

ARMONÍA

Apuntes previos

La armonía es la parte de la teoría musical que se encarga de estudiar los acordes (combinación de, por lo menos, tres sonidos de diferentes nombres y alturas), las relaciones y fenómenos que ocurren entre ellos, la forma de enlazarlos, así como también su uso de manera lógica y natural.

La unidad básica que emplea la Armonía es el intervalo, habiéndolo de dos tipos: el intervalo melódico, si se oyen ambos sonidos uno tras otro, y el intervalo armónico, cuando los dos sonidos suenan simultáneamente.

1. Melódicos: los que se dan entre dos notas consecutivas de una melodía.

a) Según la dirección pueden ser:

- ascendentes y descendentes

b) Según la distancia:

- conjuntos (conjunción melódica o grado conjunto), los que se dan entre grados consecutivos. En este caso se dice que la melodía procede por grados conjuntos.
- disjuntos (disyunción melódica o grado disjunto), los que se dan entre grados no consecutivos. Se dice entonces que la melodía procede por salto.

2. Armónicos: los que se dan entre dos notas que coinciden en el tiempo.

a) consonantes, que tradicionalmente son:

- consonancias perfectas: unísono, 8J, 5J
- consonancias imperfectas: 3M y 3m, 6M y 6m
- caso especial: 4J (consonante, excepto con la voz del bajo)

b) disonantes, que son los demás, es decir:

- segundas y séptimas
- todos los aumentados y disminuidos
-

La serie armónica, también conocida como fenómeno físico-armónico, representa relaciones interválicas que atienden a nuestras necesidades musicales.



En la serie armónica ciertos sonidos (notas en negrilla) no se corresponden a los utilizados por el sistema temperado. La simultaneidad de todos los sonidos de la serie armónica, y que da lugar a la resonancia natural, constituye un modo de construir acordes.

La primera sección de la serie armónica (tres primeras octavas) nos ofrece la formación acórdica basada en la superposición de terceras.

Ya se ha dicho que el acorde está formado por tres o más sonidos. El acorde tríada es el que está formado por dos terceras superpuestas. La combinación de terceras mayores y menores nos da cuatro tipos de acorde tríada.



Cuando el acorde tiene en la parte más grave a la nota generadora del acorde, decimos que se encuentra en estado fundamental. Si no es así, el acorde estará invertido.

La armonía del sistema tonal mayor-menor (dur-moll) se basa en dos tipos de escalas musicales: la escala mayor (dur) y la escala menor (moll). Con estas escalas se desarrolló el sistema armónico funcional característico de la música artística occidental durante tres siglos aproximadamente (1600 – 1900).

Este sistema musical tonal se caracteriza principalmente por:

- La construcción de acordes por superposición de terceras.
- Funcionalidad de los acordes, y con ello, el concepto de consonancia y disonancia.
- La dependencia y relación de todos los acordes a un centro constante: la tónica, acorde construido sobre el primer grado de la escala.

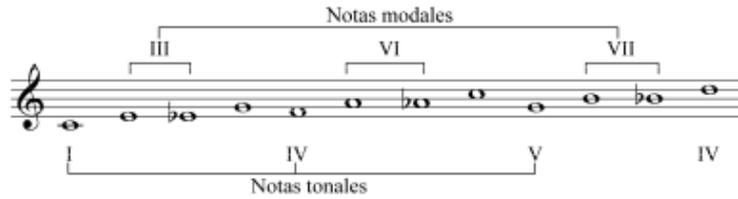
Las escalas del sistema tonal están basadas en dos tipos de escalas modales gregorianas: la jónica (escala mayor) y la eólica (escala menor).

En cada uno de los grados de estas escalas se pueden construir acordes tríadas. Los más importantes, además de la tónica (I), son el V grado, sobre el cual se construye el acorde con función dominante, y el IV grado, sobre el cual se construye el acorde con función subdominante. Las notas correspondientes a estos grados (I, IV, V) se denominan notas tonales, ya que son las mismas en ambas escalas.



Los acordes construidos sobre estos grados principales (notas tonales) contienen todas las notas de la escala empleada. En relación con el I grado, la dominante está ubicada a una quinta ascendente, mientras que la subdominante está a una quinta descendente.

La diferencia entre estos acordes principales, que son mayores en el modo mayor, y menores en el modo menor, son las terceras de dichos acordes, que son el III (T), VI (S) y VII (D). Estos grados determinan la modalidad de las escalas y por eso se llaman notas modales.



El estudio de la armonía aborda todos los tipos de escalas mayores y menores, sin embargo, en las etapas iniciales, se limitará al uso de la escala mayor natural y la menor armónica. Esta última se utiliza porque contiene el VII grado alterado (sensible), - cosa que no ocurre en la escala menor natural (eólica) - para obtener en el modo menor una dominante mayor.

1. Acordes Tríadas

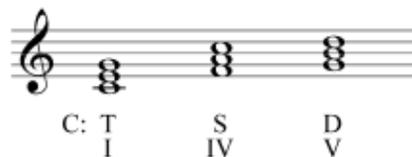
Los acordes son las distintas estructuras de los acordes que se obtienen al observar los intervalos entre sus notas. Para ello se disponen los acordes en la escala mayor natural y en la menor armónica, que son las únicas que se usará en principio, obteniendo así las cuatro especies -o tipos de acordes tríadas- existentes:

- 1) Acorde perfecto mayor: formado por los intervalos de 3ª M y 5ª J desde la fundamental.
- 2) Acorde perfecto menor: 3ª m y 5ª J desde la fundamental
- 3) Acorde de 5ª aumentada: 3ª M y 5ª A
- 4) Acorde de 5ª disminuída: 3ª m y 5ª D

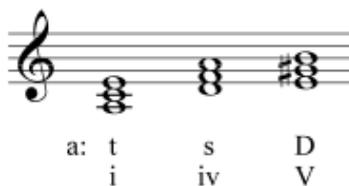
Una tríada es un acorde construido con tres sonidos. Las tríadas construidas sobre los grados principales de la escala son llamadas tríadas armónicas, y son:

- Primer grado – I = Tónica (T)
- Cuarto grado – IV = Subdominante (S)
- Quinto grado – V = Dominante (D)

que en la escala mayor natural son tríadas mayores.



En la escala menor armónica, son tríadas menores el i grado – tónica (t) y el iv grado – subdominante (s), y tríada mayor el V grado – Dominante (D).



