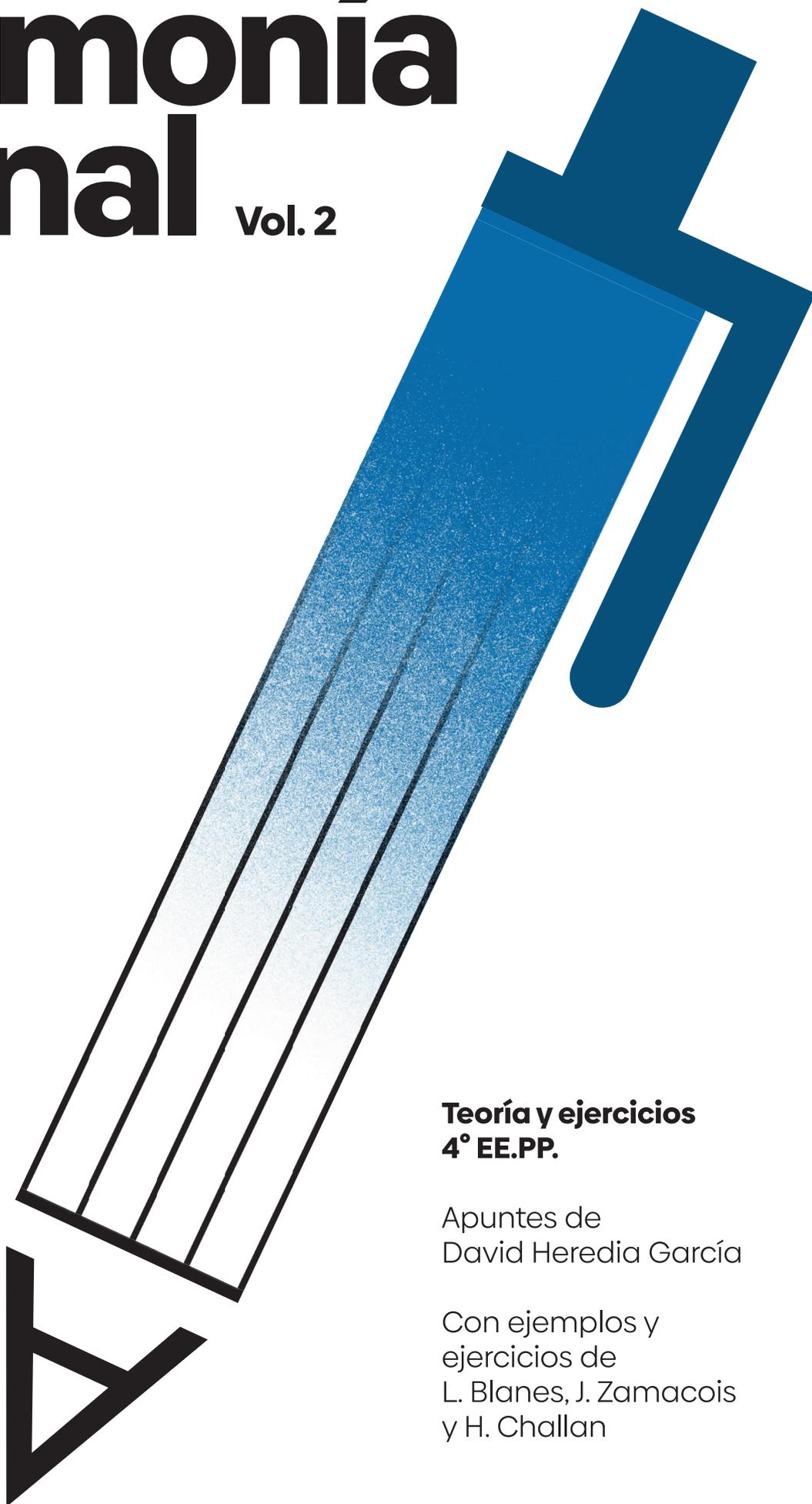


Armonía tonal

Vol. 2



**Teoría y ejercicios
4° EE.PP.**

Apuntes de
David Heredia García

Con ejemplos y
ejercicios de
L. Blanes, J. Zamacois
y H. Challan

PRESENTACIÓN

El presente libro es, ante todo, una **propuesta didáctica** para enfocar y afrontar los contenidos de los que se ocupa la materia de Armonía. El contenido teórico y práctico ha sido recopilado de diversos tratados con alguna aportación personal en cuanto a su enfoque didáctico. El libro también es una pieza más de un proyecto en continua actualización, ampliación y mejora que se elabora paralelamente en formato digital. Un proyecto divulgativo y pedagógico que tiene como principales motores el blog Sinfonismos.com y un *Canal de YouTube Sinfonismos* del mismo nombre.

Los distintos temas que conforman este volumen, así como sus ejercicios, seguirán en actualización constante, de la que son partícipes y responsables mi propio alumnado. Gracias a ellos, poco a poco, los contenidos se van redondeando y completando.

Me gustaría plasmar aquí un agradecimiento especial a Diego Mir y su capacidad extraordinaria por sintetizar tanto con tan poco con su maravillosa portada.

El autor



Este obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

ÍNDICE DE CONTENIDOS

1. El acorde de Séptima de Dominante

1.1. Acordes cuatríada	pág. 5
1.2. Acorde de Séptima de Dominante	pág. 5
1.2.1. Inversiones y cifrado	pág. 6
1.2.2. Resolución y enlace	pág. 6
1.2.3. Cómo abordar el intervalo de séptima	pág. 8
1.3. Ejercicios: construyendo cuatríadas de dominante	pág. 9

2. Los acordes de Séptima sobre la Sensible

2.1. Acordes cuatríada sobre el VII grado	pág. 15
2.2. Acorde de Séptima de Sensible	pág. 15
2.2.1. Características, inversiones y cifrado	pág. 15
2.2.2. Resolución y enlace	pág. 16
2.3. Acorde de Séptima Disminuida	pág. 17
2.3.1. Características, inversiones y cifrado	pág. 17
2.3.2. Resolución y enlace	pág. 17
2.4. Generalidades en las resoluciones	pág. 18
2.5. Ejercicios: las cuatríadas sobre la sensible	pág. 19

3. La modulación diatónica

3.1. ¿Qué es la modulación?	pág. 25
3.2. Tipos de modulación	pág. 25
3.3. Cómo se produce la modulación diatónica	pág. 25
3.4. Ejercicios: modulando con acordes séptima (I)	pág. 27

4. La modulación cromática

4.1. Cómo se produce la modulación cromática	pág. 33
4.2. Consejos para el buen uso del cromatismo	pág. 34
4.3. Ejercicios: modulando con acordes cuatríada (II)	pág. 35

5. Notas de Adorno

5.1. Notas de adorno o notas extrañas, ¿qué son?	pág. 43
5.2. Nota de paso	pág. 44
5.3. Bordadura o floreo	pág. 44
5.4. Escapada	pág. 45
5.5. Anticipación	pág. 45
5.6. Apoyatura	pág. 46
5.7. Retardo	pág. 47
5.8. Nota pedal	pág. 48
5.9. Posibles combinaciones	pág. 50
5.10. Cómo cifrar las notas de adorno	pág. 50

6. Acordes de séptima diatónicos

6.1. Acordes cuatríada sin función de dominante	pág. 51
6.2. Cifrados	pág. 51
6.3. Tratamiento y resolución	pág. 52
6.4. Ejercicios: cifrados con cualquier acorde cuatríada	pág. 53

7. Series de séptimas y progresiones armónicas

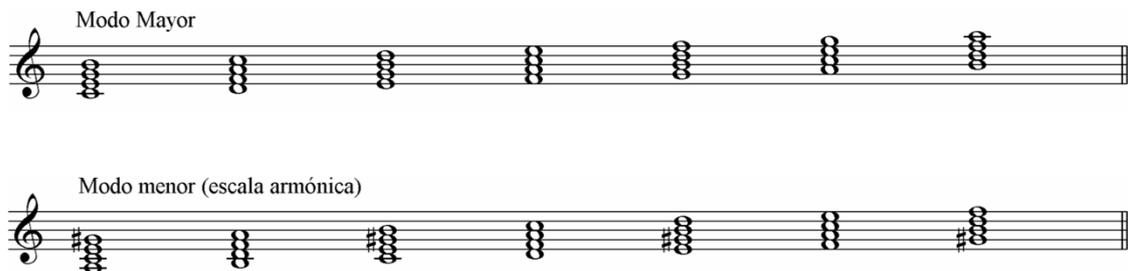
7.1. Series de acordes con función de dominante	pág. 58
7.1.1. Serie de séptimas de dominante	pág. 58

7.1.2. Serie de séptimas diatónicas	pág. 59
7.2. Progresiones o marchas armónicas modulantes	pág. 59
7.3. Ejercicios: realizando series de séptimas y progresiones	pág. 60
8. Dominantes secundarias (I)	
8.1. Dominantes secundarias o tonalizaciones, la hermana pequeña de la modulación	pág. 64
8.2. Dominante de la Dominante	pág. 65
8.3. Dominantes secundarias de otros grados	pág. 65
8.3.1. Dominante del II	pág. 65
8.3.2. Dominante del III	pág. 66
8.3.3. Dominante del IV	pág. 66
8.3.4. Dominante del VI	pág. 66
8.4. Ejercicios: tonalizando	pág. 67
9. Dominantes secundarias (II)	
9.1. Su uso en el arte musical	pág. 71
9.2. ¿Por y para qué el análisis armónico?	pág. 71
9.2.1. Cómo cifrar	pág. 72
9.2.2. Qué analizar	pág. 72
10. La Sexta Napolitana	
10.1. Origen	pág. 73
10.2. Función, tratamiento y resolución	pág. 73
10.3. La Sexta Napolitana en la modulación	pág. 73
10.4. La Sexta Napolitana y la armonía alterada	pág. 74
10.5. Ejercicios: armonizando la sexta Napolitana	pág. 75
11. Los acordes de Sexta Aumentada	
11.1. ¿Qué son y qué función tienen?	pág. 78
11.2. Clasificación de las Sextas Aumentadas	pág. 78
11.3. Ejercicios: armonizando Sextas Aumentadas	pág. 79
12. Otros acordes alterados y los acordes préstamo	
12.1. Acordes de Supertónica y Superdominante con fundamental elevada	pág. 81
12.2. Acordes con 5ª alterada	pág. 81
12.3. Acordes préstamos	pág. 82
13. La modulación enarmónica	
13.1. Cómo se produce la modulación enarmónica	pág. 84
13.2. La Séptima Disminuida, acorde simétrico	pág. 85
13.3. Ejercicios: modulando con acordes cuatríada (III)	pág. 86
Anexo I. Análisis armónico	pág. 89
Anexo II. A partir del canto dado	pág. 110
Anexo III. Glosario de términos	pág. 117
Anexo IV. Tablas de cifrados	pág. 121

TEMA 1. EL ACORDE DE SÉPTIMA DE DOMINANTE

1.1. Acordes cuatríada

Los **acordes de séptima** o **cuatríadas** se forman sumando una tercera superior a un acorde tríada; es como añadirle un piso más. Estos acordes, como su nombre de cuatríada indica, están formados por cuatro sonidos superpuestos por 3^{as}. Por lo tanto, se forma un intervalo de séptima de la nota fundamental hasta la más alejada, de ahí también su nombre de acorde de séptima (como término sinónimo de cuatríada).



