ARMONIA PRACTICA

volumen 2

Miguel Angel Mateu

Ab Música Ediciones Musicales

ARMONIA PRÁCTICA

Volumen 2

Miguel Angel Mateu

Ab Música

Signature Not Verified

AB MUSICA
Ediciones Musicales

Digitally signed by AB MUSICA Ediciones Musicales
DN: cn=AB MUSICA Ediciones Musicales, o=abmusica.net, ou=Valencia, Soain, c=ES
Date: 2006.09.19 23:13:55 +01'00'

Ab Música Ediciones Musicales
En Guillen Ferrer, 3
46009 VALENCIA, España
☏ (+34) 646 948 402
abmusica@abmusica.es
abmusica.es
© Miguel Angel Mateu, 2006
Diseño cubierta:
Equipo de edición
Impresión y encuadernación:
Imprenta Rápida Llorens – *www.imprenta-llorens.es*
ISBN:
Depósito legal:
Impreso en España · Printed in Spain

Todos los derechos son exclusiva del titular del copyright. No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su recopilación en un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma, ya sea electrónica, mecánica, por fotocopia, registro, o bien por otros métodos, sin el previo permiso y por escrito de los titulares del copyright.

ÍNDICE

UNIDAD DIDÁCTICA 1
REPASOS Y PRELIMINARES
1.1 Repaso de Intervalos 3
1.2 Tratamiento del acceso a Consonancias Perfectas por movimiento directo 7
1.3 Tratamiento de las Disonancias Armónicas 8
1.4 La Segunda Inversión (repaso) 9
1.5 'Dirección' Tonal 9
1.6 'Peso' Tonal 10
1.7 Relación entre Fundamentales y Progresiones Armónicas 11
1.8 Elección de los Acordes 11
1.9 Armonizando melodías (I) 13
1.10 Esbozo inteligente del Bajo. Líneas Estructurales (Introducción al análisis Schenkeriano) 16
1.11 Armonizando melodías (II) 20
Un procedimiento para la realización de las voces superiores 24

UNIDAD DIDÁCTICA 2
MAS CIFRADOS
2.1 Cifrado de los Grados de la Escala 25
2.2 El Cifrado extendido de Grados 26

UNIDAD DIDÁCTICA 3
EL MODO MENOR
3.1 El Modo Menor 29
3.2 Neutralizaciones 30
3.3 Falsa Relación melódica 31
3.4 Inflexión a la Tonalidad Relativa mayor (rt) 31
3.5 El Intercambio Modal *(i.m.)* 32

UNIDAD DIDÁCTICA 4
ACORDES DE SÉPTIMA
4.1 La Séptima como factor. Acordes Cuatríadas 35
4.2 Funciones Tonales de los Cuatríadas 36
4.3 Uso de los Acordes Cuatríadas 36
4.4 Algunas consideraciones sobre los Cuatríadas 38

UNIDAD DIDÁCTICA 5
ACORDES DE NOVENA
INTERVALOS DE NOVENA SOBRE EL BAJO
5.1 Los Novenas de Dominante 43
5.2 Intervalos de Novena sobre el Bajo 45

UNIDAD DIDÁCTICA 6
ACORDES DE SÉPTIMA DISMINUIDA
LA PEDAL Y LAS SERIES DE SEXTAS
6.1 El Acorde de Séptima Disminuida 49
6.2 La Nota Pedal 52
6.3 Series de Sextas 52

UNIDAD DIDÁCTICA 7
DOMINANTES SECUNDARIOS
7.1 Los Dominantes Secundarios 55
7.2 Dominantes secundarios con resolución 'Rota' 58

UNIDAD DIDÁCTICA 8
SERIES DE SÉPTIMAS. El *Forstpinnung*
SECUENCIAS (I)
8.1 La 'Serie de Séptimas'. El *Forstpinnung* 63
8.2 Series de Séptimas con Dominantes Secundarios 64
8.3 Series de Séptimas con Disminuidos 65
8.4 Secuencias 67
8.5 Secuencias de cuatríadas unitónicas 68

UNIDAD DIDÁCTICA 9
SUBDOMINANTES SECUNDARIOS
'CADENAS' DE DOMINANTE
9.1 Los Subdominantes Secundarios 71
9.2 'Cadenas' de Dominante (I) 71

UNIDAD DIDÁCTICA 10
LA MODULACIÓN
SECUENCIAS MODULANTES (II)
10.1 Preámbulo a la Modulación 75
10.2 El Modulante 76
10.3 Primer Grado de Vecindad 77
10.4 Acordes Puente. Región Puente 78
10.5 Inflexión previa a la Tonalidad Relativa 79
10.6 Secuencias modulantes 80
10.7 Modulación por cambio de modo 80

UNIDAD DIDÁCTICA 11
EL CORAL 83

UNIDAD DIDÁCTICA 12
EL SEXTA NAPOLITANA
EL SEXTA AUMENTADA
12.1 El 'Sexta Napolitana' 87
12.2 El Acorde de 'Sexta Aumentada' 91
12.3 El Dominante Sustituto 92
12.4 Nuevas Cadenas de Dominante (II) 93

APÉNDICE
CIFRADO FUNCIONAL 94
CIFRADO DE ANÁLISIS SCHENKERIANO 94

PRÓLOGO

La superación de las reglas nos lleva a la libertad, una libertad sin reglas nos precipita al vacío, al infinito, a la inmensidad o al libertinaje. He observado cómo muchos compositores de la actualidad, y también, he visto de cerca, cómo muchos de mis alumnos estudiantes de composición, se arrojan o despeñan, más que precipitarse, a ese vacío.

Mediante la memorización sistemática de formulismos, enlaces y reglas a la 'manera tradicional', sólo conseguiremos desalentar, confundir e, incluso, inducir a la desesperación musical, a la precipitación al vacío del educando.

Miguel Ángel Mateu en su segundo volumen de Armonía Práctica, como complemento y continuidad lógica de su primer volumen, consigue que, esa superación de las reglas básicas, la asimilación de los procesos morfológicos y sintácticos y el conocimiento de los elementos y procedimientos básicos de la Armonía Tonal, se produzca, procure o se obtenga, de la manera más natural y menos traumática posible para el alumno.

Como libro de texto, este segundo volumen de Armonía Práctica, se adapta perfectamente al nivel de segundo curso de Armonía del Grado Medio LOGSE, e incluso, como apoyo y repaso del primer curso de Armonía del Grado Superior.

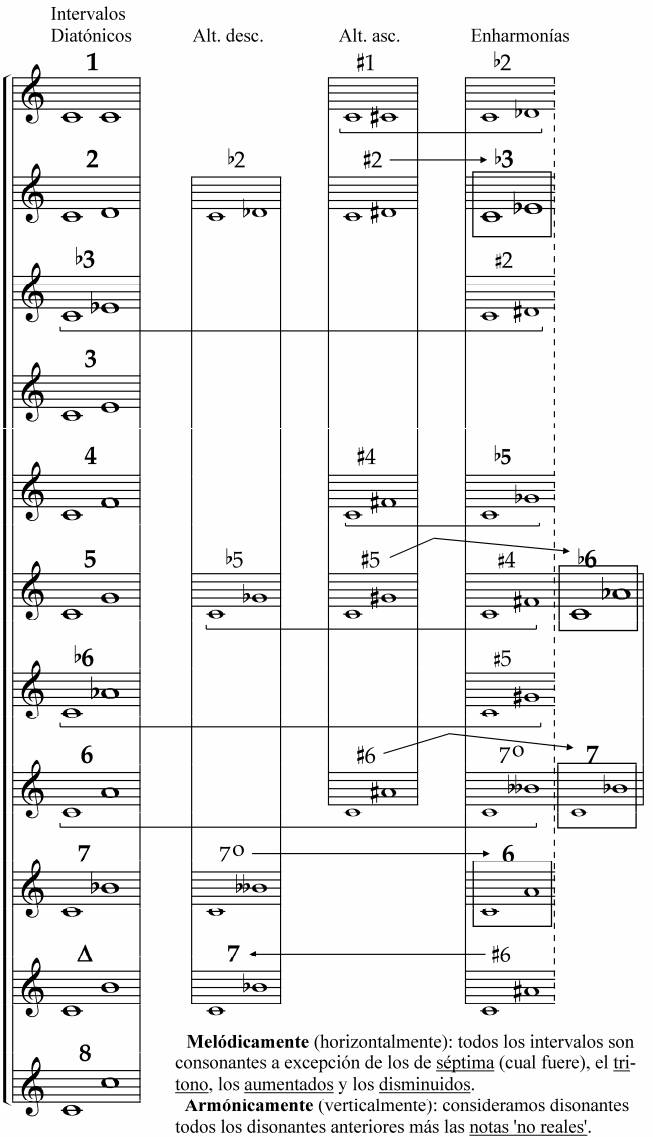
Jesús Fernández Vizcaíno

Septiembre de 2006

UNIDAD DIDÁCTICA 1

1.1 Repaso de Intervalos

Son **intervalos diatónicos** todos aquellos que: considerada la primera nota (o la inferior si el intervalo es armónico) como tónica, la otra pertenece a su escala mayor o menor natural. Los demás son por tanto **cromáticos** o **aumentados** o **disminuidos**.

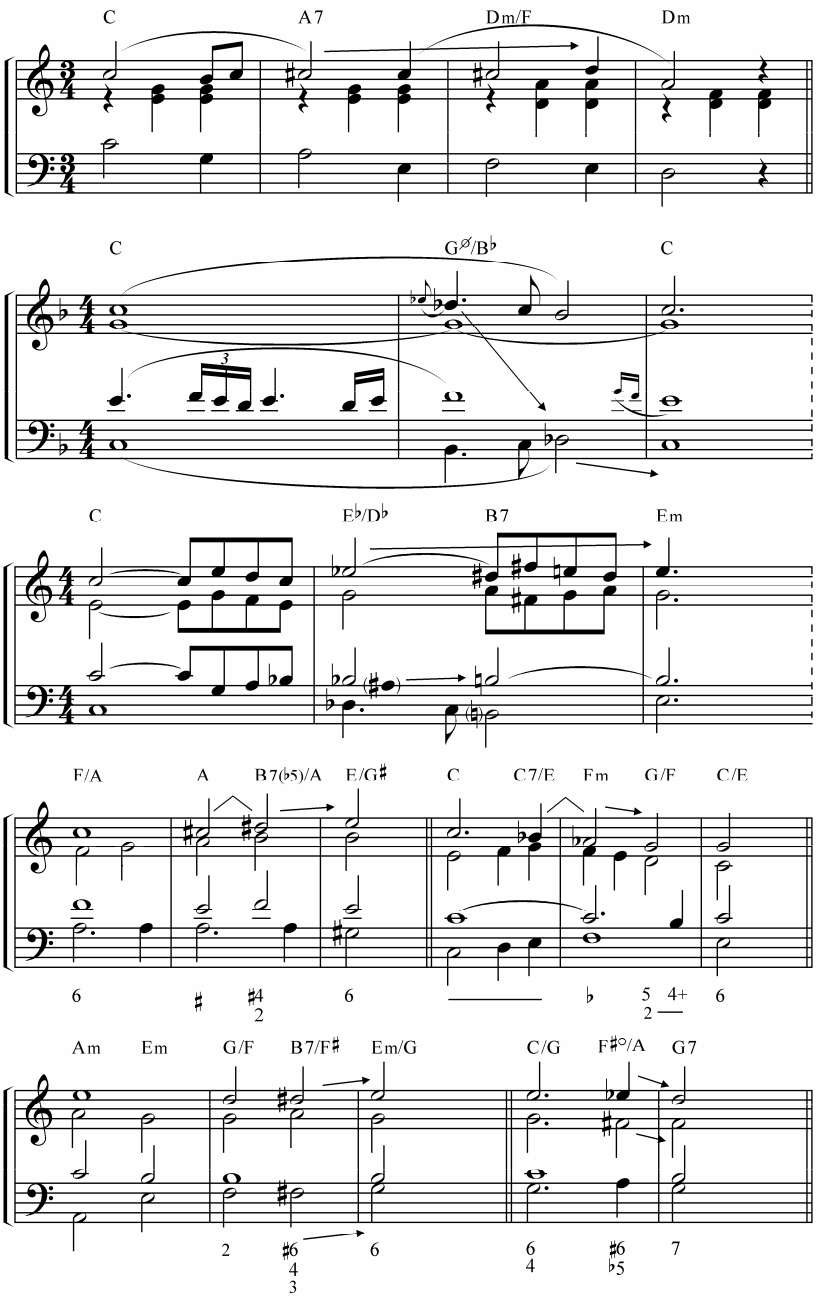


Melódicamente (horizontalmente): todos los intervalos son consonantes a excepción de los de <u>séptima</u> (cual fuere), el <u>tritono</u>, los <u>aumentados</u> y los <u>disminuidos</u>.

Armónicamente (verticalmente): consideramos disonantes todos los disonantes anteriores más las <u>notas 'no reales'</u>.

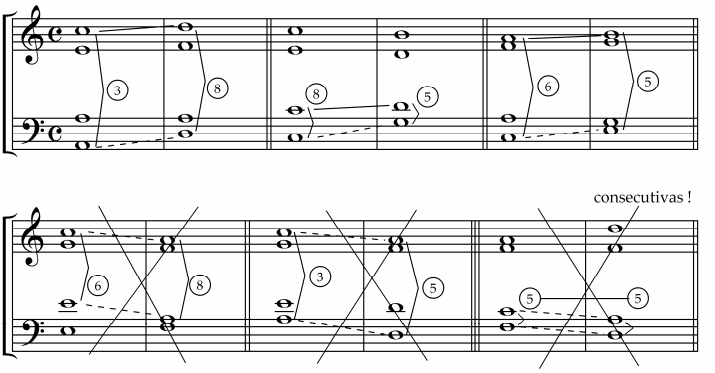
Hay que añadir también el intervalo de <u>cuarta</u> si no está soportado por alguna otra voz en parte inferior.

Las **notas que se encuentran en grados alterados** de la tonalidad efectiva (en un momento dado) tienen <u>resolución condicionada por grado conjunto</u>, ésta será ascendente para los grados alterados ascendentemente y descendente para los rebajados. El movimiento de resolución será de semitono y excepcionalmente de tono entero.



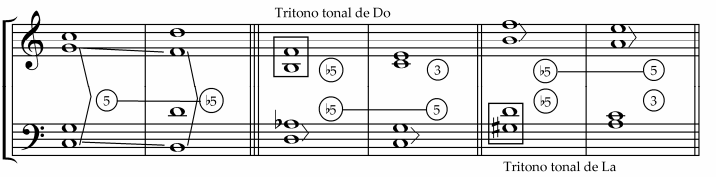
1.2 Tratamiento del acceso a Consonancias Perfectas por movimiento directo

Por movimiento directo siempre son buenas si una de ellas procede por grado conjunto (si ocurre con soprano mejor que sea ésta la que accede por grado conjunto) y salvo que vengan del mismo intervalo justo (pues serían Paralelas/Consecutivas que siempre deben evitarse).



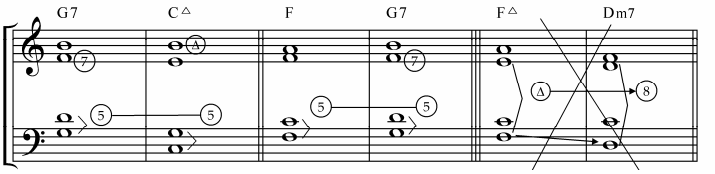
Una Quinta justa puede resolver en una Quinta disminuida por grados conjuntos.

Una Quinta disminuida solo puede resolver en Quinta justa si es por grados conjuntos salvo que la disminuida sea el *tritono tonal*.



Quintas justas pueden producirse en paralelo si al menos uno de los dos acordes enlazados es cuatríada y siempre que no sea en ambas partes extremas (soprano y bajo). (Son especialmente usadas las producidas por tenor y bajo).

¡ATENCIÓN! Una Séptima, en un contexto tradicional, nunca se convierte en una Octava si la voz inferior del intervalo desciende.



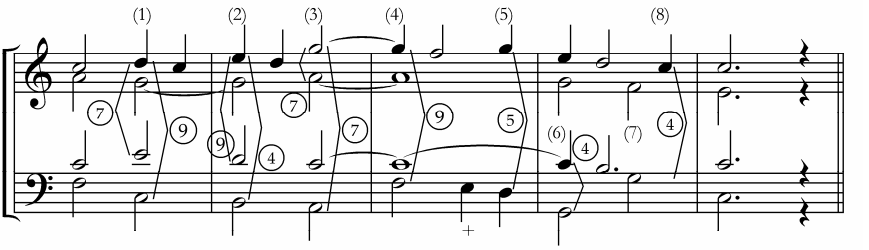
1.3 Tratamiento de las Disonancias Armónicas

1) Si es *nota real*: Se puede acceder libremente, en todos los casos, si es un *cambio de disposición* o *de estado* del acorde. De otra manera seguirá las reglas de preparación. Sea como fuere resolverá correctamente.

2) Si no es del acorde será *preparada y resuelta*:

Las preparaciones se realizan por nota tenida [1] o por grado conjunto. Una *preparación excepcional* puede realizarse por salto (desde una nota real) en sentido contrario a su resolución.

[1] O por nota repetida ya que armónicamente hacen la misma función.



(1) **Bordadura**: 7a por mov. directo preparada por grado conjunto. 9a en mov. contrario.
(2) **Apoyatura**: 4a y 9a por movimientos contrarios.
(3) **Séptima**: Accedida por salto en sentido opuesto a su resolución por mov. contrario al bajo. Contralto se mueve por grado conjunto.
(4) **Retardo**: 9a preparada por nota tenida.
(5) **Escapada**: Anticipación armónica indirecta.
(6) **Cuarta y Sexta Cadencial**: 4a producida por **Retardo**.
(7) **Séptima de Paso**: preparada por grado conjunto.
(8) **Anticipación**: preparada por grado conjunto.
Salvo la Escapada y la Anticipación, todas resuelven descendiendo por grado conjunto.

Las resoluciones suelen ser preferiblemente por grado conjunto descendente aunque también son posibles por nota tenida o grado conjunto ascendente (éste especialmente si es de semitono).

Un caso particular es el de las llamadas ***Escapadas***. (Se accede a la *escapada* desde una nota real por grado conjunto y resuelve en otra nota real por salto).

Las Escapadas deben cumplir, al menos, una de estas dos propiedades:

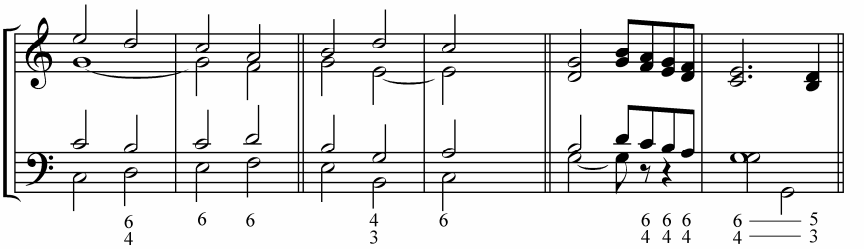
1) La Escapada es una *anticipación armónica indirecta* (nota real del acorde siguiente aunque no en la misma voz).

2) La Escapada es una ***tensión armónica*** [2] disponible.

[2] Las ***tensiones armónicas*** son aquellas notas (que no siendo reales) podrían llegar a serlo si el acorde tuviera más densidad. Éstas se encuentran siempre (salvo en los dominantes que permiten *tensiones alteradas*) a novena mayor de los factores del cuatríada base.

1.4 La Segunda Inversión (repaso)

Salvo el Cuarta y Sexta Cadencial, cuando el bajo canta la quinta del acorde será por uno de estos 2 motivos: Resulta un cambio de estado del mismo acorde o bien es una nota de adorno (preferiblemente nota de paso). Se suele emplear en parte rítmica débil.

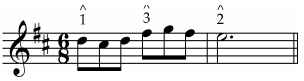


1.5 'Dirección' Tonal

El lenguaje tonal, como sabemos, basa su sintaxis y yuxtaposición en la armonía.

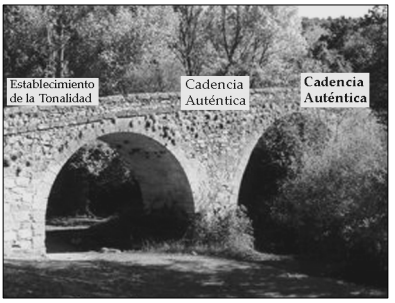
Al más alto nivel, el proceso tonal se comienza en Tónica hasta acceder a la Dominante, desde la cual se cadencia (Cadencia Auténtica) retornando a Tónica. Es la expresión armónica del procedimiento musical más simple: Reposo > Movimiento > Reposo ó lo que es lo mismo: Consonancia > Disonancia > Consonancia.

La definición de la Tónica se formula por la Cadencia de *Establecimiento de la Tonalidad* (al comienzo de la pieza).



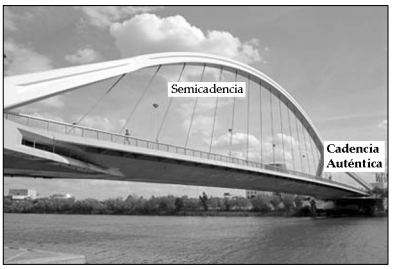
Al igual que la melodía no obtendrá su máxima expresión de reposo conclusivo hasta que no finalice en la Tónica y en situación rítmica favorable, una pieza (tonal) no termina satisfactoriamente en cualquier otra área tonal que no sea la de Tónica.

Para nuestra analogía arquitectónica haremos uso de los puentes. En una pequeña frase (digamos de 4 compases), la cadencia de Establecimiento de Tona-



lidad se encontraría al inicio del puente (a la izquierda de la imagen) y la Cadencia Auténtica en el lado derecho.

Una frase más amplia (también muchísimo más frecuente que la anterior) formada por dos semifrases de cuatro compases cada una, 'necesitaría' de un 'soporte' en su punto central para salvar con más seguridad esta distancia más larga. Este digamos 'punto y seguido' gramatical con el que finalizaría la *semifrase antecedente* se obtendría con una cadencia, la cual, obviamente, no será tan 'sólida' (*conclusiva* es el término correcto) como la cadencia auténtica que supone el 'punto y final' (cierre de la *consecuente*).



Otra posibilidad para este 'soporte central' es la Semicadencia Auténtica que sugieren los puentes colgantes.

También es posible, aunque no tan frecuente, construir frases de tres semifrases.

Sea como fuere, el criterio siempre será: Desde el *Establecimiento de la Tonalidad* ir cadenciando en las *cesuras* con cadencias progresivamente más categóricas hasta llegar a la cadencia auténtica conclusiva.

Como apéndice a estas *estructuras formales* señaladas, cabe reseñar las **codas** y los comienzos anacrúsicos. Las **Codas** son originalmente prolongaciones del 'acorde final de tónica'. Es por este motivo que se emplea, con mucha frecuencia, el área de subdominante para esta tarea; queda así configurada a modo de 'bordadura' de esta tónica final. Esta 'reafirmación' de la tónica puede ir potenciada (así podemos observarla en muchos casos) con el uso de la *pedal de tónica*. Las **Anacrusas** (y en general toda introducción) suelen armonizarse con armonía de Dominante o de Tónica, raramente ocurre con la de Subdominante.

1.6 'Peso' Tonal

Los Grados (acordes construidos sobre los grados de las escalas diatónicas) tienen diferente relevancia/'peso' en la tonalidad. El más importante, como cabía esperar, es el I seguido (y en orden de menos preeminencia) por el V y el IV.

Pesos T.
+ I
V
IV
II
VI
III
- VII

1.7 Relación entre Fundamentales y Progresiones Armónicas

4as ↑

2as ↑↓

3as ↑↓

(**4**as ↓)

tritonos

Las posibles *relaciones entre fundamentales* tienen diferente 'fuer-za'. Las más 'potentes' son por orden decreciente: las cuartas justas ascendentes (por la fuerza estructural que proporcionan), si fuera descendente solamente es fuerte en la cláusula Cadencial Plagal, las de segunda, las de tercera, el resto de cuartas descendentes y en último lugar las de tritono. (Sus complementarias se evalúan del mismo modo que las simples).

El criterio general es 'no decrecer en fuerza' en el transcurso de la cadencia (entendida ésta como la armonización del fragmento en cuestión) sino, por el contrario, ir incrementando la fuerza de estas *relaciones* hasta llegar a la cuarta ascendente de más *peso tonal* (V-I).

NOTA: Entendiendo Progresión Armónica, no como secuencia sino, como sucesión armónica de uso común. *(ver: 8.4)*

Así, será preferible la Progresión Armónica:

I **VI** **II** **V** **I**

3 4↑ 4↑ 4↑

a esta otra (que por otra parte es perfectamente válida):

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

3 2 2 4↑

Cuando sucede que se pierde fuerza en la Progresión el resultado es de 'de-cepción' (a menos que se trate, como se expuso anteriormente, de una Cadencia Plagal). No por ello deja de ser un recurso contrastante (siempre que esté jus-tificada su intencionalidad).

I **VI** **III** **IV** **V** **I**

3 4↓**?** 2 2 4↑

1.8 Elección de los Acordes

1) Dada una melodía, encuéntrese su oportuno fraseo (Periodo/s, Frases y Semifrases). Un elemento *consecuente* suele usar una cadencia más rotunda que la de su propio *antecedente* (éste puede incluso finalizar en Semicadencia).

NOTA.- Un antecedente finaliza en 'punto y seguido' mientras que su consecuente en 'punto y aparte' (en una analogía gramatical).

El primer inciso o semifrase tratará de establecer la tonalidad con una Cadencia o Semicadencia (aunque no conclusiva). Si tiene anacrusa, ésta se armonizará (si así se decide) preferentemente con armonía de dominante o de tónica.

Los Periodos finalizarán con Cadencia Auténtica preferiblemente Perfecta [1] (especialmente el último). Si el antecedente de un Periodo finaliza en la Dominante, puede usarse el Dominante de la Dominante para construir una Cadencia Auténtica sobre el V grado.

[1] La Cadencia Auténtica Perfecta cumple las condiciones: 1) Los acordes último y penúltimo se presentan en estados fundamentales y 2) La melodía reposa en posición melódica de Tónica.

2) Establecer primeramente la apertura y la cadencia final del Periodo.

3) Esbozar la cadencia final y apertura de cada frase. Las semifrases suelen ser de entre 4 y 2 compases (8 en tiempos muy rápidos 'a la breve').

NOTA.- Los compases se miden por *ictus*.

4) Anotar los posibles acordes a emplear según nos permita e/o insinúe la melodía, habida cuenta que los grados secundarios (II, III, VI y VII) se usarán preferentemente en la parte media de cada sección así como los principales/tonales en los comienzos y finales.

En general: se parte de Tónica, se debilita ésta por medio de inversiones o grados *representantes* (III y VI) del área de tónica hasta acceder a la Dominante para realizar la Cadencia sobre la Tónica.

Llamamos **representantes** a aquellos que ejercen la función tonal de otro más importante. Los *representantes* se pueden cifrar entre paréntesis en el cifrado de grados. Son **derivados** aquellos acordes que resultan de eliminar la fundamental de un cuatríada o superior. Todos los *derivados* pueden ejercer de *representantes* del acorde del cual derivan.

La Subdominante actúa: bien como extensión (a modo de bordadura) o preparación (apoyatura) de la Tónica o (lo que es mas frecuente) preparando (apoyatura) o amplificando (bordadura) la Dominante.

· Un consecuente puede comenzar en cualquier área tonal.

NOTA.- Incluso después de una Semicadencia que cierre un antecedente, se podrá continuar comenzando su consecuente en Subdominante.

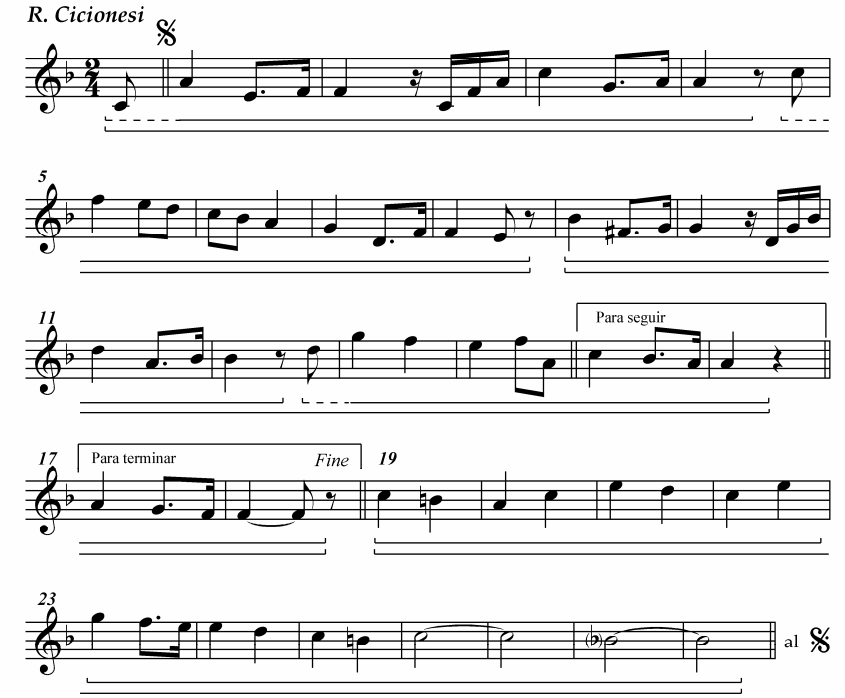
5) Esbozar el Bajo siguiendo los criterios generales:

5a) Estados fundamentales preferentemente para las aperturas y cadencias e inversiones para 'melodizar' el bajo y conseguir una expresión más explícita de la armonía teniendo en cuenta también a la melodía.

5b) La *línea estructural* del Bajo tiene tendencia a moverse por grados conjuntos (y en una misma dirección) desde la apertura a la cadencia, donde efectuará preferentemente salto de cuarta en la dirección contraria.

1.9 Armonizando melodías (I)

Procedamos a elegir los acordes para una melodía dada:



1) Definimos las secciones. Su posible *cuadratura*, las notas largas al principio de los compases, los silencios y las Anacrusas son significativas:

Parte **A**: 16 compases = 8 (4+4) + 8 (4+4). Periodo de 16 compases compuesto por 2 frases de 8 compases cada una que, a su vez, están formadas por 2 semifrases de 4 compases cada una.

Parte **B**: Frase de 11 compases = 4 (2+2) + 7 (5 [3+2] + 2). Esta frase contiene la irregularidad de 'añadir' 1 compás (el 23) en la cláusula cadencial y luego 2 compases más después de ella. Resulta evidente el reposo en el *Do* del compás 26 (que no en el *Si bemol* del 28).

El D.C. proporciona una forma $\mathbf{A^1\ B\ A^2}$ ésta última contiene una variante con final plenamente conclusivo (17 y 18 en lugar de 15 y 16).