Cada tríada armónica cumple en la tonalidad un papel definido, en otras palabras, posee una función (señalada abreviadamente con la inicial del nombre del grado al que pertenece). Por ejemplo, el acorde tónico – T, construido sobre el primer grado (por lo tanto, el sonido principal de la escala) es el acorde más importante ya que es el que determina cualquier tonalidad. La tríada de dominante – D posee el sonido sensible de la escala, cuya tendencia es resolver en el acorde tónico. La función subdominante – S generalmente tiene la tendencia a conducir a la dominante – D.

Los grados modales son el III y el VI. Tienen poco efecto sobre la tonalidad, sin embargo determinan el modo.

El II y VI grados son relativamente débiles, siendo el III grado el de mayor debilidad en su función tonal.

El VII, como sensible, es absorbido por el V, pudiéndose considerar un sustituto de éste.

1.1. Relación entre las tríadas

La tríada tónica crea con la tríada de dominante o subdominante una relación o parentesco de quinta, es decir, las fundamentales de estos acordes están separadas por un intervalo de quinta justa. Los acordes que se hallan en esta relación poseen un sonido común entre ellos.

Los acordes cuyas fundamentales estén separadas por un intervalo de segunda – relación de segunda – no poseen ningún sonido común entre ellos.

1.2. Escritura de las tríadas

En coro mixto, se debe conservar la disposición natural de las voces, evitando el cruce entre ellas. El cruce de voces ocurre cuando una voz pasa por encima o por debajo de la de su vecino inmediato. Por tanto, el soprano será la voz más aguda y estará escrita en la parte superior del pentagrama en clave de sol, seguida por el contralto en la misma clave, el tenor y el bajo, que será la voz más grave escrita en la parte inferior del pentagrama en clave de fa.

Se debe tener en cuenta el registro de cada una de las voces. En el ejemplo aparecen los sonidos más graves y más agudos de cada una de ellas, los cuales, por lo general, no deberán sobrepasarse.

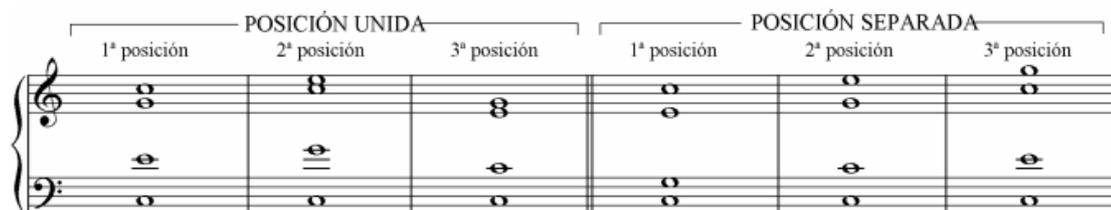


Las distancias permitidas entre las voces, que serán condiciones para el buen sonido del coro mixto, son las siguientes: entre el soprano y el contralto, y entre el contralto y el tenor, la máxima distancia permitida no debe sobrepasar el intervalo de sexta. Entre el tenor y el bajo, sin embargo, la distancia máxima puede llegar a ser inclusive de dos octavas, aunque es recomendable que la misma no sobrepase la undécima.

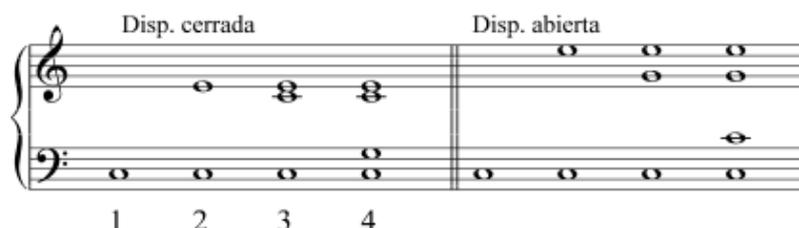
La disposición de las voces puede ser de dos tipos:

- Cerrada (Unida) : es aquella en la cual entre las voces superiores no se puede colocar ningún otro elemento de la misma tríada

- Abierta (Separada) : es aquella en la cual entre las voces superiores podría escribirse un sonido del mismo acorde.



La posición del acorde está determinada por el sonido que de dicho acorde se encuentre en el soprano. Se indica con un número sobre la letra de función, el cual define la relación que existe entre este sonido y la nota fundamental del acorde.



2- Enlace de acordes

2.1. Enlaces de acordes en estado fundamental

A continuación se indican las sucesiones típicas de acordes partiendo de un grado en concreto.

Grado de la escala	Muy empleado	A veces	Casi nunca
I	IV, V	VI	I, III
II	V	IV, VI	I, III
III	VI	IV	I, II, V
IV	V	I, II	III, VI
V	I	IV, VI	II, III
VI	II, V	III, IV	I
VII	I, III	VI	II, IV, V

Las progresiones de fundamentales se pueden clasificar en tres categorías:

- Movimiento de fundamentales de cuarta o quinta. En este caso las tríadas tienen una nota en común. La más importante de estas relaciones es la progresión V-I.
- Movimiento de fundamentales de tercera o de sexta. En este caso el número de notas comunes es dos, es decir, se diferencian en una nota, provocando un cambio sonoro débil.

- c) Movimiento de fundamentales de segunda o de séptima. Es el único enlace que no tiene notas comunes, provocando por lo tanto un cambio de color armónico.

El encadenamiento entre dos o más acordes se realiza conduciendo los sonidos del primer acorde hacia los sonidos del siguiente, y el paso de los componentes del uno hacia el otro se manifiesta en forma de movimiento entre las respectivas voces.

Entre dos voces pueden presentarse tres tipos de movimiento:

1. Movimiento directo: las dos voces se dirigen en la misma dirección hacia los sonidos del siguiente intervalo (hacia arriba o hacia abajo).

Cuando el movimiento directo conserva el mismo intervalo tenemos el movimiento paralelo. En armonía tradicional no se permiten los movimientos paralelos de quintas justas, octavas y unísonos.

2. Movimiento contrario: las dos voces se mueven en direcciones opuestas (una hacia arriba y otra hacia abajo). Permite una mayor independencia entre las voces, proporcionando mayor variedad de sonoridades.

3. Movimiento oblicuo: una de las voces se mantiene mientras la otra se mueve en una misma dirección (hacia arriba o hacia abajo). Es el preferido por ser el más estático, y por tanto el "camino más corto" –mínimo esfuerzo- para llegar a una nueva sonoridad, a un nuevo acorde.