Según su construcción, es decir, el orden de sus 3^{as} Mayores o menores, se forman **7 tipos de acordes de séptima**. De hecho, Joaquín Zamacois, uno de los teóricos de la música más importantes de España, escribió una clasificación de estos acordes en su *Tratado de Armonía (1958)*, a saber:

- 1º especie: PM + 7ºm, o lo que es lo mismo, 3º M + 5ºJ + 7ºm
- 2º especie: Pm + 7ºm, o lo que es lo mismo, 3º m + 5ºJ + 7ºm
- 3º especie: 5ºD + 7ºm, o lo que es lo mismo, 3º m + 5ºD + 7ºm
- 4º especie: PM + 7ºM, o lo que es lo mismo, 3º M + 5ºJ + 7ºM
- 5º especie: Pm + 7ºM, o lo que es lo mismo, 3º m + 5ºJ + 7ºM
- 6º especie: 5ºA + 7ºM, o lo que es lo mismo, 3º M + 5ºA + 7ºM
- 7º especie: 5ºD + 7ºD, o lo que es lo mismo, 3º m + 5ºD + 7ºD

1.2. Acorde de Séptima de Dominante

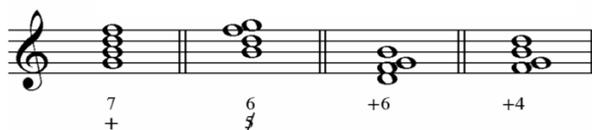
El acorde de **Séptima de Dominante** es el acorde cuatríada más usado de todos. Su estructura, muy importante aprendérsela, responde a:

$$3^{\circ}M + 5^{\circ}J + 7^{\circ}m$$

Al principio de la historia de la música la séptima no se consideraba nota real del acorde, si no el producto del movimiento melódico de una de las voces. Hacia finales del Barroco y ya el Clasicismo acabó constituyéndose como un acorde totalmente independiente.

1.2.1. Inversiones y cifrado

Siguiendo el cifrado interválico que hemos utilizado hasta ahora, en los acordes cuatría da basta con cifrar la fundamental y la última nota constitutiva del acorde que es la 7ª. Pero el cifrado del acorde de séptima de dominante no se ajusta a esta norma, ya que de manera convencional se estableció otro cifrado que señalaba la distancia de la sensible al bajo. Por lo tanto, en estado fundamental y sus tres inversiones se cifran de la siguiente manera.



¡¡ IMPORTANTE !! Las alteraciones que pueden aparecer en el acorde de séptima de dominante no se indican en el cifrado. Por lo tanto es importante recordar que representan a dicho acorde y que su estructura es siempre de 3º M + 5º J + 7º m.

IMPORTANTE recordar que **en las tonalidades homónimas** (por ejemplo en Do Mayor y Do menor) **el acorde de Séptima de Dominante es exactamente igual**. Es decir, estos cifrados sirven para los modos Mayor y menor.

1.2.2. Resoluciones y enlace

La **resolución más habitual del acorde de séptima de dominante es sobre el acorde I**. Probablemente el movimiento armónico más importante y común de la historia de la música. Este acorde contiene dos **intervalos disonantes**:

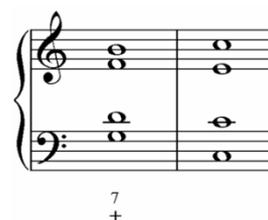
- la 5ª disminuida que se produce entre la tercera (la nota VII);
- la 7ª menor (la nota IV).

Esto provoca que dichos intervalos sean necesarios y obligados resolverlos (las siguientes normas nos recordarán y mucho a la resolución de la tríada sobre el VII):

- la Sensible (VII) asciende a Tónica (I);
- la Subdominante (IV) baja por semitono a la Mediante (III).
- la Superdominante (II) tendrá libertad, podrá desplazarse a la Tónica (I), lo más común, a la Mediante (III) o a la Dominante (V).

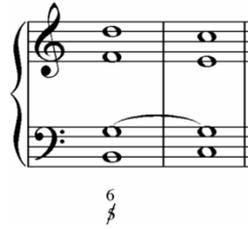
Es **IMPORTANTE** saber que cuando el acorde de séptima de dominante está en estado fundamental y le sigue la resolución sobre la Tónica también en estado fundamental uno de los dos deberá estar incompleto (se suprime su 5ª justa). Es decir, se cumple siempre la regla:

completo ↔ incompleto.

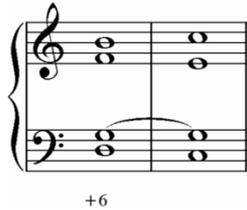


A continuación vamos a ver, mediante ejemplos, la **resolución del acorde de Séptima de Dominante** en cada una de sus inversiones (las notas VII y IV seguirán siendo de resolución obligada):

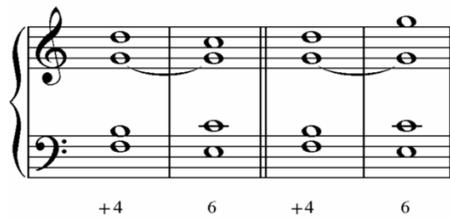
- **1º inversión:** el acorde de tónica (I) se genera completo sin problemas.



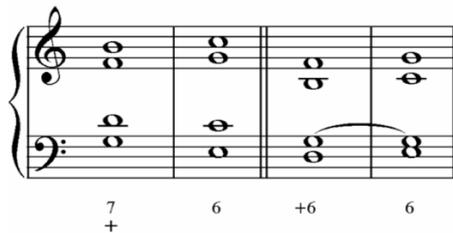
- **2º inversión:** aquí también el acorde de tónica (I) se genera completo sin problemas.



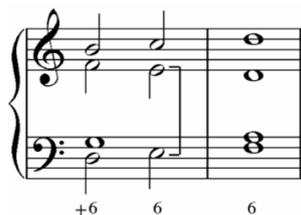
- **3º inversión:** el acorde de tónica (I) se genera completo pero puede duplicarse en él su 5º y no su nota fundamental.



Resolución excepcional 1: cuando la nota en la cual resuelve la séptima está ya en otra voz, ésta puede resolver de forma excepcional subiendo, con la cual se evita la duplicación de la tercera (el III) en el acorde de tónica.



Resolución excepcional 2: cuando el acorde de séptima de dominante enlaza con la tónica en primera inversión se permite duplicar el bajo (la nota III) si se justifica por una buena dirección melódica y produce un movimiento contrario al bajo.

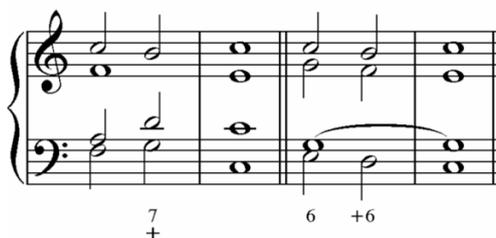


Resolución excepcional 3: antes de resolver la séptima del acorde de dominante ésta puede pasar por otra nota del acorde.

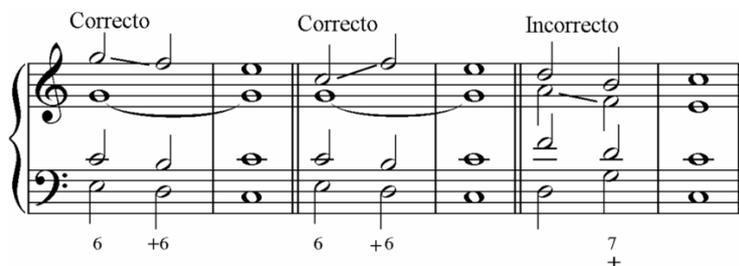


1.2.3. Cómo abordar el intervalo de séptima

Al ser el un intervalo disonante la 7ª menor, su empleo requiere cierta atención. **Su uso necesita preparación**, es decir, que la nota forme parte del acorde anterior. Si no es el caso, se suele dejar preparada la nota fundamental (V). En el caso de que no sea posible preparar ninguna de las dos notas, lo mejor es llegar al acorde por movimiento contrario en las voces.



La forma de abordar la 7ª (la nota IV) en el acorde de séptima de dominante será siempre **por grados conjuntos**. Si el intervalo es disjunto nunca será descendente.



Es **IMPORTANTE** tener en cuenta que **en cualquier acorde cuatrida**, la nota superior, la séptima, ha de ser **preparada**. Preparar la séptima del acorde implica que ha de llegarse a ella por grados conjuntos, manteniéndola del acorde anterior o por salto ascendente.

