifesta en els greus (cosa que condiciona la constitució de l'acord en posició fonamental), a partir de la 1a inversió de l'acord es produeix un conflicte entre la força de gravetat representada pel *baix* i la que correspon a la fonamental de l'acord invertit, que es col·loca normalment al *soprano*. Qui assumeix, doncs, la veritable funció de fonamental, la *sexta* de l'acord invertit (fonamental aparent de l'acord) o el *baix* (generador de l'*acord de quinta*)?

Dins del sistema tonal, la força de gravetat està representada per la relació Dominant - Tònica (tensió-distensió). La força de la Tònica i la de la Dominant pesaran doncs més que la força de gravetat del *baix* quan llurs acords estiguin invertits. En canvi, les fonamentals dels acords dels graus secundaris invertits cediran llur lloc al *baix*.

<sup>(1)</sup> Vegeu L'*unité de mesure melodique*, pàg. 67 i *Les intervalles fondamentaux*, pàg. 72 en «*Les éléments essentiels de la Musique*».

<sup>(2)</sup> Vegeu l'explicació sobre la *tercera*, pàg. 57 del mateix llibre.

<sup>(3)</sup> Vegeu L'*organisation tonale*, pàg. 62 del mateix llibre

<sup>(4)</sup> Vegeu més endavant, *Anàlisi des acords de primera inversió*, pàg. 51

Respecte a la Subdominant, la seva doble funció d'inflexió de la distensió (cadència plagal) i de pas vers la tensió de la Dominant (semicadència),<sup>(1)</sup> condiciona l'atribució de la veritable fonamental del seu acord invertit, segons que es dirigeixi cap a la Dominant (funció de *pas*, d'essència melòdica) o que es dirigeixi cap a la Tònica.<sup>(2)</sup>

Amb la 2a inversió, aquest moviment melòdic de la *sexta* del *baix* anirà acompanyat de la *quarta*, cosa que comporta un doble moviment melòdic de *notes de pas*, *brodatures* o *appoggiatures*, *anticipacions* o *pedals*.

En l'estudi tradicional de l'*acord de sèptima de dominant*, que marca històricament l'arribada de l'època Clàssica, s'aborda simultàniament la posició fonamental i les seves tres inversions, per la simple raó que la força tonal de la seva funció (d'aquí el seu nom) s'expressa sense equívoc tant en posició fonamental com en les seves inversions (exceptuant-ne la 2a inversió<sup>(3)</sup>). Aquí també, l'*acord de sèptima de dominant* s'introdueix melòdicament com a *nota de pas*<sup>(4)</sup>:

Fruit encara de les ressonàncies harmòniques del so fonamental, l'*acord de novena de dominant* (amb fonamental o sense) es beneficia de la força tonal de la Dominant, encara que l'agrupament de quatre notes conjuntes condicioni un tractament melòdic encara més exigent.

En els *acords de sèptima de diferents espècies* és on es manifesta més clarament el conflicte que oposa la noció *harmònica* a la noció *melòdica*. Així, cal considerar l'*acord de sèptima major*

com un acord en sí, o la *sèptima* com una nota melòdica, *appoggiatura*:

Si desenvolupem la noció d'acord mitjançant la superposició de terceres fins a l'*acord de tretzena*, és evident que l'harmonia envaeix totalment el terreny melòdic, ja que les set notes de la tonalitat queden absorbides per l'harmonia! El cèlebre acord de les *Danses des Adolescents* de la *Consagració de la Primavera* de Stravinsky ens mostra l'*acord de tretzena* sobre el VI grau de la bemoll menor:

Cal analitzar-lo segons la teoria harmònica dels acords constituïts per la superposició de terceres, o concebre'l més aviat com un *acord de sèptima de dominant* (de la bemoll menor) amb una *triple appoggiatura*?