2.1. Normas:

1. No sobrepasar el ámbito de la octava entre voces conjuntas, excepto entre bajo y tenor.
2. No cruzar voces.



3. No formar de dos quintas o dos octavas seguidas entre las mismas voces aunque se produzcan por movimiento contrario. Se permiten dos quintas seguidas si la segunda de ellas es disminuida, siempre que no se formen con el bajo.



4. No hacer quintas y octavas directas, salvo;

- a. La quinta directa con el bajo se permite cuando la nota que forma la quinta se ha oído en el acorde anterior, o cuando es un cambio de posición del mismo acorde.
- b. Se permite la octava directa con el bajo cuando éste realiza un movimiento de cuarta o quinta justa, ascendiendo o descendiendo, y la otra voz un movimiento de segunda mayor o menor, ascendiendo o descendiendo, siempre que la nota que forma la octava sea la tónica, la dominante o la subdominante.
- c. En algunos tratados también se consiente la octava directa siempre que la voz superior proceda por grados conjuntos.



- d. Entre soprano, contralto y tenor se permiten las quintas y las octavas directas siempre y cuando una de las voces proceda por grados conjuntos. En el caso de que se forme una quinta directa y ninguna de las voces proceda por grados conjuntos, si una de las dos notas que forman la quinta se encuentra en el acorde anterior, la quinta será permitida.



5. El unísono se produce por movimiento contrario u oblicuo, nunca directo, y su resolución ha de realizarse de la misma forma.
6. La sensible nunca se duplica, y su resolución siempre se hace ascendiendo de semitono a la tónica, excepto cuando el bajo enlaza el III grado con el IV, en cuyo caso la sensible desciende de segunda para evitar dos quintas seguidas.

7. Cuando el bajo enlaza el V grado con el VI (cadencia rota), en el acorde de VI grado se duplica la tercera.

8. Los intervallos melódicos aumentados y disminuidos no están permitidos con la excepción de ciertos casos. A veces se toleran, salvo en el bajo, la segunda aumentada entre el VI y VII grados del modo menor, siempre que a la sensible le siga la tónica. También pueden practicarse los intervallos disminuidos siempre que se resuelven a distancia de semitono y en dirección contraria a la del intervalo disminuido.

9. Tampoco es conveniente exceder el intervalo de sexta, exceptuando la octava justa.

2.2. Enlaces por movimiento de segunda en el bajo

2.2.1. Enlace "natural"

Se realiza siguiendo los principios del enlace por movimiento contrario.

Para realizar este enlace:

1. La fundamental del primer acorde se mueve una segunda (no una séptima) a la fundamental del siguiente acorde.
2. Las voces restantes se conducen – en dirección contraria al bajo – al sonido más cercano del siguiente acorde. Dos de las voces superiores realizarán movimiento de segunda, mientras que la fundamental duplicada se moverá una tercera.

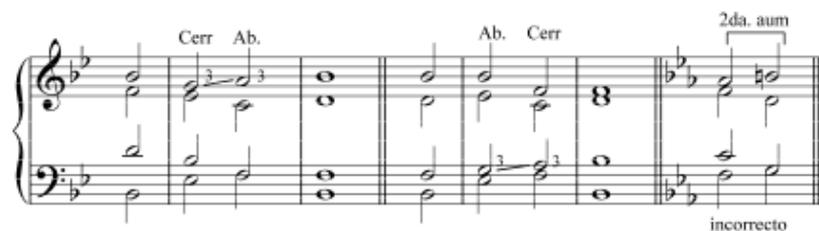
2.2.2. Enlace libre

De dos maneras:

a) Primera manera

1. La fundamental del primer acorde, que está en el bajo marcha por segunda ascendente a la fundamental del siguiente
2. La tercera del acorde, cuando está en el soprano o en el tenor, se mueve por segunda ascendente, en paralelo con el bajo, a la tercera del siguiente acorde.
3. Las dos voces restantes se mueven, por movimiento contrario al bajo, a la nota del acorde que se encuentre más cercano.

En este enlace cambia la disposición de los acordes.



Este tipo de enlace no se puede realizar en el modo menor armónico, debido al intervalo de segunda aumentada que se forma entre el sexto grado de la escala (tercera de la subdominante) y la sensible (tercera de la dominante).

b) Segunda manera

1. La fundamental en el bajo se mueve por segunda ascendente a la fundamental del siguiente acorde.
2. El resto de las voces se mueve, por movimiento contrario al bajo, a un sonido alejado del siguiente acorde.

Con este enlace la disposición de los acordes puede cambiar o mantenerse igual.

2.3. Enlace por movimiento de quinta (o cuarta) en el bajo

2.3.1 Enlace "natural"

Se procede de la siguiente manera:

1. La fundamental del primer acorde – que se encuentra en el bajo – se conduce a la fundamental del siguiente acorde con un salto de cuarta o de quinta (ascendente o descendente).
2. El sonido común se mantiene en la misma voz.
3. Los sonidos restantes del primer acorde se conducen por movimiento de segunda a la nota más cercana del siguiente acorde.

2.3.2. Enlace libre

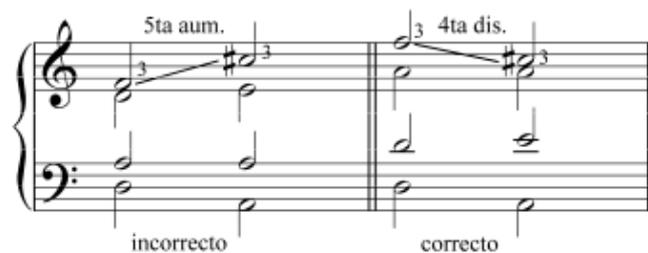
- Conservando el sonido común:

1. La fundamental del primer acorde se conduce a la fundamental del acorde siguiente.

2. El sonido común mantiene en la misma voz.
3. Cuando la tercera del primer acorde se encuentra en el soprano o en el tenor, se puede conducir a la tercera del acorde siguiente. Luego de realizarse este salto, es necesario que dicha voz se mueva en sentido contrario por segunda o tercera.
4. La voz restante se mueve por segunda al sonido más cercano del acorde siguiente.
5. Al realizar este enlace cambia la disposición del acorde, es decir, si el primer acorde es cerrado, el segundo queda abierto, y viceversa.