1.3. Ejercicios: construyendo cuatríadas de dominante

Ejercicio 1.1. Cifrar los siguientes acordes e indicar la tonalidad a la que pertenecen.

Ejercicio 1.2. Escribir a 2 pentagramas los acordes cifrados e indicar la tonalidad.

6
7

+4

6
7

+4

+4

7
+

+6

+6

+4

7
+

+4

+6

Ejercicio 1.3. Detectar los errores existentes en los siguientes fragmentos.

DoM

lam

SibM

5 +4

5 7
+

6 5

7 6
+

+4

7
+

Ejercicio 1.4. Armonizar a 4 voces los siguientes enlaces.

1 2 3 4 5 6 7

7 + 6/3 +6 +4 6 +6 6/3 +4 6

8 9 10 11 12 13 14

6/3 +4 6 7+ +6 +4 6 +6 6/3

Ejercicio 1.5. Realizar los siguientes bajos cifrados.

a b

7 + 6/3 +4 6 5 +6

c d

6/3 6 5 6 7+ 6/3 6 5

e

+4 6 # +4 6/3 6 4 6 +4 6

f

6
+6
6 5
+ 7

g

+6
6
6
+4
6 +6
5 +4
6 +6
6

i

+4
6
#6
4
6
7
5 6
+ 7

j

6
4
7
+
5
6
6
5
+4
6
6
6
7
4
+

k

5
+6
6
5
6
5
+4
6
6
6
4
6
6
7
4
+

k

6
6
+4
6

6
6
+4

A musical exercise consisting of a single bass staff. The notes are: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2. Below the staff is the figured bass notation: 6, #6/4, 6/7, 6, 6, 7+.

Ejercicio 1.6. Armonizar los siguientes bajos (*Blanes Vol. II, pág. 24-25*)

1

A musical exercise consisting of a single bass staff. The notes are: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2. Below the staff is the figured bass notation: 8, +6, 6, 6, +4, 6, 6.

2

A musical exercise consisting of a single bass staff. The notes are: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2. Below the staff is the figured bass notation: 3, 6/5, +6, 6, 5, 6, 5, 7+.

3

A musical exercise consisting of a single bass staff. The notes are: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2. Below the staff is the figured bass notation: 3, 7+, +4, 6, #5, +6.

4

A musical exercise consisting of a single bass staff. The notes are: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2. Below the staff is the figured bass notation: 3, +6, 6, 6, +4, 6, 5, +6.

5

3 + 5 6 6/4 +4 6/#4 +6/3 6 6/3

6

8 7+ 6/4 6 5 6 6/4 6 6/3

Complementario 1a. Armonizar a 4 voces (Blanes Vol. II, pág. 26-27, ejerc. d) 1-3)

1

8 6 +6 +6/3 5 6 6/3 6/4 6 6/4 5 +4 6

5

6 6/4 +4 6 5 6 5 5 7+ 6/4 6 6/4 7 6+

2

6 6 # +4 6 +6 7+ 6 6/4 5 #

5

5 6 6 5 #5 +6 6 #5 6 6 6 7+

3

3 6 5 +4 6 6/5 6/4 5 6/4 5 6 +4 6

5

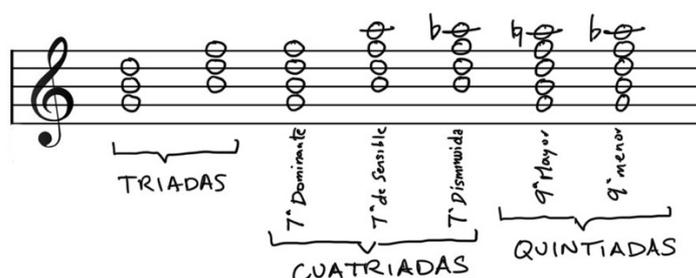
+4 6 +6 6 7+ 6/4 6 6 7+ 6/4 5

TEMA 2. LOS ACORDES DE SÉPTIMA SOBRE LA SENSIBLE

2.1. Acordes cuatríaada sobre el VII grado

Cuando generamos un acorde cuatríaada sobre el VII grado, es decir, sobre la sensible, **surgen dos tipos de cuatríaadas, dependiendo de si estamos en la escala mayor o escala menor**; misma naturaleza, **ambos cumplen función de dominante**.

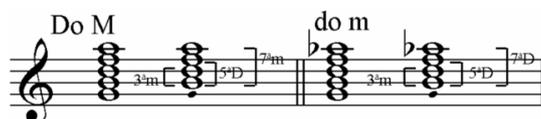
De hecho, como se puede observar en la siguiente imagen, estos acordes comparten muchas de sus notas (y por lo tanto sus características) con el acorde de 5º disminuida sobre el VII.



Estos dos acordes cuatríaada que se construyen sobre la sensible (VII), junto a la tríada sobre el V y el acorde de Séptima de Dominante (tema 11), tenemos ya casi todos los acordes que tienen una función de Dominante. Es decir, aquellos que forman parte de la **FAMILIA de acordes de la DOMINANTE**.

En este tema, sin embargo, nos centraremos en los dos cuatríaadas sobre la sensible llamados: séptima de sensible (en el modo mayor) y séptima disminuida (en el modo menor).

Al igual que le sucedía al acorde de Séptima de Dominante, estos dos acordes **tienen unas estructuras únicas** que no se dan en ningún otro acorde cuatríaada de la escala por lo que son fácilmente reconocibles por la intervállica que los constituye. Las veremos a continuación.



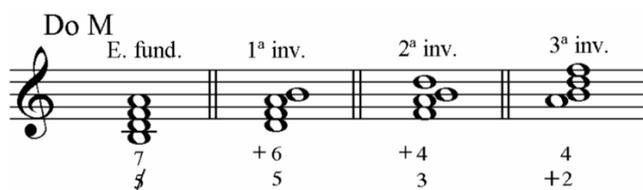
2.2. Acorde de Séptima de Sensible

2.2.1. Características, inversiones y cifrado

Su estructura y construcción es la de una 5º disminuida sobre la sensible (VII) con la adición de una 7º menor (también recibe el nombre de acorde semidisminuido):

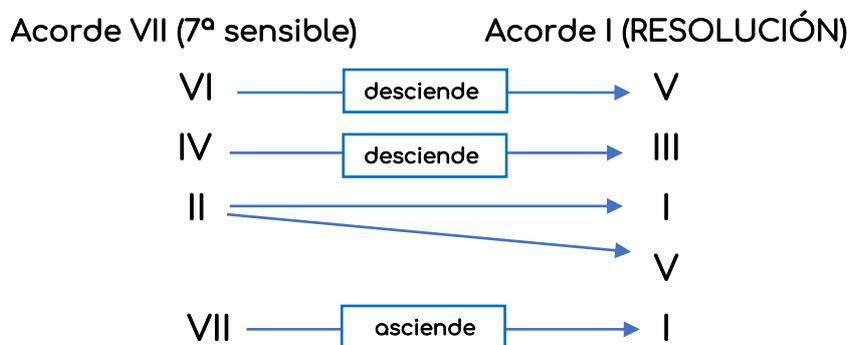
$$3^{\circ m} + 5^{\circ D} + 7^{\circ m}$$

Por su sonoridad, a lo largo de la historia de la música, los compositores han usado este acorde solamente en el modo mayor. Por lo tanto, en nuestros ejercicios, **el acorde de Séptima de Sensible será de uso exclusivo en tonalidades mayores.**



2.2.2. Resolución y enlace

Este acorde, puesto que tiene función de dominante, enlazará con la tónica, el I grado (o en ocasiones el VI). En este enlace VII-I ya sabemos que tenemos varias **notas de resolución obligada**:



Recordad que la 7ª del acorde, al ser una disonancia (y como ocurre y ocurrirá en todas las 7ªs de los acordes cuatría) ha de resolver por movimiento conjunto descendente.



IMPORTANTE cuando los acordes VII y I están ambos en estado fundamental, se producen quintas paralelas al resolverlo correctamente. Aunque dichas quintas se permiten porque una de ellas es Disminuida, será preferible cambiar la disposición de éstas y hacer que se conviertan en cuartas seguidas.

2.3. Acorde de Séptima Disminuida

2.3.1. Características, inversiones y cifrado

Su estructura y construcción es una curiosidad en sí misma. Se trata de uno de los pocos acordes simétricos que existen, es decir, que están formados por un único intervalo, la **superposición de 3ºs menores**. Es por ello que se genera: una 5ª Disminuida sobre la sensible (VII) con la adición de una 7ª Disminuida (intervalo del cual recibe su nombre):

$$3^{\circ}m + 5^{\circ}D + 7^{\circ}D$$

Por su sonoridad, a lo largo de la historia de la música, los compositores han usado este acorde indistintamente en ambos modos. Por lo tanto, en nuestros ejercicios, **el acorde de Séptima Disminuida será utilizado en cualquier tonalidad Mayor o menor**.

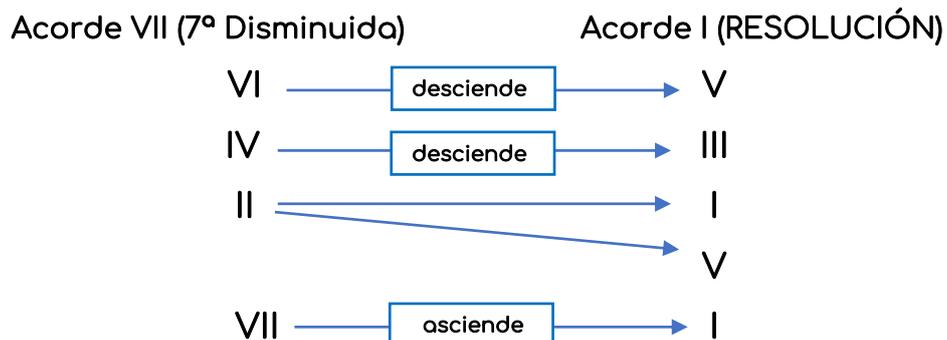
do m
E. fund. 1ª inv. 2ª inv. 3ª inv.
+6 +4 +2
7 3

En ocasiones, al utilizar este acorde en el modo mayor, como se aprecia en la siguiente imagen, habrá que recurrir a un cifrado distinto. Especial atención a la 2ª inversión en el que el '3' del cifrado se puede transformar en un bemol o becuadro para indicar la alteración. Tal y como ocurre en el ejemplo siguiente en Do Mayor, ya que el Lab es propio de Do menor pero no de Do Mayor.