Personalment, crec que la força tonal de l'*acord de sèptima de dominant*, àdhuc invertit, pesa més que l'acord perfecte de *fa* bemoll major (VI grau de la bemoll menor) situat sobre el *baix*. En l'època romàntica hom hauria escrit, i analitzat, sense cap dubte:

(1) Vegeu *Les Cadences*, pàg. 84, en «Les éléments essentiels de la Musique»

(2) Vegeu més endavant *L'acord invertit de Subdominant*, pàg. 53

(3) Vegeu més endavant *L'equívoc de la 2a inversió o acord de +6*, pàg. 82

(4) Vegeu més endavant *La resolució natural de l'acord de sèptima de dominant*, pàg. 80

Com sia que la finalitat d'aquest llibre és de definir els principis fonamentals de l'Harmonia, m'ha semblat inútil d'anar més enllà dels *acords de sèptima de dominant*, amb una lleugera incursió sobre els *acords de sèptima de diferents espècies*, seguint així la mateixa orientació donada per Nadia Boulanger en el seu «Curs d'Harmonia» que figura aquí com un Annex a la present edició.

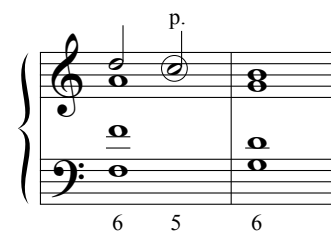
En el meu llibre «Els elements essencials de la Música» ja he indicat, en la meua Introducció, i també en la meua dedicatòria a Nadia Boulanger i a Igor Markevitch, tot el que dec a llur ensenyament. És de doldre que Nadia Boulanger no hagi deixat cap escrit sobre el seu ensenyament, com també sap greu que el projecte d'Igor Markevitch d'escriure un Tractat de Direcció d'Orquestra, al qual m'havia associat, tampoc no hagi vist la llum! Tanmateix, Nadia Boulanger havia redactat unes notes en forma de «Curs d'Harmonia» que, com d'altres deixebles, jo havia copiat a mà, i que queden, certament, com l'únic testimoni escrit del seu mestratge.

Precisament, en el Consell de la *Fundació Internacional Nadia i Lili Boulanger*, ens havíem plantejat la qüestió de si calia o no publicar aquest «Curs d'Harmonia» i, en aquell moment, m'havia semblat que Nadia Boulanger, havent redactat aquestes notes amb l'única intenció de definir els acords com un suport per a la memòria i de resumir algunes regles, llur publicació tenia el risc de donar una falsa imatge del seu ensenyament. Com sia que el meu propi ensenyament prové de l'ensenyament de Nadia Boulanger, em sembla que ara és el moment oportú de lliurar aquí, en un Annex al meu treball, el text d'aquest «Curs d'Harmonia» que mostra bé l'origen de la meua pedagogia.

És interessant de remarcar que en aquestes notes, sols l'*acord de sexta* mereix un comentari aprofundit i que, citant a Gevaert, Nadia Boulanger subratlla el caràcter *melòdic* que «distingeix l'acord de 6a de tots els altres acords», introduint així la noció de *nota de pas*, *escapada* i *brodadura* en els acords de 6a, noció que desenvolupa en el tractament dels *acords de sexta i quarta*.

Malgrat aquesta intuïció, Nadia Boulanger resta encara tradicionalment aferrada a la noció harmònica dels acords, que li fa analitzar, en l'exemple següent:

l'acord de 6a com un II grau invertit, i la 5a de l'acord del IV grau com una *nota de pas*, mentre que jo considero la 6a com una *appoggiatura* de la 5a.



**Narcís BONET**



# INICIACIÓ A L'HARMONIA SOBRE EL TECLAT

## ESTUDI DE LES TONALITATS

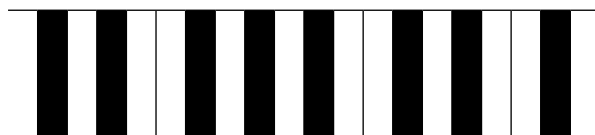
Atès que l'estudi de l'Harmonia tradicional està fonamentat sobre el sistema tonal, considerem que és indispensable el coneixement absolut de les 12 tonalitats sobre el teclat, tant en l'ordre melòdic (mitjançant les escales) com en l'ordre harmònic (pels acords). Per això, proposem d'abordar aquest treball pel **tetracord**.