En el modo menor armónico pueden formarse marchas melódicas de quinta aumentada o de cuarta disminuida. Los intervallos disminuidos están permitidos en la armonía clásica, pero los aumentados están prohibidos y deben evitarse.



- **Sin conservar el sonido común:**

1. La fundamental del primer acorde, que está en el bajo, se conduce a la fundamental del acorde siguiente.
2. Las voces superiores se mueven a un sonido cercano del segundo acorde sin mantener el sonido común.
3. Es preferible realizar este enlace moviendo el bajo por cuarta ascendente o descendente, y que las voces superiores se muevan por movimiento contrario al bajo.

2.4. Normas melódicas

Se pueden resumir en tres básicas

1. El grado conjunto es preferible al salto.
2. Los saltos
 - a. Se pueden realizar saltos consonantes menores o iguales que la octava, los peores el de sexta mayor, de hecho se prohíbe el salto ascendente del segundo grado a la sensible.
 - b. Los saltos mayores que la cuarta crean tensión y deben resolverse por movimiento contrario y, preferiblemente, grado conjunto.

- c. Se pueden realizar saltos disonantes -ascendentes y descendentes- menores que la octava si caen sobre una nota tendencial que "cierra" el salto, es decir, que resuelve en dirección contraria al salto.

3 Extremos melódicos

- a. Una melodía que no cambia de sentido no debe tener extremos disonantes, salvo cuando la última nota sea tendencial y resuelva.
- b. No es aconsejable que una melodía que no cambia de sentido tenga extremos mayores que la octava.
- c. No se pueden realizar dos o más saltos en el mismo sentido si sus extremos son disonantes o sobrepasan la octava.
- d. Se pueden realizar dos o más saltos en el mismo sentido cuyos extremos sean de séptima menor sólo si sus notas extremas se toman y resuelven por movimiento contrario al salto.

3- Inversiones del acorde de tríada

La base del acorde es su fundamental. Si está en el bajo, el acorde está en estado fundamental, pero si en el bajo se coloca otro de sus elementos (tercera o quinta), se dice que está en inversión: primera inversión (tercera en el bajo), o segunda inversión (quinta en el bajo).

3.1. Primera inversión

Su cifrado es 6.

Se duplica prioritariamente la sexta, aunque también es posible la duplicación de la tercera. La nota del bajo podrá duplicarse, o bien para evitar faltas, o bien por interés melódico.

El procedimiento recomendado para efectuar enlaces sencillos y correctos entre dos acordes de sexta consecutivos o un acorde de sexta con un acorde fundamental es:

- a. Mantener la nota común, si la hubiera.
- b. Conducir cada una de las voces empleando los menores intervalos posibles.

El empleo de la primera inversión enriquece la construcción armónica, no solo por el cambio de sonoridad que proporciona a los acordes, sino además porque:

1. Duplica la cantidad de sonidos que pueden colocarse en el bajo, es decir, la fundamental o la tercera del acorde.
2. Da a la melodía del bajo más fluidez y variedad al permitir realizar saltos de quinta, movimientos de segunda ascendentes o descendentes, y saltos de tercera y de sexta.
3. Permite efectuar cambios en el bajo al repetir el acorde.
4. Permite aquellos movimientos de las voces que en el enlace de acordes en estado fundamental forman quintas y octavas paralelas.
5. A veces es necesario duplicar la tercera por conveniencia melódica de las voces.

3.1.1. Recomendaciones para efectuar enlaces con acordes en primera inversión

Si existe nota común entre los acordes, ésta debe mantenerse en la misma voz. Si la nota común está en el soprano, buscarle una mejor melodía mediante un enlace libre. Mover el resto de las voces, preferiblemente, al sonido más cercano.

Cuando el bajo se mueve por segunda en progresiones que utilizan la primera inversión, las reglas del movimiento contrario no siempre se aplican. Como ya se señaló, en el acorde en primera inversión se puede duplicar su fundamental (con movimiento directo, oblicuo o contrario) o su quinta (sólo con movimiento contrario y oblicuo). En algunos casos se puede duplicar la tercera de la tónica o de la subdominante.

Al repetir un acorde se puede cambiar su estado y su posición. El enlace V6 – I6 (D – T) no es posible ya que la tercera de la dominante (sensible de la tonalidad) debe resolver a la fundamental de la tónica cuando se haya en las voces extremas.

Al enlazar la subdominante con V6, el bajo debe realizar un salto de quinta disminuida descendente, y no de cuarta aumentada ascendente.



En el modo menor armónico está prohibido el movimiento ascendente de la tercera de la subdominante menor a la tercera de la dominante, ya que se produce un intervalo de segunda aumentada. Sin embargo, está permitido el salto de séptima disminuida descendente.



3.2. Segunda inversión o acorde de cuarta y sexta

Esta inversión se forma colocando en el bajo la quinta del acorde fundamental, quedando formado por los intervalos de cuarta y sexta a partir de la nota del bajo. Su cifrado es 64 .

Puede duplicarse cualquiera de sus tres notas, aunque es conveniente, en principio, duplicar la nota del bajo.

La cuarta del acorde ha de estar preparada mediante nota común, o por movimiento contrario al bajo. Su resolución en el acorde siguiente ha de hacerse del mismo modo. En caso de duplicar la cuarta, las dos deben respetar la regla de la preparación, y una de ellas la de la resolución.



El acorde de cuarta y sexta tiene tres empleos frecuentes:

1. Cuarta y sexta de paso

- Va en acento débil del compás o parte
- Su uso básico se da en los acordes de tónica y dominante
- El bajo procede antes y después, por grados conjuntos

2. Cuarta y sexta de adorno

- Va en acento débil del compás o parte
- Su uso básico se da en los acordes de tónica y subdominante
- El bajo permanece quieto antes y después. La segunda inversión lleva antes y después un mismo acorde.

3. Cuarta y sexta cadencial

- Va en acento fuerte del compás o parte
- Es el acorde de tónica, pero con función dominante (☒☒)
- Tras este acorde siempre va una dominante

4- Acorde de quinta disminuida sobre sensible

Conviene recordar que la nota sensible no debe duplicarse, siempre que forme parte de lo acordes con función tonal de dominante, es decir, si forma parte de los acordes del V y VII grados de la escala, ya que:

- a) En el modo mayor, el VII grado siempre es sensible
- b) en el modo menor, sólo es sensible el VII grado cuando está alterado

El acorde de quinta disminuida formado sobre la sensible de ambos modos, se compone de una tercera menor y de una quinta disminuida, a partir de la nota fundamental. Su cifrado en estado fundamental es un cinco barrado.