Veamos las cadencias que estructuran la sección A:

Sección $\mathbf{A^1}$: Primera frase

Compás 1: Tónica en el ictus. Dominante en su 2ª parte. El *Fa* semicorchea es una *anticipación*. **Compás 2**: Tónica de nuevo (todas sus notas son arpe-

gio del tríada de tónica). Ya disponemos del establecimiento de la tonalidad, se trata de una Cadencia Auténtica en posición melódica de octava (CA^8). Como también está en posición rítmica fuerte solo podemos 'debilitarla' usando la primera inversión y tendrá que ser en el I ya que la 3ª del V –la sensible- está en la melodía: | **I V** | $\mathbf{I}_b$ ||.

Para la anacrusa disponemos de 3 posibilidades: armonía de dominante (en este caso el dominante si llevara séptima habría que resolverla de manera excepcional ya que la tercera del I está en la melodía), armonía de tónica o no armonizarla.

Compases 8 - 7: Cadencia de cierre de la primera frase. El *Fa* del 8 suena a *apoyatura* del Mi, por tanto el reposo (véase el silencio) es sobre el Mi, por consiguiente, solo puede tratarse de una **Semicadencia** desplazada al tiempo débil por medio de una apoyatura (el *Fa* semicorchea anterior ya se nos explicó -en el *motivo principal*- que se trataba de una anticipación).

Sección $\mathbf{A^1}$: Segunda frase

Compás 9: *Si bemol* (grado 4) requiere armonía de Subdominante (IV o II). El *Fa#* es un grado alterado ascendentemente, por tanto sugiere una *sensible* de Sol. *Sol* semicorchea es (como cabe esperar) una anticipación: Gm D7 (el Dominante de Sol) son los acordes elegidos para comenzar. Esta frase *consecuente* comienza en armonía de Subdominante.

Compases 16 - 15: *La* (grado 3) sugiere armonía de Tónica. Tanto mejor, porque así construiremos una **Cadencia Auténtica** (más potente que la Semicadencia de su antecedente). Compases **15** y **17** armonía de Dominante pues, y como se trata de penúltimos compases, doblaremos el ritmo armónico utilizando (en esta ocasión) el recurso *Cuarta y Sexta Cadencial*: | $\mathbf{I}_c$ **V** | **I** ||.

Sección **B**: (Esta sección se verá mejor después del capítulo de los *Dominantes Secundarios*, no obstante, y para aquellos que sientan curiosidad…)

Compás 19: ¡Atención al *Si becuadro*!. Vayamos al cierre a ver si nos clarifica la situación.

Compases 26 - 25: *Do* podría ser (a priori) armonizada con Tónica o Dominante, no obstante: el *Si becuadro* anterior no permite una cadencia auténtica en Fa mayor, así que deberá ser una cadencia sobre el V grado. La nota *Si becuadro* significa pues la sensible de Do, es decir que funciona como armonía de Dominante de Do (modo mayor en este caso). El tríada de dominante de Fa está tratado como tónica de Do. Es una Cadencia Auténtica en Do mayor a modo de una Semicadencia en Fa Mayor pero con mucha más 'envergadura' tonal. En Do mayor: | $\mathbf{I}_c$ **V** | **I** ||. Este 'tónica de Do mayor' se convierte, en su 'extensión', en el V7 de Fa Mayor (compases 27 y 28) gracias al *Si bemol*, retomando así el

carácter de Dominante tras su 'aparente' estado de Tónica, forzando, de esta manera, la esperada llegada de la Cadencia Auténtica en Fa mayor para poder dar por concluida la obra de forma enteramente satisfactoria y dando, por tanto, 'continuidad' a la pieza.

Compás 19 (de nuevo): *Do* y *Si* en la melodía: ¿Armonías de Tónica y Dominante de Do mayor?

Compás 20: La nota *Si*, supuesta sensible de *Do* desciende a *La*, por lo que la nota *Si* no está funcionando como sensible de Do mayor. En cambio tenemos las notas *La* y *Do* en este compás. ¿Sugieren acorde I de Fa?... imposible, el *Si becuadro* ha inmovilizado momentáneamente esa tonalidad. Entonces ¿Fa mayor es el IV de Do mayor?... tampoco, suponiendo la nota *Si* anterior como factor del V no sería deseable que moviera a IV no siendo éste una extensión de aquel, y tampoco actuando como *acorde apoyatura* del I (por ejemplo F/C C) ya que la nota *La* no mueve a *Sol* (que sería la resolución como apoyatura). ¿Se trata pues del acorde de La menor?, ¿tal vez el Tónica de La menor?... veamos de nuevo:

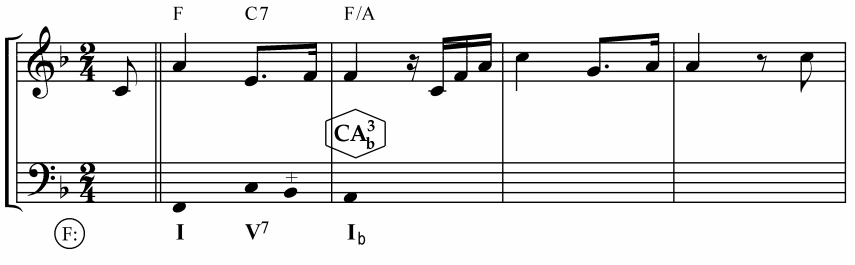
Compás 19 (otra vez): ¿*Do* es pues tercera del I de La menor? y ¿La nota *Si* pertenece al V de La menor?... Es posible.

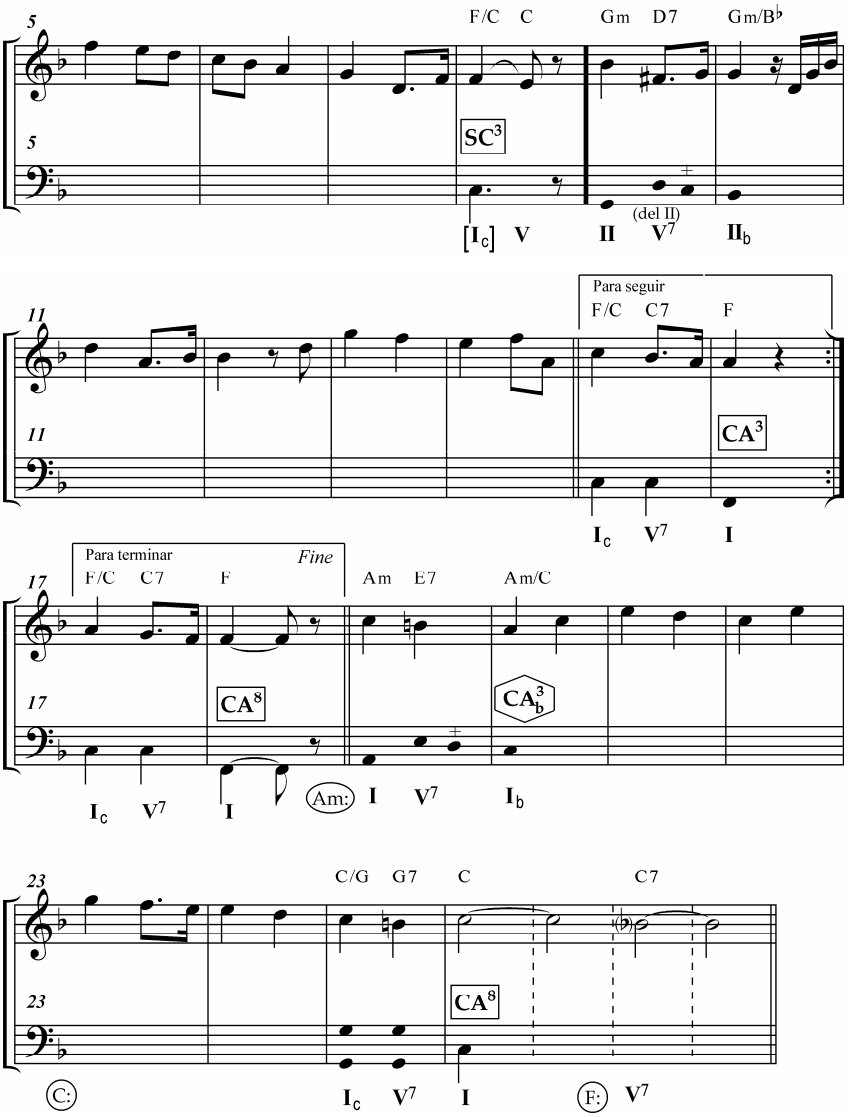
Compases 19 - 20: En La menor: | **I V** | **I** |

Así que la Sección **A** está en Fa mayor y en la Sección **B** se modula a La menor y luego a Do mayor y vuelve a Fa Mayor en el D.C.

NOTA.- Si observamos las tónicas de estas tonalidades encontramos: *Fa*, *La*, *Do*, *Fa* que es, ni más ni menos, el arpegio del tríada de tónica de Fa mayor (I de la tonalidad principal Fa mayor) !!!. Así funciona la Armonía Tonal.

Puede resultar sorprendente, pero en realidad solo hemos empleado unos pocos recursos básicos para nuestros 'cimientos' armónicos en una pieza que tiene en total 43 compases: Grados I , Ib, Ic, II y V7 (incluso el II lo hemos tratado como si fuera I de la tonalidad de Sol menor al aplicar su propio Dominante), cinco Cadencias Auténticas y una Semicadencia.





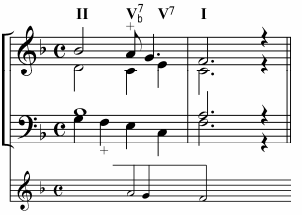
1.10 Esbozo inteligente del Bajo. Líneas Estructurales
(Introducción al análisis Schenkeriano)

Llamamos ***Línea Estructural*** al resultado del esqueleto/resumen de una melodía/línea musical. Debemos discernir entre las ***notas estructurales*** que siempre serán los factores del tríada de tónica de la tonalidad efectiva y las notas de adorno (fundamentalmente notas de paso, bordaduras y embellecimientos melódicos, las apoyaturas y escapadas se tratan como bordaduras). Estas mismas pueden ser *notas de adorno estructurales* o *no estructurales*, en función de que las notas que estén adornando sean o no estructurales.

Utilizamos un pentagrama sin barras de compás. Las *notas estructurales* se pintan con cabeza de blanca, sus plicas se unirán con una barra que representará la *línea estructural*. Las *de paso* con cabeza de negra (si unen notas estructurales, sus plicas se anexarán a la línea estructural). Las *bordaduras* se representarán con una cabeza de nota en forma de aspa. Los saltos consonantes con una cabeza en forma de rombo. Las *no estructurales* no llevan plica.

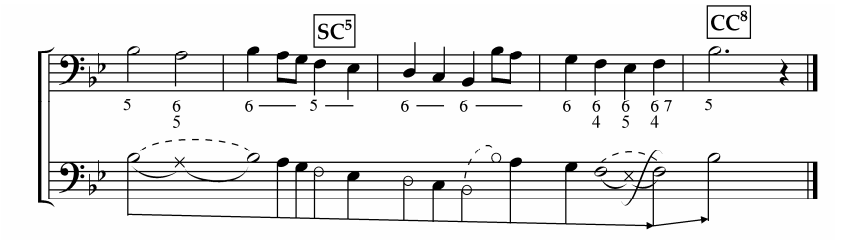
Las ligaduras nos sirven para expresar dos procedimientos: discontinuas si representan la 'extensión' de una misma nota estructural y continuas para significar la 'dependencia' de las *notas de adorno* con respecto de su nota adornada.

NOTA.- Resulta necesario discernir con claridad la interpretación de las *notas de adorno estructurales* de su interpretación melódica o armónica simples. En el ejemplo que se muestra, la nota *La* funciona armónicamente como apoyatura de *Sol*, en cambio, melódicamente: *La* (en este caso) es *nota estructural* y *Sol* funciona como *nota de paso estructural*.

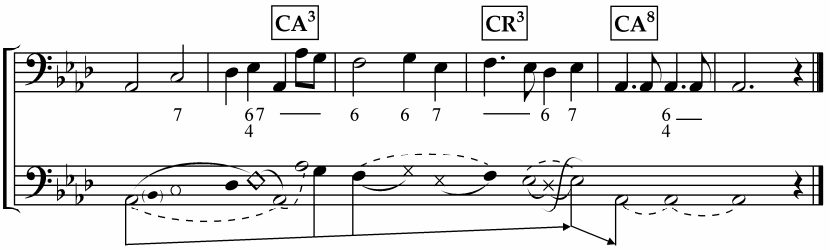


Veamos algunos ejemplos:

El Bajo realiza múltiples notas de paso desde la tónica hasta la dominante. El salto de octava (compás 3) no supone una ruptura en la línea descendente. Previamente se ha bordado la tónica (compás 1) y también se borda la dominante (compás 4). Desde ésta procede por salto de cuarta ascendente a la tónica.

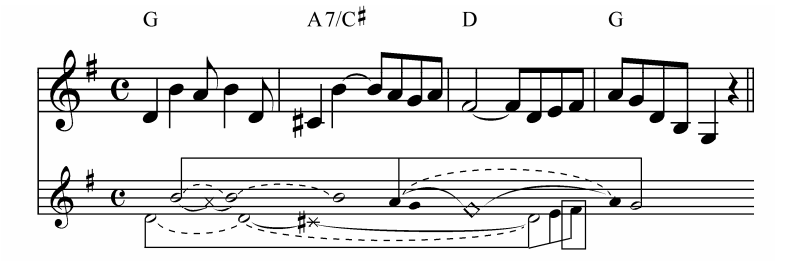


En el siguiente ejemplo solo se realizan dos notas de paso, en cambio podemos observar el empleo de un *embellecimiento melódico* (compases 1 y 2), una *doble bordadura* (compás 3) y una *bordadura* simple (compás 4).

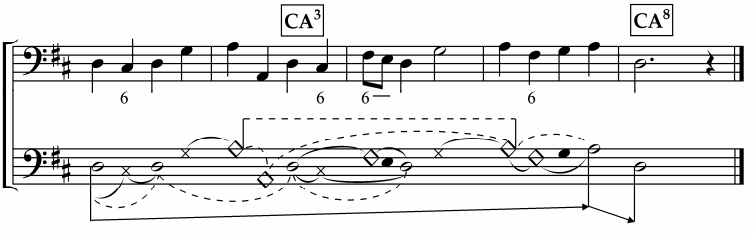


Ahora presentamos una ***melodía compuesta***. Denominamos así a la melodía que, presentando una *retención* en su *línea estructural* (que llamaremos principal en este caso), realiza un salto desde el cual genera una nueva *línea estructural secundaria* (su primera nota estructural, en estos casos, suele ser mayoritariamente la dominante). Es condición indispensable para el 'buen entendimiento' del procedimiento que, bien de forma ascendente, bien descendente, la última de las *notas estructurales* de esta *línea secundaria* converja al unísono con una de las *notas estructurales* de la *línea principal* (nunca después de la cláusula cadencial final). Es un procedimiento por el cual una voz monofónica puede cantar dos o más partes melódicas al mismo tiempo.

NOTA.- Si no tuviéramos la capacidad (no solamente los músicos) por cultura musical, de discernir entre esas diferentes líneas, no nos sería posible por ejemplo: 1) escuchar arpegios como acordes 'compactos' que en realidad son o 2) escuchar la armonía (además de la melodía) de un concierto 'a solo' de un instrumento monofónico.



En el siguiente ejemplo el Bajo nos presenta una sola nota estructural hasta la cadencia !!!. Su línea estructural principal realiza dos *bordaduras* (compases 1 y 2), la segunda combinada, a su vez, con un *embellecimiento melódico* (compases 2-3) antes del acceso (por salto) a la dominante desde la cual cadencia finalmente.

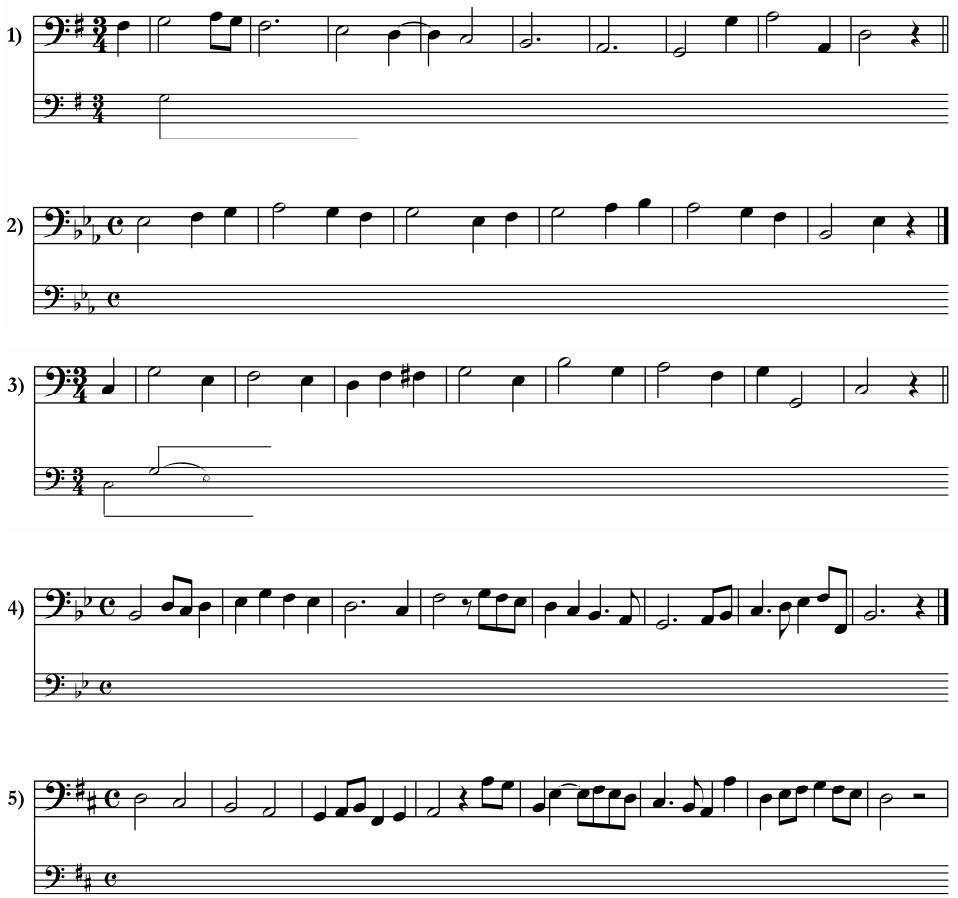


En el compás 1 (después de la bordadura) realiza una *retención* y salta a *Sol* (negra del cuarto tiempo) que interpretamos melódicamente (no es necesario -ni usual- que sea una apoyatura armónica) como apoyatura inferior de la nota *La*, que se constituye como *primera nota* de la *línea estructural secundaria*. Desde el *La* realiza un *cambio de registro* (salto de octava) e interrumpe su discurso (nueva *retención*) para continuar cantando la *línea principal* en el punto en que se quedó (nota Re). Después de la nueva bordadura (que resuelve de forma aplazada) y del embellecimiento melódico, nueva *retención,* cambio de línea y embelleci-

miento melódico del *La*, que se configura a su vez como penúltima nota estructural de la línea principal (en esta ocasión ha sido ésta la que ha accedido por salto al unísono con la última nota de la línea secundaria), para desde allí efectuar el tradicional salto de cuarta/quinta de las cláusulas cadenciales conclusivas. Es pues una línea estructural secundaria simplísima (solo consta de una única nota estructural). También resulta reducida, a su más mínima expresión, la línea principal ya que solo consta de dos saltos (cuarta ascendente hacia la dominante cadencial y quinta en sentido contrario hacia la tónica final).

EJERCICIOS

1. Pintar las líneas estructurales de los siguientes Bajos: (ej.1)



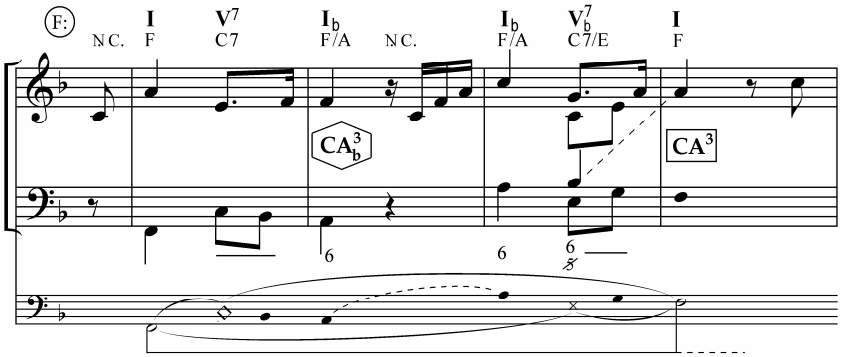
1.11 Armonizando melodías (II)

Estamos en condiciones de armonizar la primera semifrase de la melodía anterior: de nuevo nos vamos a la cadencia que señalará el final de la primera semifrase, **compás 4**: *La* en la melodía sugiere armonía de Tónica, es decir una Cadencia Auténtica. Si no fuera por el *Do* corchea (anacrusa de la siguiente semifrase) podríamos plantearnos incluso un Cadencia Evitada (V – VI), pero el *Do* nos forzaría a un nuevo acorde y no parece procedente, así que nos decidimos por el **I**. Un nuevo hallazgo nos revela que los compases 3 y 4 son un **Cambio de Nivel** (1) de los compases 1 y 2 con su anacrusa ampliada. El **compás 3** se armonizará pues: **I –V**7 (igual que el compás 1).

(1) El **Cambio de Nivel** es un procedimiento por el cual un mismo motivo es transportado a otra parte armónica y conserva, no obstante, la misma armonización básica (es usualmente un transporte diatónico a la tercera o a la sexta).

Esta nueva Cadencia Auténtica no debe 'competir' en fuerza con la Semicadencia con la que concluye su consecuente (compás 8), en este caso no procede utilizar una 1ª Inversión del **I** pues la tercera (*La*) ya se encuentra en la melodía, pero en cambio si podemos usarla en el **V**7. Consecuentemente el Bajo de la Semicadencia necesitará proceder por salto de cuarta y no por grados conjuntos (así que lo anotamos en la memoria). Como la melodía esta subiendo de registro procederá usar el *Fa2* en lugar del *Fa1* en el Bajo; éste vendrá del *Mi* (primera inversión del V7) que a su vez podría venir, a priori, del estado fundamental o de la primera inversión del **I**; ya que nos encontramos en medio de un fragmento preferimos la primera inversión. Aprovechando que necesitamos cambiar de registro, y con el fin de no repetir la nota *La* en la misma altura, usaremos ahora *La2* (salto de 8va.).

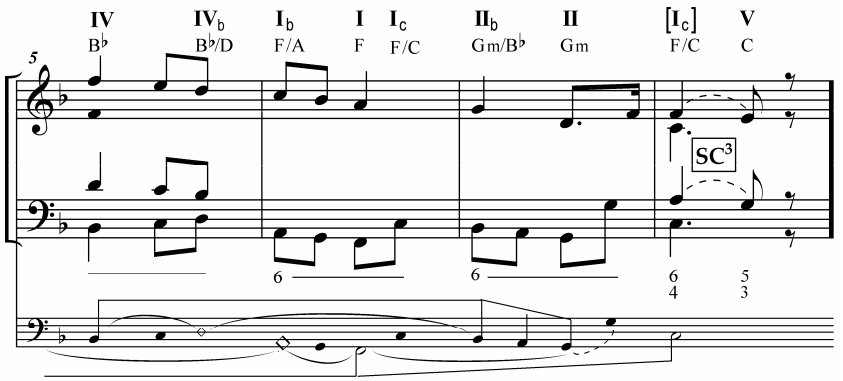
Optimizando el Bajo: el resultado es un quasi-Embellecimiento Melódico del primer *Fa*, bastaría con incorporar un *Sol* al bajo y estaría completo; esto será posible si efectuamos un cambio de estado extra. Las anacrusas nos decidimos (al menos por el momento) a no armonizarlas.



Segunda semifrase:

Compases 7-8: Semicadencia (como dijimos). Para *Sol* (nota al dar) y *Re* (que llega por salto) la mejor opción es **II**b (deben ser reales ambas). El II, además, enlaza con relación de cuarta ascendente (la más potente) con el V. La Apoyatura *Fa* la armonizamos con un cuarta y sexta (en función de apoyatura).

Para el **compás 5**: Tenemos 2 opciones primordiales: Re menor (VI) y Si bemol mayor (IV). Nos decidimos por esta última (en estado fundamental) ya que el IV Grado suele ser más común que el VI al comienzo de los *consecuentes*, la apertura para esta disposición tan abierta será Tenor *Re* y Contralto *Fa*. Con el fin de procurarle más canto al Bajo y previendo un paralelismo de Tenor, a terceras (*Re*, *Do*, *Sib*) con Soprano, realizamos en el Bajo su contraposición *Sib, Do, Re*.

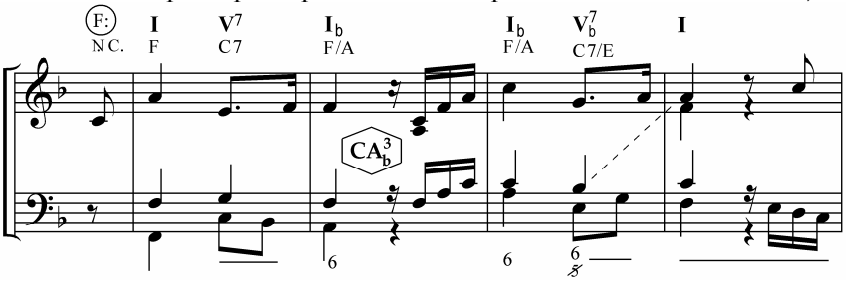


Compás 6: Acordes evidentes disponibles: La menor (III) y Fa mayor (I). Decidimos que sea el **I**b ya que la nota de paso *Sib* sería novena menor de la fundamental *La* (aunque perfectamente lícito, no es muy agradable que esto suceda en un acorde menor) y movemos el Bajo a terceras, esta vez con Soprano, ante todo para evitar que el *Sib* (cuarta en el acorde) disuene con la tercera que en este caso es mayor.

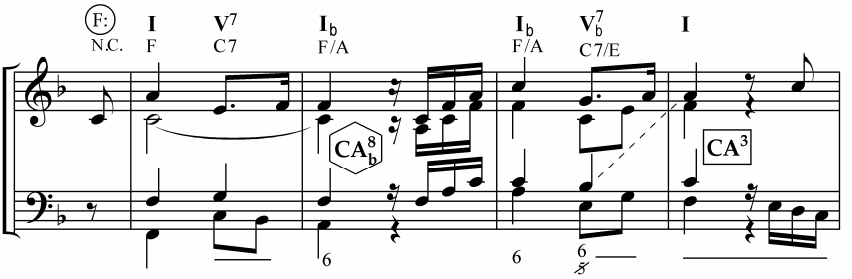
Tras algunas leves incorporaciones el Bajo queda así (al menos de momento). Obsérvese el cuarta y sexta del compás 6: el *Do* melódicamente funciona como nota de paso del 'largo' embellecimiento melódico del *Si bemol* y al cual se puede acceder por salto (a pesar de que es la quinta el acorde) por ser un cambio de estado y resuelve por grado conjunto. El 'diseño' de este compás sugiere (por imitación del ritmo y del *contorno*) el salto de 8va. del *Sol* del compás siguiente.

Realización final de la Primera Frase (la daremos por definitiva si a la vista de la realización final del total de la pieza no incorporamos otros elementos de coherencia)**:**

Tenor, 1ª Semifrase: La apertura la decidimos en disposición abierta (en previsión de la disposición necesaria para el compás 2 donde el bajo canta la tercera. A partir de ahí realizamos la voz de Tenor. En el compás 2 necesitamos que el Tenor ascienda antes de que el Bajo 'cruce' su parte cuando salte de 8va., para ello realizamos cambios de disposición arpegiando (como lo hace Soprano), la octava *Do-Do*, que se forma en el compás 3, es buena pues se forma por movimiento oblicuo. En el compás 3 proveemos la séptima del V7 (*Sib*) habida cuenta que en esta ocasión el Bajo no la canta como 'nota de paso' y que su resolución (*La*) la tomará Soprano. En el compás 4, al Bajo le añadimos una *soldadura* en el silencio de las demás voces para darle continuidad a la frase (y otorgarle cierto protagonismo como contrapartida a su silencio en el compás 2, cuando las otras voces arpegiaban). Hay que tener en cuenta que Contralto deberá también moverse en el compás 2 para que no suene la quinta *Fa-Do a la descubierta*):

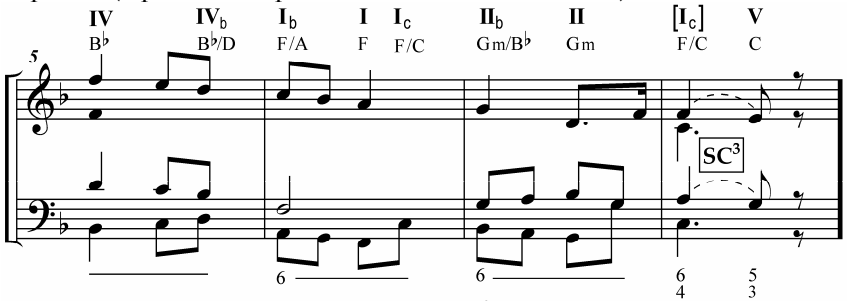


Contralto, 1ª Semifrase: Para la apertura teníamos previsto que cantara la nota *Do*, que se puede prolongar al compás siguiente porque tenemos 'gestionadas' las terceras y la séptima de los acordes. En la anacrusa siguiente realizamos (junto con Soprano y Tenor) el arpegiado del acorde que nos conduce a la duplicación de la fundamental del **I**b en el compás 3, desde ahí salta a *Do* por necesidad de proporcionar la fundamental del acorde, en paralelismo de sextas con el Bajo, y posterior sensible que resuelve lógicamente en la tónica.