### El Tetracord

Descobriu i treballeu sobre el teclat el **cicle de tetracords** (successió de 4 notes conjuntes formant un interval de *quarta justa* (dos tons i un semitò) a partir de *Do*:  
(Amb la mà dreta o l'esquerra)



A fi d'assimilar el **tetracord** sobre cadascuna de les 12 notes i així constatar la irregularitat del semitò entre *Mi-Fa* i *Si-Do*, aconsellem de tancar les tecles blanques del teclat i de tocar el **cicle de tetracords**, àdhuc amb un sol dit (l'índex), abans d'utilitzar la digitació sistemàtica de 1, 2, 3, 4 per a la mà dreta o de 4, 3, 2, 1 per a la mà esquerra. La recerca del **tetracord** pot facilitar-se repetint la fórmula *to - to - semi/to* mentre es toquen els intervals de cada **tetracord**.



Quan haguem superat les primeres dificultats en l'execució d'aquest exercici, recomanem repetir-lo dient el nom de les notes en tocar-les. Aquest exercici posa en evidència el problema de les diesis i els bemolls, i els sons enharmònics. Caldrà, doncs, escollir alternativament els tetracords dels compassos 5, 6, 7 i 8, ja sigui amb les notes amb bemolls o bé amb les diesis.

## ESTUDI de l'escala major en les 12 tonalitats

L'escala major es compon de dos tetracords separats per l'interval d'un to. Començarem aquest estudi sobre el teclat tocant primerament el **primer tetracord** de l'escala de *Do major*, amb la mà esquerra (*digitació: 4, 3, 2, 1*), i afegint el **segon tetracord** amb la mà dreta (*digitació: 1, 2, 3, 4*):



# ELS ACORDS DE 3 SONS EN POSICIÓ FONAMENTAL

Abans d'entrar en l'estudi de l'encadenament dels acords en posició fonamental, és interessant de comprendre perquè l'escriptura harmònica es realitza a quatre veus (*soprano, contralt, tenor i baix*) tenint en compte que l'acord es compon únicament de tres sons.

De fet, l'aprenentatge de l'Harmonia és l'estudi de l'entesa entre l'**ordre melòdic** i l'**ordre harmònic**, mitjançant l'**ordre dels acords** que genera tota l'**organització tonal**.<sup>(1)</sup> En aquesta organització, el moviment de **tensió - distensió** s'ha de produir, doncs, tant en l'articulació harmònica **Dominant - Tònica**, a càrrec del *baix*, com en l'articulació melòdica **Sensible - Tònica**, a càrrec del *soprano*:

**Tensió - Distensió**

**Melodia** (*soprano*)

**Harmonia** (*baix*)

Una tercera veu completa l'acord de Dominant, però la seva resolució deixa l'acord de Tònica incomplet:

Consegüentment, calen quatre veus per a realitzar els acords de tres sons i, per tant, la nota fonamental de l'acord queda doblada per una o altra de les veus que hi ha més amunt del *baix*:

**N.B.** Aquestes 4 veus corresponen també a la divisió natural de la veu humana en veus greus i agudes, tant per a l'home com per a la dona.

## REGLES GENERALS PER A LA REALITZACIÓ DELS BAIXOS

### Disposició dels acords

L'acord essent format per tres sons disposats en quatre veus, l'una d'elles doblarà normalment el *baix*. Per a la disposició dels acords, l'interval entre el *tenor* i el *contralt* o el *contralt* i el *soprano*, no ha d'ultrapassar l'octava. Entre el *baix* i el *tenor*, l'interval d'octava pot ésser sobrepassat. Aquests límits són estrictament didàctics.

S'anomena *disposició estreta* aquella en què les tres veus superior estan acostades, i *disposició ampla* aquella en què les veus estan més espaiades.