Este acorde resuelve sobre el acorde de tónica en estado fundamental. Al ser un acorde de tres sonidos, al escribirse a cuatro voces debe duplicarse la 3ª del acorde.

En este acorde también se encuentra el intervalo de tritono, que exige resolución en función de cómo aparece: como cuarta aumentada, hacia el exterior del ámbito, por grados conjuntos, y como quinta disminuida, hacia el interior, también por grados conjuntos.

Estado fundamental

Primera inversión

VII I II I II III

8 6 6

Como todo acorde de tres sonidos, además del estado fundamental, este acorde dispone de dos inversiones.

4.1 Inversiones

4.1.1. Primera inversión

La tercera del acorde fundamental está en el bajo (II grado de la escala), quedando formado el acorde por una tercera menor y una sexta mayor. La nota a duplicar es la del bajo, y su cifrado es 6.

La nota del bajo resuelve en la tónica o en el III grado con acorde de sexta; la duplicación puede resolver de cuarta ascendente o de quinta descendente, dependiendo de la resolución del bajo y de la disposición de las voces; la tercera descende de grado; la sexta, sensible, asciende a la tónica.

4.1.2. Segunda inversión

La quinta del acorde fundamental está en el bajo (IV grado de la escala), quedando formado el acorde por una cuarta aumentada y una sexta mayor. Se duplica la nota que forma la sexta con el bajo. Su cifrado es 6/+4

La nota del bajo descende al tercer grado con acorde de sexta; la cuarta, sensible, resuelve en la tónica; una de las sextas sube o baja de segunda, mientras la otra sexta sube de cuarta justa o baja de quinta justa.

Segunda inversión

+4 6 +4 6 +4 6 +4 6

IV III IV III IV III IV III

4.2. Acorde de quinta disminuida sobre el II grado del modo menor

En este acorde no se duplica la quinta porque es disminuida, y por tanto, es un intervalo disonante que tiende a enlazarse descendiendo una segunda. Por lo demás debe ser tratado como un acorde ordinario de segundo grado.



5- Marchas progresivas (Secuencia)

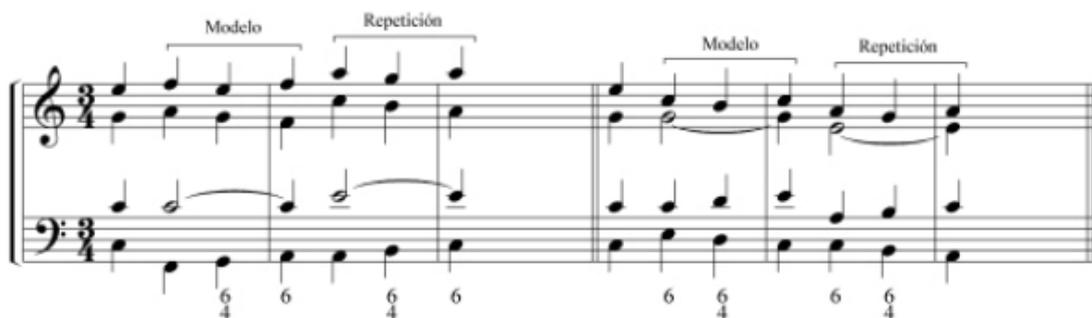
Se denomina Secuencia a un diseño melódico o modelo que se repite a diferente altura, varias veces, formando un fragmento muy cohesionado y relacionado entre sí. Se trata de un procedimiento muy habitual en la formación y desarrollo de una melodía. Tal como se realice el diseño, se realizarán las repeticiones, imitando cada voz lo que ella misma haya hecho en el transcurso del modelo a la misma distancia interválica que se efectúe la repetición.

Hay que tener presente que el enlace del último acorde del modelo con el primero de la repetición no ha de presentar ningún error de enlace.

Si el modelo se repite de manera estricta se trata de una secuencia real (la repetición respeta escrupulosamente la interválica del modelo). Si el modelo se repite dentro de una misma tonalidad, se trata de una secuencia tonal (y la repetición no respeta de forma estricta la interválica del modelo).

Si en la repetición resulta un giro melódico defectuoso, pero correcto en el modelo, el giro de la repetición será permitido. En las repeticiones los grados de la escala pierden su categoría individual, por lo que pueden, sin ningún problema, resultar sensibles duplicadas y no resueltas.

El final de la última repetición puede presentar una realización distinta o variada del modelo según interese.



5.1. Consejos de realización

1. Reconocer el modelo y las repeticiones, para lo que hay que tener en cuenta que siempre se empieza lo más a la izquierda posible (lo antes posible).
2. Realizar el modelo normalmente, evitando cometer errores.
3. Cada secuencia se realiza transportando el modelo voz por voz (o acorde por acorde) y nota por nota, sin usar más alteraciones que las propias del modo en el que esté.

4. En las repeticiones las notas tendenciales (sensible y disonancias) no tiene obligación de resolver, teniendo prioridad la imitación del modelo.
5. La última secuencia puede estar incompleta es decir, puede tener sólo el arranque de la imitación, o puede faltarle -o ser distinto- el final.
6. Las marchas ascendentes se comienzan en los registros graves y las descendentes en los agudos para evitar sobrepasar límites de cada una de las voces.

6 -Cadencias

Son las fórmulas utilizadas para concluir las frases. Estas marcan los puntos de respiración de la música, establecen o confirman la tonalidad y dan coherencia a la estructura formal. Estos elementos de puntuación de la música son las cadencias.

Atendiendo al número de acordes empleados pueden ser:

- a) **Simple**s. La cadencia perfecta con dos acordes y las suspensivas basadas en ella.
- b) **Compuestas**. La cadencia perfecta formada con más de dos acordes y las suspensivas basadas en ella.

Según el momento en que se producen:

- a) **Finales (Conclusivas)**. Son las únicas posibles para el final, aunque pueden usarse en los fraseos intermedios (la cadencia plagal, poco usada como final, aún lo es menos en los fraseos intermedios).
- b) **Suspensivas**. Sólo sirven para los fraseos intermedios, pero nunca para los finales.

Podemos clasificar las cadencias en dos grandes grupos: cadencias conclusivas y cadencias suspensivas.