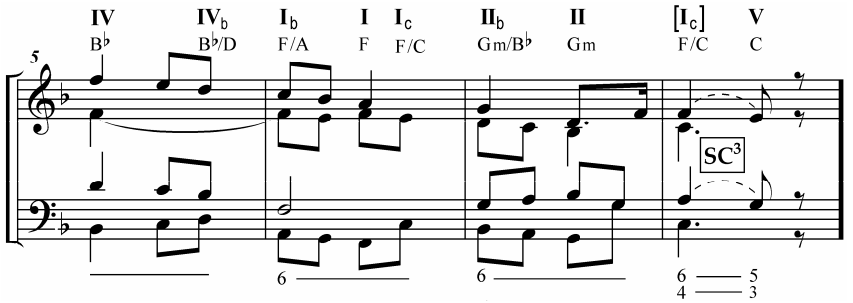


Tenor, 2ª Semifrase: Su apertura y el paralelismo de terceras con Soprano, que es a su vez una *contraposición* con el Bajo, lo teníamos ya anotado. Debido al descenso a *Sol* del Soprano en el compás 7, y habida cuenta de que el Bajo canta ahí la tercera (y aunque no habría problemas para duplicarla ya que se trata de un grado complementario), estimamos preferible que Tenor cante una contrapo-

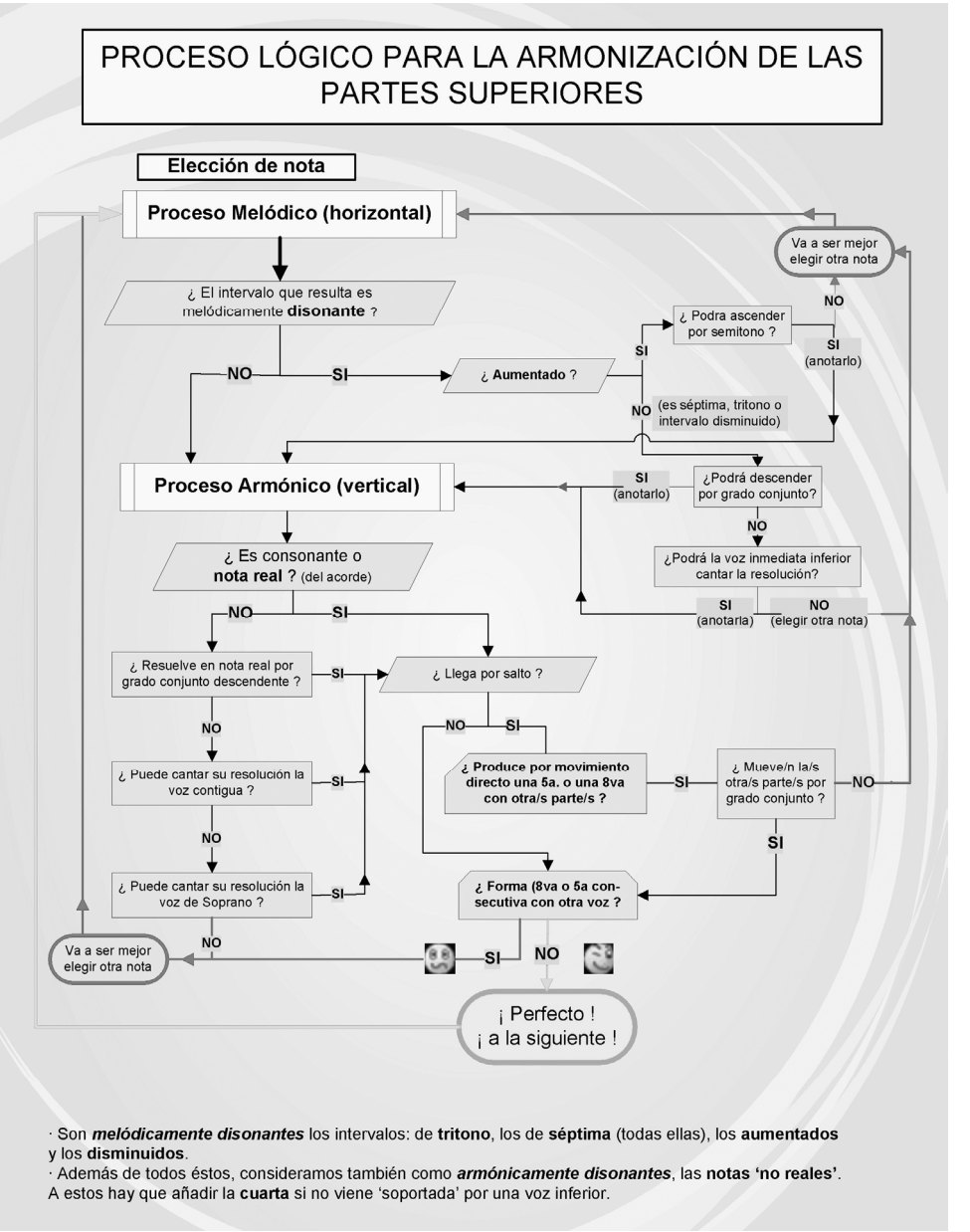
sición con el Bajo (*Sol-La-Si bemol*), y, por ello, que cante *Fa* en el compás anterior mejor que *Do* (a pesar de suponer un salto desde *Si bemol*).



Contralto, 2ª Semifrase: Mantenerse en la nota *Fa* nos proporciona la quinta del acorde (la tercera del acorde está gestionada por la *contraposición* –cambio de Partes- entre Tenor y Bajo), una posterior bordadura *Mi* con paralelismo con el Bajo y de nuevo Mi, esta vez como nota de paso hacia Re. Una nueva nota de paso (*Do*), y en paralelismo a terceras con el Bajo, nos conduce a la tercera *Si bemol* (dejada por el Bajo). Finalmente se conduce a *Do* (duplicación del Bajo del cuarta y sexta), que es fundamental en el **V** grado –al que se está adornando-.



1.12 Un procedimiento para la realización



Para usar este procedimiento es recomendable realizar cada voz desde el principio al fin del ejercicio (previa apertura preestablecida). En primer lugar Soprano, luego Tenor y finalmente Contralto. Inicialmente se habrán elegido los Grados (o al menos las funciones tonales) y diseñado el 'esbozo' del Bajo.

UNIDAD DIDÁCTICA 2

MÁS CIFRADOS

2.1 Cifrado de los Grados de la Escala

La Tonalidad la entendemos como bimodal (modos mayor y menor) y existen tantas tonalidades como notas disponibles, no obstante, no todos los grados alterados son operativos en la práctica del cifrado del lenguaje tonal (salvo para las enarmonías que faciliten la interpretación), y son aquellos grados alterados que den como resultado por enarmonía un grado diatónico (por ejemplo, en la tonalidad de Do las notas Si#, *Labb*, *Fab*, etc.).

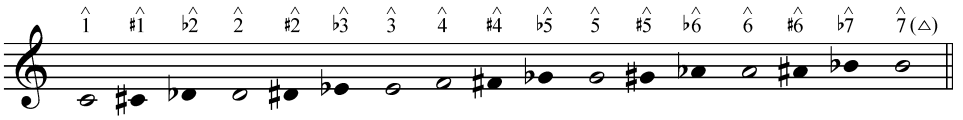
La excepción para el cifrado es la séptima disminuida que cifraremos: 7º.

NOTA. La décima menor de un Dominante será cifrada como novena aumentada #9 y las octavas aumentada y disminuida se cifrarán como novena menor b9 y séptima mayor Δ respectivamente.

En resumen, contamos con las 7 notas diatónicas más 5 alteradas ascendentemente y 5 descendentemente. En los teclados, en la tonalidad de Do, se corresponden con las teclas blancas (escala diatónica) y las negras (éstas como grados alterados).

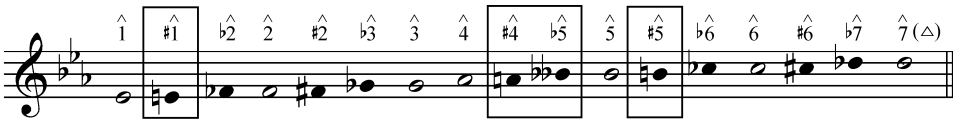
Un grado melódico alterado ascendentemente lo ciframos con el número arábigo que le corresponde, con acento circunflejo y añadiendo delante del mismo el símbolo de sostenido. Si se encuentra rebajado usaremos el bemol.

Tonalidad de DO



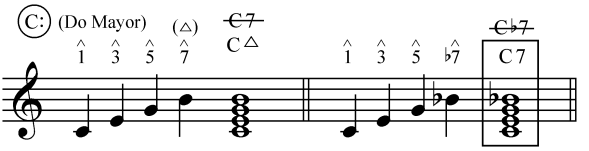
NOTA. Obsérvese (y valga la tonalidad de Mi bemol como ejemplo), que la alteración que lleva el número (que representa al grado de la escala) no se corresponde necesariamente con la alteración de la nota en sí.

Tonalidad de MI♭

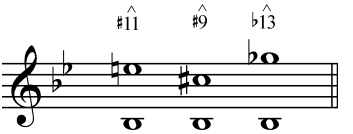


El acorde de séptima de dominante (o abreviadamente el Dominante) es, como sabemos, elemento fundamental en la música tonal y por ello muy usado. En el cifrado 'de Acordes' se le representa con un 7 (la forma más abreviada posible para representar una séptima sea cual fuere ésta). A fin de no 'confundir' la séptima mayor de un acorde se prefiere cifrar con el símbolo Δ pese a que el cifrado del séptimo grado de la escala mayor también se puede representar con un 7, en cuyo caso la séptima menor se representaría como b7.

NOTA. Hay quienes también la cifran Maj7, maj7 o M7



Los intervalos compuestos siguen el mismo criterio que los simples así:



2.2 El Cifrado Extendido de Grados

El uso del modo menor y más concretamente los *intercambios modales* (uso de elementos del modo paralelo) requieren de un cifrado adicional que exponga la calidad del acorde y como consecuencia la función tonal que está realizando.

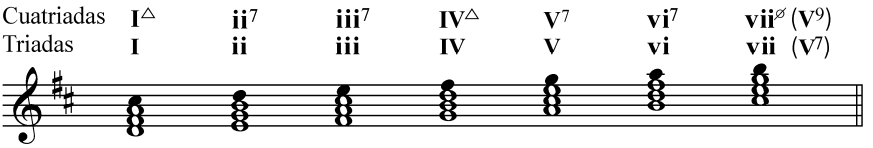
Valga como ejemplo (tradicionalmente) en Do Mayor el cifrado I – III ¿se refiere a C–E, C–Em, Cm–Eb, C–Ebm, etc.?. No obstante, el ***Cifrado Extendido de Grados*** nos aporta esa información sin ambigüedad alguna.

La primera consideración a tener en cuenta es acerca de **la tercera del acorde, si fuera mayor se usan los números romanos en mayúsculas** (tal y como veníamos haciéndolo), si fuera **tercera menor se usan letras minúsculas**.

La calidad del acorde será necesaria cifrarla si no se corresponde con el modo mayor.

Observemos que la calidad de los acordes tríadas mayores y menores la dice, sin más, el cifrado básico, así –en Do mayor- el cifrado **III** nos indica un acorde E (se deduce: con su tercera elevada -*Sol sostenido*-), asimismo un cifrado **iv** es Fm (con tercera menor –*La bemol*-).

El modo mayor (que es el modelo para este cifrado) queda pues como sigue:



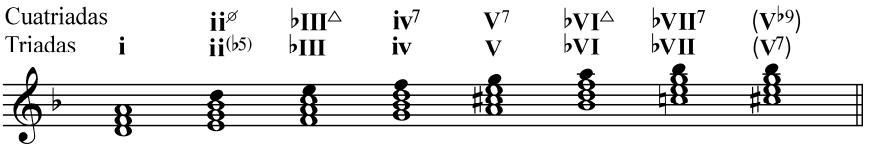
Los ***grados tonales*** (I, IV y V) resultan en **mayúsculas en el modo mayor** y en **minúsculas** en el **modo menor** (**salvo el V**, que ejerciendo como dominante, usa escala armónica).

Los ***grados complementarios/secundarios*** son acordes con 3ª **mayor en el modo menor** y con 3ª **menor en el modo mayor**.

Sabiendo esta sencilla norma se puede deducir:
1) Si la *calidad* del acorde cifrado se corresponde con el modo mayor
2) Si se corresponde con el modo mayor o menor.
3) Si el acorde incluye algún grado alterado en su estructura.

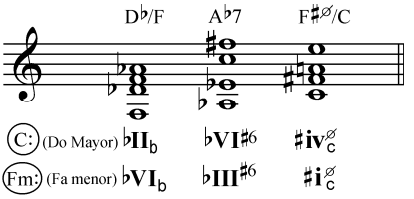
Para los acordes cuya fundamental se encuentra en un grado alterado usamos el sostenido o el bemol delante del cifrado del grado. La alteración indica que el grado esta alterado ascendentemente o rebajado (estas alteraciones no se corresponden necesariamente con la alteración de la nota que es fundamental del acorde en cuestión).

El modo menor, como sabemos, se diferencia en su armadura del modo mayor en tres alteraciones (tercero, sexto y séptimo grados de sus escalas). El cifrado extendido de sus Grados usuales es:



Así pues, y dado que el modelo es el modo mayor, los grados tercero, sexto y séptimo de los modos menores irán precedidos siempre de un bemol en su escala natural (independientemente de la armadura de la tonalidad en cuestión).

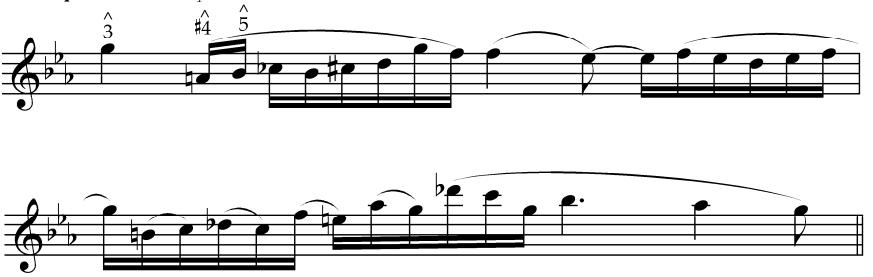
NOTA. A semejanza del cifrado de los grados melódicos de la escala, la alteración delante del Grado no dice, necesariamente, la alteración que tiene la nota fundamental del acorde.



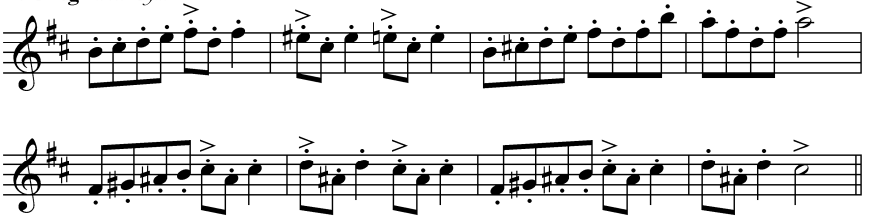
EJERCICIOS

1. Cifrar los siguientes grados melódicos de las escalas:

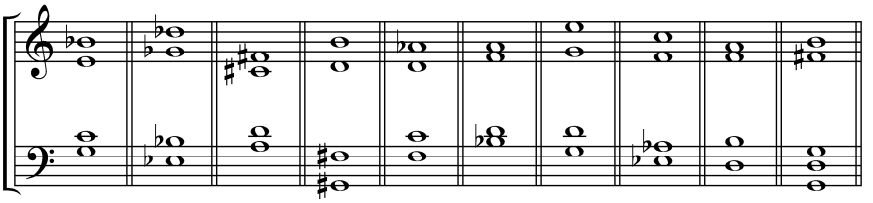
F. Chopín *- Nocturno Op.9 Nº2*



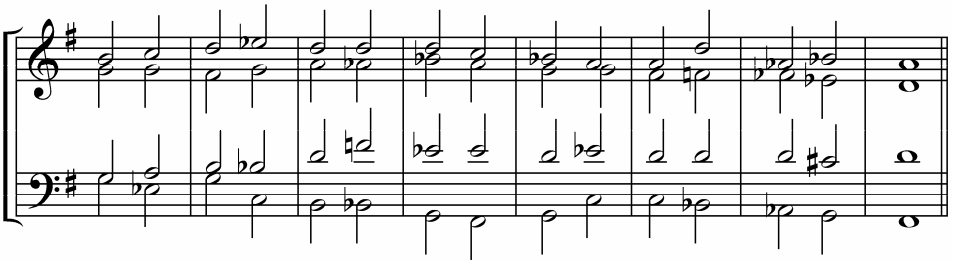
E. Grieg *- Peer Gynt*



2. Cifrado de Acordes de los siguientes Cuatríadas:



3. Cifrar los siguientes Grados:

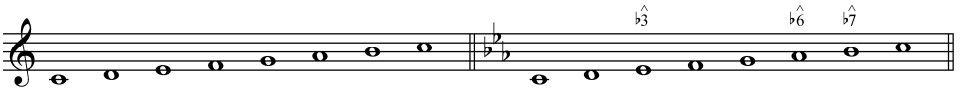


UNIDAD DIDÁCTICA 3

EL MODO MENOR

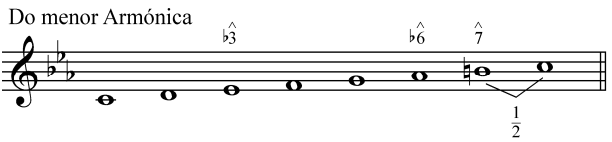
3.1 El Modo Menor

Los modos mayor y menor se diferencian en tres alteraciones en sus escalas naturales. Estas afectan a los grados tercero (mediante), sexto (submediante), son los llamamos ***Grados modales***, y séptimo (sensible o subtónica).



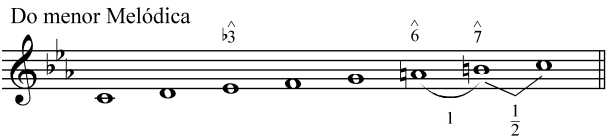
El modo menor (en su escala natural) carece de sensible ya que su séptimo grado (subtónica) se encuentra a intervalo de segunda mayor de la tónica.

A fin de obtener la *sensible*, el séptimo grado se altera ascendentemente configurando así la *Escala Armónica*.



La sensible (como sabemos) tiene una 'resolución condicionada' hacia la tónica y forma parte del *tritono tonal* (elemento fundamental de la función de dominante).

En la Escala Armónica encontramos el intervalo de segunda aumentada entre los grados sexto y séptimo. A fin de evitar este 'inconveniente melódico' disponemos de la *Escala Melódica,* basada en la Escala Armónica elevando además el sexto grado.



El modo mayor está relacionado directamente con la naturaleza debido a su correspondencia básica con la *Serie natural de armónicos*. El menor, en cambio, tiene un carácter mas 'artificial'. A efectos de funciones tonales, éste, se comporta como su homónimo mayor, aunque hay que considerar las peculiaridades de sus *grados modales*.

El acorde cuatríada de Dominante $\mathbf{V^7}$ es el mismo para los modos mayor y menor.

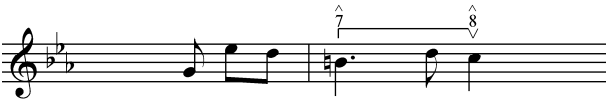
NOTA. El acorde menor resultante en el quinto grado de la escala menor natural (**v**), representado como **d** en el cifrado funcional, no ejerce como dominante tonal (aunque tuviera como factor su séptima menor) y le denominamos ***dominante modal***.

3.2 Neutralizaciones

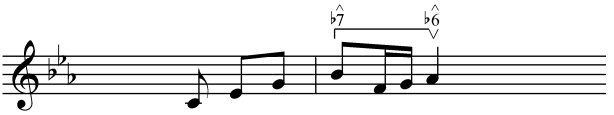
El uso apropiado del *tetracordo melódico* en el modo menor fue sistematizado por *Schönberg* con el nombre de ***Neutralizaciones***.

Éstas no son otra cosa que las 'resoluciones condicionadas' para los grados sexto y séptimo alterados y sin alterar.

El **séptimo grado alterado** ascendentemente (sensible) queda *neutralizado* en el momento que resuelve en la tónica, bien sea, inmediata o diferidamente.

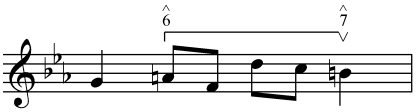


El **séptimo grado natural** (subtónica) carece de 'atracción' hacia la tónica y es por ello que su resolución esperada es hacia el sexto grado natural, en donde encuentra su *neutralización*.

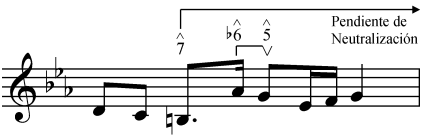


El **sexto grado alterado** (ascendentemente) tiene su razón de ser (como se citó anteriormente) para evitar la segunda aumentada hacia la sensible.

Así pues, obtiene su *neutralización* cuando la voz que lo canta hace sonar la sensible.



El **sexto grado sin alterar** se *neutraliza* en el quinto.

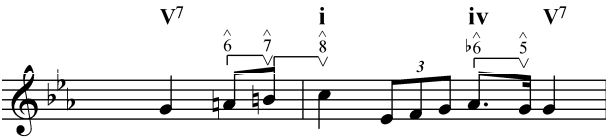


NOTA.- La Escala Menor Armónica se utiliza para conseguir la sensible en el modo menor lo cual implica una función tonal de Dominante. Es por ello que los grados alterados séptimo y sexto (éste en una clara tarea melódica: Escala Melódica) tienen su aplica-

ción práctica en esta armonía de dominante. En una armonía de subdominante (valga por caso), no tiene objeto la alteración del séptimo grado, y mucho menos la alteración del sexto pues supondría además la función tonal de Subdominante mayor (*Intercambio modal* en este caso). Recordemos que un Subdominante puede hacer *cadena* con un Dominante, y en este caso, la *cadena* completa ejercería la función de dominante.

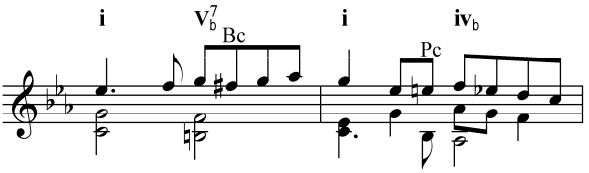
3.3 Falsa Relación melódica

Ocurre esta circunstancia cuando una voz hace escuchar el mismo grado, alterado y sin alterar, no habiendo realizado previamente la oportuna *neutralización*. Este proceder debe siempre evitarse (en este nivel).



En este caso la *neutralización* del sexto grado evita la hipotética *falsa relación melódica*.

> En una armonía, salvo en los casos de *Bordadura cromática inferior* o de *Notas cromáticas de paso*, <u>no deberán usarse el mismo grado melódico, natural y alterado, simultáneamente</u>.



Uso correcto de los mismos grados alterados y sin alterar simultáneamente.

3.4 Inflexión a la Tonalidad Relativa mayor (rt)

Es muy frecuente que el modo menor se relacione con su tonalidad relativa (muy particularmente a nivel estructural). Observemos que el movimiento desde la tónica hacia la fundamental de su tonalidad relativa (bIII) y su posterior direccionamiento hacia la dominante sugiere el arpegio de la tríada de tónica (que, como sabemos, tiene una implicación tonal de primer orden).

La estructura formal de muchas composiciones binarias responde a este patrón armónico-estructural.

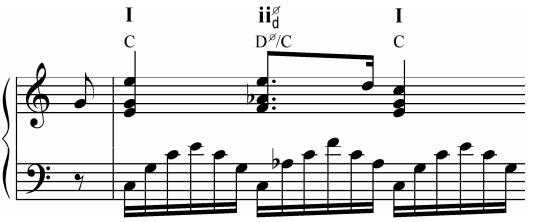
Observemos que en la escala menor natural, el intervalo de tritono coincide con el *tritono tonal* de su modo relativo mayor.

3.5 El Intercambio Modal *(i.m.)*

Llamamos **intercambio modal** al procedimiento por el cual se emplean en uno de los modos, mayor o menor, elementos propios o característicos de su modo paralelo (menor o mayor respectivamente). De alguna manera, ya expusimos, que el modo menor es una elaboración musical derivada de su paralelo mayor y se comporta tonalmente por analogía como éste. Las funciones tonales de sus componentes 'imitan' el comportamiento de su modo mayor, el cual es el modelo para la Tonalidad.

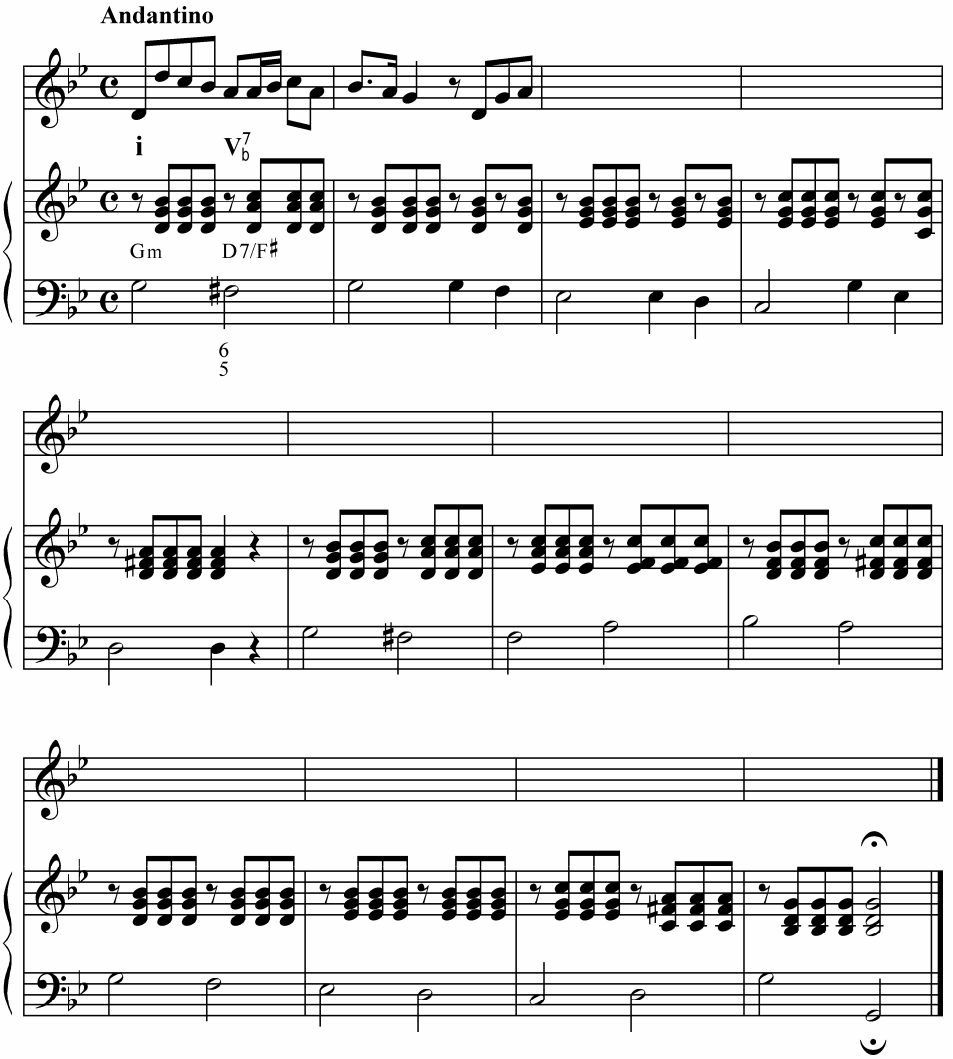
Las escalas menores auxiliares: armónica y melódica son una prueba evidente. El sexto grado de la escala melódica y la sensible coinciden con los respectivos en su modo mayor. Precisamente el sexto grado de la escala menor natural confiere (después del tercero, la *mediante*) el carácter menor de la tonalidad.

En el modo menor, por tanto, la función de dominante esta relacionada directamente con el modo mayor por la sensible, y la de subdominante por la submediante. Al disponer en el sexto grado de dos alteraciones posibles (escalas natural o armónica y melódica) podemos distinguir dos funciones de subdominante. La propia (generada) en el modo mayor: **SD** *Subdominante mayor* y **Sd** *Subdominante menor* propia de las escalas menor natural y armónica. En el modo menor, en su escala melódica, disponemos no solo de la dominante **D** y del 'dominante modal' **d** (el acorde construido sobre la subtónica, y por tanto no ejerce función de dominante tonal) sino también de las funciones **sd** (subdominante menor) y **SD** (subdominante mayor). Algunos recursos típicos del modo menor (como las *Sextas Napolitana*, *Italiana*, *Francesa* y *Alemana*, p. ej., de las que hablaremos más adelante) se usaron desde un principio en su modo paralelo mayor como recursos expresivos que son. También en el Romanticismo era muy apreciado el *intercambio modal* que supone el empleo de la subdominante menor en el modo mayor paralelo confiriéndole así un 'color' característico.



EJERCICIOS

1. Componer, observando las oportunas neutralizaciones, una melodía basándose en el 'arranque' dado y el acompañamiento de piano (elegir el instrumento que se estime idóneo). Realizar previamente los cifrados de Grados, Acordes y Bajo. (Atención a la modulación a la tonalidad relativa).



UNIDAD DIDÁCTICA 4

ACORDES DE SÉPTIMA

4.1 La Séptima como *factor*. Acordes Cuatríadas

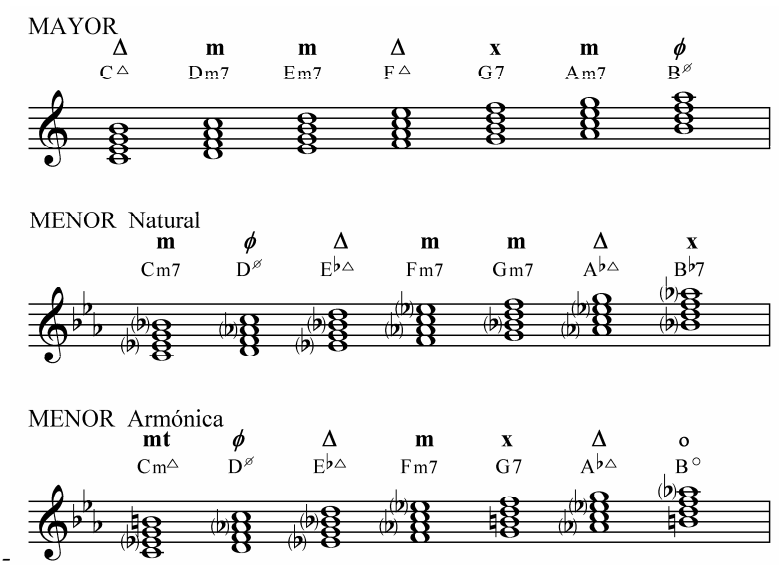
La incorporación de la séptima (tercera superior del *factor* quinta) en la estructura de un acorde incrementa el nivel de disonancia del mismo (sea cual sea la *calidad* del tríada original). NOTA.- Es sabido que la disonancia genera 'movimiento' por su necesidad de resolución.

Las posibles ***calidades*** de los **Acordes Cuatríadas Tonales** son:

CALIDADES		Tercera	Quinta	Séptima	Modo Mayor (*)	Modo Menor (*)
Mayor	**Δ**	**3**	5	**Δ**	I^{Δ}, IV^{Δ}	$bIII^{\Delta}$, bVI^{Δ}
Menor	**m**	b**3**	5	**7**	ii^{7}, iii^{7}, vi^{7}	iv^{7}
Semidisminuido	**ϕ**	b3	**b5**	**7**	vii^{ϕ} (V^{9})	ii^{ϕ}
Disminuido	**o**	b3	**b5**	**7o**	-	vii^{o} (V^{b9})
Dominante	**x**	**3**	(5)	**7**	V^{7}	V^{7}
Menor Tónica	**mt**	**b3**	5	**Δ**	-	i

(*) Cuatríadas más usuales

Los dominantes pueden también presentarse con la quinta alterada (b5 o #5)



4.2 Funciones Tonales de los Cuatríadas

Obsérvese que disponemos de dos únicas *calidades* con **tercera mayor** (**3**) que se diferencian por sus respectivas séptimas.

El llamado **Mayor** tiene séptima mayor (**Δ**) y el **Dominante** que tiene séptima menor (**7**):

	Modo Mayor	Modo Menor
MAYORES (**Δ**)	I Tónica	bIII Función de tónica
	IV Subdominante	bVI Función de tónica
DOMINANTES (**X**)	V Dominante	
		bVII Dominante (de la tonalidad relativa)

Con **tercera menor** (b**3**): **Menor**, **Semidisminuido**, **Disminuido** y **Menor tónica**.