Exemples:

*disposicions estretes:*

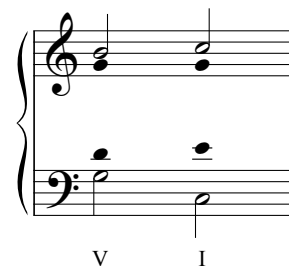
*disposicions amples:*

<sup>(1)</sup> Vegeu *L'organisation tonale*, pàg. 62; *Les intervalles fondamentaux* i *La mélodie*, pàg. 72; *Les accords fondamentaux*, pàg. 78, en «Les éléments essentiels de la Musique»

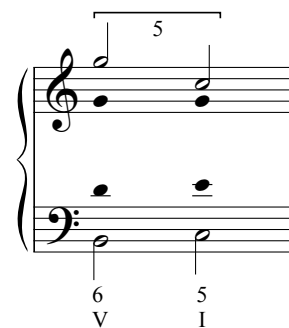
## LA PRIMERA INVERSIÓ DE L'ACORD O ACORD DE SEXTA

Amb la primera inversió de l'acord deixem el Renaixement i entrem de ple en l'època barroca: es tracta d'un gran pas en l'evolució de la música, comparable amb el que separa l'època modal de l'època tonal, car si l'adveniment de l'ordre harmònic inverteix el sentit de la distensió melòdica que, en lloc d'ésser descendent es converteix en ascendent per la resolució de la **Sensible** cap a la **Tònica**,<sup>(1)</sup> la instal·lació de la primera inversió de l'acord també és una veritable **inversió de la situació**. És per això, que és el més difícil de dominar en l'aprenentatge de l'Harmonia.

En efecte, en l'acord en posició fonamental, el moviment de tensió–distensió s'expressa **harmònicament** pel *baix* (*interval de quinta*) en l'articulació **Dominant–Tònica**, i **melòdicament** pel *soprano* (*interval de segona*) en l'articulació **Sensible–Tònica**, que produeix la **cadència perfecta** conclusiva:



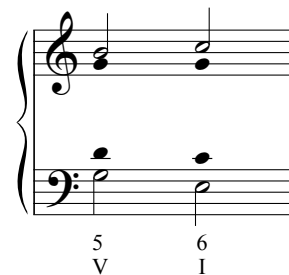
Invertint les funcions, és a dir, confiant l'articulació melòdica al *baix* i l'articulació harmònica al *soprano*, s'obté:



Però, aquest inversió de la situació condueix a l'entrada en escena de l'*interval de tercera*, que havia quedat en suspens, i que, a partir d'ara, assumirà un paper preponderant en la resolució natural de la **cadència imperfecta**:



La introducció de l'*interval de tercera* permet d'invertir, al seu torn, la nova situació i, per l'intercanvi del *soprano* amb el *baix*, dona lloc a l'altra forma de **cadència imperfecta**:



Aquests «capgiraments de disposició» creen un sistema d'intercanvis entre les veus, especialment entre el *baix* i el *soprano*.

<sup>(1)</sup> Vegeu *Le Son*, pàg. 58 i *L'organisation mélodique des sons*, pàg. 66, en «Les éléments essentiels de la Musique»

## LA SEGONA INVERSIÓ O ACORD DE SEXTA I QUARTA

En relació amb la primera inversió, la 2a inversió de l'acord subratlla encara més el caràcter aparent de la fonamental invertida. Si, en l'*acord de sexta*, la *sexta* assumeix, en general, una funció melòdica, en l'*acord de sexta i quarta* aquest paper melòdic és assumit simultàniament per dos o tres veus. Així, aquest acord es manifesta sota la forma de:

1 – doble *appoggiatura* (consonant):

o bé

6 4 5 6 4 5

I V IV I

2 – doble *brodadura* (consonant):

o bé

5 6 5 5 6 5

V I I IV

3 – dobles *notes de pas* (consonants)

o bé

5 6 5 5 6 5

I IV V IV VII I

4 – doble *anticipació* (consonant):

5 6 5 5 6 5

V I I

5 – dobles *notes de pas* i *brodatures* (consonants):

o bé

6 6 5 6 6 6 6 5 6 6

I V V IV I I

6 – *acord de pas* en un *doble intercanvi*:

6 6 6 (5) 6 6 6 (5)

IV I II IV

7 – doble *pedal* (donant lloc a imitacions):

6 6 5 6 6 6 6 6 5 6 6 6

I V V IV I I

El doble *pedal* permet d'utilitzar també el baix d'un *acord de sexta i quarta* com a *brodadura* o *nota de pas* (consonants):