Do M
E. fund. 1ª inv. 2ª inv. 3ª inv.
+6 +4 +2
7 b

2.3.2. Resolución y enlace

Este acorde, puesto que tiene función de dominante, enlazará con la tónica, el I grado. En este enlace VII-I ya sabemos que tenemos varias notas de resolución obligada:



Como se puede observar las resoluciones obligadas del acorde de Séptima Disminuida son exactamente iguales a su acorde gemelo, Séptima de Sensible. También sucede que, cuando los acordes VII y I están ambos en estado fundamental, se producen quintas paralelas al resolverlo correctamente. Se permiten por ser una de ellas disminuida pero es preferible evitarlas.



2.4. Generalidades en las resoluciones

Como ocurre con todas las disonancias en Armonía, éstas han de prepararse. Al igual que sucedía con la 7ª de Dominante, es preferible que las disonancias de estos dos acordes se *arrastran* (se preparen) del acorde anterior. Veamos algunas generalidades en el resto de inversiones:

- **Resolución de la 1ª inversión:** se suele enlazar con el acorde de I también en primera inversión para evitar 5^{as} paralelas. La nota IV del acorde de séptima resuelve ascendentemente de forma excepcional.
- **Resolución de la 2ª inversión:** se suele enlazar con el acorde de I en primera inversión para evitar 5^{as} paralelas. Puede ser necesario cambiar la disposición del acorde para evitar las 5^{as} paralelas. Con el acorde de 7ª disminuida estas quintas se permiten.
- **Resolución de la 3ª inversión:** este acorde no suele emplearse mucho pero es común enlazarlo con el acorde de I en segunda inversión para evitar 5^{as} paralelas

2.5. Ejercicios: las cuatríadas sobre la sensible

Ejercicio 2.1. Cifrar los 18 primeros ejemplos con acordes de Séptima de Sensible y Séptima Disminuida e indicar la tonalidad. En cuanto a los otros 8 ejemplos escribir en dos pentagramas los acordes indicados en el cifrado e indicar también la tonalidad.

Ejercicio 2.2. Practicar los siguientes enlaces y bajos cifrados que contienen acordes cuatríada sobre la sensible en ambos modos.

g

h

i

+4/3 6 +4/b 6 +6 +4/3 6 6/7

j

k

l

6 +2 6/4 6 7+ 7+ 5 4 6/4 6 5 6

Ejercicio 2.3. Practicar la combinación de diferentes acordes de la familia de la dominante en los siguientes bajos cifrados.

a

b

c

+2 7+ 7/6 6 6/7

d

e

f

6 +6/5 +6 6/7 +6 6

f

g

h

i

6 6/4 +4/3 6 5 +2 # +4/3 6 4 7+

Ejercicio 2.4. Armonizar los bajos cifrados con cuatrías sobre la VII.

Part a: Bass line in C major with figured bass: +4, 6, +6, 6, 6, 5, 6, 5, +2, 7. Treble clef is empty. Key signature change to C major with two sharps is indicated by a double bar line and a new key signature.

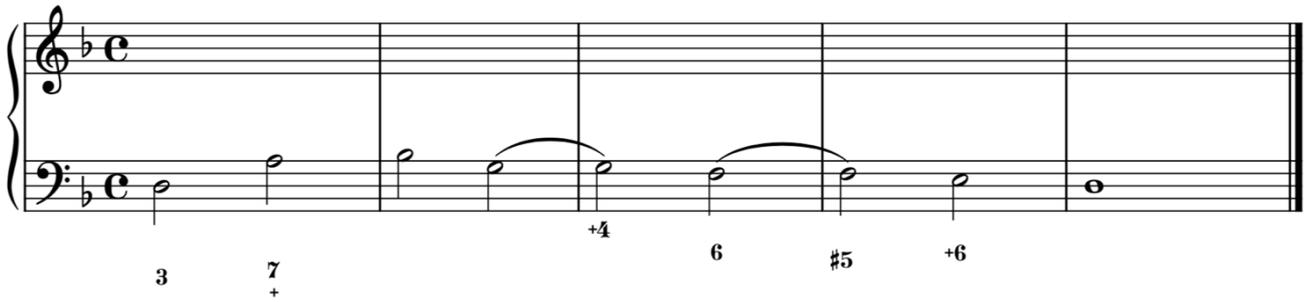
Part c: Bass line in C major with figured bass: 5, 5, +4, 6, +6, +6, 6, 5, 5, +6, 6, 7. Treble clef is empty. Key signature change to C major with two sharps is indicated by a double bar line and a new key signature.

Ejercicio 2.5. Armonizar los bajos cifrados con cuatrías sobre la VII.

Part 1: Bass line in 4/4 time with figured bass: 3, +6, 6, 6, 7. Treble clef is empty.

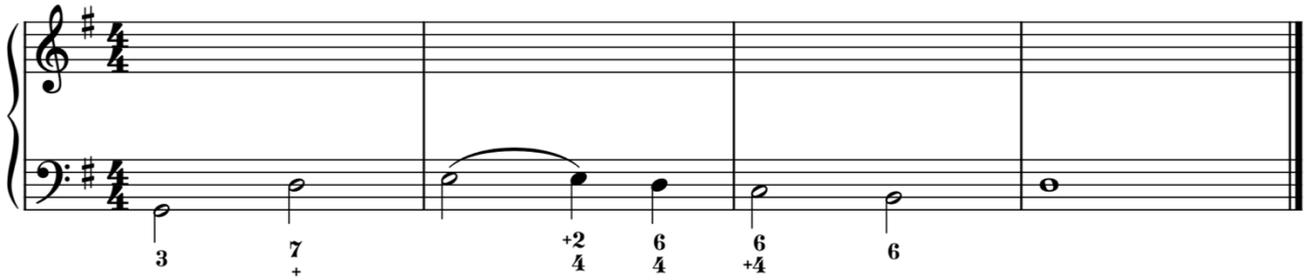
Part 2: Bass line in 4/4 time with figured bass: 8, 8, 7, +2, 6, 6, 7. Treble clef is empty.

3



Musical notation for exercise 3. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The bass line contains six notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2. The notes B2 and C3 are beamed together with a slur above them. Fingerings are indicated by numbers 3 and 7 with a plus sign below the first two notes. Interval markings are placed below the notes: +4 between B2 and C3, 6 between C3 and B2, #5 between B2 and A2, and +6 between A2 and G2.

4



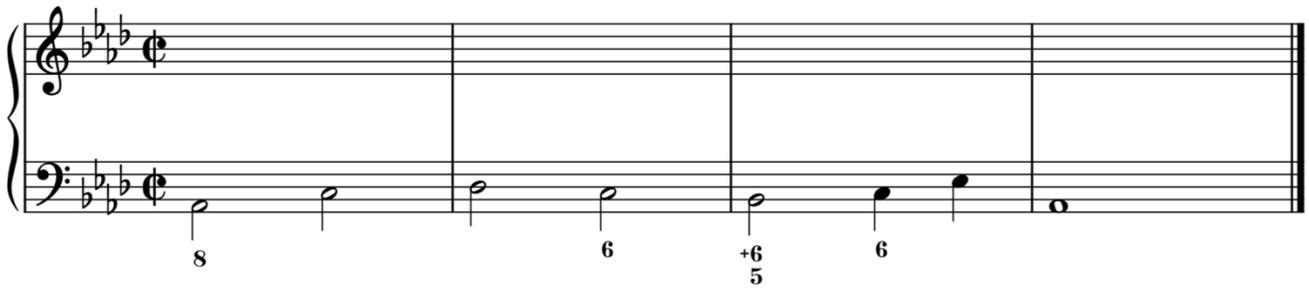
Musical notation for exercise 4. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The bass line contains six notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2. The notes B2 and C3 are beamed together with a slur above them. Fingerings are indicated by numbers 3 and 7 with a plus sign below the first two notes. Interval markings are placed below the notes: +2/4 between B2 and C3, 6/4 between C3 and B2, 6/+4 between B2 and A2, and 6 below A2.

5



Musical notation for exercise 5. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The bass line contains six notes: G2, A2, B2, C#3, B2, A2. Fingerings are indicated by numbers 8, +6, 6, 7, and 6 below the notes. Interval markings are placed below the notes: 8 below G2, +6 between G2 and A2, 6 between A2 and B2, 7 between B2 and C#3, and 6 between C#3 and B2.

6



Musical notation for exercise 6. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The bass line contains six notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2. Fingerings are indicated by numbers 8, 6, +6/5, and 6 below the notes. Interval markings are placed below the notes: 8 below G2, 6 between G2 and A2, +6/5 between A2 and B2, and 6 between B2 and C3.

Complementario 2a. Armonizar a 4 voces y, además, señalar las correspondientes **modulaciones**. Realizar este ejercicio tras los temas 3 y 4 (Blanes Vol. II, pág. 80, ejerc. d) 1-2)

1

8 7/5 6 +2/4 6/4 6 +4/3

6

6 # 6 +2 6/4

12

b +4/b 6 +4 6 6 7+

2

5 6/4 5 7 5 6/#4 #5 +6 7 6/4 5 6 5

5

5

6

6

6

$\frac{+2}{4}$

7

+

5

$\frac{+4}{3}$

6

Detailed description: This system contains measures 5, 6, 7, and 8. The key signature is one sharp (F#). The bass clef staff shows a sequence of notes: G2 (with +6), A2 (with 6), B2 (with 6), C3 (with +2/4), D3 (with 7), E3 (with +), F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The treble clef staff is empty.