· Dos de éstos con quinta justa (**5**):

	Modo Mayor	Modo Menor
MENORES (**m**)	ii Subdominante	iv Subdominante
	iii Función Tónica	(v dominante modal)
	vi Función Tónica	
MENOR TONICA (**mt**)	----	i Tónica

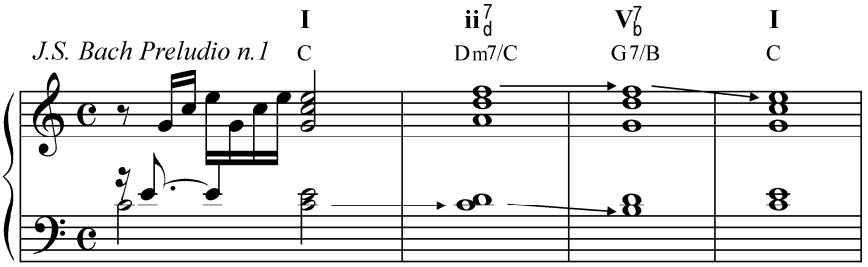
· Y dos más con quinta disminuida (b**5**):

	Modo Mayor	Modo Menor
SEMIDISMINUIDOS (**∅**)	vii Función Dom.	ii subdominante menor
DISMINUIDO (**O**)	----	vii° Función Dominante

El Semidisminuido es llamado por algunos tratadistas como *Séptima de Sensible* y el Disminuido como *Séptima Disminuida*.

4.3 Uso de los Acordes Cuatríadas

La 'continuidad' del discurso musical que promueven las disonancias, y por lo tanto las séptimas, es un recurso habitualmente aprovechado (incluso en el área de tónica) como un proceso de 'inflexión/desviación/ampliación tonal' o decisivamente modulatorio.



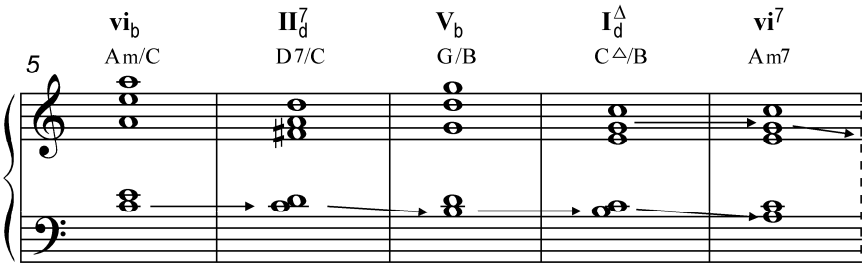
En el esquema armónico de los fragmentos ejemplares (Preludio I de El clave bien temperado – Libro I), *Juan Sebastián Bach* nos presenta diversos acordes cuatríadas. De sus oportunos empleos podemos obtener varias enseñanzas:

Compás #2: **ii7** en tercera inversión. Su séptima (Do) viene *preparada* por nota tenida y resuelve descendiendo por grado conjunto en la tercera del **V7** (*relación* de cuarta ascendente entre fundamentales).

Compás #3: **V7** en primera inversión. *Fa*, séptima del **V7** (y tercera del **ii7**) está preparada, igualmente, por nota tenida y resuelve, descendiendo por grado conjunto (como se esperaba), en la tercera del **I** (nuevamente *relación* de cuarta ascendente entre fundamentales).

NOTA. En esta ocasión el nivel de disonancia que aporta la séptima, con respecto de la fundamental, viene intensificada por el intervalo de tritono existente con la tercera (mayor en este caso).

Compás #4: El 'nivel de disonancia', que se ha incrementado progresivamente desde el comienzo, encuentra su 'reposo/distensión natural' en el acorde de tónica. Es la *formula cadencial* que conocemos como Cadencia Auténtica/Perfecta, si bien no resulta plenamente conclusiva ya que el V7 se presenta en primera inversión (de hecho, *Si* en el Bajo se comporta como un retardo).



Compás #6: **II7** en tercera inversión. El acorde **II7** (obsérvese que su tercera es mayor en esta ocasión) prepara su séptima por nota tenida desde la tercera del **vi** y ésta resuelve, por grado conjunto descendente, en la tercera del **V** (relaciones ambas de cuarta ascendente). Al cambiar la *calidad* de este acorde (de ser menor en su estado diatónico pasa a ser dominante al elevar su tercera) con-

tiene el *tritono tonal* propio de Sol (*Fa#-Do*) y en consecuencia resuelve en su 'presunto tónica' Sol Mayor (a la sazón **V** de Do Mayor).

NOTA.- Es, como veremos, el recurso armónico llamado *Dominante Secundario*.

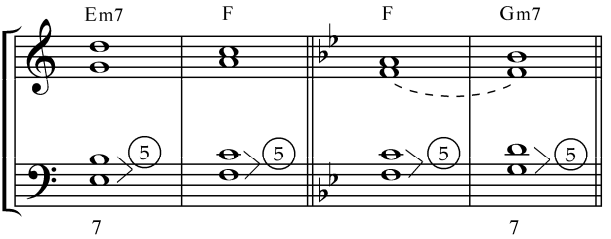
Compás #8: **IΔ** en tercera inversión. La Cadencia Perfecta esperada (V7 – I) resulta *no conclusiva* ya que el acorde de tónica se presenta, de manera sorpresiva, con séptima (mayor) y, a más a más, en tercera inversión. Su séptima está magistralmente preparada por nota tenida a modo de retardo (nuevamente, relación de cuarta ascendente) y resuelve descendiendo por grado conjunto, esta vez en la fundamental del **vi7** (relación de tercera descendente).

NOTA.- De hecho, y como tendremos ocasión de ver más adelante, el acorde **I** es tratado a modo de *Acorde Puente* que reinterpretándose como **IV** grado (ya que su *calidad* así lo permite), propiciará la inmediata modulación a la región de la dominante (Sol Mayor).

4.4 Algunas consideraciones sobre los Cuatríadas

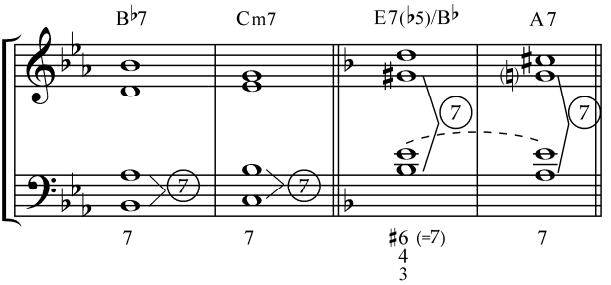
Las **Quintas justas paralelas** serán utilizables si se cumplen las siguientes condiciones:

1) Al menos uno de los dos acordes a enlazar es cuatríada (o superior).
2) Que las quintas no sean entre voces extremas.

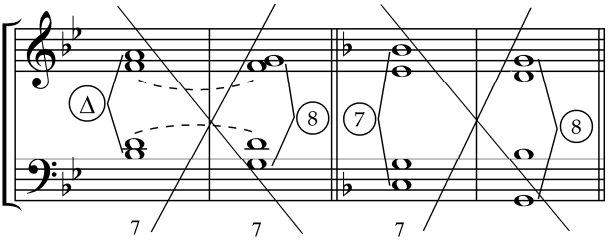


Podrán darse **Séptimas paralelas** cumpliendo las siguientes condiciones:

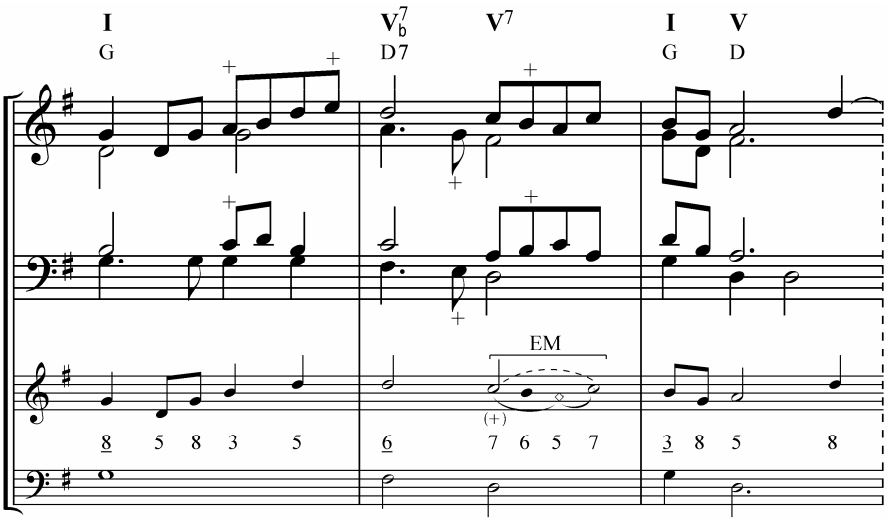
1) Los dos acordes a enlazar son cuatríadas (o superiores).
2) Las séptimas no se producen entre voces extremas.
3) No procedan todas las partes por movimientos directos.



Un intervalo de séptima no resolverá nunca en octava por movimiento directo
si la voz inferior desciende.

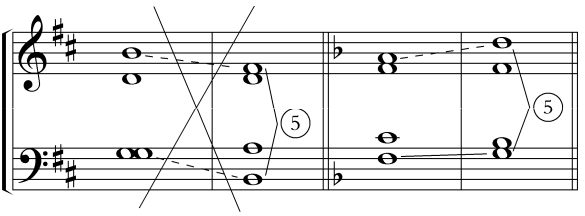


Una buena referencia contrapuntística entre los 'esquemas' de las líneas de las voces extremas (Soprano y Bajo) es siempre muy deseable.



No obstante a cuatro o más partes (y más cuando hay al menos un cuatríada implicado), las quintas resultantes por movimiento directo con salto en la voz superior (y siempre que el Bajo proceda por grados conjuntos) deben ser aceptadas como excelentes.

En base a este criterio entendemos por defectuoso el primer ejemplo (no así el segundo).

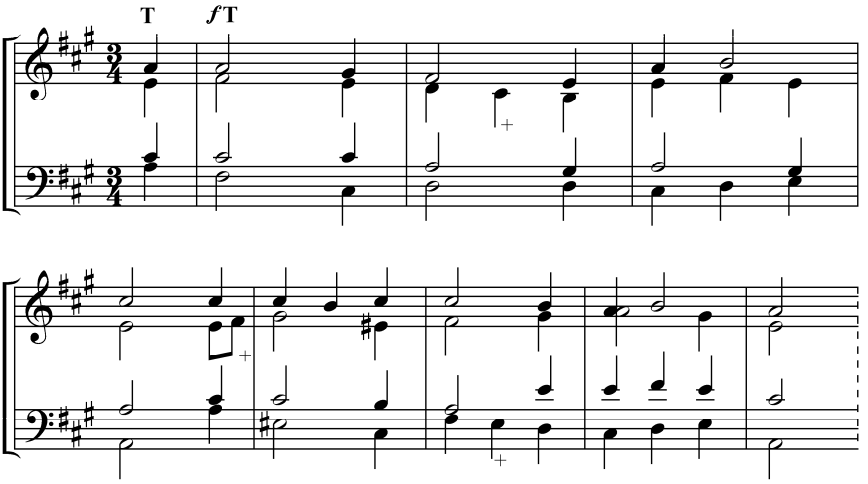


EJERCICIOS

1. Cifrar las Funciones Tonales:

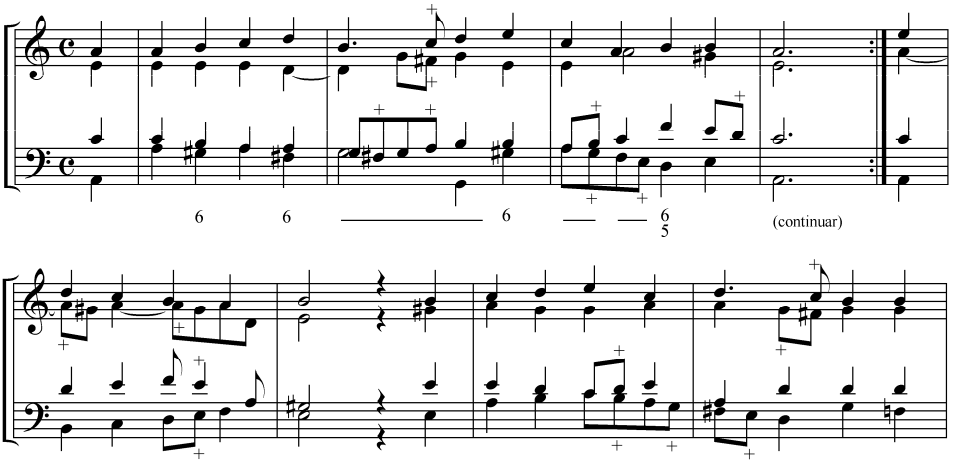
T para Tónica, **D** para Dominante, **SD** Subdominante mayor, **sd** Subdominante menor, ***f*T** función de Tónica, ***f*D** función de Dominante

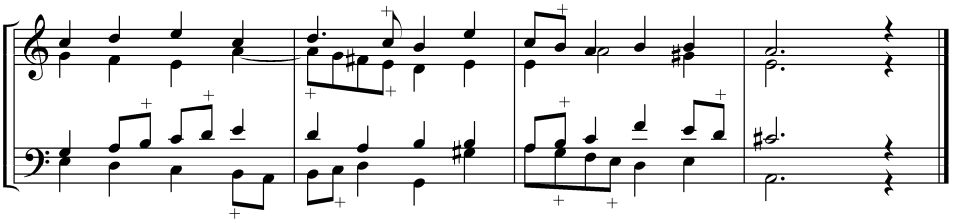
J.S. Bach *- Coral VII*



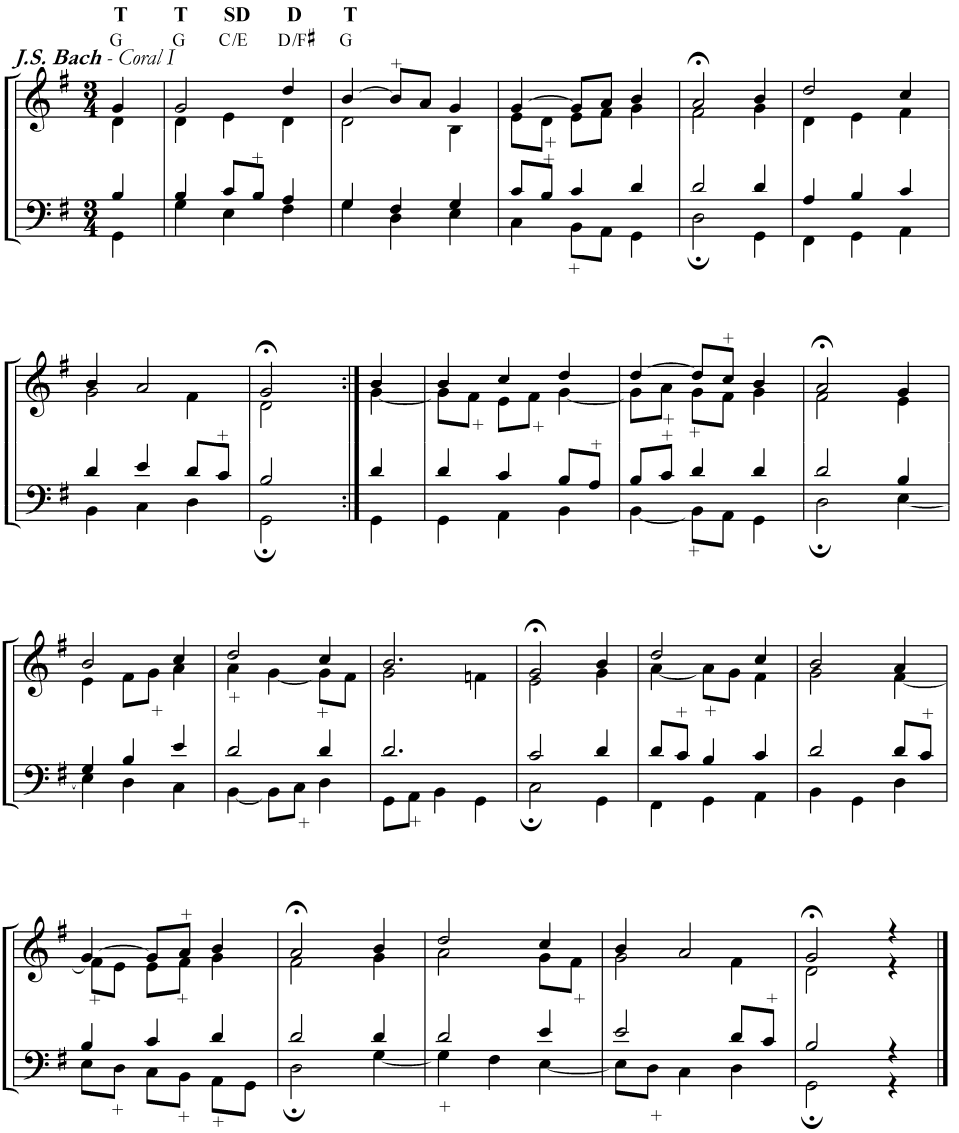
2. Cifrar Bajo y Funciones Tonales:

J.S. Bach *- Coral XXIII*



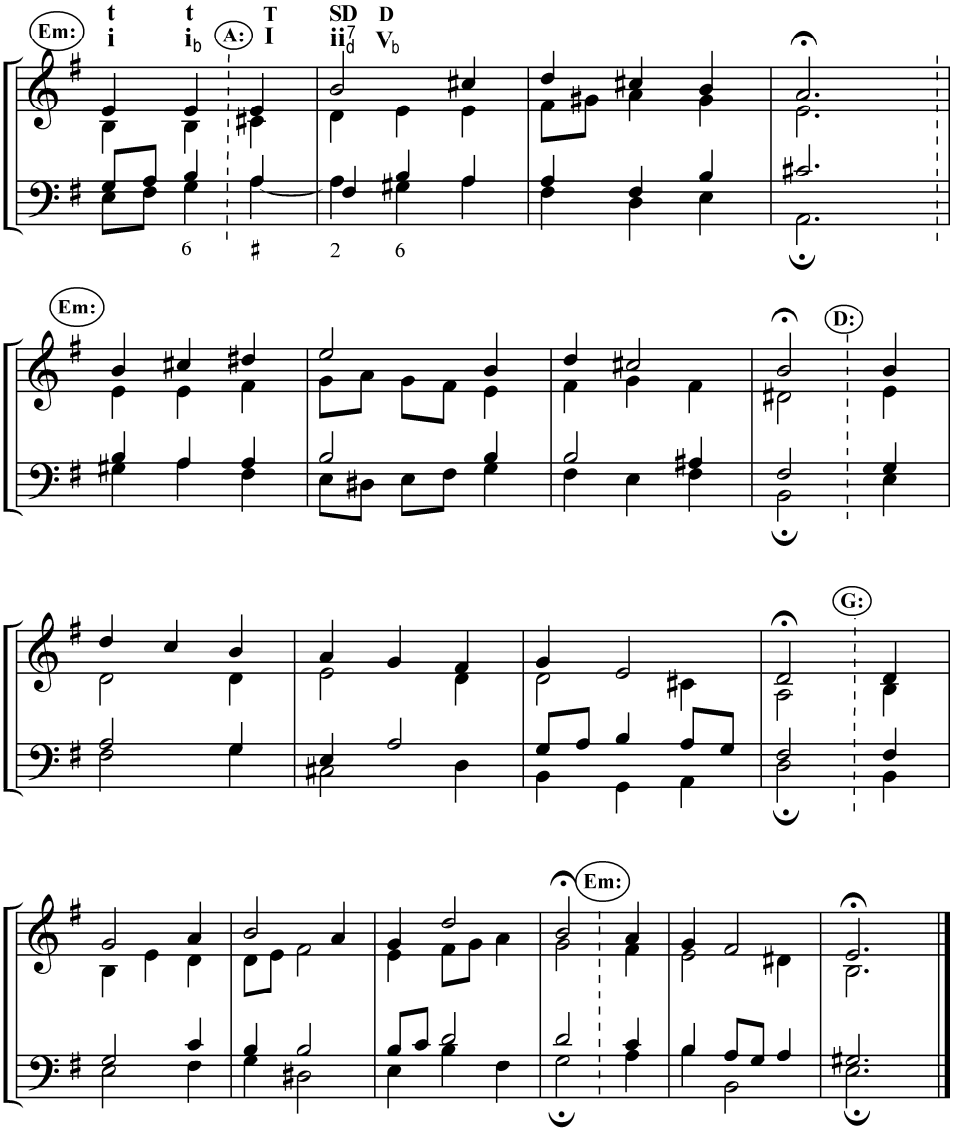


3. Cifrar Acordes y Funciones Tonales:



4. Cifrar: Grados, Bajo, Funciones Tonales y Notas 'de adorno'

J.S. Bach *- Coral XVII*



UNIDAD DIDÁCTICA 5

ACORDES DE NOVENA
INTERVALOS DE NOVENA
SOBRE EL BAJO

5.1 Los Novenas de Dominante

El acorde del V grado ('el Dominante') ejerce la función (en términos generales y entre los acordes diatónicos) de máxima tensión/contraste tonal con respecto de la función de tónica. Es por ello que su cualidad de 'disonante' (entendida la disonancia como oposición a la consonancia) ha sido siempre muy apreciada y potenciada por los maestros.

La incorporación de la novena como 'nota real' genera nuevas disonancias añadidas: de novena (mayor o menor) con la fundamental y de séptima (menor o disminuida) con la tercera. Máxime, si el tónica que le sigue es un cuatríada, los **Novena de Dominante**: $\mathbf{V}^{9}$ / $\mathbf{V}^{b9}$ son frecuentemente usados desde el XIX por los compositores.

Las novenas no son susceptibles de soportar una nueva inversión (hipotéticamente la 'cuarta inversión'). En música tonal las novenas solo se encuentran en el bajo como 'nota de adorno'.

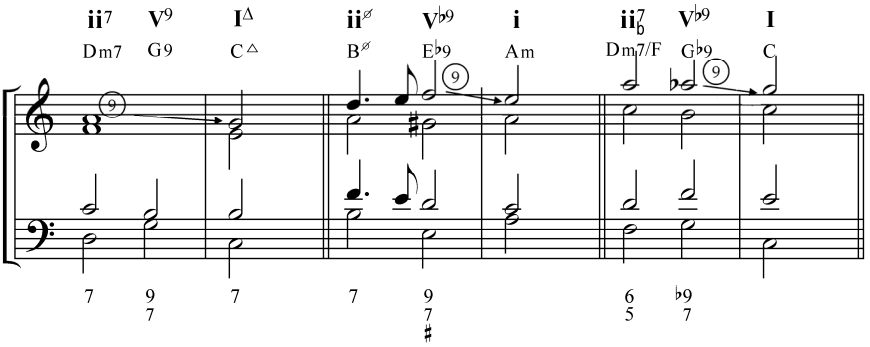
NOTA.- Habitualmente los acordes cifrados en 'cuarta inversión' resultan ser una simplificación de un cifrado más elaborado. (Caso frecuente: C^{6}/D debe cifrarse D^{9}sus).

En el Dominante pueden incorporarse tanto la Novena Mayor (9) como la Novena Menor (b9). La Novena Mayor es la 'propia' del modo mayor así como la Novena Menor es la del modo menor. No obstante los 'intercambios modales' **i.m.** (utilización de elementos propios de un modo en su paralelo) resultan muy habituales en nuestros días.

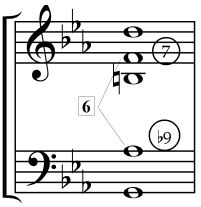
La Novena Mayor (como nota real) deberá disponerse, sin excepción, en una parte superior a las que cantan la fundamental y la sensible. A cuatro partes se suprimirá la quinta.

Tanto en el Cifrado de Grados, como en el de Acordes, bastará con indicar 9 o b9 (la séptima queda sobrentendida) y la inversión si la hubiere (si el acorde de novena tuviera séptima mayor –no es el caso actual- se cifraría Δ9).

NOTA.- También se pueden cifrar: 7(9) y 7(b9).

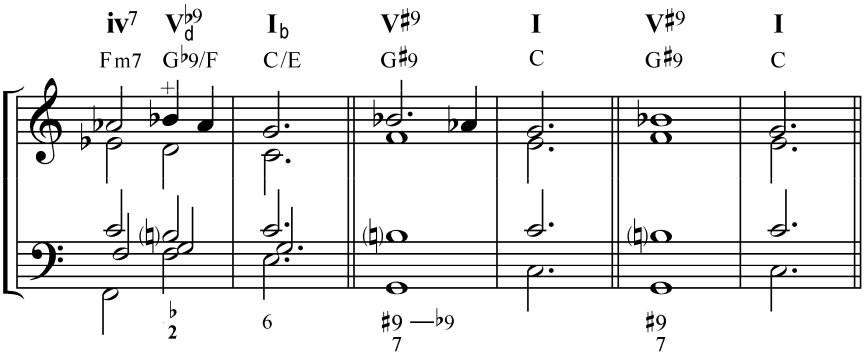


La Novena Menor (como nota real) seguirá estas mismas consideraciones aunque excepcionalmente podría estar dispuesta por debajo de la sensible.



La resolución esperada para todas las novenas (como es habitual para las disonancias) será descendiendo por grado conjunto. Si resolviera en el I resultará obviamente ser su quinta.

También es posible la Novena Aumentada (#9) como factor y será derivada como la bordadura/apoyatura superior de la Novena Menor. Si se utilizara, la Novena Aumentada (enarmonía de la tercera/décima menor) deberá disponerse (además) obligatoriamente en una parte superior a la que canta la sensible.



<u>Las novenas</u> (como todas las disonancias) <u>deberán estar *preparadas*</u> (directa o indirectamente) <u>o acceder a ellas por salto ascendente</u> (en sentido contrario a su resolución tipo).

Con frecuencia resultan quintas, e incluso séptimas, paralelas (aunque no es deseable entre voces extremas) en el enlace de dos acordes siendo, al menos uno de ellos, de novena y a condición de no moverse todas las voces en movimientos directos.

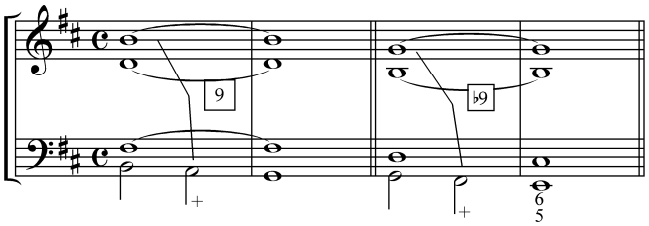
5.2 Intervalos de Novena sobre el Bajo

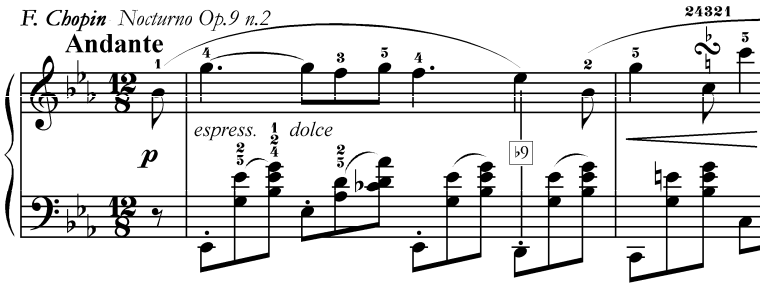
El estudio de los quintíadas (acordes de novena) en otros Grados (que no sean el V) los relegamos a estudios posteriores. No obstante veremos algunas ocasiones en que los intervalos de novena (especialmente los extremadamente disonantes como lo son las novenas menores) ocurren sobre el bajo (obviamente a excepción de los factores de novena).

Los casos más frecuentes son:

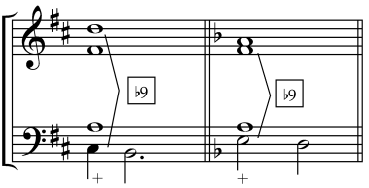
1) **Séptima de paso:** El intervalo de novena se produce entre el bajo y la fundamental.

El bajo canta la séptima de paso en una relación de tercera descendente o hacia una primera inversión en una relación de cuarta descendente.

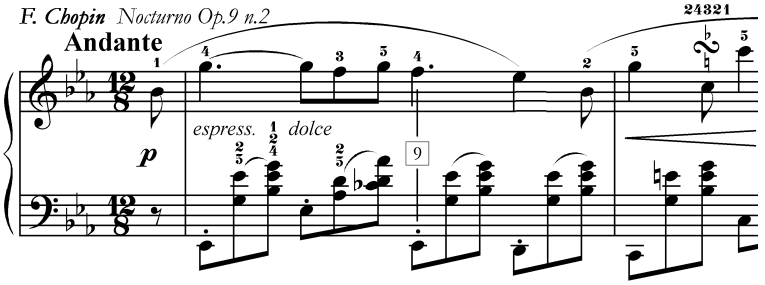




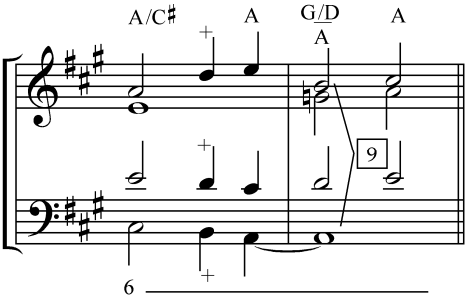
2) **Apoyatura superior de la Fundamental en el Bajo:** El intervalo de novena se produce entre la apoyatura y la tercera que se encuentra en una voz superior.



3) **Apoyatura superior o retardo hacia la Fundamental en otras voces:** El intervalo de novena se produce entre la apoyatura y la fundamental que se encuentra en una voz inferior (frecuentemente en el bajo).

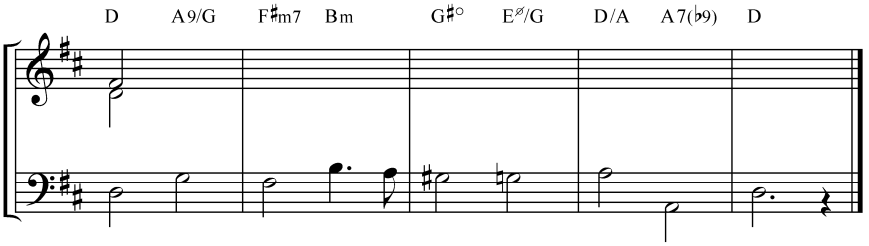


4) **Nota Pedal:** Intervalo de novena resultante al moverse las voces contra una nota tenida.