5 6 5 6 5 5 6 5 6 5

VI VI IV

# ANNEX

## CURS D'HARMONIA DE NADIA BOULANGER

### ACORDS EN ESTAT FONAMENTAL

#### 1. Acords majors

en mode major:

I IV V I IV V I V VI IV V I

en mode menor harmònic:

V VI IV V I VI IV V I

en mode menor melòdic ascendent:

IV II V I IV I V IV II V I IV I

en mode menor melòdic descendent:

VII <sup>6</sup>IV V I VI III IV V I III IV V I

(1) El doblament del IV grau invertit produeix *quintes directes* entre el *tenor* i el *baix*



que s'eviten doblant la Tònica (Vegeu *L'acord invertit de la Subdominant*, pàg. 53)



# ELS PRINCIPIS FONAMENTALS DE L'HARMONIA

Prefaci.....	3
Pròleg.....	5
Introducció.....	7

## INICIACIÓ A L'HARMONIA AL TECLAT.....11

ESTUDI DE LES TONALITATS.....	11
El Tetracord.....	11
Estudi de l'escala major en les 12 tonalitats.....	11
Cicle de les tonalitats amb diesis.....	12
Cicle de les tonalitats amb bemolls.....	13
ESTUDI DELS ACORDS.....	13
ESTUDI DE LES CADÈNCIES.....	14
Els canvis de disposició.....	16
Introducció de l'acord de Subdominant.....	16
Resum de les cadències.....	17
ESTUDI DE LES PRINCIPALS PROGRESSIONS HARMÒNIQUES.....	17
Progressió ascendent de <i>quarta</i> i <i>tercera</i> .....	17
Progressió descendent de <i>quinta</i> i <i>quarta</i> (anomenada <i>progressió de quintes</i> ).....	18
Progressió descendent i ascendent de <i>quarta</i> i <i>segona</i> .....	19

## ELS ACORDS DE 3 SONS EN POSICIÓ FONAMENTAL.....20

REGLES GENERALS PER A LA REALITZACIÓ DELS BAIXOS.....	20
Disposició dels acords.....	20
Encadenament dels acords.....	21
1a Regla.....	21
2a Regla.....	21
3a Regla.....	22
EXERCICIS.....	24
Excepció a la 3a Regla ( <i>la Cadència Trencada</i> ).....	25
EXERCICIS.....	26
Excepció a la 2a Regla ( <i>la relació entre la Subdominant i el 2n grau</i> ).....	29
La falsa relació de trítón.....	29
CADÈNCIES I PROGRESSIONS HARMÒNIQUES.....	33
Les progressions harmòniques (no modulants).....	33
La progressió de <i>quarta</i> i <i>tercera</i> .....	33
La progressió de <i>quarta</i> i <i>quinta</i> , anomenada <i>progressió de quintes</i> .....	34
La progressió de <i>quarta</i> i <i>segona</i> .....	35
Les progressions harmòniques modulants.....	36
La progressió de <i>quarta</i> i <i>tercera</i> .....	36
La progressió de <i>quintes</i> .....	39
La progressió de <i>quarta</i> i <i>segona</i> .....	40
Altres realitzacions (més complexes) de les progressions.....	40
La progressió de <i>quarta</i> i <i>tercera</i> .....	40
La progressió de <i>quintes</i> .....	41
La progressió de <i>tercera</i> i <i>segona</i> .....	42
Successió de <i>terceres</i> .....	44
REGLES GENERALS PER A LA REALITZACIÓ DELS CANTS DONATS.....	45