9

9

6

$\frac{4}{4}$

6

+2

7

+

6

7

+

5

$\frac{+4}{3}$

6

Detailed description: This system contains measures 9, 10, 11, and 12. The key signature is one sharp (F#). The bass clef staff shows a sequence of notes: G2 (with 6/4), A2 (with #), B2, C3 (with 6), D3 (with +2), E3 (with 7), F3 (with +), G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The treble clef staff is empty.

13

13

$\frac{+6}{5}$

6

6

+4

6

6

(b)

#

7

+2

7

+

Detailed description: This system contains measures 13, 14, 15, and 16. The key signature is one sharp (F#). The bass clef staff shows a sequence of notes: G2 (with +6/5), A2, B2, C3 (with 6), D3 (with +4), E3 (with 6), F3 (with 6), G3 (with (b)), A3 (with #), B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The treble clef staff is empty.

TEMA 3. LA MODULACIÓN DIATÓNICA

3.1. ¿Qué es la modulación?

Luis Blanes, compositor y teórico español, define la **modulación** en su libro de *Armonía Tonal* como:

«el proceso melódico-armónico por el que se cambia de tono o de modo en el transcurso de una obra».

La modulación es, por tanto, un procedimiento que ha sido común en las obras desde el Barroco hasta el final de la tonalidad, a principios del siglo XX. Era un recurso necesario para evitar la monotonía que produce la escucha de una sola tonalidad, puesto que, recordemos, escuchar una única tonalidad equivale a escuchar siempre los mismos siete sonidos diatónicos. Es por ello que, para los compositores, la modulación era un instrumento esencial para dinamizar la música; un recurso indispensable para otorgar frescura y variedad al discurso musical.

3.2. Tipos de modulación

La modulación es un proceso que parte de la estabilidad de una tónica para acabar en otra distinta. Existen **tres tipos de modulación** según la naturaleza de este proceso:

- **Modulación diatónica**
- **Modulación cromática**
- **Modulación enarmónica**

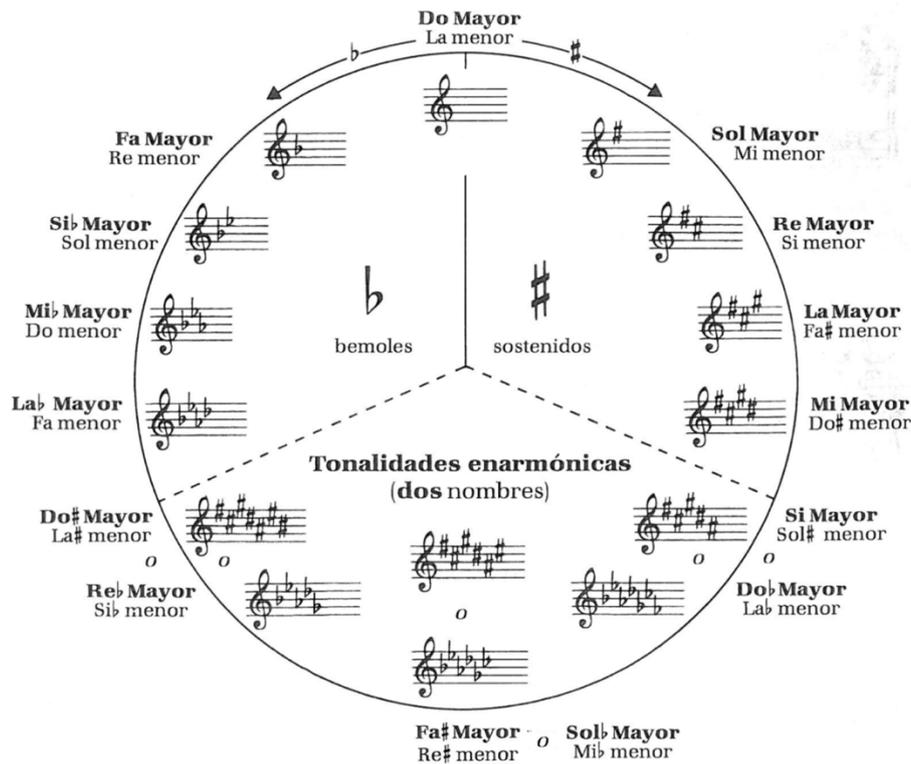
Iremos viendo en profundidad cada una de ellas, pero la clasificación, por su nomenclatura, ya deja entrever que está muy relacionado con los tipos de semitono que existen: diatónico, cromático o enarmónico. Tal y como se produzca la aparición de nuevas notas o acordes de la nueva tonalidad, la modulación recibe uno u otro nombre.

3.3. Cómo se produce la modulación diatónica

La **modulación diatónica se produce cuando pasamos diatónicamente de una tonalidad a otra**. Es decir, que aunque la modulación se produce de una nota de la escala a otra que también es de la escala, realmente, por la armonía en su conjunto se ha producido un cambio de tonalidad.

La modulación diatónica sólo puede ocurrir **entre tonalidades que, prácticamente, comparten casi todas sus notas**. O dicho de otra manera, las **tonalidades vecinas del círculo de quintas**.

Vamos a recordar el funcionamiento del círculo de quintas que se muestra en la siguiente imagen y que todos conocemos. Hacia la derecha, a favor de las agujas del reloj, los sostenidos; hacia el otro sentido, los bemoles. A cada movimiento nos desplazamos una 5ª justa.



Una modulación diatónica, partiendo de Do Mayor, podría producirse hacia sus tonalidades vecinas como: su tonalidad relativa de La menor, Sol Mayor, Mi menor, Fa Mayor o Re menor. Veamos algunos de esos ejemplos de modulación en la siguiente imagen.

Al final **son los acordes de dominante los que acaban por asentar la tonalidad en el proceso cadencial**. Cuando no tenga lugar un acorde puente para modular, una forma muy rápida y eficaz es hacerlo con un acorde cuatría con función de dominante. Es decir, modular con una Séptima de Dominante, una Séptima de Sensible o una Séptima Disminuida es siempre viable y efectivo.

3.4. Ejercicios: modulando con acordes de séptima (I)

Ejercicio 3.1. Completar los siguientes arranques mediante un proceso modulante cadencial (a elegir entre los siguientes e intentad utilizarlos todos) que establezca las tonalidades expresadas. Utilizar cualquier acorde de la familia de la dominante.

- a) IV (o II) – V – I
- b) IV (o II) – I⁶4 – V – I
- c) I⁶4 – V – I

A

IV Sol M
IV solm
V Fa M
V fa m
VI mi m

B

VI Fa M
I re m
II do m
IV la m

A musical score for a bass line. The notes are: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Below the notes are guitar fret numbers: 6, 6/4, 6/7, +4, 6, +6, 6, +6, 5, 6, 6/4, +7.

Ejercicio 3.3. Cifrar y realizar los siguientes dados que deben transcurrir por las tonalidades indicadas en cada uno de ellos.

A Tonalidades: La M, Mi M, fa# m

A musical score for exercise A in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The bass line contains the following notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4.

B Tonalidades: re m, Do M, Fa M

A musical score for exercise B in common time (C) with a key signature of one flat (Bb). The bass line contains the following notes: G2, Ab2, Bb2, C3, D3, E3, F3, G3, Ab3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4.

C Tonalidades: Do M, Sol M, Fa M, Sib M

A musical score for exercise C in common time (C) with a key signature of no sharps or flats. The bass line contains the following notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4.

A musical score for exercise D in common time (C) with a key signature of no sharps or flats. The bass line contains the following notes: G2, Ab2, Bb2, C3, D3, E3, F3, G3, Ab3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4.

Ejercicio 3.4. Realizar el siguiente bajo que contiene modulaciones diatónicas. Señalar la modulación, tonalidad/es y posible/s acorde/s puente (*Blanes Vol. II, pág. 35, ejerc. b) 2*)

1

3 ——— +6 b 6 $\frac{6}{b4}$ 6 b6 5 +4

5

6 +6 6 7 + 6 $\frac{5}{b}$ $\frac{b5}{b}$ b

9

+4 6 +6 b +4 6 #6 $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{b}$

13

$\frac{6}{b}$ 5 b +4 6 +4 6 $\frac{6}{b}$ 6 6

17

5 ——— 7 +

Complementario 3a. Realizar el siguiente bajo que contiene modulaciones diatónicas. Señalar la modulación, tonalidad/es y posible/s acorde/s puente (*Blanes Vol. II, pág. 35, ejerc. b) 2*)