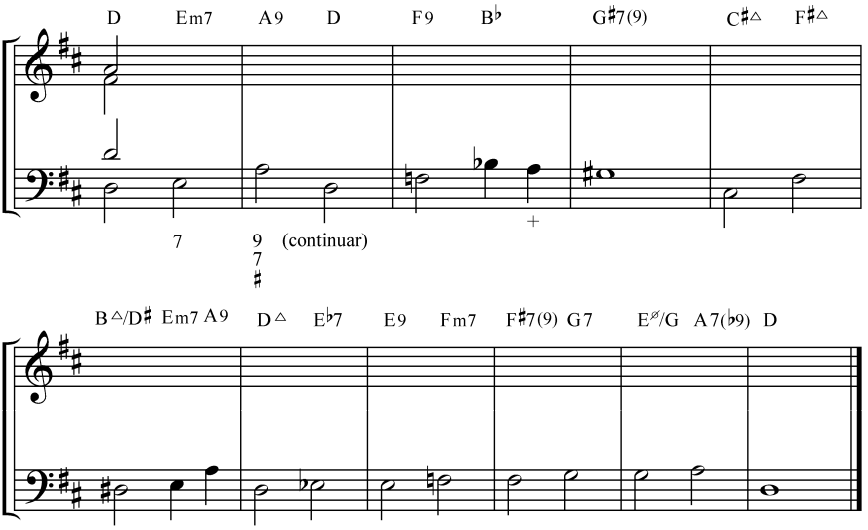


EJERCICIOS

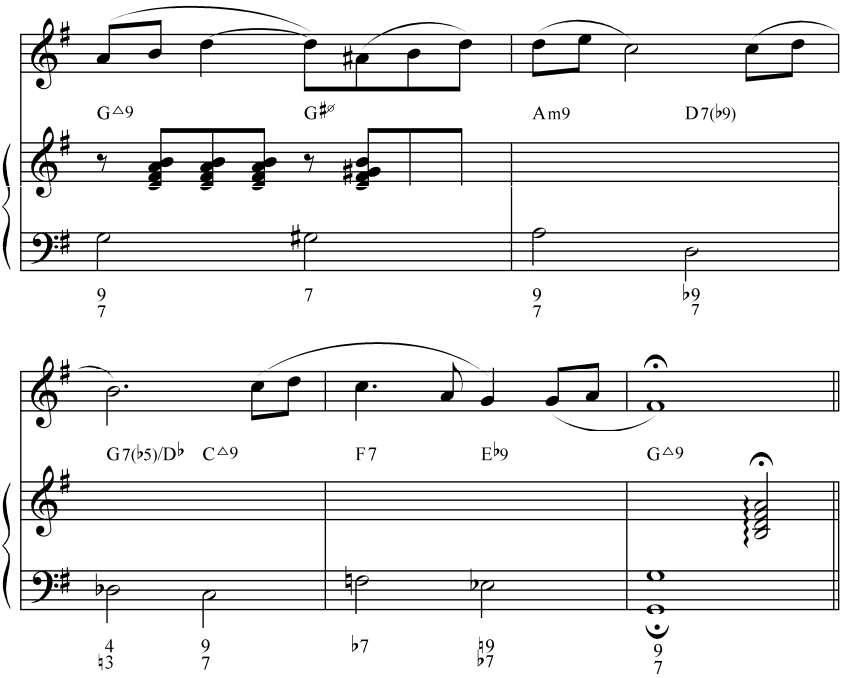
1. Realizar el siguiente fragmento a 4 partes armónicas. Cifrar también el Bajo.



2. Realizar el fragmento. Cifrando también el Bajo.



3. Realizar el acompañamiento para piano.



UNIDAD DIDÁCTICA 6

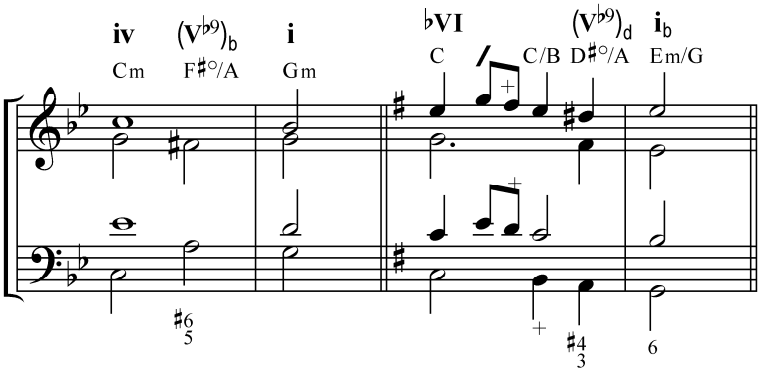
ACORDE DE SÉPTIMA DISMINUIDA LA PEDAL Y LAS SERIES DE SEXTAS

6.1 El Acorde de Séptima Disminuida

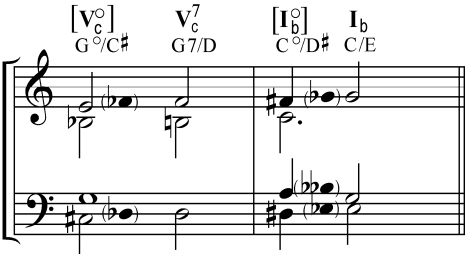
El cuatríada **Disminuido**: **vii°** (como familiarmente se le conoce) proviene (como sabemos) del séptimo grado de la escala menor armónica.

También se obtiene (y así funciona mayoritariamente) como *derivado* del Dominante con Novena Menor: **(V^{b9})**. En este caso, como quiera que contiene el *tritono tonal* y que su función es de dominante, lo trataremos con las consideraciones oportunas para el **V^{b9}**. Al mismo tiempo que su fundamental es la *sensible,* sus notas características (*notas-guías*) son: su quinta disminuida (séptima del V) y su séptima disminuida (b9 del V). Como representante del V ejerce función de dominante pero no de manera tan decisiva. Esto supone una alternativa para 'debilitar' esta armonía.

Al ser un acorde 'simétrico' (todos sus factores están a tercera menor) contiene, además, un *tritono melódico*, éste podrá resolver en quinta justa (no así su tritono tonal). <u>Siempre deberá cifrarse la sensible como fundamental</u>.



NOTA.- El Disminuido se presenta con mucha frecuencia con enarmonías y en inversiones.



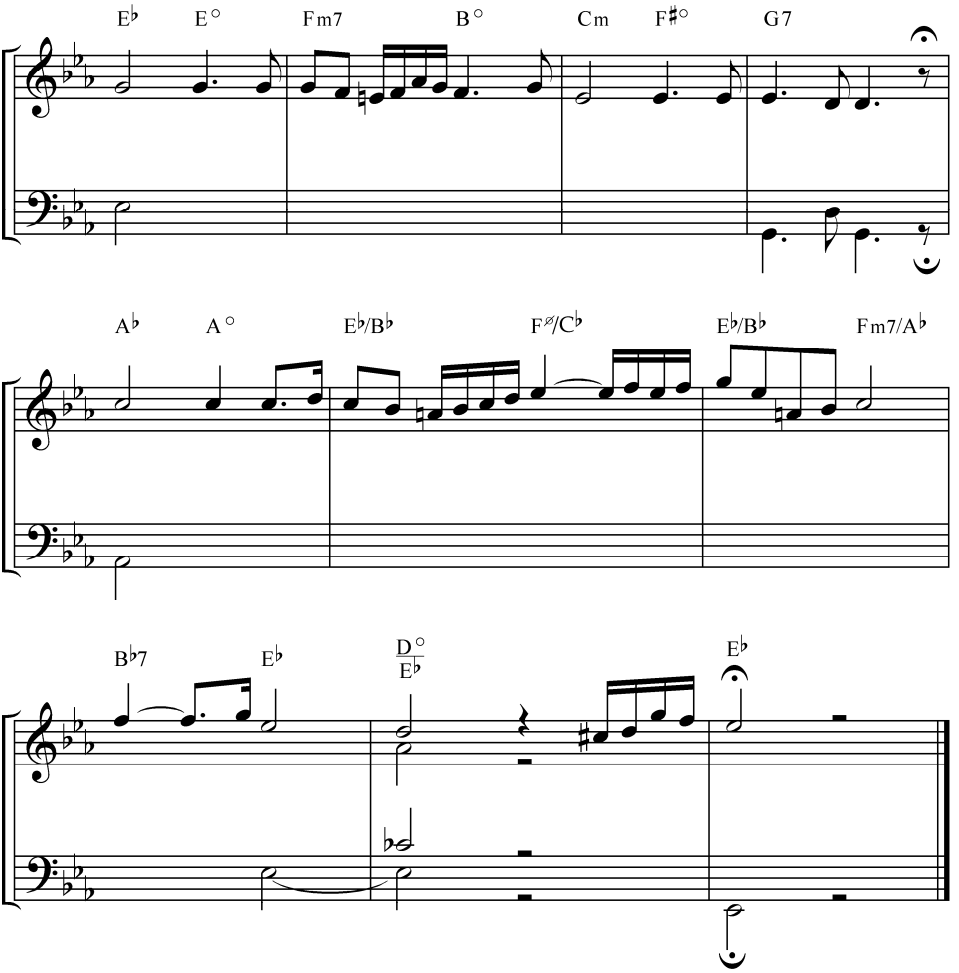
También se utiliza como acorde de 'bordura o apoyatura cromática' de la tercera mayor y la quinta (y de la séptima en acordes dominantes).

En estos casos, es un acorde 'de extensión' y debe entenderse, pues, la

misma fundamental del acorde que adorna. Obsérvense las oportunas conducciones cromáticas de sus notas.

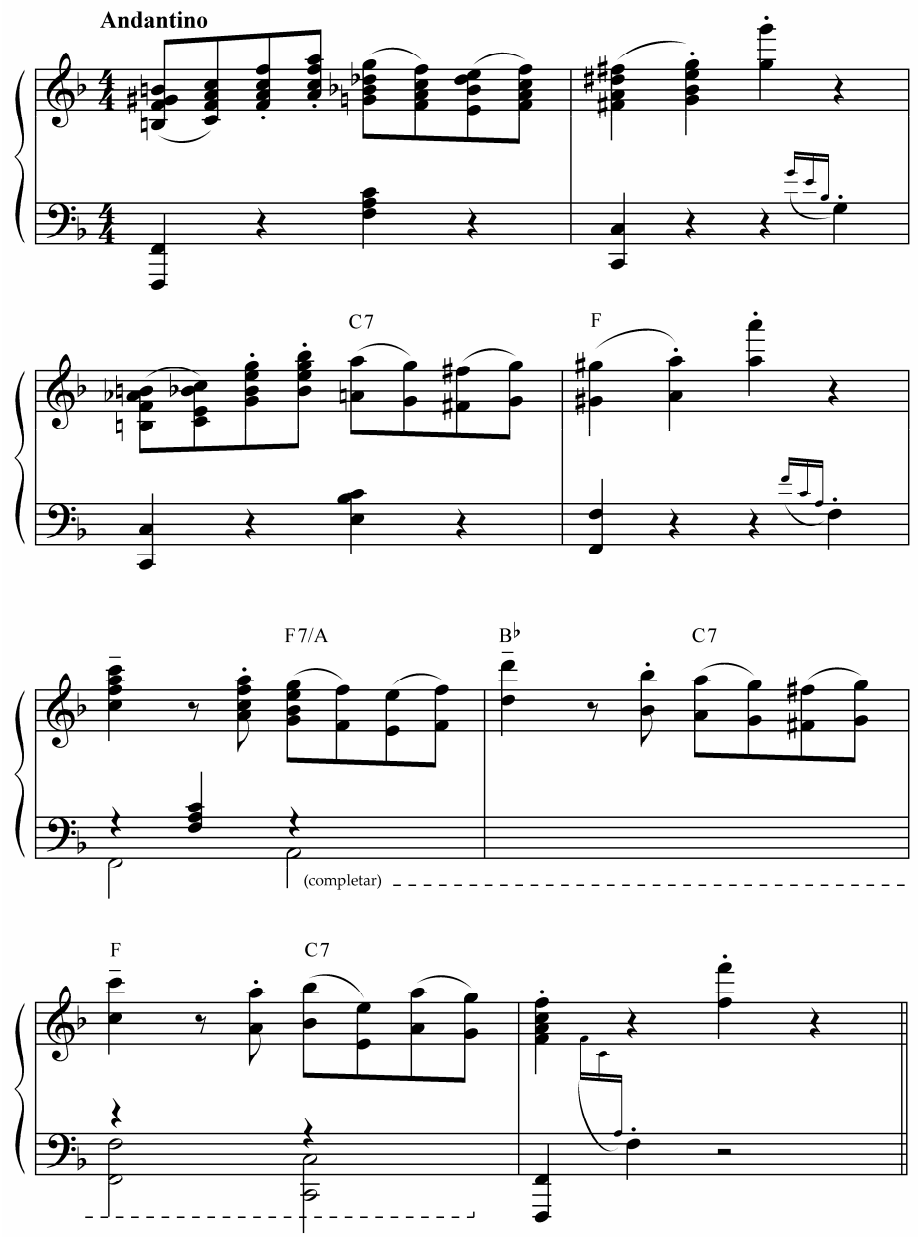
EJERCICIOS

1. Realícese para cuarteto. Cífrese también el Bajo.



2. Completar los acordes cifrados, de esta melodía acompañada armonizada, siguiendo el modelo habida cuenta de que las apoyaturas se armonizan con acordes de séptima disminuida, bien en función de dominantes secundarios o de apoyaturas cromáticas. Escríbanse con las oportunas enarmonías.

Asimismo completar el bajo y el acompañamiento donde se indica.



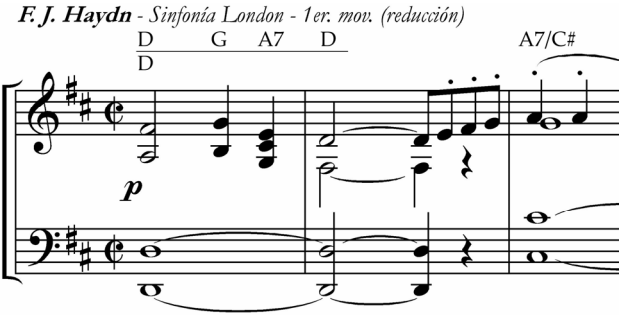
6.2 La Nota Pedal

La llamada **Nota Pedal** es una nota de adorno que se utiliza para proteger, preservar o ayudar a establecer la tonalidad. Es por ello que las más empleadas son la de Tónica y la de Dominante. Se emplea mayoritariamente en el Bajo aunque también las hay de voces superiores.

Una o más nota/s real/es queda/n tenida/s durante el transcurso de los diferentes acordes originados por las otras voces.

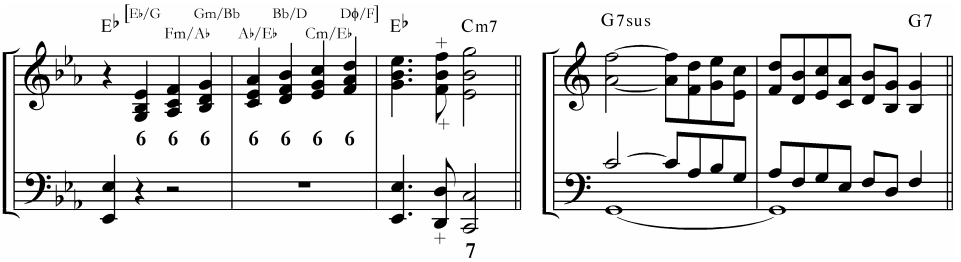
Es de buen gusto que las disonancias que generan cada uno de los acordes contra la Pedal vayan progresivamente en aumento hasta el acorde de su terminación.

La Pedal no debe abandonarse hasta que resulte ser de nuevo nota real en parte rítmica fuerte.



6.3 Series de Sextas

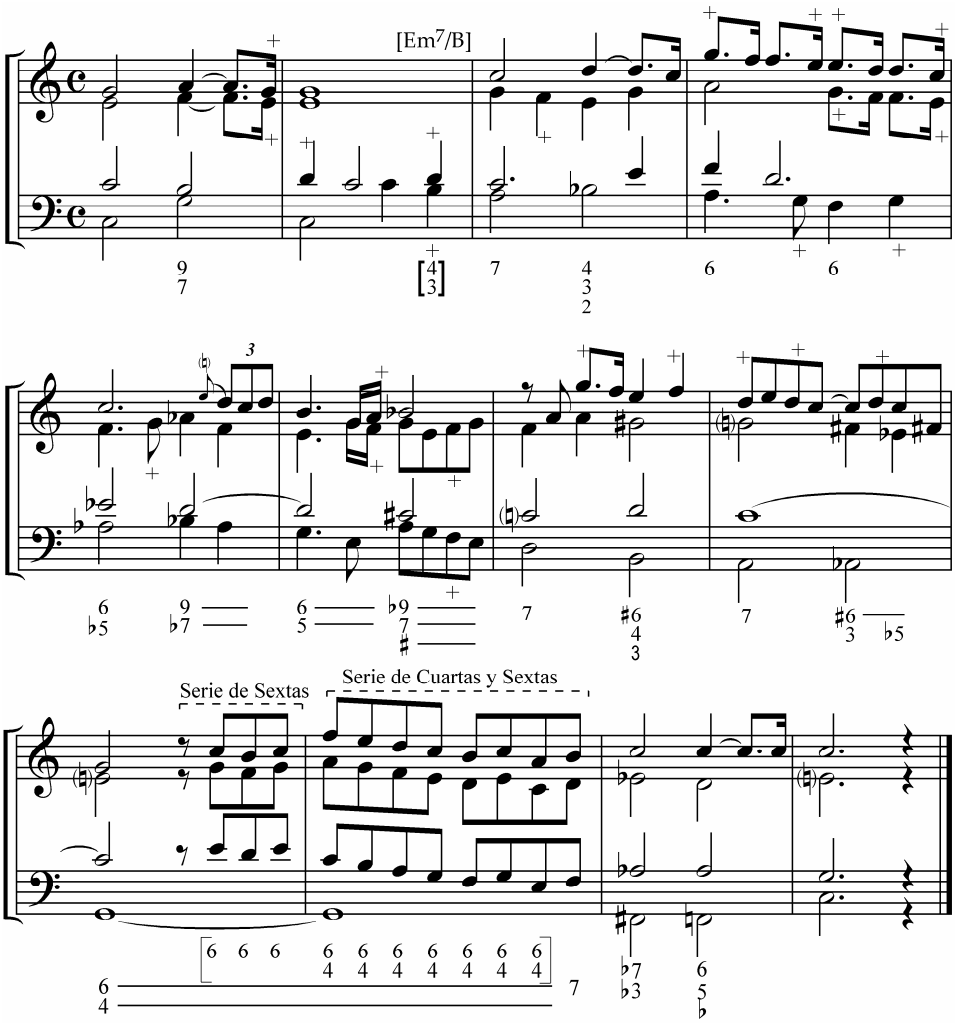
Una melodía (que transcurre con frecuencia escalísticamente) puede ser armonizada con *acordes de sexta* (primera inversión) o de *cuarta y sexta* (segunda inversión). Resulta habitual que estas **Series de Sextas** sucedan sobre una Pedal, aunque también ocurren sin ella. En este último caso (a 4 partes) se silencia una de las voces (generalmente Bajo o Soprano).



NOTA.- Obsérvese que las partes que se conducen en movimientos paralelos lo hacen a terceras, cuartas o sextas.

EJERCICIOS

1. Cifrar Grados, Acordes (excepto en las Series de Sextas) y los factores 9 y 7 (indicar con una flecha sus resoluciones).



UNIDAD DIDÁCTICA 7

DOMINANTES SECUNDARIOS

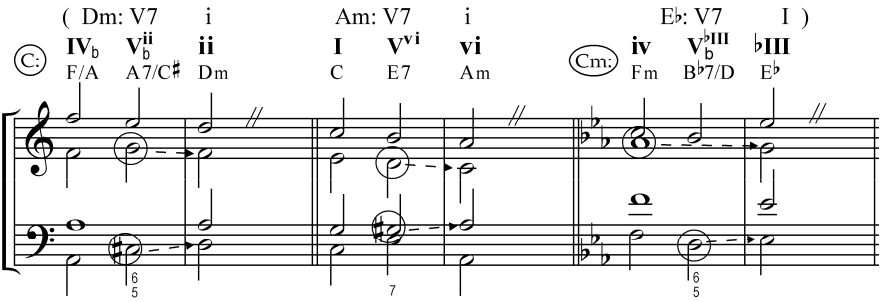
7.1 Los Dominantes Secundarios

Cualquier acorde (especialmente aquellos que se derivan directamente de la escala diatónica –llamados *introtonales*-), y a condición de que su quinta sea justa, puede ser enfatizado por la Armonía de Dominante que le es propia. Al acorde que ejerce esta armonía le llamamos **Dominante Secundario**. Muy frecuentemente se le sitúa en parte rítmicamente débil.

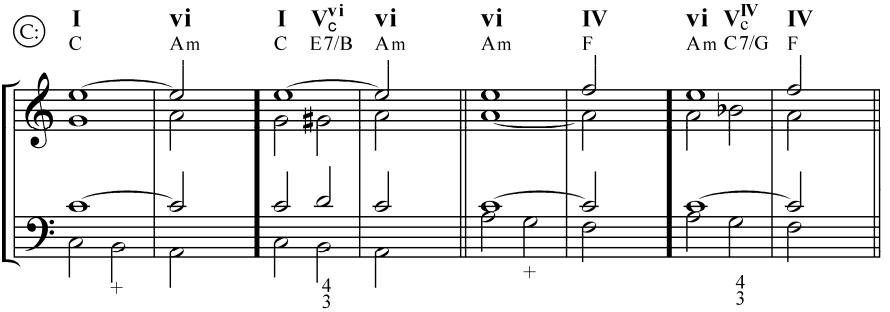
El 'patrón' **V → I/i** puede ser transportado obteniendo como resultado cualquier grado diatónico (incluso cromático en una armonización mas avanzada). Esta función dominante viene expresada (al igual que en el V^7), entre otras, por el *tritono tonal* del 'presunto nuevo tónica'.

Suele usarse (aunque existen otras muchas oportunidades):

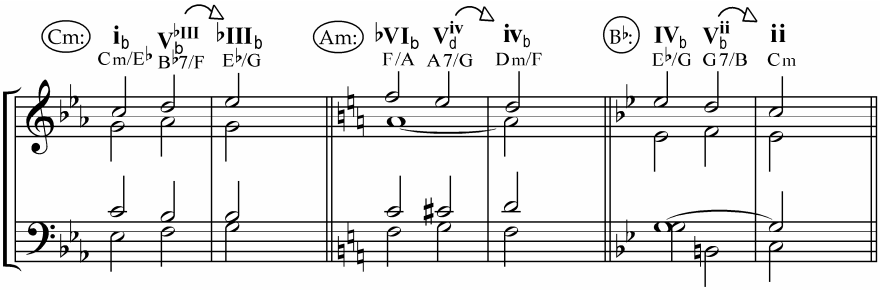
a) En *relación* de cuarta ascendente entre sus fundamentales.



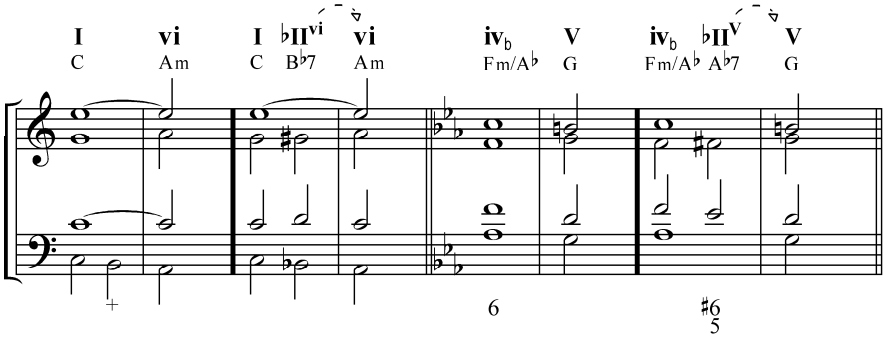
b) Aprovechando una *relación* de tercera descendente entre las fundamentales de los acordes a enlazar y como consecuencia de la armonización de la *séptima de paso* empleada en el primer acorde (frecuentemente en el Bajo).



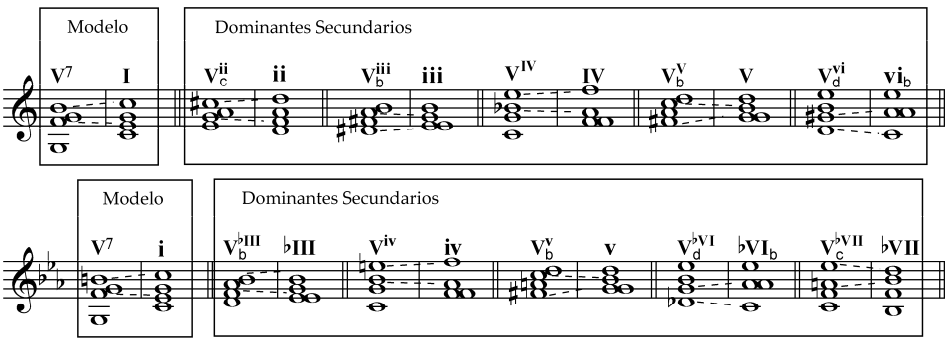
c) Aprovechando una *relación* de tercera ascendente (especialmente en el modo menor) entre las fundamentales de los acordes a enlazar y como consecuencia de la armonización de la *nota de paso* empleada en el primer acorde.



NOTA.- También posible en la *relación* de segunda menor descendente (bII7) cuando actúa como *sustituto* del 'presunto V7' Ver: *Acordes de Sexta Aumentada*

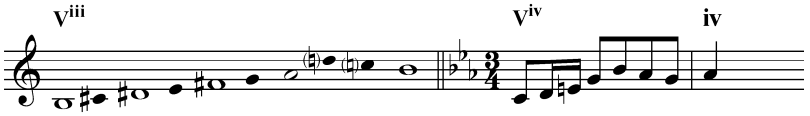


Los *Dominantes secundarios* pueden necesitar (obligatoriamente en el modo mayor y condicionados en el modo menor por la escala empleada) de una o más alteraciones accidentales (bien para conseguir tercera mayor, séptima menor y/o quinta justa –aunque ésta no resulta necesaria-) en la formación del acorde.

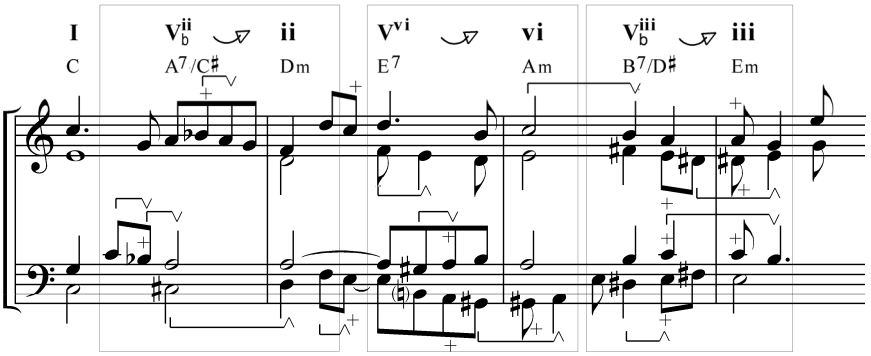


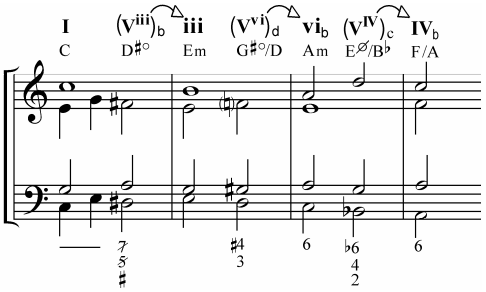
NOTA.- Los *Dominantes secundarios* con resolución en el **VII** grado del modo mayor y en el **II** del modo menor de sus escalas natural o armónica resultan impracticables ya que éstos son acordes con quinta disminuida.

El proceso práctico del dominante secundario se resume en tratar a su 'presunto tónica' como tal, es decir, considerar que es efectivamente el V de una nueva tonalidad. Para ello se emplearán las alteraciones accidentales oportunas.



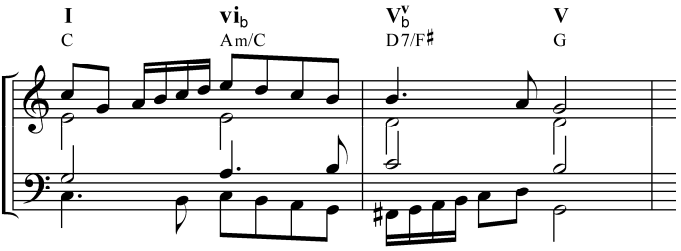
En el caso de un dominante secundario que apunte a un acorde menor, las partes observarán, además, las oportunas reglas de *neutralización*.





El (V7) y el (Vb9) como *derivados* (y *representantes* por tanto), sustituyen con mucha frecuencia al V7 (especialmente en el modo menor ya que incluye el sexto grado de su escala armónica). Este uso es característicamente útil cuando actúa como dominante secundario.

El Dominante secundario mas utilizado es el $\mathbf{V^V}$ (llamado Dominante de la dominante), también cifrado como 𝐃𝐃.

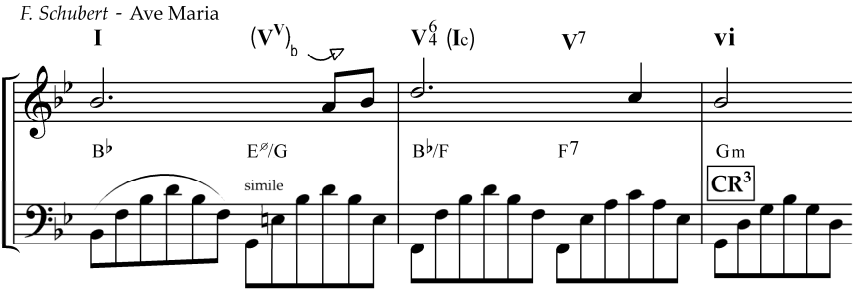


Su empleo es especialmente útil en las Semicadencias Auténticas. Razonamiento perfectamente lógico, ya que lo que se pretende es un 'reposo' en la do-

minante (hágase al efecto el siguiente planteamiento: Si el V fuera un I ¿Cuál sería su V7?).

NOTA.- En el modo menor el V^V es frecuentemente utilizado con su quinta disminuida.

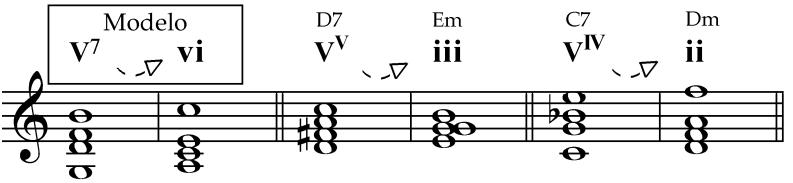
· A continuación un fragmento en el que aparece el ($\mathbf{V^V}$) como Dominante secundario resolviendo en el *Cuarta y Sexta Cadencial.*



7.2 Dominantes secundarios con resolución 'Rota'

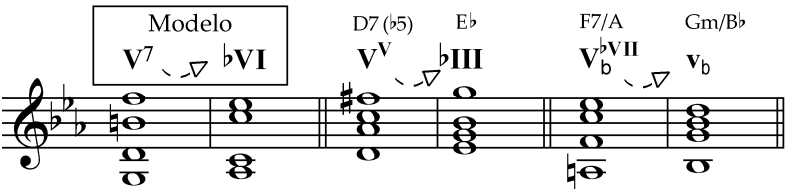
La Cadencia Rota/Evitada mas usada es la que presenta las sucesiones indicadas por los modelos V-vi y V-bVI.