<b>LA PRIMERA INVERSIÓ DE L'ACORD O ACORD DE SEXTA</b> .....	47
La funció del <i>soprano</i> .....	48
Excepcions al principi de la <i>sexta</i> al <i>soprano</i> .....	49
Els intercanvis. ....	50
<b>ANÀLISI DELS ACORDS DE PRIMERA INVERSIÓ</b> .....	51
L'acord invertit de Sensible. ....	51
L'acord invertit de Subdominant .....	53
L'encadenament d'una disposició ample amb una disposició estreta .....	56
El ritme harmònic .....	57
Les notes doblades. ....	58
<b>EXERCICIS</b> .....	58
Resum dels encadenaments .....	58
Progressions harmòniques .....	59
La progressió de <i>quarta</i> i <i>tercera</i> .....	59
La progressió de <i>quintes</i> .....	60
La progressió de <i>quarta</i> i <i>segona</i> .....	64
La successió de <i>sextes</i> .....	67
<b>REGLES GENERALS PER A LA REALITZACIÓ DELS CANTS DONATS</b> .....	70
<b>LA SEGONA INVERSIÓ O ACORD DE SEXTA I QUARTA</b> .....	71
Resum dels encadenaments .....	72
<b>ESTUDI DELS ACORDS</b> .....	73
L'acord de sexta i quarta considerat com una veritable inversió de l'acord .....	74
La progressió de <i>quarta</i> i <i>tercera</i> .....	75
La progressió de <i>quarta</i> i <i>segona</i> .....	76
La progressió de <i>quintes</i> .....	77
<b>L'ACORD DE SÈPTIMA DE DOMINANT</b> .....	78
El xifratge de l'acord de sèptima de Dominant. ....	78
<b>ESTUDI DELS ACORDS</b> .....	79
La resolució natural de l'acord de sèptima de Dominant. ....	80
L'equívoc de la 2a inversió o acord de +6 .....	82
<b>EXERCICIS</b> .....	84
Progressions harmòniques .....	85
La progressió de <i>quintes</i> .....	85
La progressió de <i>quarta</i> i <i>tercera</i> .....	88
La progressió de <i>quarta</i> i <i>segona</i> .....	88
L'acord de «sèptima de Subdominant» i les resolucions excepcionals .....	89
<b>REALITZACIÓ DELS BAIXOS XIFRATS</b> .....	91
<b>REALITZACIÓ DELS CANTS DONATS</b> .....	93
<b>ELS ACORDS DE SÈPTIMA DE DIFERENTS ESPÈCIES</b> .....	94
El xifratge dels acords de sèptima (major i menor) .....	94
El xifratge dels acords de sèptima de Sensible i de sèptima disminuïda .....	95
Progressions harmòniques .....	96
<b>EXERCICIS</b> .....	97
<b>REALITZACIÓ DELS BAIXOS XIFRATS</b> .....	97

<b>ANNEX: CURS D'HARMONIA DE NADIA BOULANGER</b> .....	98
ACORDS EN POSICIÓ FONAMENTAL .....	98
1 - Acords majors .....	98
2 - Acords menors .....	99
3 - Acords disminuïts .....	99
4 - Acord augmentat .....	100
5 - Cadències .....	100
ACORDS DE SEXTA .....	101
Observacions generals .....	101
I – Baix immòbil .....	102
II – Baix per semitò cromàtic .....	103
III – Baix per moviment conjunt .....	104
IV – Baix per <i>tercera</i> .....	107
V – Baix per <i>quarta</i> .....	109
ACORDS DE SEXTA I QUARTA .....	110
A – com a <i>appoggiatura</i> .....	110
B – com a <i>brodadura</i> .....	111
C – com a <i>nota de pas</i> .....	112
ELS ACORDS DE SÈPTIMA DE DOMINANT .....	112



<b>ANNEX: CURS D'HARMONIA DE NADIA BOULANGER</b> .....	98
ACORDS EN POSICIÓ FONAMENTAL .....	98
1 - Acords majors .....	98
2 - Acords menors .....	99
3 - Acords disminuïts .....	99
4 - Acord augmentat .....	100
5 - Cadències .....	100
ACORDS DE SEXTA .....	101
Observacions generals .....	101
I – Baix immòbil .....	102
II – Baix per semitò cromàtic .....	103
III – Baix per moviment conjunt .....	104
IV – Baix per <i>tercera</i> .....	107
V – Baix per <i>quarta</i> .....	109
ACORDS DE SEXTA I QUARTA .....	110
A – com a <i>appoggiatura</i> .....	110
B – com a <i>brodadura</i> .....	111
C – com a <i>nota de pas</i> .....	112
ELS ACORDS DE SÈPTIMA DE DOMINANT .....	112