6.1 Cadencias conclusivas:

6.1.1. Auténtica

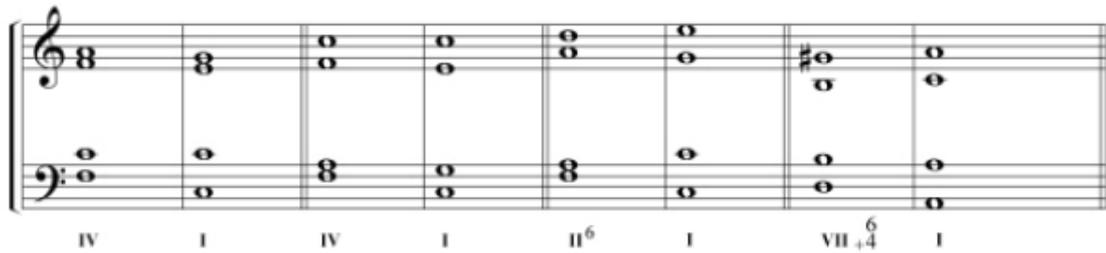
Cuando el fraseo termina en dominante y tónica en estado fundamental.

- Si es la última cadencia del ejercicio debe ser masculina (tónica en el primer tiempo).
- Si es la última cadencia la tónica tiene que estar en posición de octava o de tercera, pero no de quinta.
- El salto del bajo resulta esencial en esta cadencia
- La cadencia perfecta, debido a su juego de tensiones puede establecer el cierre o final definitivo de la frase, o de la obra.
- Se forma con el enlace del acorde de dominante que va a resolver sobre el de tónica, estando los dos en estado fundamental.

6.1.2. Plagal.

Se forma con el enlace del acorde de subdominante que va a resolver sobre el acorde de tónica, estando los dos en estado fundamental. También puede sustituirse el cuarto grado

por un acorde de segundo grado en primera inversión o un acorde de séptimo grado en segunda inversión, tanto en el modo mayor como en el menor.



Por tanto se llega a la conclusión de que una cadencia plagal está constituida por el movimiento que realiza el bajo desde el cuarto grado al primer grado, sea cual fuere el acorde que se coloque sobre el cuarto grado.

- La cadencia plagal se suele usar después de una cadencia perfecta, imperfecta o rota a modo de "coda" con carácter "estático", por lo que sirve para conseguir un "ambiente de música sacra".
- Se usa como contraste frente a la perfecta.
- Resulta característico que, para aumentar la fuerza y la eficacia de esta cadencia, el acorde subdominante tenga una duración larga.
- Puede usarse también el segundo grado en primera inversión en el lugar de la subdominante, o antes, o después de ella.
- El salto del bajo es esencial en esta cadencia

6.2. Cadencias suspensivas

Estas cadencias modifican el sentido conclusivo de las anteriores, teniendo carácter de reposo momentáneo. A esta clase pertenecen las semicadencias, la cadencia imperfecta y la cadencia rota.

6.2.1. Semicadencia.

Se produce un reposo momentáneo sobre un acorde que no sea el de primer grado. El más frecuente es sobre el quinto grado.



6.2.2. Imperfecta.

Se produce este tipo de cadencia, o bien cuando en una cadencia perfecta el acorde de tónica se produce en parte débil, o bien cuando en una cadencia perfecta uno de los acordes se presenta en primera inversión.



6.2.3. Rota.

Esta se produce cuando en la cadencia perfecta se sustituye el acorde de primer grado por otro inesperado: suele ser el acorde de sexto grado, pero también puede ser, a excepción del séptimo grado, cualquier otro.



6.3. Esquema de Cadencias

- Simples:

- Perfectas

- Auténtica: V – I
- Plagal: IV – I

- Imperfectas:

- Auténtica: V – I (Alguna de ellas en inversión)
- Plagal: IV – I (Alguna de ellas en inversión)

- Compuestas:

- 1º Aspecto: Tres acordes: IV (II) - V (VII) – I
- 2º Aspecto: Cuatro acordes: IV (II) – I₆₄ – V (VII) – I

- Variantes:

- Simple plagal: IV M – IV m
- Cadencias compuestas con IV o II precedido o no por el acorde natural
- Cadencia simple auténtica en el menor con V (p. m.) o el VII (P. M.)
- Cadencias compuestas en el modo menor, pueden emplear el acorde de V y VII sobre la escala menor natural.
- Cadencia plagal sobre escala dórica con IV (P. M.) (Ia - RE- Ia)

- Otros tipos:
 - Rota: V – VI
 - Variantes
 - Cadencia rota artificial: En el Mayor, sobre la escala artificial. El acorde de VI (con fundamental un semitono bajo) se desciende cromáticamente a V.
 - Cadencia rota melódica: En el menor, sobre la escala menor melódica ascendente (IV y II), se suprime el VI
- Suspensivas:
 - Frigias
 - 1º Aspecto: Con tetracordo superior descendente en el bajo I – VII – IV6 – V
 - 2º Aspecto: Con tetracordo superior descendente en el canto I – III – IV – V
 - Dóricas
 - 1º Aspecto: Con tetracordo superior descendente en el bajo I – V – IV6 – V
 - 2º Aspecto: Con tetracordo superior descendente en el canto I – III – IV – V

7. Períodos, frases y cadencias

El período musical es el más pequeño y cerrado pensamiento musical, y está compuesto, por lo común, de dos frases. En la música clásica, el período tiene, frecuentemente, ocho compases, pudiéndose diferenciar en él dos frases de cuatro compases cada una, las cuales terminan generalmente con sucesiones definidas de acordes llamadas Cadencias.

La primera frase, llamada antecedente o propuesta, puede terminar con el acorde de dominante – precedido por el acorde de tónica o el de subdominante – creando de esta manera la cadencia suspendida, cadencia de dominante o semicadencia.

La segunda frase, llamada consecuente, concluirá con la combinación dominante–tónica llamada pequeña cadencia perfecta; o con la combinación subdominante–dominante–tónica, gran cadencia perfecta o cadencia completa.

Además de estas dos cadencias perfectas se puede usar para la conclusión de la segunda frase la combinación subdominante–tónica, llamada cadencia plagal, usada con mucha frecuencia en la música eclesiástica.