El modelo V-vi tiene su origen en el modo mayor, en el cual el Dominante resuelve en la tríada de la Submediante (tónica de la tonalidad relativa).

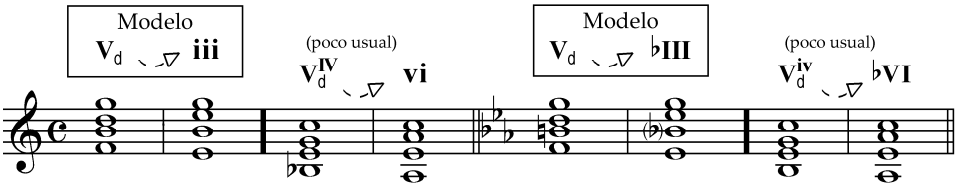


El modelo V-bVI se deriva del modo menor y funciona por analogía con el modo mayor. Observemos que el *tritono tonal* de la nueva 'tonalidad aparente' resuelve cumpliendo las expectativas: Sensible mueve a Tónica y la 7ª del Dominante en la Mediante.

El Dominante secundario, con resolución 'rota' se mueve con relación de segunda ascendente (menor o mayor según el caso).

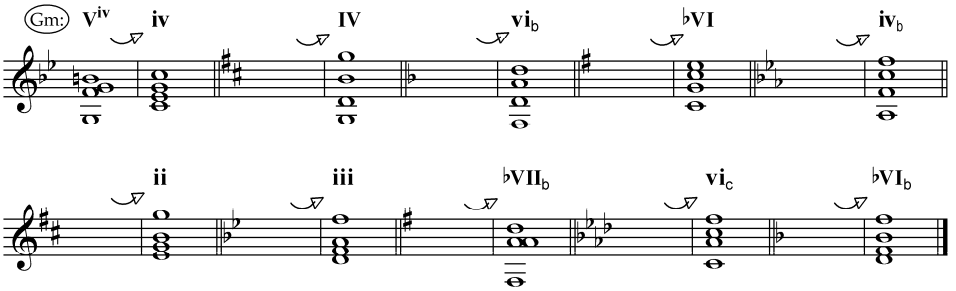


También son posibles las resoluciones 'rotas' sobre los grados iii y bIII, siendo más usuales aquellas en la que el Dominante se encuentra en tercera inversión ya que su séptima tiene tendencia a resolver descendiendo, por grado conjunto, en la 'presunta tercera de su tónica'.



EJERCICIOS

1. ¿Cuáles son las tonalidades y los dominantes secundarios referidos?

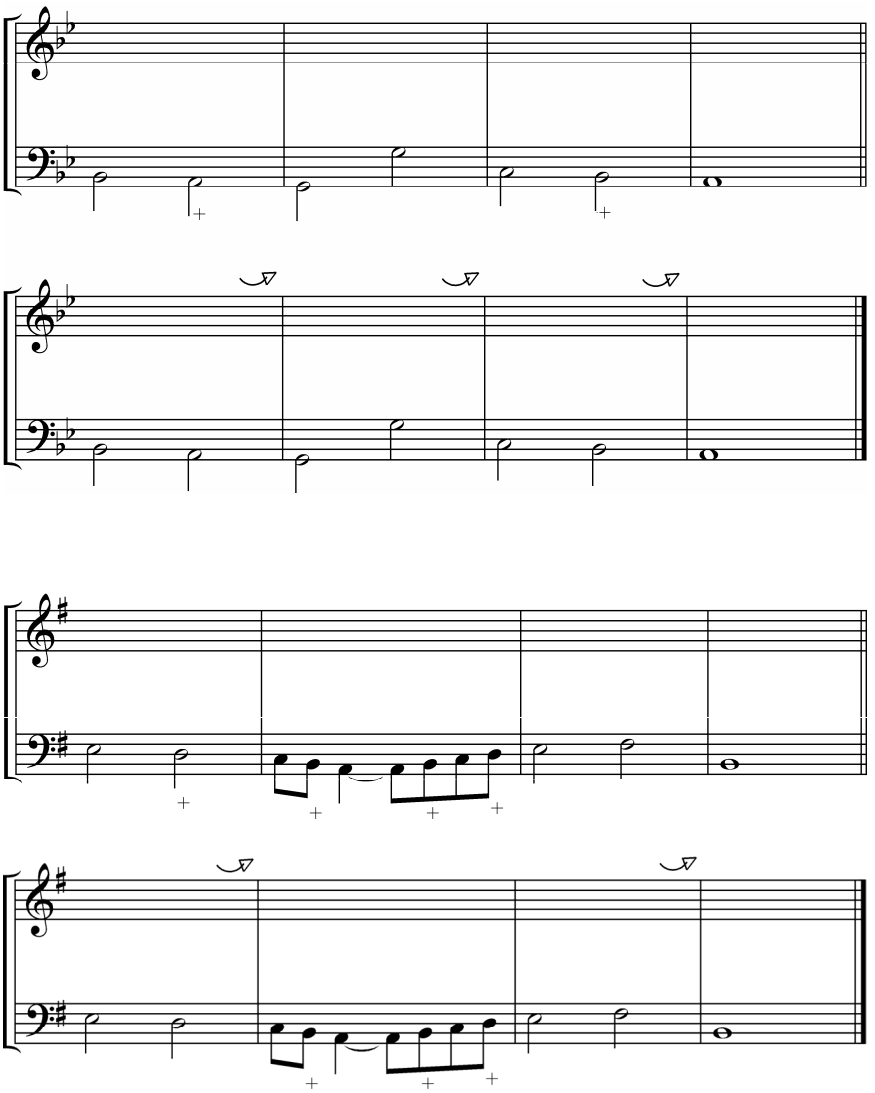


2. Realizar los enlaces citados (en 3 tonalidades diferentes para cada uno de ellos).

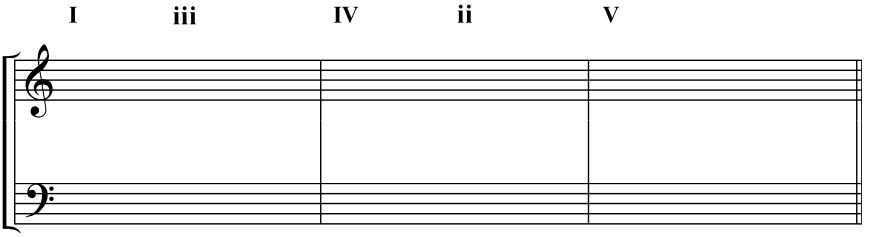
a) || **I** $\mathbf{V^V}$ | **V** || b) || **i** $\mathbf{V^V}$ | **V** || c) || **ii** $\mathbf{V^V}$ | **V** ||

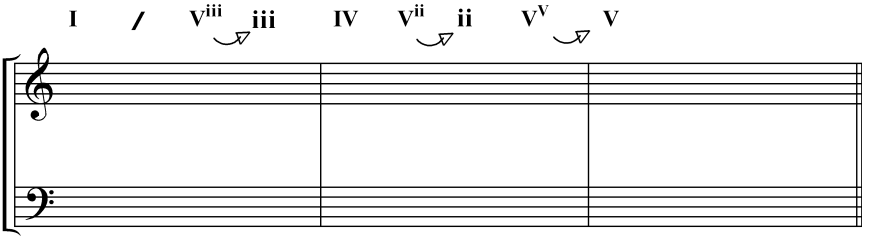
d) || **ii**$^{\varnothing}$ $\mathbf{V^V}$ | **V** || e) || **IV** $\mathbf{V^V}$ | **V** || f) || **iv** $\mathbf{V^V}$ | **V** ||

3. Realizar en dos versiones de tal manera que el mismo Soprano se pueda armonizar sin y con dominantes secundarios donde indican las flechas.

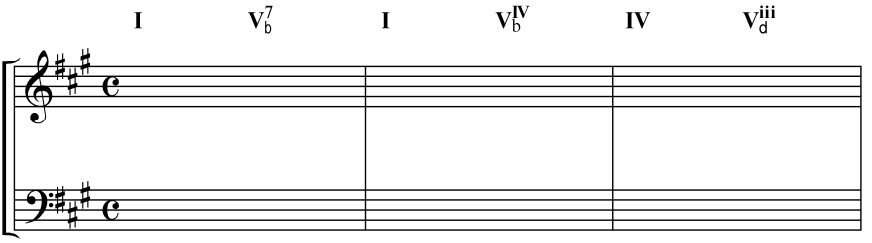


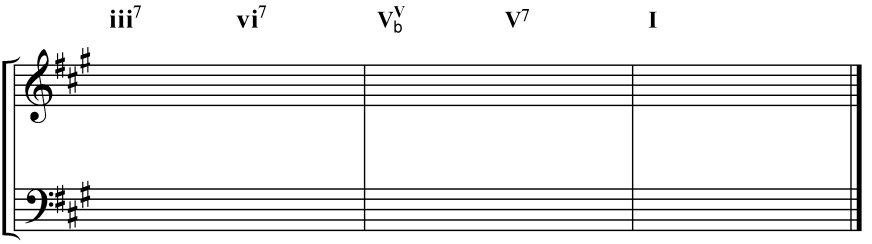
(Elegir los Estados idóneos)





4. 2 Realizaciones (con distintos Sopranos). Indicar con flechas los Dominantes secundarios.





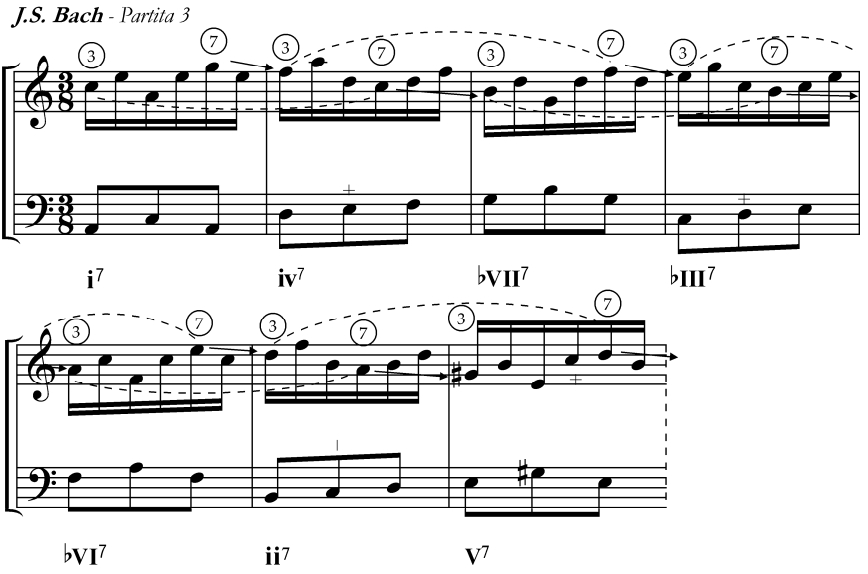
UNIDAD DIDÁCTICA 8

SERIES DE SÉPTIMAS "FORSTPINNUNG" SECUENCIAS

8.1 La 'Serie de Séptimas'. El *Forstpinnung*

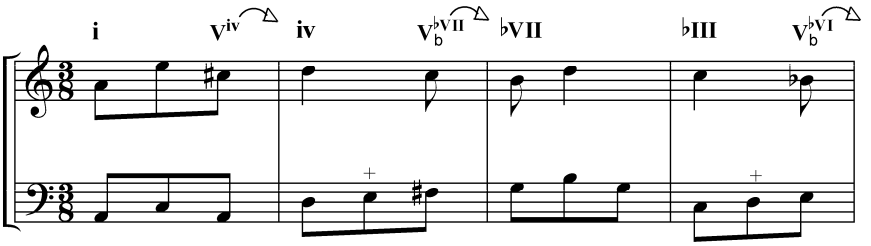
Tal y como hemos podido apreciar, en una relación de cuartas ascendentes, la tercera de un acorde puede preparar (por nota tenida) la séptima del acorde siguiente. Asimismo, la 'resolución tipo' de la séptima resulta la tercera del acorde a enlazar. Estas 'propiedades' han sido aplicadas por los compositores (muy especialmente en el Barroco) para procurar un fragmento pseudo-serial que conduce hasta el Dominante (también hacia un *Dominante Secundario*) que debido al direccionamiento que proporciona su 'lógica musical' permite, incluso, 'descuadrar' rítmicamente la sección en la que se implementa.

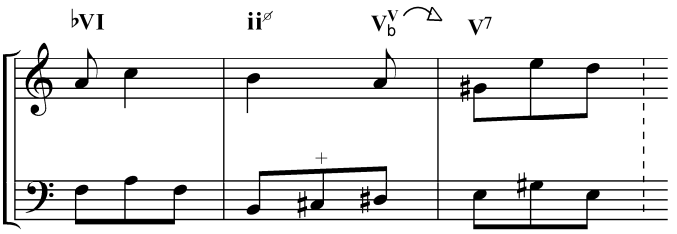
Cuando el material temático se presenta secuenciado (a menudo 2 compases en imitaciones a la segunda inferior) con acordes de séptima enlazados en relación de cuarta ascendente, esta **Serie de Séptimas**, muy usada, es conocida como ***Forstpinnung***.

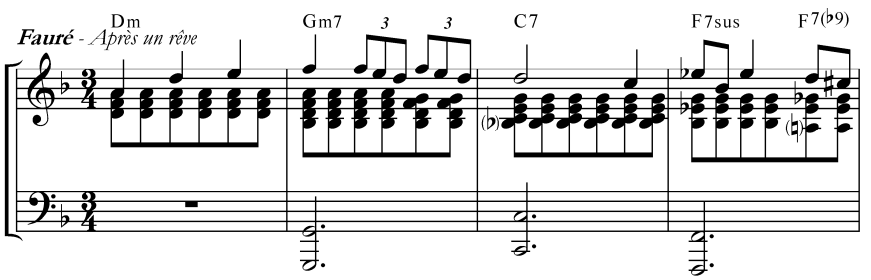


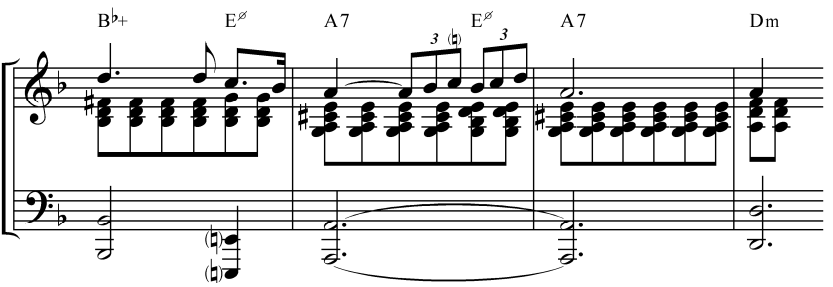
8.2 Series de Séptimas con Dominantes Secundarios

Ya que la Serie de Séptimas se caracteriza por las relaciones de cuarta ascendente supone una oportunidad para el empleo de Dominantes Secundarios en la misma resultando así más coloreada.





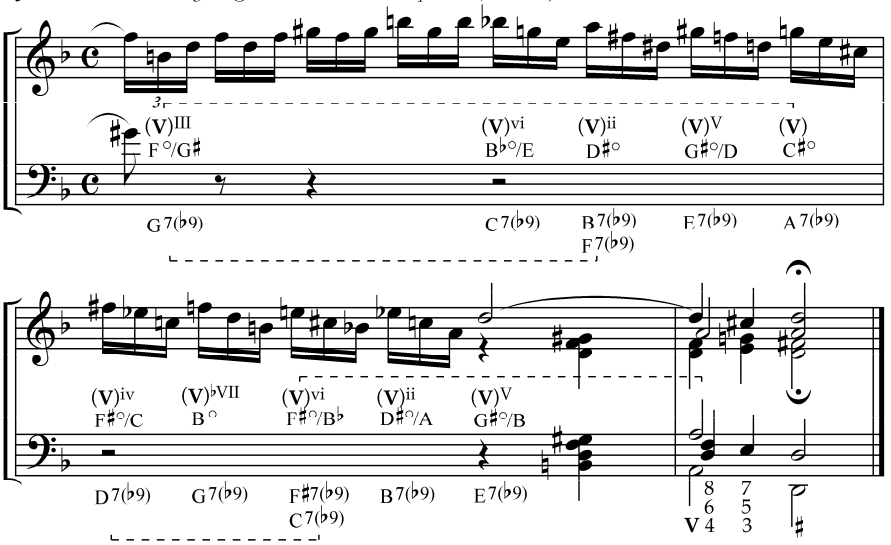




8.3 Series de Séptimas con Disminuidos

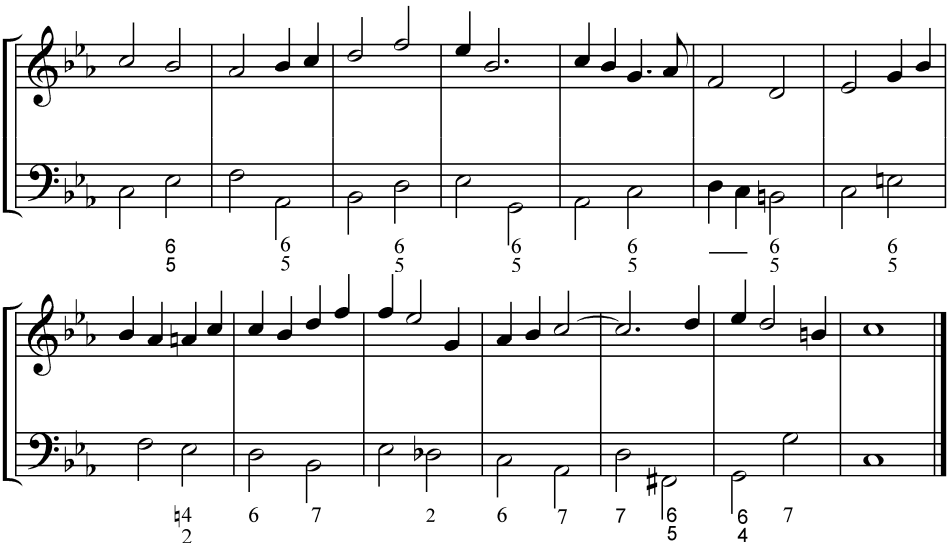
Los Disminuidos también pueden participar y/o formar Series de Séptimas:

J.S. Bach *- Preludio y Fuga VI - Clave bien temperado (Preludio)*



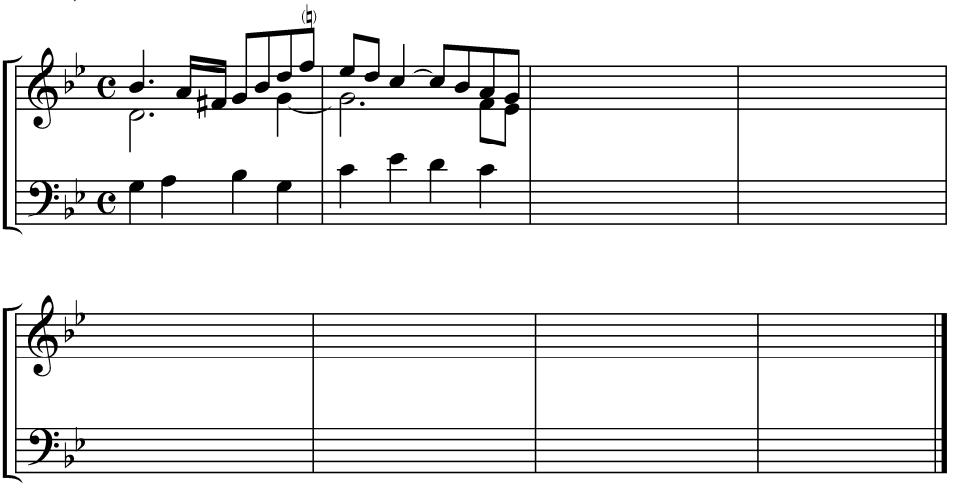
EJERCICIOS

1. Realizar el ejercicio de Séptimas.

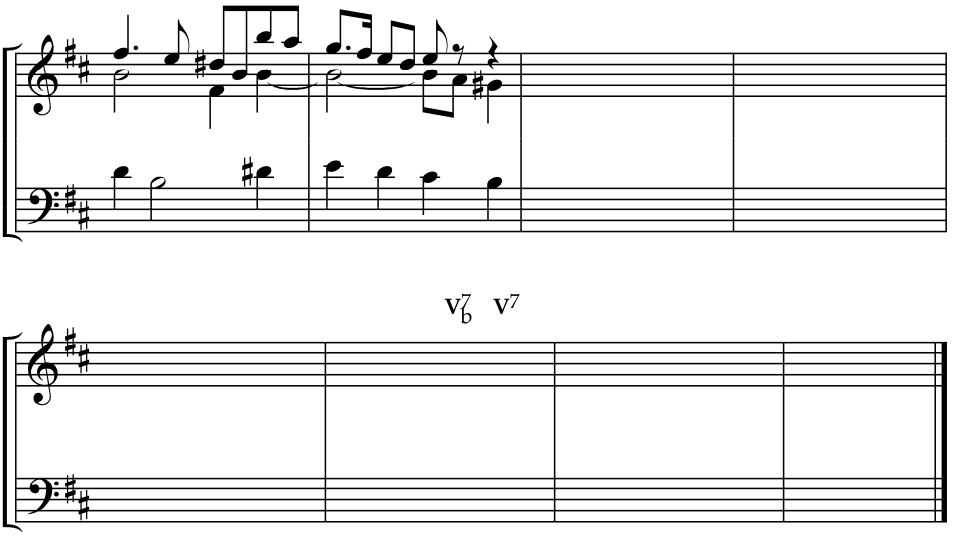


2. Realizar a 3 partes armónicas los *Forstpinnung*. (Se sugiere una variación del modelo en su tercera aparición).

2a)



2b)

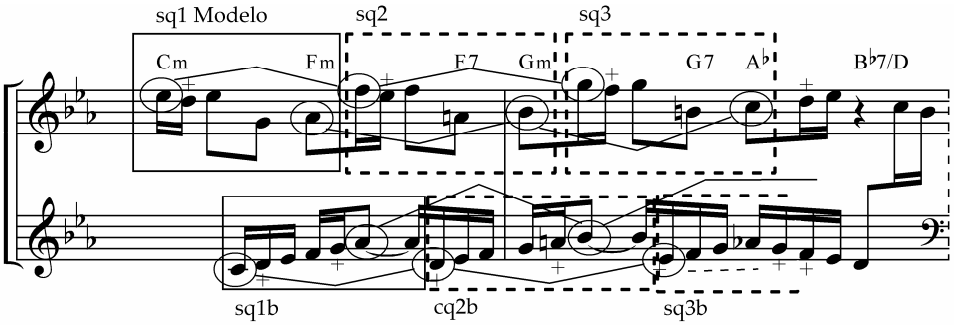


8.4 Secuencias

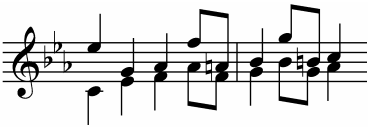
Llamamos **Secuencia** (o **Progresión**) al resultado de la repetición de un *modelo*, dando como mínimo (y usualmente) 3 elementos en total.

NOTA.- No hay que confundirla con *Progresión Armónica (ver: 1.7)*

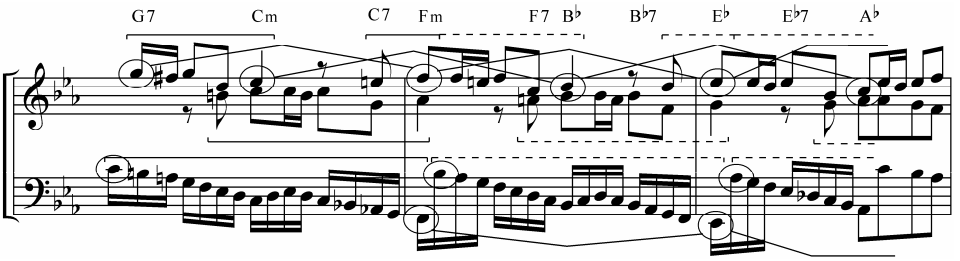
A continuación un par de Secuencias extraídas de la *Fuga n.2 del Clave bien temperado I de* ***J. S. Bach***:



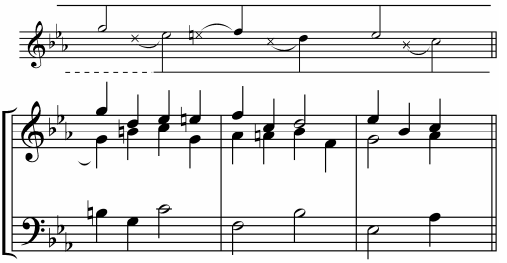
El modelo (sq1) está tomado de la 'cabeza' del *sujeto*. A su vez la voz inferior realiza otra secuencia, su modelo (sq1b) también está repetido dos veces, aunque en este caso el tercer elemento sí está variado con respecto del original. Ambas secuencias van ascendiendo por grado conjunto diatónico. El resultado armónico es una **progresión en sucesión de segúndas ascendentes** (**iv**, **v**, b**VI**). Para dar continuidad a la **secuencia**, ha intercalado Dominantes secundarios con resolución 'rota'.



En el siguiente ejemplo (más complejo) se nos muestra la combinación de tres secuencias al mismo tiempo.



La voz 'polifónica' superior (constituida por dos partes que marchan a terceras) no repite exactamente el modelo en el tercer elemento, así como tampoco las voces media e inferior, antes de finalizar todas presentan variaciones en la imitación del modelo.



Las secuencia se produce, en este caso, por descenso por grados conjuntos de los elementos que la componen, es pues una **imitación por grados conjuntos a la segúnda inferior**.

El resultado armónico es una **sucesión en relación de segundas descendentes**: **C**m, **B**b, **A**b.

Estudiado más detenidamente podemos observar que se trata de un pseudo-*Forstpinnung* (o Serie de séptimas), donde cada Grado cambia de calidad para constituirse como Dominante secundario del siguiente. En este caso la secuencia no se detienene en una armonía de dominante (como suele ser usual en los Fortspinnung), sino en el Grado bVI.

Las funciones tonales de la progresión vienen determinadas por el modelo y el último acorde de la secuencia, los acordes empleados en las repeticiones se limitan a copiar el modelo sin que por ello tengan que ejercer función tonal alguna necesariamente. Si la imitación no fuera regular (es decir a los mismos intervalos) habrá que considerar el nuevo enlace producido entre el último acorde de la repetición regular y el primero de esta nueva repetición.

Las secuencias proporcionan 'descuadre' a las frases (aunque no necesariamente) sin perjudicar la estructura.

NOTA.- El *Forstpinnung* es una forma de secuencia muy característica *(ver: 8.1)*

8.5 Secuencias de cuatríadas unitónicas

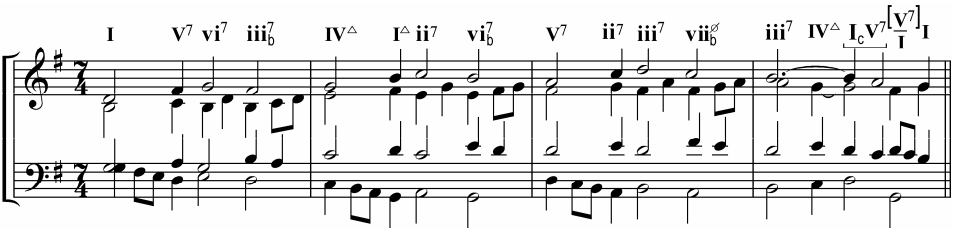
Nuestros ejercicios de Secuencias (en este nivel) obviamente no van a ser de la complejidad de las del maestro Bach (se requeriría, no solo una gran imaginación musical, sino bastante más experiencia), pero no por ello no dejarán de ser imaginativas y artísticas.

Nos centraremos, por el momento, en aquellas secuencias que resulten unitónicas, es decir, aquellas en las que los acordes de séptima se encuentran en los grados diatónicos sin alterar sus calidades.

No necesariamente estarán en relación de segundas o cuartas, ni siquiera la relación tendrá que ser forzosamente simétrica. Lo que si habrá de tenerse en cuenta es la preparación y resolución de la/s séptima/s del modelo.

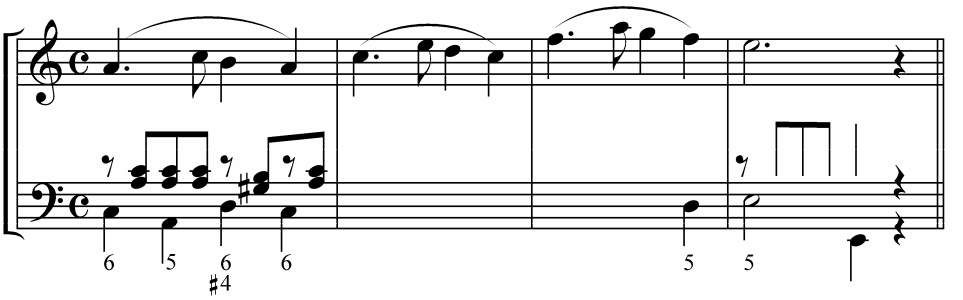
Las relaciones entre las fundamentales del modelo hay que tenerlas muy en cuenta al imitarlo, también los estados de los acordes si queremos que el Bajo participe también (como es deseable).

Esta secuencia imita el modelo a la cuarta y luego a una segunda, ambas ascendentes.

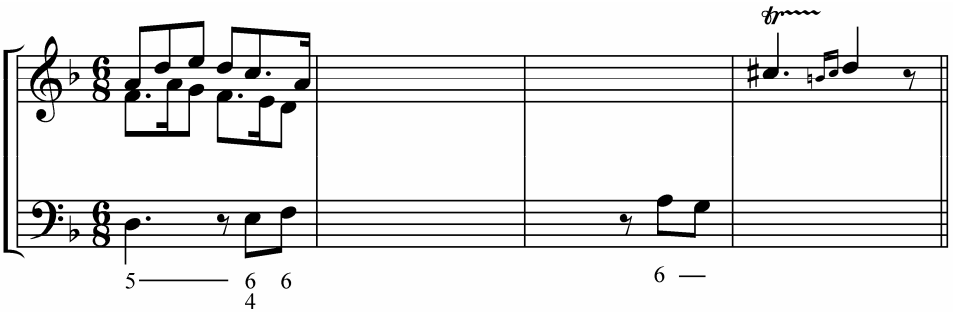


EJERCICIOS

1) Realizar el acompañamiento de esta melodía en progresión unitónica. El Bajo observará la imitación, pero no así las dos partes superiores ya que deberán completar satisfactoriamente la armonía.



2) Realizar (a 3 voces) esta progresión unitónica en relación de segundas ascendentes diatónicas.