1

3 6/4 6# 7+ 5 6 + 6/4 6 7+ 6/4 6 6/4 6/4 6/5

5

6/5 5 6 +4 6 4 4/5 4/6

9

5 b6 6 5 b 6 6 4/6 4/5 b +4 6 5 6

13

4 6 5 +4 6 7+ 5 +4 6 #5 +6

TEMA 4. LA MODULACIÓN CROMÁTICA

4.1. Cómo se produce la modulación cromática

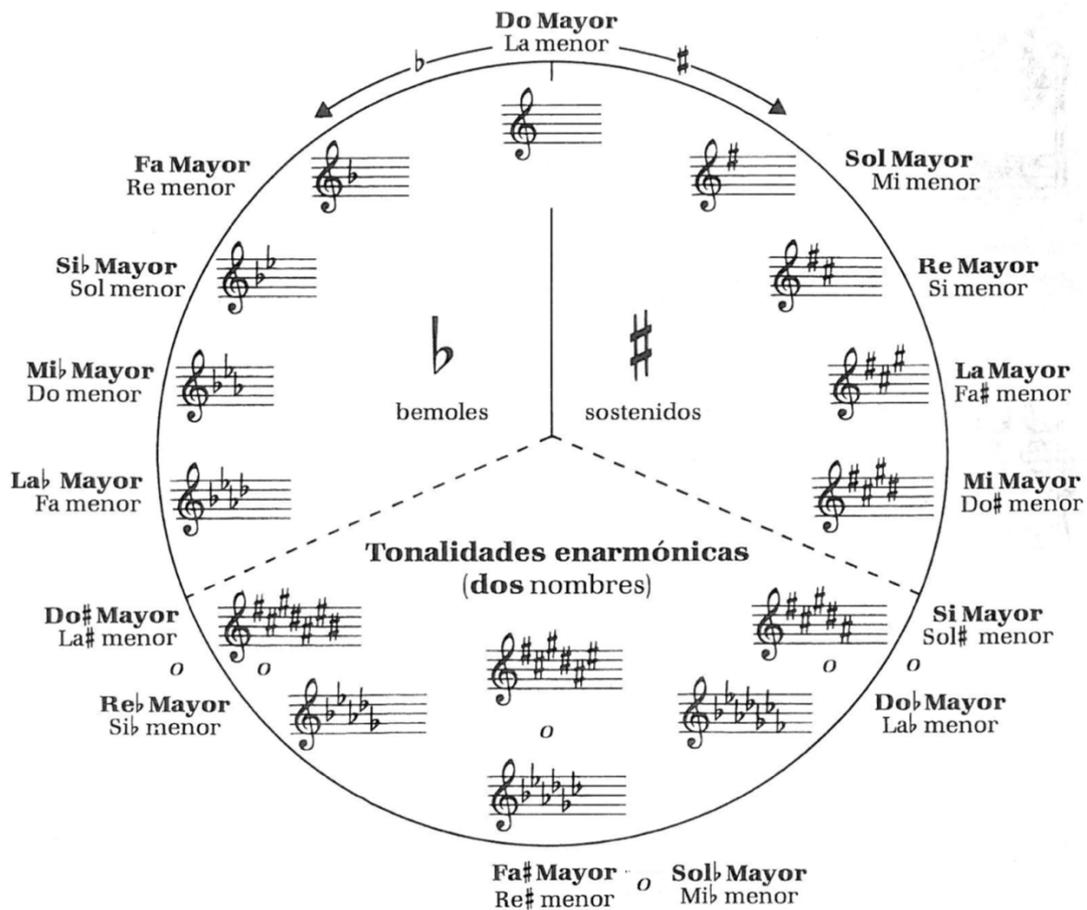
La **modulación cromática** se produce, precisamente como indica su nombre, al producirse un cromatismo en una o varias de sus voces. En el momento en que aparece una nota o varias cromáticas en un acorde este puede, aparecer como un elemento nuevo que nos hace escapar de la antigua tonalidad a la nueva o se puede producir una transformación del acorde y su función como ocurre en los siguientes ejemplos.

a

Re M mim DoM SibM

5 6 6 6 7 +6 6 +4 b6 b 6 7 + I I V I V I V I II I V I

Esta modulación, por tanto, debido a su naturaleza cromática permite saltos entre tonalidades mucho más alejados en el círculo de quintas. Es decir, que la modulación puede producirse a tonalidades vecinas pero también a **tonalidades alejadas**. Por ejemplo de Do Mayor podemos modular a tonalidades alejadas como La Mayor o Mib Mayor.



Sucede así que, a diferencia de la modulación diatónica, **la modulación cromática NO tiene acorde/s puente.**

4.2. Consejos para el buen uso del cromatismo

A la hora de realizar una cromatismo habrá que tener en consideración la siguiente norma: **las notas que han de evolucionar cromáticamente deben hacerlo siempre en la misma voz, de lo contrario se produce una falsa relación cromática o falsa relación de 8º.** Es decir, sería como una extensión del consejo que desde el principio de la armonía hemos seguido: si se puede mantener una nota, se alarga.

The image shows a piano score with four measures, labeled 1a, 2a, 1b, and 2b. Measures 1a and 2a are grouped under the heading 'Incorrectos', while 1b and 2b are under 'Correctos'. In 1a, the right hand has a dotted half note G4 and the left hand has a dotted half note B3. In 2a, the right hand has a dotted half note A4 and the left hand has a dotted half note C4. A dashed line connects the G4 in 1a to the A4 in 2a, showing a chromatic movement in the right hand while the left hand remains stationary. In 1b, the right hand has a dotted half note G4 and the left hand has a dotted half note B3. In 2b, the right hand has a dotted half note A4 and the left hand has a dotted half note C4. A dashed line connects the G4 in 1b to the A4 in 2b, showing a chromatic movement in the right hand while the left hand remains stationary. This illustrates that chromaticism should occur in the same voice.

Y además, **la nota que produce el cromatismo se debe evitar duplicarla.** Si por el contrario la nota que va a producir el cromatismo sí está duplicada, habrá que realizar obligatoriamente un movimiento contrario.

The image shows a piano score with four measures, labeled 'Correctos' and 'Incorrectos'. The first two measures are under 'Correctos' and the last two under 'Incorrectos'. In the first measure, the right hand has a dotted half note G4 and the left hand has a dotted half note B3. In the second measure, the right hand has a dotted half note A4 and the left hand has a dotted half note C4. A dashed line connects the G4 in the first measure to the A4 in the second measure, showing a chromatic movement in the right hand while the left hand remains stationary. In the third measure, the right hand has a dotted half note G4 and the left hand has a dotted half note B3. In the fourth measure, the right hand has a dotted half note A4 and the left hand has a dotted half note C4. A dashed line connects the G4 in the third measure to the A4 in the fourth measure, showing a chromatic movement in the right hand while the left hand remains stationary. This illustrates that chromaticism should occur in the same voice.

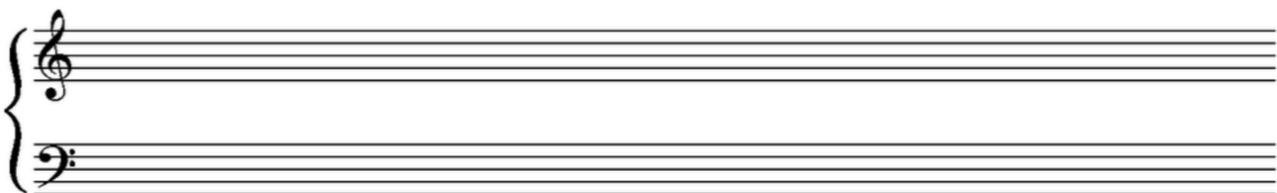
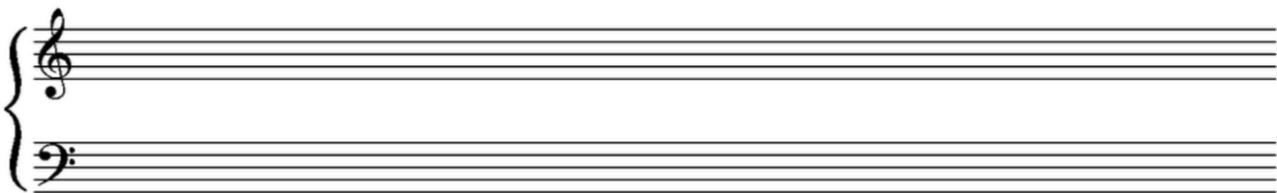
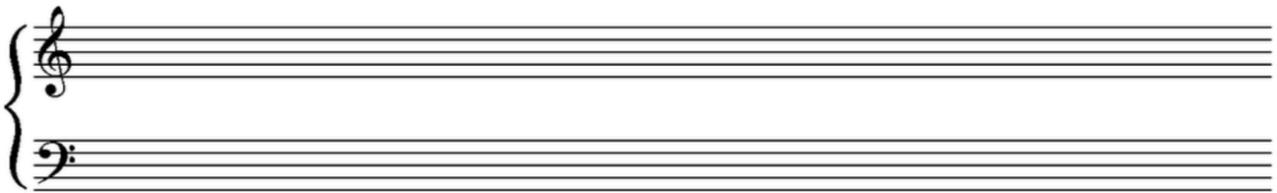
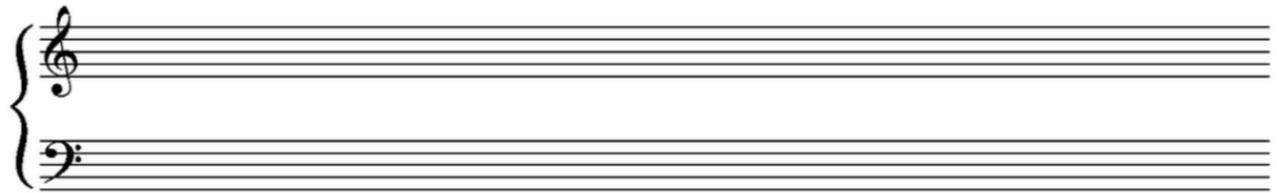
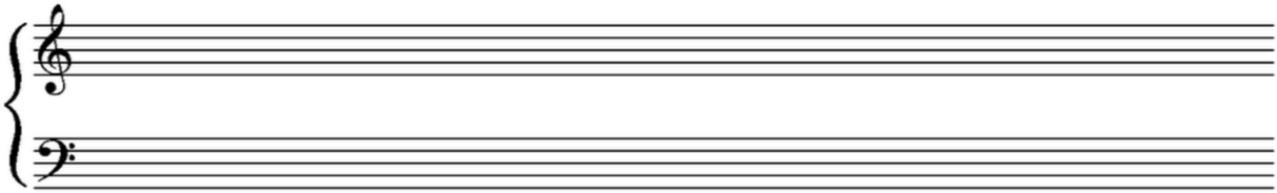
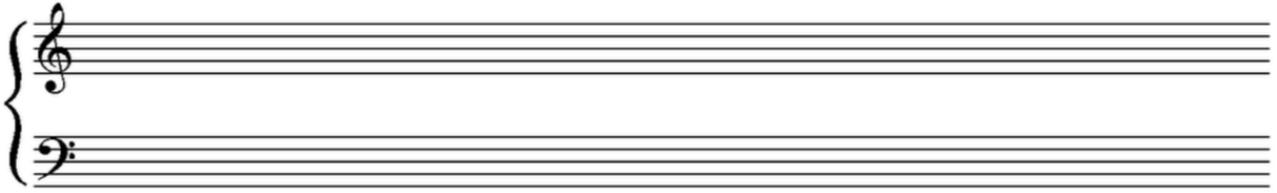
4.3. Ejercicios: modulando con acordes cuatríada (II)

Ejercicio 4.1. Señalar las falsas relaciones cromáticas que existen en este fragmento.