Antecedente Consecuente

Cad. de dominante Cad. perfecta

Antecedente Consecuente

Cad. de dominante Cad. perfecta Cad. plagal

8. Notas extrañas

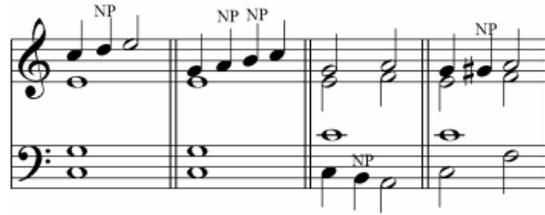
Es obvio que gran parte de la música contiene notas melódicas que no forman parte de los acordes. Esto es fruto de la búsqueda de melodías atractivas, con sentido, en las que predomine el movimiento melódico conjunto. A estas notas que no forman parte del acorde en el que aparecen se les llama notas extrañas o notas de adorno. Los diferentes tipos de notas extrañas son:

- Nota de paso
- Floreo o bordadura
- Escapada
- Anticipación
- Apoyatura
- Retardo
- Nota pedal

Aunque en este curso no se va a estudiar el tratamiento que requieren este tipo de notas a nivel de escritura, sí que es importante su reconocimiento en las partituras, ya que es difícil encontrar una partitura en la que no aparezcan notas extrañas. Por lo tanto, vamos a ver en qué consisten estos diferentes tipos:

8.1 Nota de paso

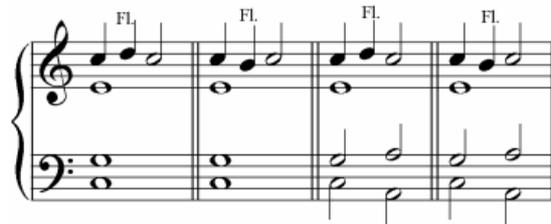
Las notas de paso son aquellas notas que rellenan un salto melódico entre dos notas reales por grados conjuntos (diatónica o cromáticamente). Puede haber un o varias notas de paso, ir ascendente o descendentemente, pero siempre tendrán dos notas reales en los extremos. Estas notas reales pueden pertenecer al mismo acorde o a acordes diferentes.



La nota de paso suele ocupar un valor rítmico débil, es decir, producirse después de atacar el acorde.

8.2 Floreo o bordadura

La bordadura es una nota de valor rítmico débil que sirve para adornar una nota inmóvil. Se consigue mediante una segunda mayor o menor desde la nota que adorna, a la cual vuelve. La bordaduras o floreos pueden ser ascendentes (nota superior a la real) o descendentes (nota inferior a la real). Cuando la bordadura retorna a la nota principal el acorde puede continuar siendo el mismo o no.



8.3. Escapada

La escapada consiste en una bordadura sin resolución. Su forma esencial consta respectivamente de una segunda seguida de un salto o viceversa. Se produce también en parte débil.



8.4 Anticipación

La anticipación es una nota extraña al acorde en que se produce, pero real del que sigue. Su valor rítmico suele ser corto y débil.



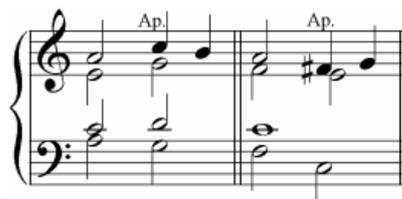
8.5 Apoyatura

Todas las notas extrañas estudiadas hasta el momento son rítmicamente débiles, sin embargo, la apoyatura debe ser atacada en un tiempo o parte del compás más importante

que la ocupada por la resolución. Así pues, el ritmo de la apoyatura seguida por su nota de resolución sería fuerte-débil.

Por lo tanto, la apoyatura es una nota extraña que aparece en un acorde del cual no forma parte, resolviendo posteriormente por movimiento conjunto ascendente o descendente en una nota real. Como se produce con el cambio de acorde su disonancia es más evidente que la que provocan las notas de adorno rítmicamente débiles.

La apoyaturas pueden ser superiores o descendentes y inferiores o descendentes.



8.6 - Retardo

El retardo es una nota extraña que se manifiesta en el acorde por causa de la prolongación de una nota del acorde anterior a la cual la correspondía realizar, al encadenarse los acordes, un movimiento melódico de 2ª descendente o ascendente, movimiento que por fin lleva a cabo, pero más tarde de lo normal, o sea, después de atacado el acorde dentro del cual resulta nota extraña.

Al igual que la apoyatura, el retardo se forma sobre el tiempo fuerte o sobre la fracción fuerte de un tiempo débil, pero se diferencia de la apoyatura en que no se ataca a la vez que la armonía con la que es disonante.



8.7. Esquema general

NOTAS EXTRAÑAS: Son notas constitutivas de los acordes pero junto con las notas reales toman parte en el movimiento melódico de las voces.

Reciben diferentes denominaciones: *Notas extrañas, accidentales, de adorno, figuraciones melódicas, disminuciones, etc*

1.- Notas de Paso:

1.1.- Definición: Una o varias notas, generalmente desprovistas de acento rítmico que, situadas entre notas reales no conjuntas, sirven para llenar diatónica o cromáticamente el espacio que las separa.

1.2.- Clasificación: Diatónicas y cromáticas

1.3.- Duración: Generalmente es menor o igual que las reales.

1.4.- Características:

- Pueden unir notas del mismo o de diferente acorde.
- No evitan defectos de realización, aunque atenúan algunas.
- Significado esencialmente melódico, pero inciden en la armonía.
- Son acumulativas
 - Pueden ir en una voz o en varias, formando entonces acordes de paso (notas de paso dispuestas en 3º, en 6ª o por movimiento contrario)
 - No deben utilizarse para llenar huecos, sino para aumentar el interés de las líneas melódicas y enriquecer el colorido armónico.

2.- Bordaduras (notas de floreo)

2.1.- Definición: Es un adorno melódico que, tras una nota real, se hace a la 2ª inferior o superior, para volver a la nota real.

2.2.- Clasificación: Superiores o inferiores; diatónicas o cromáticas.

2.3.- Características:

- Igual que las notas de paso, pueden ir entre notas del mismo acorde o no, y tienen un carácter esencialmente melódico.
- Pueden ir en una o varias voces, y en iguales condiciones que las notas de paso, pueden formar acordes de floreo, en las mismas condiciones.

3.- Apoyatura

3.1.- Definición. Nota extraña al acorde en el que se produce que ocupa el grado inmediato superior o inferior de la nota real a la que sustituye y en la que resuelve.

3.2.- Ataque: Puede ser

- *Simultáneo:* Al de las otras notas del acorde. Se llama entonces apoyatura armónica.
- *Posterior:* Al de las otras notas del acorde, en posición rítmica más fuerte que la de la resolución. Se llama entonces, apoyatura melódica fuerte.
- *Posterior o anterior:* Al de las otras notas del acorde en posición rítmica más débil que la de la resolución. Se llama entonces apoyatura melódica débil.