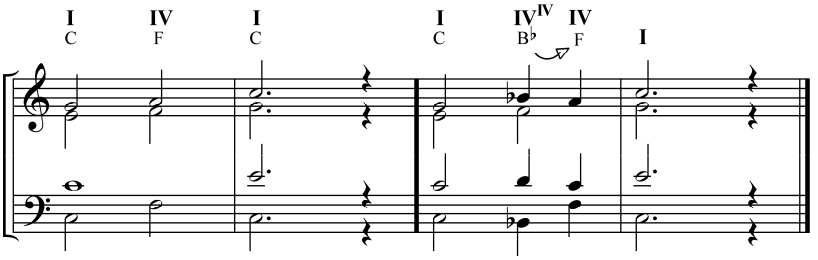


UNIDAD DIDÁCTICA 9

SUBDOMINANTES SECUNDARIOS 'CADENAS' DE DOMINANTE

9.1 Los Subdominantes Secundarios

Análogamente a los Dominantes Secundarios, los Subdominantes también pueden ejercer, en este caso, su función de *Acorde Bordadura o Apoyatura* sobre su 'presunto' tónica.



9.2 'Cadenas' de Dominante (I)

Cuando la hipotética duración que ocuparía el dominante en el ritmo armónico, se subdivide en determinados 'patrones' (que detallaremos a continuación), se establece lo que denominamos una ***Cadena***.

Pese a las funciones tonales que usualmente ejercen los grados encadenados, en estos casos, la función armónica de dominante se hace sentir sin duda alguna durante toda la Cadena.

Las *Cadenas* más usuales son:

$\boxed{\mathbf{I_C - V^7}}$ (Cuarta y Sexta Cadencial)

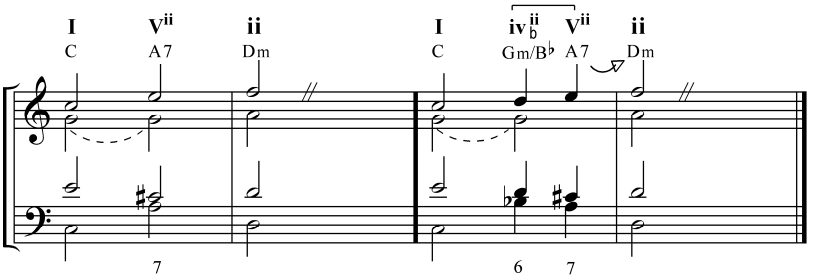
$\boxed{\mathbf{ii^7 - V^7}}$, $\boxed{\mathbf{ii\phi - V^7}}$ y $\boxed{\mathbf{II^7 - V^7}}$ (V^V - V)

$\boxed{\mathbf{IV - V^7}}$ y $\boxed{\mathbf{iv - V^7}}$

(En todas las posibles inversiones)

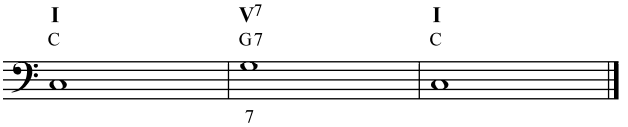
La Cadena la cifraremos con un corchete horizontal.

El uso de la Subdominante Secundaria resulta muy eficiente en la Cadena de Dominante Secundario, pues en la mayoría de las ocasiones mejora la conducción melódica de las Partes.

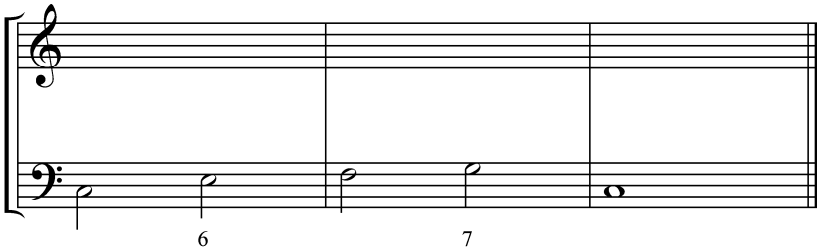


EJERCICIOS

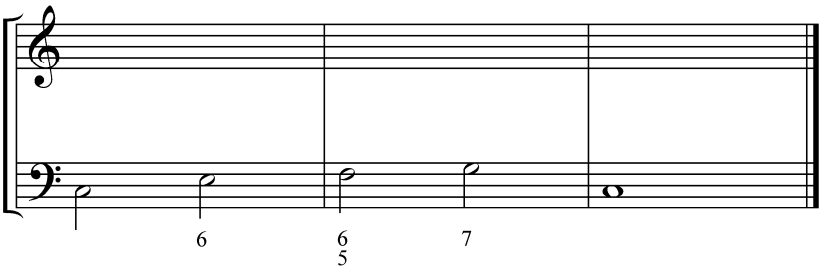
1. Armonizar el patrón I – V7 – I con las diversas Cadenas solicitadas cifrando adecuadamente y usando, en cada ocasión, la melodía que se desee.



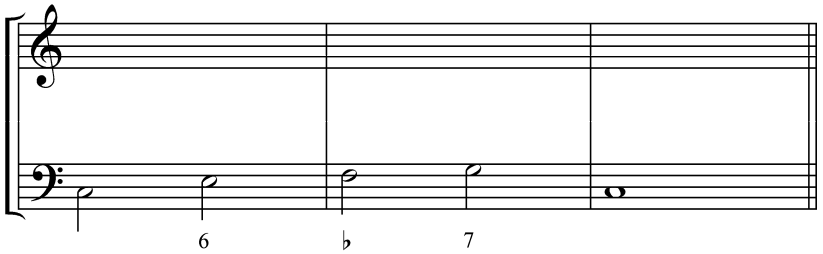
a)



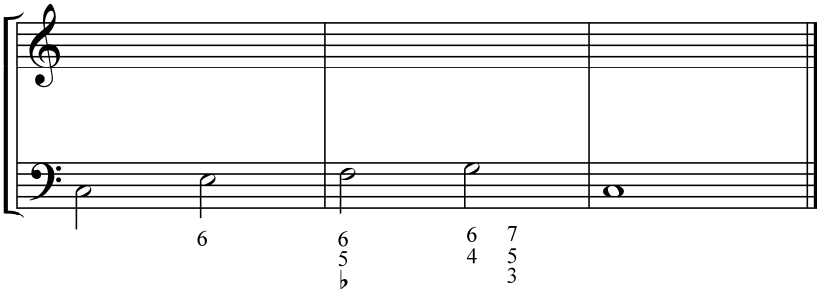
b)



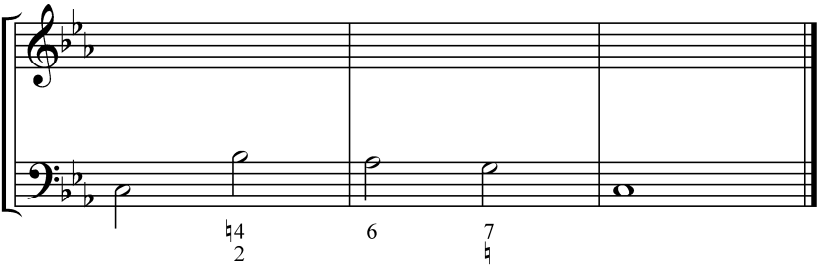
c)



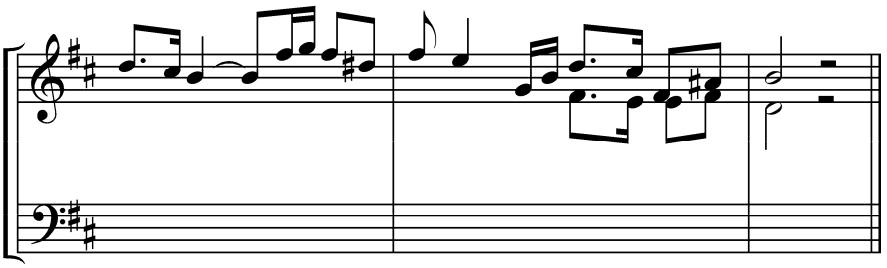
d)



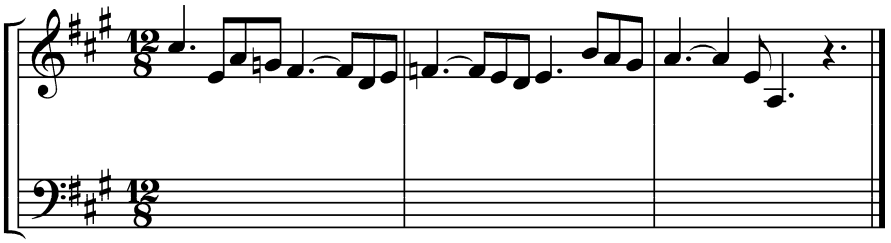
e)



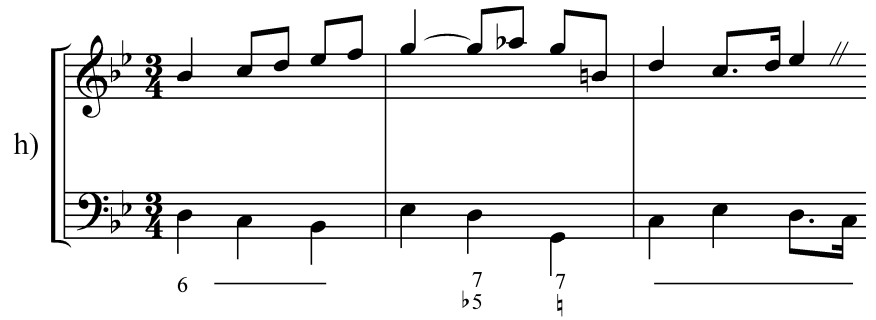
f)



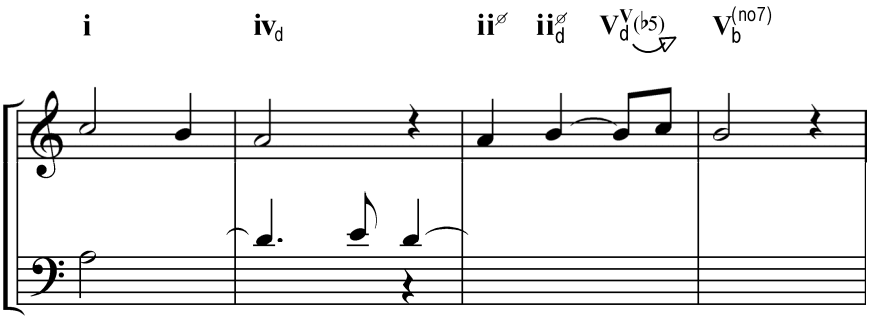
g)

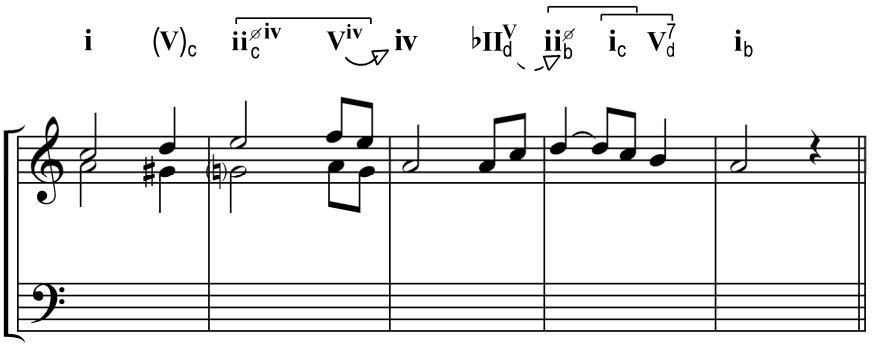


h)



2. Realizar cifrando los Acordes y el Bajo del Continuo.





UNIDAD DIDÁCTICA 10

LA MODULACIÓN

10.1 Preámbulo a la Modulación

Hemos podido observar que los grados de las escalas diatónicas de los modos mayor y menor (y como extensión los cromáticos) guardan una relación jerárquica con respecto a la tónica: el grado melódico 2 es la supertónica, el 7 sensible o subtónica, el 5 dominante, etc.

Por extensión, los acordes construidos sobre estos grados melódicos de las escalas (usualmente llamados también Grados) asumen la función de sus fundamentales respectivas. Así el b**III** Grado supone (por ser su fundamental la mediante del modo menor) un representante de la Armonía de Tónica, el **iv** Grado es Armonía de Subdominante Menor (ya que ocurre en este modo), etc.

Del mismo modo (es decir, por extensión), una tonalidad pasajera/momentánea ejerce la función tonal (representada muy en especial por su acorde de tónica) a un nivel superior (a como lo haría un acorde dado) en una 'macrocadencia' de la pieza, si bien esta Progresión Armónica tiene, estructuralmente, otras consideraciones y propiedades a las *progresiones* que armonizan una Frase o Periodo.

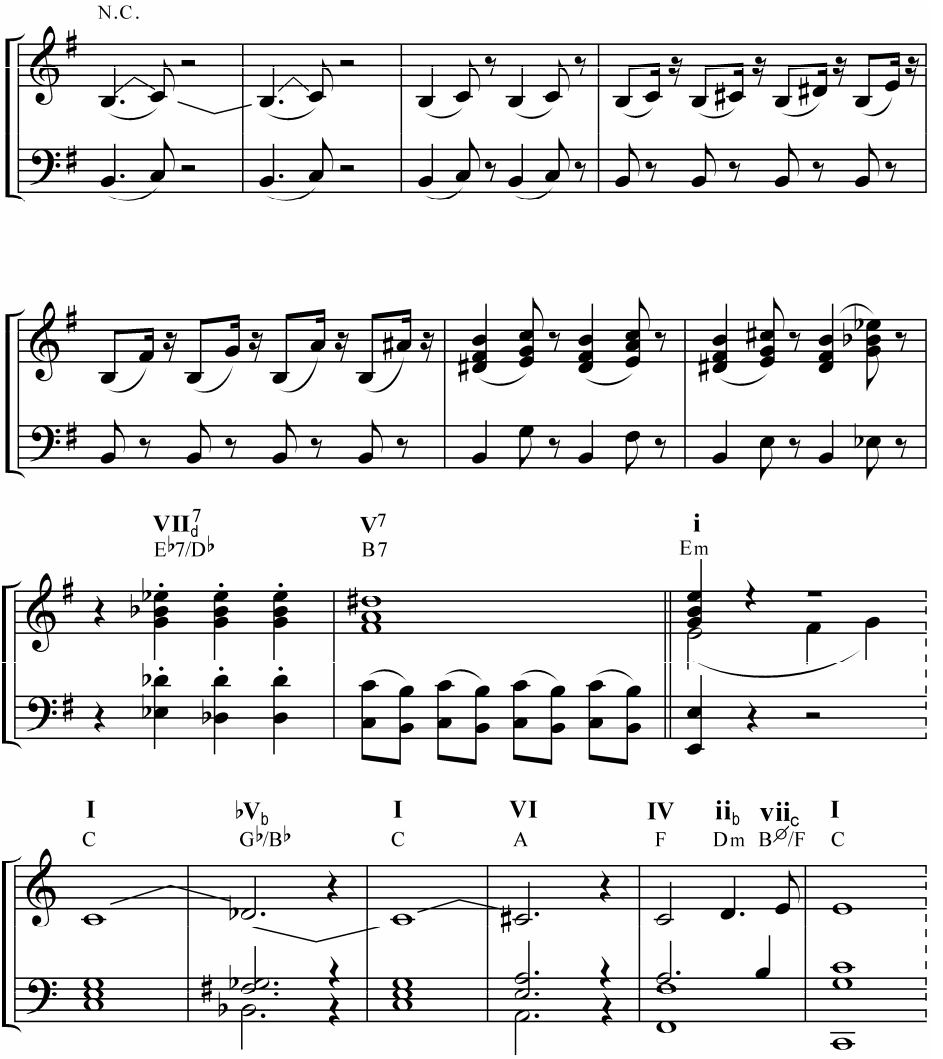
NOTA.- El estudio de estas Progresiones Estructurales, sus peculiaridades y propiedades, no nos son necesarias por el momento y lo relegamos a estudios más avanzados, ya que los ejercicios a realizar no tienen, de momento, ese propósito y dando por obvio que los que se propongan estarán estructurados correctamente.

De lo expuesto se concluye que, modulando desde la tonalidad principal a otra u otras tonalidades no tiene porqué perderse la 'estructura tonal', muy al contrario, análogamente a cantar otras notas que no son la tónica de la escala, o el uso de otros acordes en la armonización de una frase que no son el tónica, no debilitan la tonalidad principal, sino que la engrandecen pues lo que sucede es que <u>la tonalidad se expresa en nuevos matices y propiedades que le son propias</u>. Tanto es así que incluso la tonalidad de cada uno de los movimientos de una sinfonía conforman una *megacadencia estructural* (si se nos permite el término).

NOTA.- En el lenguaje tonal, *a cualquier nota le pude seguir cualquier nota* y *cualquier acorde puede enlazar con cualquier acorde*. Los intervalos más sorprendentes o el uso de acordes 'alejados' de la tónica son perfectamente posibles <u>si el contexto lo permite</u> y las <u>funciones tonales</u> (con respecto a la tónica de la tonalidad principal) <u>están presentes</u> aunque sea de manera muy encubierta o disimulada. Más de cuatro siglos lo demuestran.

El siguiente pasaje (de la *Sinfonía del Nuevo Mundo*) de **Antonin Dvorák** puede apaentar que supone una Armonía 'Errante'. Un estudio más detallado de la motivación

melódica y de las funciones tonales verifican que (al menos a nuestro juicio) de 'errante' tiene muy poco, más bien es 'muy consecuente'. (Extractos resumidos).



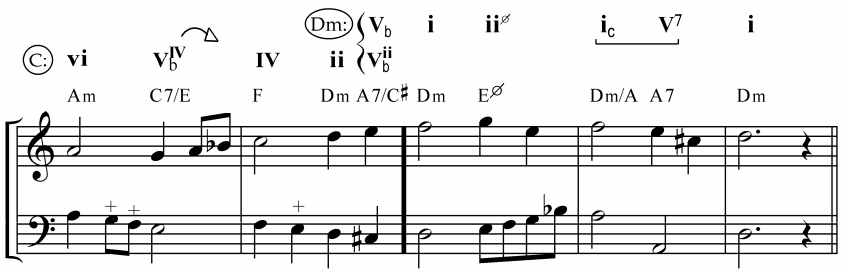
Funciones Tonales (resumen armónico en Do mayor): **I** (T) – b**V** (*f*T *sustituto*) – **I** (T) – **VI** (*f*T *intercambio modal*) – **IV** (SD) – **ii** (SD) – **vii** (*f*D *representante*) – **I** (T)

10.2 El Modulante

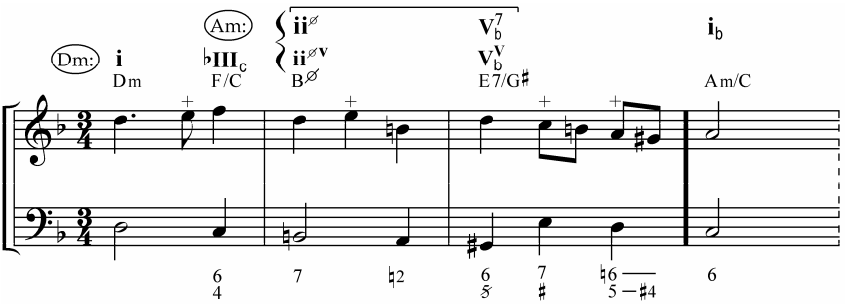
Aunque existen otros medios, el acorde que se utiliza como modulante, con grandísima ventaja sobre los demás, es el Dominante (o su representante) que no es ni más ni menos que un Dominante Secundario para la tonalidad de origen.

La modulación resulta *confirmada* si posteriormente (y sin abandonar la tonalidad de llegada) se formula, al menos, una cadencia. Este presunto 'dominante secundario' se reinterpreta pues como el Dominante **Modulante** de la nueva tonalidad. Para simbolizar este procedimiento empleamos una 'llave' para así poder establecer una nueva línea de cifrados concerniente ya a la nueva tonalidad de llegada.

NOTA.- Obsérvese que la llave no es procedente si la nueva tonalidad no se confirma inmediatamente.



También se emplean (como extensión de dominante modulante), y con gran ventaja, las *cadenas* asociadas al mismo. En este caso la 'llave' también puede ir situada al comienzo de la *cadena*.



10.3 Primer Grado de Vecindad

Llamamos **Primer Grado de Vecindad** a la relación existente entre ciertas tonalidades. El Primer Grado de Vecindad de una tonalidad lo componen aquellas tonalidades en las que los acordes tríadas de la primera pueden ser acordes de tónica en la segunda.

Estos son el V, IV y los relativos vi, iii y ii (para el modo menor: v, iv, bVI y bIII). Los tríadas que no tienen quinta justa no pueden ser tónicas de ninguna tonalidad.

De otro modo, son aquellas tonalidades que, o comparten la misma armadura (relativas), o les separa una alteración en la armadura.

Primer Grado de Vecindad de **Do mayor**				
Re menor	Mi menor	Fa mayor	Sol Mayor	La menor
Primer Grado de Vecindad de **Do menor**				
Mi b mayor	Fa menor	Sol menor	La b mayor	Si b mayor

Las modulaciones que practicaremos, en este nivel, serán diatónicas (no llegando a una accidental por cromatismo) y no más allá del Primer Grado de Vecindad. Esto no constituye ningún problema, de hecho, la inmensa mayoría del la música barroca está compuesta en base a estos principios.

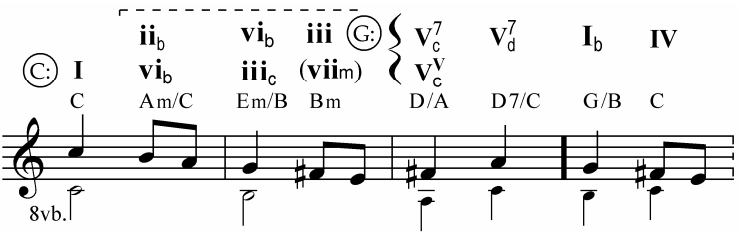
NOTA.- Postergamos el estudio de las diatónicas, a otros grados de vecindad, las cromáticas y las enarmónicas para estudios más avanzados.

10.4 Acordes Puente. Región Puente

A fin de conseguir una modulación 'suave' empleamos los llamados **Acordes Puente**. Estos son aquellos acordes que pertenecen a ambas tonalidades (la de partida y la de destino). Cuantos más Acordes Puente, más apacible/serena resulta la modulación. Si no se emplea ninguno la modulación resulta 'abrupta' (esto no significa que no esté permitida, pero se trata de un 'efecto' con una intencionalidad definida que no nos concierne por el momento y por consiguiente la evitaremos).

Llamamos **Región Puente** a la formada desde el *Acorde Puente* que cumpla la condición de ser más 'importante' en la tonalidad de llegada que en la de partida (siempre que no haya posteriormente otro –no alterado- que lo sea de la de partida) hasta el *modulante*. Para localizarlo nos remitiremos a su *Peso Tonal* en ambas tonalidades. En nuestros ejercicios procuraremos que al menos esté constituida por dos acordes.

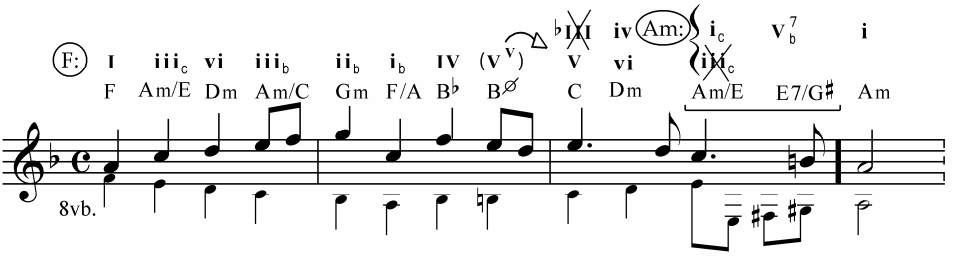
Veamos unos fragmentos que nos sirvan de ejemplo:



En este fragmento se modula de Do mayor a Sol mayor. El modulante es el **D**7 (**V**7 de Sol). No obstante, y recorriendo en sentido inverso, estudiemos los posibles Acordes Puentes: el acorde **B**m no pertenece a la escala diatónica de Do mayor a causa de su *Fa#*, **E**m es **iii** Grado en Do mayor y **vi** en Sol mayor (aquí tiene más 'peso'). **A**m es **vi** en Do y **ii** en Sol, también es un grado más importante en Sol mayor. **C** es **I** de Do mayor y **IV** de Sol mayor, en este caso éste es más

importante en la tonalidad de partida. Por consiguiente la Región Puente comienza en el acorde de La menor.

En el siguiente ejemplo la modulación es desde Fa Mayor a La menor:



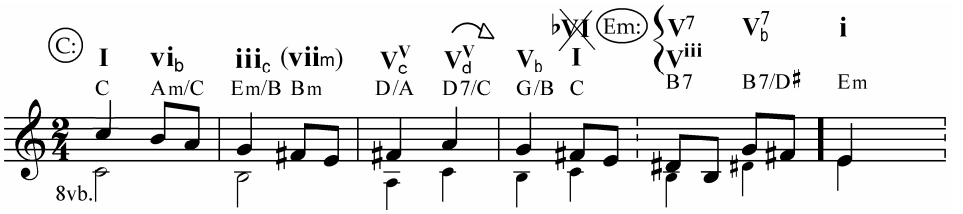
La modulación se produce en la cadena **I**c–**V**7. El acorde **D**m es el único Acorde Puente que puede formar la Región Puente ya que el **C** (que es b**III** es la tonalidad de La menor tiene más peso (es **V**) en la tonalidad de Fa mayor.

NOTA.- Algunos tratadistas denominan Acordes Puente a lo que nosotros llamamos Acordes Contrapuntísticos 'de Paso' o simplemente Acordes 'de paso'.

10.5 Inflexión previa a la Tonalidad Relativa

En el ejemplo anterior, pese a que la región Puente aparece en su mínima expresión, se emplea un procedimiento que es incluso más convincente, y que consiste en pasar previamente por la Tonalidad Relativa de una de las dos tonalidades a enlazar. El procedimiento es especialmente útil si se modula de una tonalidad mayor a otra mayor o de una menor a otra menor por la sencilla razón de que ofrece, en su transcurso, una variedad en los modos.

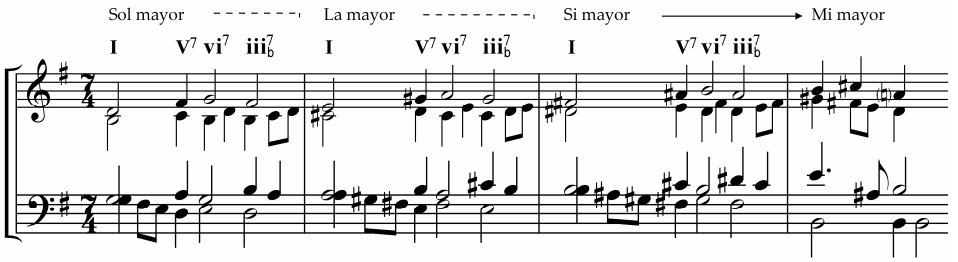
Veamos un ejemplo previo en el que suponíamos modulaba a Sol mayor:



No hay Región Puente hacia Mi menor, ni siquiera de un acorde. No obstante, la inflexión a Sol mayor con una amplia Región Puente hacia esta tonalidad, potenciada por el uso de la nota *Fa#* (evitando claramente el *Fa natural* que es la alteración que distancia a estas tonalidades vecinas) y, desde ahí, su posterior orientación hacia Mi menor, produce una sensación de transición apacible desde Do mayor a Mi menor.

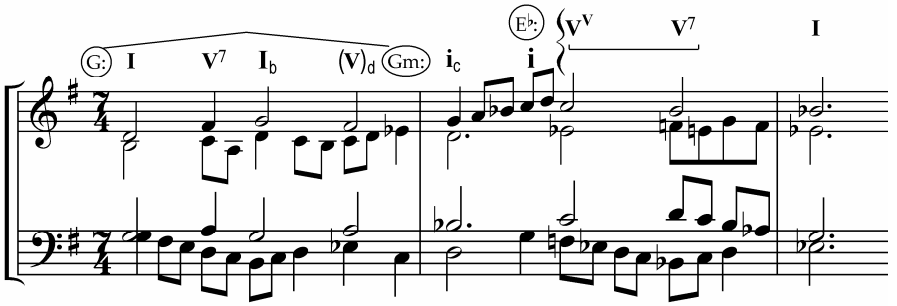
10.6 Secuencias modulantes

Las secuencias, por imitación estricta de los intervalos del modelo conducen a otras tonalidades. Este es un recurso también disponible para modular, incluso a tonalidades 'lejanas'.



10.7 Modulación por cambio de modo

Ya que los modos paralelos (el mayor y su menor) se distancian en tres alteraciones, esta característica nos permite tener acceso inmediato a tonalidades alejadas por esas tres alteraciones y sus correspondientes tonalidades vecinas (entre dos y cuatro alteraciones):

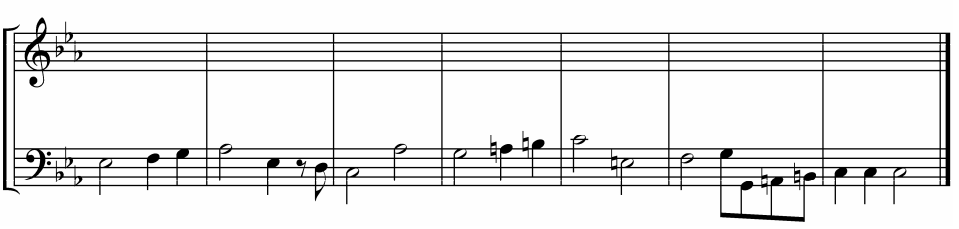


EJERCICIOS

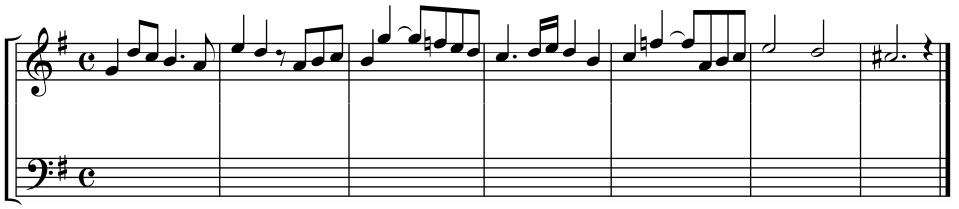
1) Realizar un esquema (con cifrado de Acordes y de Grados) para modular desde Fa mayor a Re menor.

2) Realizar un esquema (similar al anterior) para modular desde Mi bemol mayor a La bemol mayor, pasando por una tonalidad relativa.

3) Realizar la modulación sugerida por el Bajo.



4) Modular desde Sol mayor a La menor con resolución 'rota' del modulante, confirmar la modulación y finalizar con 'tercera picarda'.



5) Realizar un esquema (similar a los anteriores) y posteriormente realizar una Melodía y su Bajo comenzando en la tonalidad de Do mayor y finalizar confirmando la tonalidad de Re menor.

6) Modular desde la tonalidad de Sol menor a la de Re menor pasando por la tonalidad relativa de una ellas y confirmando la modulación. Se requiere una Región Puente de 2 compases como mínimo en, al menos, una de las dos transiciones.

7) Modular desde Do mayor a Fa menor cambiando previamente de modo a Do menor y pasando por La bemol mayor (relativo de Fa menor).