Ejercicio 4.2. Señalar las duplicaciones que resulten inconvenientes.

Ejercicio 4.3. Completar el arranque siguiente mediante un proceso cadencial (a elegir entre las opciones a, b o c) para realizar una modulación cromática.

- a) IV (o II) – V – I;
- b) IV (o II) – I⁶₄ – V – I;
- c) I⁶₄ – V – I.



Ejercicio 4.4. Realizar los siguientes bajos cifrados con modulaciones cromáticas. Indicar las tonalidades y el momento en que se produce la modulación.

A)

7+ 6/3 b 6 7+ b

B C

6 6 +4 b6 b5 6 7+ b5

C)

+4 6 +6 6 b 6/4 7+

D C

6 6 # 6 b 6 +

E)

5 +6 6/7 b +6 b6 b5 + +4 6 +6

F)

6 6/7 +6 6 +6 6 +6 6 6 7+

b5 b6/b 6/7 b5 +6 6/4 7+

Ejercicio 4.5. Realizar los siguientes bajos cifrados con modulaciones cromáticas. Indicar las tonalidades y el momento en que se produce la modulación.

A

B

C

D

+6 6 6 +7 5 +6 5 6 7

5 6 +6 b6 6 5 7+ 7+

E

7+ +6 5 5 6/4 +4 6 b

6/4 7+ 6 6/4 6/7 +7

F

5 + +4 6 6/7 5 +4 6 +6/3

6 6/7 5 6 +6 5 6 6/4 7+

G

6/7 #6/4 6 + +4 6 + 7 +6 6

6 6 6/4 7+ 5 6 +4 6 6 7/5 #

H

5 6/4 5 #6/4 6 7+ 7+ 6/4 +4 6

6 5 6/b4 6/7 6 5 6/4 7+

I

6/7 +6/3 6 6/4 7+ +4 6 7

Complementario 4a. Realizar los siguientes bajos cifrados que contienen modulaciones (*Blanes Vol. II, pág. 93, ejerc. b) 1-3*)

1

6

2

5

3

8 +6 6 6 5 #5 +6 7 5 #6 7 + #5

5

7 + +6 5 6 6 7 + +6 5 6 6 #5 +6 4 +2 7 +

TEMA 5. NOTAS DE ADORNO O NOTAS EXTRAÑAS

5.1. Notas de adorno o notas extrañas, ¿qué son?

Las **notas de adorno** son notas que, sin ser constitutivas del acorde y sin modificarlo en su esencia, confieren un atractivo melódico al contexto armónico. Gran parte de la música que se ha escrito contiene notas melódicas que no forman parte de los acordes sobre las que surgen. Cualquier melodía que nos podamos imaginar contendrá notas que escaparan al acorde que las sustenta. Estas notas se denominan notas de adorno o notas extrañas y tienen esa función de enriquecer la música. En general, las notas de adorno pueden ser de dos clases:

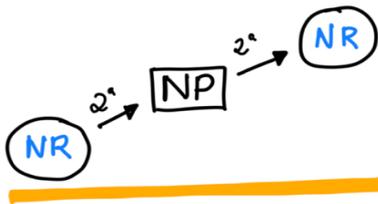
- **Notas de adorno melódicas**: aquellas que generalmente se producen en parte o tiempo débil o después de un cambio de acorde. No afectan sustancialmente a la sonoridad del acorde. Dentro de este grupo estarían:
 - **Nota de paso, Bordadura** o floreo, **Anticipación** y **Escapada**.
- **Notas de adorno armónicas**: aquellas que se producen a la vez que el acorde y, por tanto, afectan a la sonoridad de éste en el momento en que aparecen. Sustituyen o desplazan una o varias notas reales del acorde, pero no modifican la naturaleza de éste ni su función armónica. Dentro de este grupo tenemos:
 - **Apoyatura, Retardo** y **Nota pedal**.

Las notas de adorno pueden provocar disonancias con las notas del acorde o pueden ser consonantes. En este último caso las podemos cifrar con los dobles y triples cifrados. Este recurso era el que hemos utilizado hasta ahora. Sin embargo, como se observa en el siguiente ejemplo, las notas de adorno pueden tener dos interpretaciones:

- a) como notas reales de un acorde (uso de cifrado doble o triple);
- b) como notas de adorno (tal y como se indica en la parte superior).

The image shows two systems of musical notation in piano style, each with a treble and bass clef staff. The first system illustrates four types of decorative notes: 'Anticipación' (anticipation), 'Escapada' (escape), 'NP' (Nota Pedal), and 'Retardo' (retardation). The second system illustrates four types: 'Nota de paso' (passing note), 'Nota de paso' (passing note), 'Floreo' (floreo), and 'Apoyatura' (apoyatura). Fingerings are indicated by numbers 5 and 6. The time signatures vary between systems, including 3/4, 2/4, and 3/4.

5.2. Notas de paso



NR→NP→NR. En ocasiones pueden ser dos notas de paso seguidas, pero irán igualmente en el siguiente orden: NR→NP→NP→NR.

- Se producen en tiempo débil.
- Siguen siempre un movimiento ascendente o descendente.
- Pueden ser de carácter diatónico o cromático
- Rellenan una melodía por grados conjuntos que va de una nota real a otra, es decir,

5.3. Bordadura o floreo



- Se producen en tiempo débil.
 - Su movimiento (ascendente o descendente) parte de una nota real para volver hacia ella.
 - Pueden ser de carácter diatónico o cromático, pudiendo realizar una 2ªM o 2ªm.
- Existe una variación llamada doble floreo: una combinación entre una bordadura ascendente y descendente (similar al adorno musical que conocemos como *gruppetto*). Ejemplo:

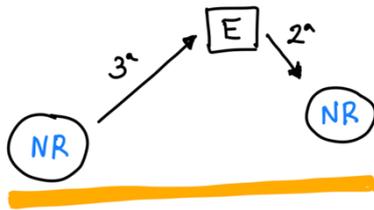


Nos encontramos ante el típico estudio de escalas que cualquier instrumento tiene entre su repertorio. En el piano el ejemplo es más claro ya que los acordes se presentan en la mano izquierda. Las escalas estarán compuestas por numerosas notas de paso.

Estudio No. 61, Practical Method for Beginners, Op. 599 (Carl Czerny)

Como se puede comprobar en la figura 3, las notas de paso y las bordaduras tienen la misma naturaleza por grados conjuntos y de tiempo débil. Lo único que las diferencia es la dirección melódica del contexto en el que aparecen: si es lineal son notas de paso, si es curvada es una bordadura (o floreo).

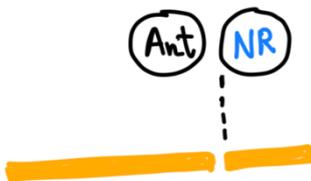
5.4. Escapada



- Se producen en tiempo débil.
- La nota inicial puede ser real o extraña, realiza un salto (de 3º o superior) ascendente o descendente que cambia de dirección (de 2º) hacia la nota real.
- Pueden ser de carácter diatónico o cromático.

Sonata en Fa menor, No. 1, Op. 2, I Mov., cc. 26-36 (Ludwig van Beethoven)

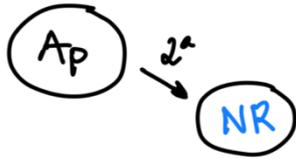
5.5. Anticipación



- La anticipación es el avance auditivo de una nota que, cuando aparece, no pertenece al acorde sobre el que se encuentra.
- Desde el punto de vista rítmico, la anticipación es una anacrusa de la nota real.
- Por lo general es de duración muy breve y posee un carácter energético.

Sonata en Sol menor, 2º mov. Adagio (Clara Schumann)

5.6. Apoyatura



- La única de las notas extrañas que se produce en tiempo fuerte.
- Resuelve siempre por movimiento descendente (2º), a excepción de:
 - si es la nota sensible, que irá a la tónica por movimiento ascendente;
 - si existe un cromatismo y continúa la tendencia natural del # o b.

- Tiene un carácter expresivo muy fuerte.
- La simultaneidad de varias apoyaturas puede producir un acorde apoyatura (habitual en la escritura del clasicismo y Romanticismo).
- Se suele evitar la duplicación de la nota de resolución.

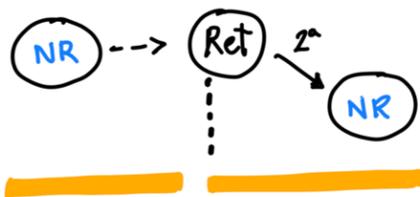
Sinfonía No. 5, 2º mov., Op. 64, cc. 8-15 (Chaikovski)

Concierto para piano No. 5 "Emperador", 2º mov., Op. 73 (Beethoven)

Ahora veamos un ejemplo con acordes apoyatura. Usualmente estos acordes tendrán una función de dominante o de tónica y se mueven sobre una misma nota en el bajo, que se mantiene (nota pedal). Ésta será el primer grado (tónica) o el quinto (dominante). Por lo tanto, generan dos situaciones: acorde de dominante sobre tónica (7+) o acorde de tónica sobre la dominante (I^6_4).

Sonata en La mayor, No. 2, 3ª mov., Op. 2 (Beethoven)

5.7. Retardo



- Es una nota real que, con un cambio de armonía se mantiene y se convierte en nota extraña, retrasando así la aparición de la siguiente nota real.
- Aunque la aparición de la nota real de la que procede es en tiempo fuerte, en el momento que se convierte en nota extraña es rítmicamente débil.
- Resuelve siempre por movimiento descendente (2º), a excepción de:
 - si es la nota sensible, que irá a la tónica por movimiento ascendente;
 - si existe un cromatismo y continúa la tendencia natural del # o b.
- Tiene un carácter expresivo muy fuerte. El teórico Ernst Toch dice del retardo: «el mayor grado de deleite estético se experimenta siempre en aquellos casos en que la fantasía del espectador es incitada a continuar, a completar por su propia cuenta una idea insinuada, expresada a medias».
- La simultaneidad de varios retardos puede producir un acorde retardo.
- Se suele evitar la duplicación de la nota de resolución.