3.3.- Características:

- Situación rítmica generalmente fuerte
- Sólo si la nota precedente va a la apoyatura por movimiento disjunto, todos los teóricos lo admiten como apoyatura. Si no, se habla de retardodesligado, de apoyatura-nota de paso, o de apoyatura-floreo.
- Las apoyaturas inferiores a distancia de semitono son muy características del

estilo cromático. A veces se originan intervalos disminuidos lícitos.

- Pueden usarse en una sóla voz o en varias, llamándose entonces acordes apoyatura.

4.- Retardo

4.1.- Definición: Es una nota real de un acorde que, al prolongarse en el siguiente resulta extraña y retrasa momentáneamente la percepción de otra de las notas reales del segundo acorde.

4.2.- Etapas:

- *Preparación:* En el acorde anterior
- *Percusión:* En el acorde en que resulta nota extraña. Debe ocupar una posición rítmica más importante que la resolución.
- *Resolución:* En el acorde siguiente y mediante un movimiento de 2ª.

4.3.- Características:

- Los retardos son las notas de adorno con más tradición escolástica y constituyen uno de los principales puntos de instensificación armónica.
- Su efecto es mucho más poderoso si forman una disonancia con alguna de las notas del acorde en el que tiene lugar la percusión.
- Se pueden usar en cualquier voz, pero el bajo es la menos conveniente generalmente porque adquieren un carácter más melódico que armónico
- Se puede proporcionar un mayor relieve melódico al retardo:
 - con una pausa antes de la preparación
 - destacando la preparación de las otras notas del acorde en que está, formando una síncopa
 - atacando la preparación por movimiento disjunto en relación con la nota anterior
- la nota retardada no debe duplicarse

4.4.- Tipos de retardo:

4.4.1.- Retardos en acordes tríadas:

- Retardos de la 3ª por la 4ª:

- Muy usado, sobre todo en los acordes de V y I.
- En acordes en estado fundamental, en 1ª Inv. (fundamental por la 2ª) y en 2ª Inv. (6ª por la 7ª), en ésta última muy usado en fórmulas cadenciales.

- Retardos de la 5ª por la 6ª:

- Poco usado porque no produce choques disonantes.
- En estado fundamental; en 1ª Inv. equivale al retardo de la 3ª por la 4ª y en 2ª Inv, al de la fundamental por la 2ª o al de la 8ª por la 9ª.

- Retardo de la fundamental por la 2ª:

- Algo más usado que el anterior
- Estado fundamental, en 1ª Inv. equivale al de la 6ª por la 7ª y en 2ª Inv. al de la 4ª por la 5ª.

- Retardo de la 8ª por la 9ª

- Es semejante al anterior
- Estado fundamental; en 1ª Inv. equivale al de la 6ª por la 7ª y en segunda al de la 4ª por la 5ª.

4.4.2.- Retardos en acordes de séptima:

- Retardo de la 3ª por la 4ª:

- Tiene su máxima plenitud en los acordes de 7ª; en estado fundamental y con el acorde completo.

- Retardo de la 5ª por la 6ª:

- En los acordes de 7ª se usa frecuentemente porque sí que produce disonancia.
- Adquiere su mayor relieve en el estado fundamental del acorde y con el retardo en la voz superior.

- Retardo de la 7ª por la 8ª:

- Sólo es posible si la 8ª es disminuida; muy usado en 7ª disminuida, siendo en la voz superior donde tiene mayor expresividad.

- Retardo de la fundamental por la 2ª:

- Equivale a la transformación en otro acorde de 7º diferente.

- Retardo de la 8ª por la 9ª:

- Equivale a un acorde de 9ª. Se usa poco.

4.4.3.- Retardos ascendentes

- Constituyen una resolución irregular y de poco uso.
- No tienen la tradición de los retardos descendentes y se emplean más bien en combinación con éstos.
- Casi siempre están en la voz superior, como elementos especialmente melódicos.
- La resolución suele ser a distancia de semitono, por lo que es en la armonía cromática donde se desenvuelven con más facilidad.
- Son posibles los de la fundamental, la 3ª, la 7ª y la 9ª.

4.4.4.- Retardos simultáneos:

- La resolución puede ser simultánea o sucesiva.
- No siempre tienen mayor potencia armónica, porque pueden originar la desaparición de alguna disonancia.
- La resolución sucesiva es más interesante si el último retardo queda en

disonancia.

- Se pueden practicar en acordes tríadas, cuatríadas y quintíadas.

4.4.5- Resoluciones irregulares de los retardos:

- Inmovilidad del retardo: La resolución puede estar diferida por dos, tres o más acordes, o desaparecer por completo.
- Movimiento cromático del retardo: La resolución puede quedar después diferida o eliminada igual que en el caso anterior.
- No resolución: El retardo salta a cualquier nota del acorde que no sea la de su resolución natural. La resolución está sobreentendida.

5.- Anticipación:

5.1.- Definición: Es una nota extraña al acorde en que tienen efecto, pero nota real en el siguiente acorde que aparece después de atacado aquél e inmediatamente antes de hacerlo éste.

5.2.- Clasificación: Directa (única admitida por algunos teóricos) e indirecta.

5.3.- Duración: Cuanto más breve más carácter de anticipación tiene.

5.4.- Características:

- Personalidad exclusivamente melódica
- Generalmente ocupa una posición rítmica débil
- Se usa preferentemente en la melodía predominante
- Pueden ser múltiples. Se puede anticipar un acorde entero
- Las anticipaciones directas proporcionan energía a la nota que les sigue, tanta más cuanto mayor es su brevedad.
- Tienen función de anacrusa algunas veces

6.- Escapada:

6.1.- Definición: No existe acuerdo absoluto entre los teóricos con respecto a su definición.

6.2.- Características:

- Para algunos son lo mismo que las anticipaciones indirectas
- Para otros existe la escapada conjunta, que es un floreo sin resolución.
- Su carácter es exclusivamente melódico y tanto más destacado cuanto más corta es la escapada.
- Pueden ser superiores (las más usadas) o inferiores
- La única escapada conjunta que admiten todos los teóricos es la que parte de una nota destinada a bajar o subir de segunda, la cual, por causa de la escapada, lo hace de tercera