UNIDAD DIDÁCTICA 11

EL CORAL

Esta 'sencilla' forma musical, de cuyo máximo exponente es Johann Sebastian Bach en calidad y número (compuso varios centenares de ellos) y posteriormente, tal vez, Johannes Brahms (aunque no se prodigó tanto), consiste básicamente en una melodía con cesuras al final de sus frases, señaladas por calderones, que pone música a los versos del texto. Como todo el Coral tiene un ritmo regular escasamente complejo (a blancas o negras sin interrupción, con acaso algunas corcheas como adorno) y las diversas voces cantan el mismo texto, la armonía resulta homófona, a cada sílaba la corresponde habitualmente un acorde. Estas partes/frases funcionan como oposición o como complemento, los contrastes no son generalmente grandes y es la armonía la que enfatiza cada frase y proporciona los cimientos del Coral.

Cada frase finaliza con una cadencia y se presenta en una tonalidad distinta (salvo la repetición que a veces ocurre cuando el segundo verso es igual al primero). Las tonalidades a emplear son las del primer grado de vecindad.

La Cadencia Plagal (también llamada religiosa) se usa con cierta frecuencia y la melodía principal suele cadenciar en la octava o la quinta (rara vez la tercera) del acorde de la tónica de la tonalidad efectiva para ese verso. También puede ocurrir la Semicadencia Plagal (incluso viniendo del V).

Las tónicas de las tonalidades que armonizarán cada frase deberán configurar (a otro nivel) una cadencia asimismo, y el último acorde de una frase y el primero de la siguiente procuran fluidez conforme a las reglas de enlaces.

Hay que intentar que en el comienzo de una nueva frase su tonalidad ya sea efectiva. Naturalmente, el Coral comienza y finaliza en Tónica.

Pueden usarse: Notas de paso, Bordaduras, Retardos y Embellecimientos melódicos (éstos para unir varias sílabas). Las Apoyaturas, Escapadas y Pedales se encuentran (en su mayoría) fuera del estilo austero que requieren los textos. Los acordes a emplear: Tríadas y Cuatríadas (si no fuera el V Grado, la séptima será siempre una nota de paso o un retardo 7-6 con el Bajo).

EJERCICIOS

1) Analizar Corales de J. S. Bach:

a) Deducir el esqueleto armónico. Identificando, además, las notas de adorno que hubieren.

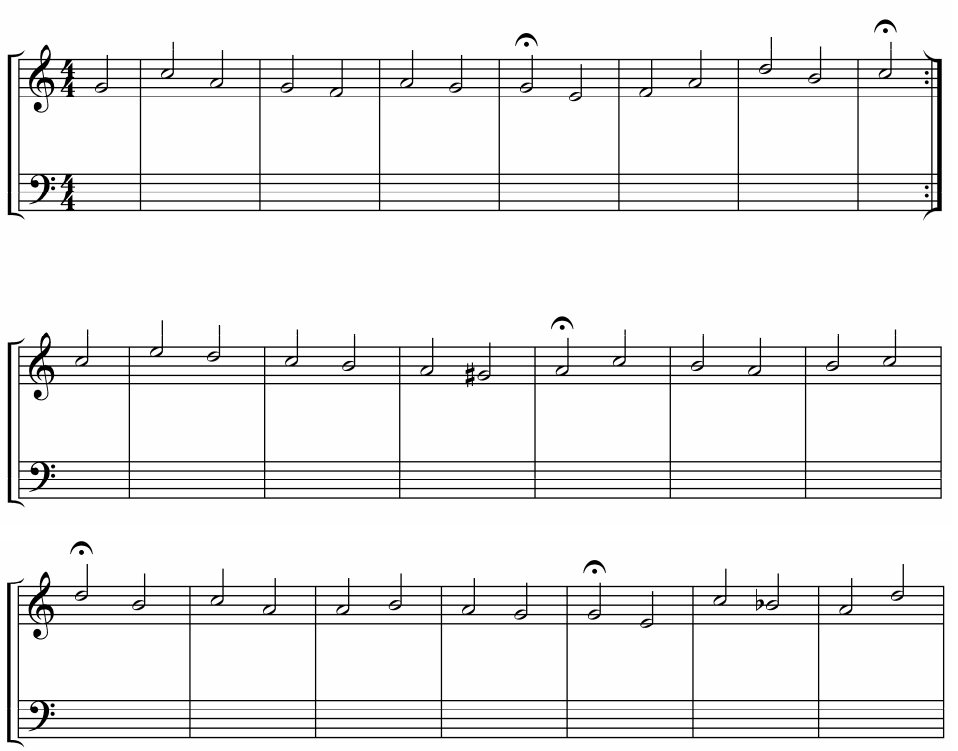
b) Señalar las tonalidades y cadencias de cada frase.

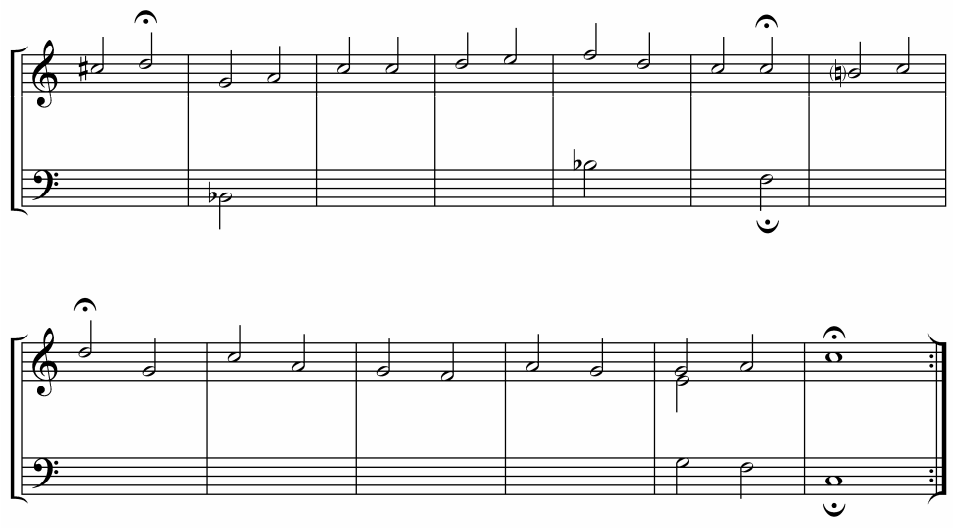
c) Reseñar las duplicaciones de terceras y séptimas clasificándolas, además, según los grados y la calidad de los acordes en que sucedan.

d) Extraer la cadencia 'global' formada por las tónicas de cada tonalidad.

2) Realizar el siguiente Coral solamente con blancas. Podrán usarse, con economía, algunas negras si con ello se consigue rellenar un salto o evitar monotonía causada por una repetición excesiva de la misma nota y en base a las notas de adorno permitidas: Notas de paso, Bordaduras, Retardos y Embellecimientos melódicos (éstos para unir varias sílabas).

NOTA.- Puede resultar un ejercicio ameno el componer un texto para este Coral.





UNIDAD DIDÁCTICA 12

EL SEXTA NAPOLITANA
EL SEXTA AUMENTADA

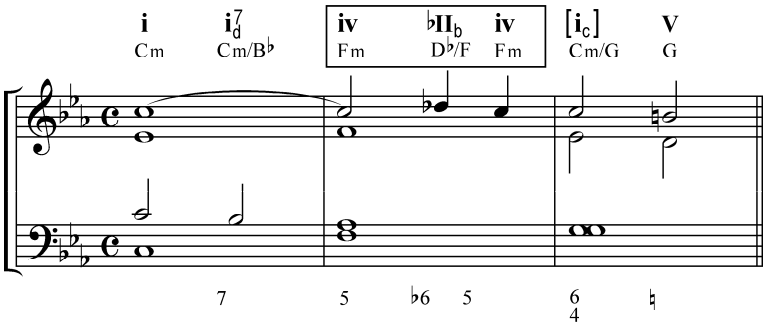
12.1 El 'Sexta Napolitana'

El acorde *Sexta Napolitana* recibe el nombre de su estado (primera inversión) y a su origen atribuido a los músicos de Nápoles (Italia).

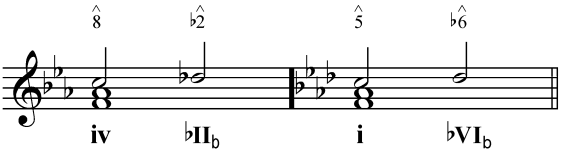
En la armonía de Subdominante del modo menor, cuando en posición melódica de 5ª, se adorna con una bordadura superior de semitono, se forma este característico acorde **bII**b.

Su fundamental viene originada por la bordadura mencionada; el bajo pasa, de ser la fundamental del **iv**, a 3ª del **bII**, ésta aparece frecuentemente duplicada en una voz superior.

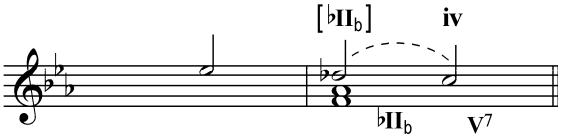
Su fundamental tiene una resolución condicionada descendentemente pues el grado aparece alterado en este sentido (b$\hat{2}$). Por este motivo no resulta conveniente duplicarla.



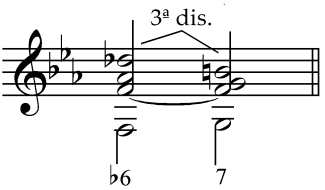
NOTA.- Obsérvese que precisamente b$\hat{2}$ supone la alteración descendente inmediata (1 bemol más o 1 sostenido menos) en la armadura, y que esta nueva armadura es la de la tonalidad del **iv** grado original. En ésta, el anterior b$\hat{2}$ pasaría a ser b$\hat{6}$.



También se origina como nota de paso-apoyatura entre b$\hat{3}$ y $\hat{8}$.

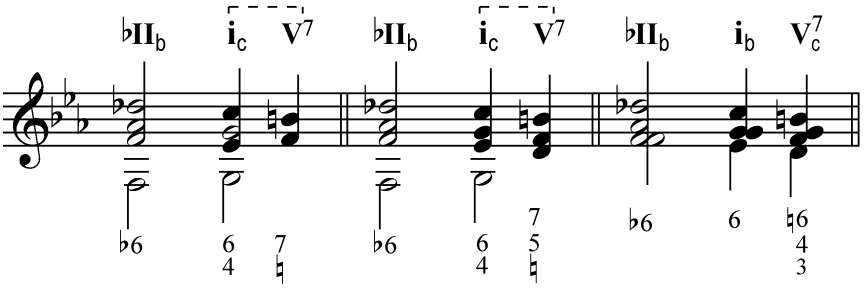


Dada su peculiar sonoridad se emplea tradicionalmente como acorde independiente. Su función tonal (como cabría esperar) es de Subdominante menor, más 'menorizado' que el **iv** o el **ii**$^{\varnothing}$.



En su enlace con el V7 resulta característica la 3ª disminuida resultante del movimiento desde la fundamental de bII hacia la sensible (3ª del V).

Este intervalo disminuido por su reconocido carácter popular, no es necesario evitarlo, no obstante, queda dulcificado melódicamente por el uso de la nota de paso, muy frecuentemente armonizada con el Cuarta y Sexta Cadencial (como apoyatura -o cadena- del V) o por el propio acorde de Tónica.

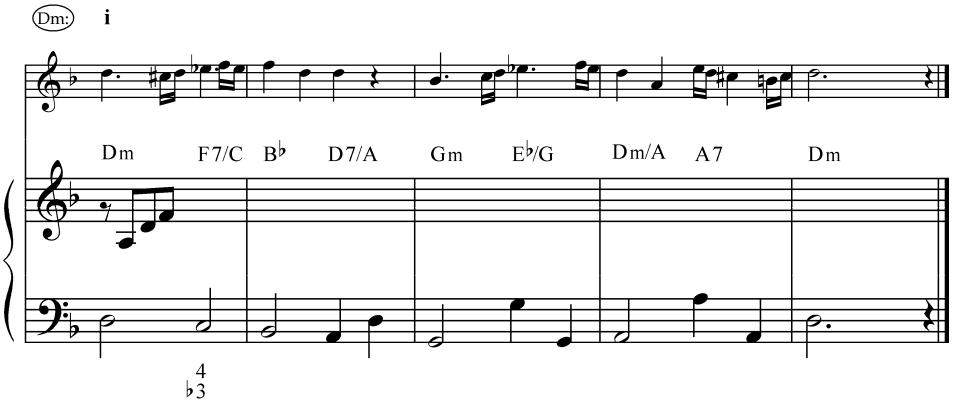


El Sexta Napolitana (por analogía), puede funcionar también como *secundario* de otros grados, preferiblemente de los acordes menores: **iii**, **vi** y **ii** del modo mayor y **iv** (escala natural), **ii** (escala melódica) y **v** (escala natural) del modo menor.

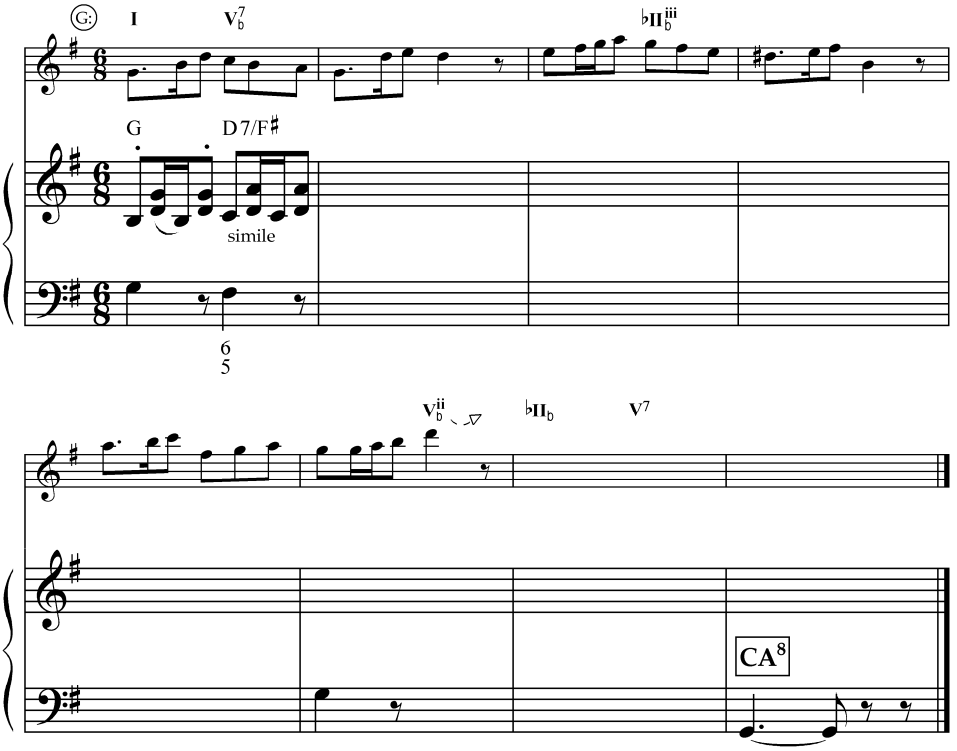
NOTA.- Por extensión, cualquier tríada mayor diatónico puede reinterpretarse como Sexta Napolitana.

EJERCICIOS

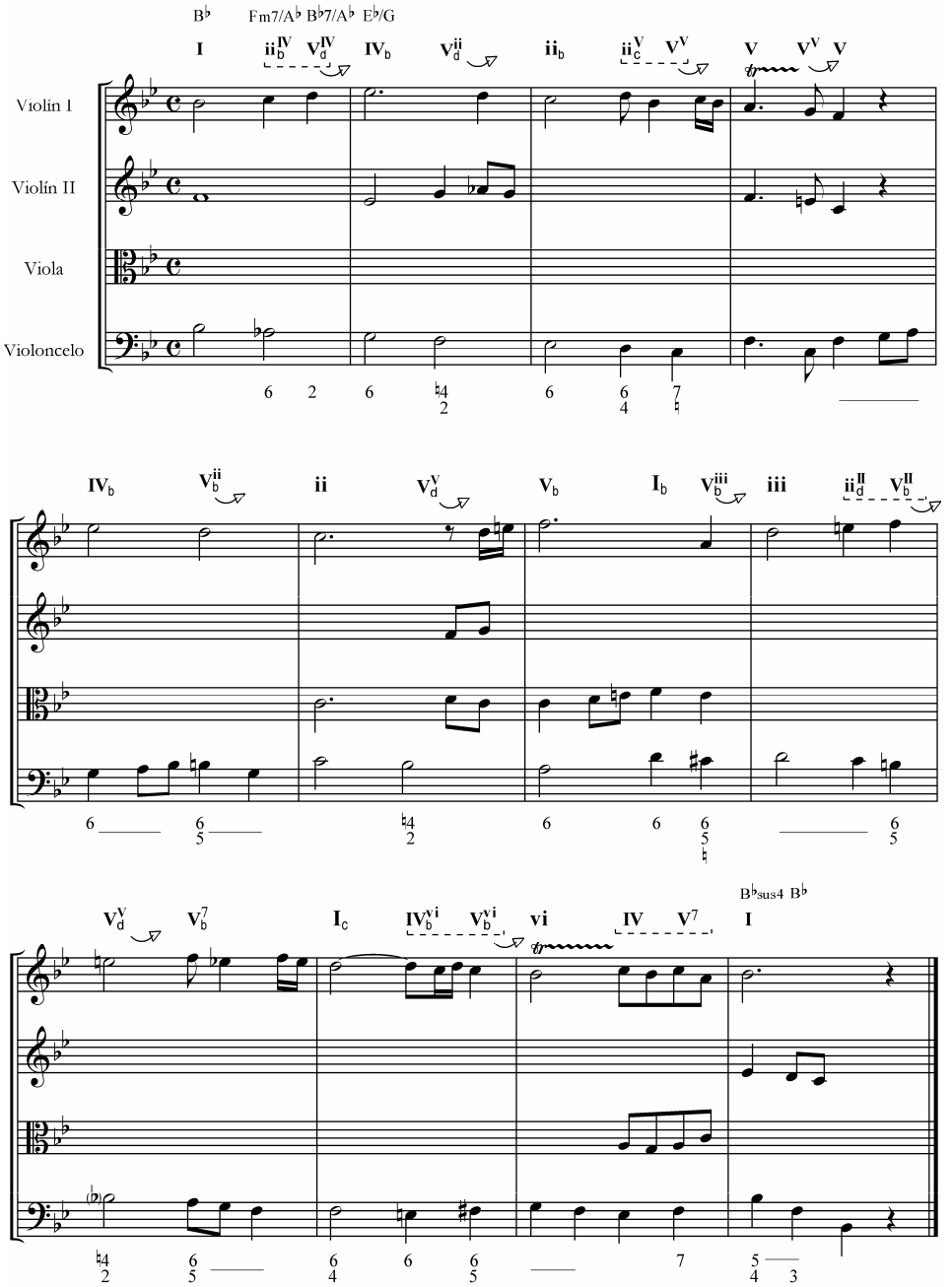
1. Realizar el acompañamiento para piano de la melodía dada. Continuar cifrando Grados y el Bajo.



2. Realizar el acompañamiento para piano de la melodía dada y que requiere ser finalizada. Continuar cifrando Grados, Acordes y el Bajo.



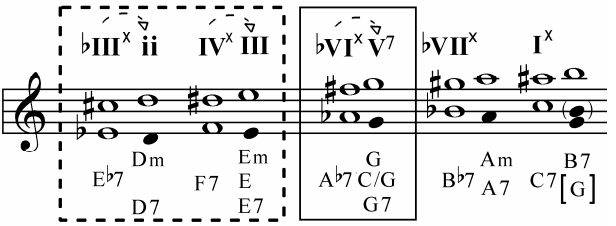
3. Armonizar para Cuarteto de Cuerdas el siguiente fragmento cifrándolo oportunamente.



12.2 El Acorde de 'Sexta Aumentada'

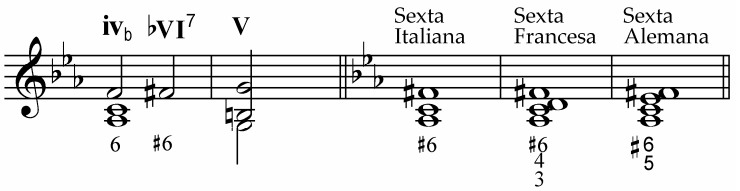
La sexta aumentada es una enarmonía de la séptima menor. Al ser un intervalo aumentado su resolución esperada es ascendiendo (al contrario que la séptima) y además por semitono.

Estudiando las posibles *sextas aumentadas* que resuelvan por semitono ascendente en los grados diatónicos, es evidente, que serán aquellas que se produzcan sobre los 5 grados alterados ascendentemente disponibles. En tonalidad de Do: *Do#*, *Re#*, *Fa#*, *Sol#* y *La#* y con enarmonías los 5 descendentes: *Reb, Mib, Solb, Lab* y *Sib*. Los más empleados:



El que más nos concierne es el que resuelve en la dominante: b**VI**^{X} – **V**

Por la conducción cromática ascendente de *'la sexta'* del acorde, con la finalidad de conseguir sensible en su resolución, aparece, con frecuencia, este acorde en la literatura musical desde el siglo XVI (si no antes), al parecer en Italia, es el llamado **Sexta Italiana**. Por el mismo procedimiento, desde un *tercera y cuarta* el **Sexta Francesa** y desde un *quinta y sexta* el **Sexta Alemana**. Todos ellos, originalmente, en los modos 'menores' (aquellos modos en los que el tercer grado está a tercera menor de la tónica).



Vistos estos acordes desde nuestra perspectiva tonal tienen una calidad de dominantes ya que contienen tercera mayor y séptima menor (en 'apariencia' de *tritono tonal*), baste con verlos no como acordes en primera inversión sino en estado fundamental con su séptima enarmonizada.

La Sexta Italiana suena a estado fundamental y sin quinta.

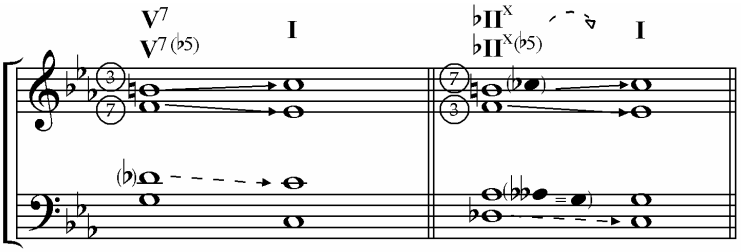
La Sexta Francesa con quinta disminuida en su estructura.

La Sexta Alemana con disposición de los cuatro factores.

12.3 El Dominante 'Sustituto'

Llamamos **Acorde Sustituto** a aquel que cumple las siguientes condiciones: tiene la misma calidad y su fundamental esta a tritono de la fundamental de su genuino. Obviamente un *sustituto* ejerce la misma función tonal que aquel al cual sustituye.

El *Dominante Sustituto* del **V**7 es pues el Grado b**II**7.



Obsérvese como el *tritono tonal*: tercera del **V**7 es séptima (por enarmonía de su sexta aumentada) en el b**II**7 y, a su vez, la séptima del **V**7 es tercera en el b**II**7. Y que en el *sustituto*, éstas, resuelven 'aparentemente' justo al contrario que en el genuino.

Ya dijimos que un Dominante puede llevar cualquier quinta (justa, disminuida o aumentada) sin perder su calidad. ¿Db7(b5) no será G7(b5)/Db?, o viceversa ¿Db7/Abb (G) no será G7(b5)?.

Por el momento bástenos con comprender que el tritono tonal está expresado en el b**II**7 y puede resolver correctamente, y que su fundamental es un grado alterado rebajado de la escala que por consiguiente quiere resolver descendiendo de semitono. El b**II**7 como se habrá deducido es un *Sexta Aumentada*. Este acorde b**II**7 empieza a usarse como tal a finales del siglo XIX.

A la luz de lo dicho en relación al b**II**7, es fácil deducir que el b**VI**7 es una transposición del b**II**7 resolviendo en el **V**. De hecho, el b**VI**7 es el ***Sustituto*** del **II**7 (el Dominante de la Dominante).

En el Cifrado Funcional lo ciframos **sD** (no confundir con el Dominante Secundario: **Ds**).

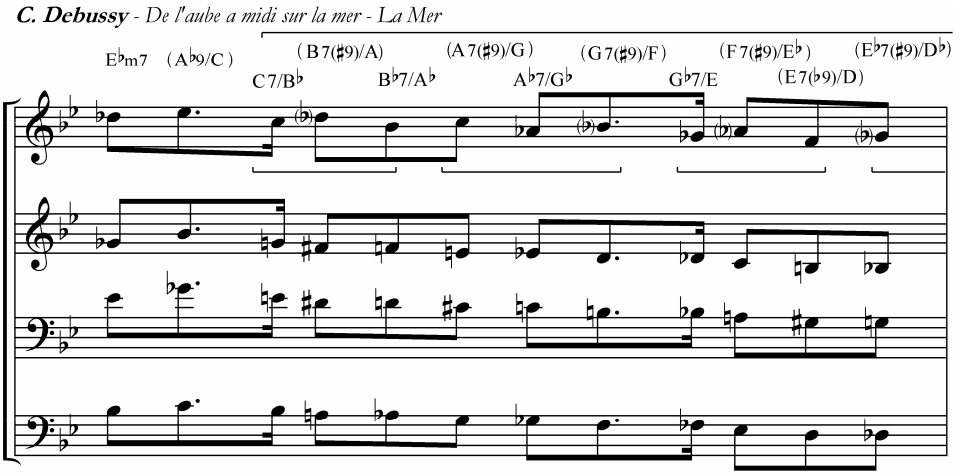
NOTA.- El b**II**$^{\Delta}$ (*Napolitano*) tiene poco que ver con el b**II**7. El primero procede (como dijimos) del **iv**, por tanto funciona como subdominante menor, mientras que éste es sustituto del **V** y por consiguiente en función de dominante.

12.4 Nuevas Cadenas de Dominante (II)

Si en una *Serie de Séptimas de Dominantes (ver: 8.1 y sucesivos)* utilizamos Dominantes Sustitutos en lugar de los originales alternativamente, el resultado es una secuencia de dominantes descendiendo por semitonos.

Un excelente ejemplo nos lo muestra ***Claude Debussy*** en *La Mer*.

Podemos encontrar una *Serie de Dominantes* con dominantes genuinos y *sustitutos* alternados y acordes *derivados* en tercera inversión (en este caso acordes dominantes con novenas, la mayoría alteradas, pero sin su fundamental).



APÉNDICE

CIFRADO FUNCIONAL

T	Armonía de Tónica mayor
SD	Armonía de Subdominante Mayor (originada en el modo mayor)
D	Armonía de Dominante
***f*T**	Armonía Representante del Tónica
***f*SD**	Armonía Representante del Subdominante mayor
***f*D**	Armonía Representante del Dominante
t	Armonía de Tónica menor
sd	Armonía de Subdominante Menor (originada en el modo menor)
d	Armonía de Dominante modal
(i.m.)	Intercambio modal
[Acorde **]**	Acorde contrapuntístico (de adorno)
Ds	Dominante secundario
	" " Dominante sec. Sustituto
sD	Sustituto del Dominante
x	(como superíndice) Calidad de dominante
CA	Cadencia Auténtica
CP	Cadencia Perfecta (sinónima de Auténtica)
CPl	Cadencia Plagal
CE	Cadencia Evitada (sinónima de Rota e Interrumpida)
CR	Cadencia Rota (sinónima de Evitada e Interrumpida)
SC	Semicadencia (Auténtica)
SCPl	Semicadencia Plagal
	Cadena funcional *(ver: 9.2 Cadenas de Dominante)*

ANALISIS SCHENKERIANO

	Nota Estructural
	Salto consonante
	Nota de paso Estructural
	Nota de paso (no estructural)
×	Bordadura (también Apoyatura o Escapada)
	Línea de 'dependencia'
	Línea de 'extensión'
	Cadena de dominante en Cadencia Auténtica Cadencia Compuesta

METODOLOGÍA

ARMONIA PRACTICA

Volumen 1 (2ª edición)
Miguel Angel Mateu

El autor nos propone el estudio de la Armonía Tonal, desde la misma base, con una perspectiva metodológica innovadora y actual.

La 'sintaxis' y funciones armónicas están siempre presentes desde los comienzos y una excelente 'Iniciación al Contrapunto Libre a 2 voces' prepara al alumno para el entrenamiento auditivo armónico, la 'conducción' de las voces y las principales notas de adorno, y así poder abordar más eficientemente el estudio de la Armonía.

Tanto los fragmentos musicales presentados como ejemplos (razonando paso a paso los procedimientos más frecuentes usados para su realización), como los propuestos como ejercicios a realizar, están diseñados para cada ocasión, progresivamente y procurando en todo momento que suenen a 'música real'.

Se trabajan en conjunto los tres cifrados más representativos: El cifrado 'de grados', el 'barroco' y el 'de acordes' (también llamado 'de jazz') a fin de manejarse con soltura en cualquiera de ellos y conseguir inter-relacionarlos instintivamente.

Finalmente señalar que Miguel Angel Mateu ha sabido aprovechar su experiencia profesional para elaborar el temario de tal manera que se adapta perfectamente al Primer Curso de Armonía LOGSE a impartir en los Conservatorios Profesionales españoles.

ENTONANDO

Entonación Avanzada (LOGSE)
Rafael Garrigós

Este libro de entonación consta de 40 lecciones para estudiar durante los cursos 1º y 2º de Lenguaje Musical de Grado Medio LOGSE. Las lecciones que contiene están pensadas, en función de la dificultad de cada una de ellas, para trabajarlas en uno o varios días, y no para repentizarlas. No contienen problemas rítmicos excesivamente difíciles, ya que se pretende trabajar principalmente el apartado de la entonación; aunque no faltan lecciones con cambios de compás y con compases dispares. De la misma manera, están todas escritas en clave de Sol para que los problemas de lectura de claves no interfieran en el trabajo propio de entonación.

Muchas de las lecciones empiezan intencionadamente en tonalidades sin alteraciones en la armadura (Do M y La m), para luego ir modulando constantemente y de una forma, a veces incluso, poco convencional; se utilizan resoluciones irregulares o giros armónicos y melódicos "inusuales" desde el punto de vista tonal, enarmonías, motivos que se repiten planteados desde diferentes dificultades de entonación, modalidad, etc. Todos estos recursos los hemos utilizado para acostumbrar al alumno de Lenguaje Musical a ir distanciándose poco a poco del lenguaje tonal más estricto utilizado en cursos anteriores (distanciamiento que seguramente ya habrá comenzado, y de forma unilateral, en los estudios de sus respectivos instrumentos), pero sin renunciar en ningún momento a una línea melódica fácilmente cantable.

En definitiva, es un libro pensado con la intención de ir enriqueciendo el lenguaje musical de los alumnos a través del instrumento de la voz, tan importante en la educación del músico.

Aunque no siempre es así, las lecciones están organizadas de menor a mayor dificultad, siendo las primeras lecciones el puente ineludible desde los estudios de grado elemental. ¡Qué lo disfrutéis!

Rafa Garrigós