En el siguiente ejemplo, una obra coral del compositor Anton Bruckner, se pueden apreciar varios retardos. Son notas que se quedan arrastradas por las voces y que acaban resolviendo descendientemente (a excepción de la sensible de la voz soprano en el c. 42).

39

De - o, De - o a De-o, De - o fac - tus est.
 De - o, De - o a De-o, De - o fac - tus est.
 De - o, De - o a De-o, De - o fac - tus est.
 De - o, De - o a De-o, De - o fac - tus est.

Locus Iste, cc. 39-48 (Anton Bruckner)

En el siguiente ejemplo de un Coral de Bach, se puede apreciar y escuchar al final de la pieza un recurso típico en las cadencias, un cliché que utilizaron muchos compositores a lo largo del periodo de la práctica común. Es el retardo de la 3ª del acorde, que puede ocurrir tanto en el acorde de tónica en la cadencia auténtica (como en la figura 10) o en el acorde de dominante en la semicadencia (conocido como **retardo de sensible**).

Coral BWV 277 "Christ lag in Todesbanden" (Bach)

5.8. Nota pedal

La nota pedal es aquella que se mantiene invariable mientras el resto de voces ejecutan distintas armonías que pueden, ser o no, ajenas a la nota pedal. Lo más habitual es que la nota se sitúe en el bajo pero puede aparecer también en una voz intermedia o superior. Las notas pedales son, de manera exclusiva:

- **Pedal de Dominante (V):** genera y aumenta la tensión de la dominante por su necesidad de resolver sobre la tónica (figura 12). Se recurre a ella en partes de la obra que pretenden ser inestables.
- **Pedal de Tónica (I):** retiene y frena la sensación de movimiento del discurso musical. Es decir, provoca una sensación de estabilidad.

IMPORTANTE. Con la pedal de I puede surgir lo que se conoce como **acorde de dominante sobretónica**. Se trata de un acorde formado por un conjunto de notas extrañas pero que tiene una fuerza tal que le consideramos como acorde propio. Además, se ha utilizado en abundancia a lo largo de la historia de la música. **Su cifrado es +7 y este acorde puede ser cualquiera de los acordes de la familia de la dominante.**



Ejemplos de acordes de Dominante Sobretónica

Nocturne in B flat major, IMS 14 (Maria Szymanowska)

Sinfonía No. 6 "Patética", 1er mov. Adagio - Allegro non troppo, Op. 74 (Chaikovski, reducción para piano por Pachulski)

5.9. Posibles combinaciones entre las notas de adorno

IMPORTANTE. Cabe destacar que en algunas situaciones, se produzcan la **acumulación de diversas notas extrañas que dificultará la lectura del acorde**. Esto ocurrirá en determinadas situaciones de análisis armónico. **Siempre primará la construcción vertical del acorde por terceras más lógica, que genere una función armónica importante en función de la tonalidad en la que se encuentre dicho fragmento musical.**

5.10. Cómo cifrar las notas de adorno

Las notas de adorno habitualmente no se cifran en el análisis de una obra, a no ser que sean elementos característicos de un tema, frase, motivo o, en general, de la obra misma. No obstante, en los análisis armónicos que realizaremos durante este curso sí las vamos a señalar (más que cifrar). Para ello recurriremos a las siguientes abreviaturas:

- *Notas de paso (Np.);*
- *Bordaduras (B);*
- *Escapada (Esc.);*
- *Anticipación (Ant.);*
- *Apoyaturas (Ap.)*
- *Retardo (Ret.);*
- *Nota pedal (marcada como una línea continua en rojo).*

Las notas de adorno que sí se cifran son aquellas que denominamos como armónicas. Es decir, las que se producen con un cifrado doble, triple o cuádruple.

TEMA 6. ACORDES DE SÉPTIMA DIATÓNICOS

6.1. Acordes cuatríaada sin función de dominante

Recordemos lo que vimos sobre los acordes cuatríaada. Según su construcción y constitución, es decir, el orden de sus 3ºs mayores o menores, se forma **7 tipos** de **acordes de séptima** (o cuatríaadas). Joaquín Zamacois, uno de los teóricos de la música más importantes a nivel nacional, propuso en su *Tratado de Armonía* la siguiente clasificación:

- **1º especie:** PM + 7ºm, o lo que es lo mismo, 3º M + 5ºJ + 7ºm
- **2º especie:** Pm + 7ºm, o lo que es lo mismo, 3º m + 5ºJ + 7ºm
- **3º especie:** 5ºD + 7ºm, o lo que es lo mismo, 3º m + 5ºD + 7ºm
- **4º especie:** PM + 7ºM, o lo que es lo mismo, 3º M + 5ºJ + 7ºM
- **5º especie:** Pm + 7ºM, o lo que es lo mismo, 3º m + 5ºJ + 7ºM
- **6º especie:** 5ºA + 7ºM, o lo que es lo mismo, 3º M + 5ºA + 7ºM
- **7º especie:** 5ºD + 7ºD, o lo que es lo mismo, 3º m + 5ºD + 7ºD

A excepción de la 1º especie (exclusiva de los acordes de Séptima de Dominante), la 3º especie (exclusiva de los acordes de Séptima de Sensible) y la 7º especie (exclusiva de los acordes de Séptima Disminuida), el resto de ellas son las que conforman los acordes cuatríaada sin función de dominante. Es decir, los que se construyen sobre el I, II, III, IV y VI, los llamados como **séptimas diatónicas**.

Por lo tanto, en las distintas escalas se generarán los siguientes acordes cuatríaada (marcados en rojo los acordes con función de dominante).

Do M

7º M PM 7º m 5º D

la m

7º M pm 7º m 5º D 7º M 5º A 7º m pm 7º m PM 7º M PM 7º D 5º D

6.2. Cifrados

El cifrado de los acordes de séptima diatónicas es realmente sencillo. Todos se cifran de la misma manera. Por lo general se indica la fundamental y la séptima, es decir, los extremos del acorde. No obstante, como en las triadas PM o PM se hará necesario marcar las distintas alteraciones que puedan surgir en ellos.

7 6/5 4/3 2 7/b5 #6/5 b6/4/b b4/2

Con una **EXCEPCIÓN** de cifrado. El acorde de séptima diatónica del II en el modo menor tendrá en su estado fundamental el mismo cifrado que el estado fundamental de la Séptima de Sensible. Es decir, un 7 y ♯ ya que la estructura es exactamente igual y es necesario marcar la quinta disminuida.

6.3. Tratamiento y resolución

Cuando utilicemos las **séptimas diatónicas** siempre habrá que preparar la 7ª, la nota disonante. Es decir, que como **siempre habrá que mantenerla del acorde anterior o resolverla por grados conjuntos descendentes**. Habrá que tener en cuenta otra serie de factores o características en la realización armónica de estos acordes:

- Normalmente estos acordes aparecen completos. Si se suprime alguna nota será, como siempre, la 5ª justa, duplicando la nota fundamental o la tercera del acorde.
- El acorde de séptima sobre el I casi nunca se utiliza en el sistema tonal en el que trabajamos en los ejercicios de armonía. La tónica necesita ser un acorde central y estable del sistema. La adición de una 7ª disonante le dotaría de inestabilidad y la sensación de retorno al origen al escuchar la tónica perdería fuerza.
- El acorde de séptima sobre el II tiene función de subdominante. Se utiliza frecuentemente en las cadencias, delante del acorde con función de dominante o del I en sexta-cuarta cadencial.

$$\begin{array}{ccccccc} 7 & 7 & & 7 & 6 & 7 & \\ \text{II} & \text{V} & \text{I} & \text{II} & \text{V} & \text{I} & \text{I} \end{array}$$

- El acorde de séptima sobre el III también es inusual, por su ambigüedad tonal y la disonancia de 5ª aumentada en el modo menor.
- El acorde de séptima sobre el IV tiene función de subdominante. Por lo tanto, normalmente, enlazaré con un acorde con función de dominante.
- El acorde de séptima sobre el VI puede anteceder o suceder a un acorde con función de dominante, ya que no presenta unas características tan manifiestas de subdominante. Hay discusión entre los teóricos musicales sobre su función.

6.4. Ejercicios: cifrados con cualquier acorde cuatríada

Ejercicio 6.1. Realizar los siguientes bajos cifrados que contienen acordes cuatríada con y sin función de dominante.

a

d

g

j

l

n

7 + #2 + #7 +6 6 7 +6

ñ

5 6 7 2 6 7+ 5 7 7+

Ejercicio 6.2. Realizar los siguientes bajos cifrados modulantes que contienen acordes cuatría con y sin función de dominante.

a

5 5 +4 6 7 6 7 7 7 4 +6 6 b5

c

7+ 6 7+ #4 +6 b6 7 +4 6 6 7+

d

7+ 2 6 +4 6 b4 7 + b5

$+4$ 6 $+6$ b $+6$ 6 $+4$ $b5$ $b6$ $b6$ $+6$ 6 6
 3 3 7 3 3 3 b 4 5 7 7

Ejercicio 6.3. Realizar los siguientes bajos cifrados modulantes que contienen acordes cuatría de todo tipo (*Blanes Vol. II, pág. 132-133, d. 8, 11, 19-25*)

1

6 7 2 6 5 2 7 7 $+4$ 6
 4 3

7

2

4 6 $+4$ 8 7 6 6 5 8 7 6 4 $+4$ $\#5$ $+6$
 3 5 $+$

13

3

7 6 6 4 7 $+6$ 8 2 7 2 7 7
 4 3 5

19

4

7 7 7 7 2 6 6 5 7 8 $+6$ 6 4 3
 5 $+$

26 5

7 +6 7 +6/3 7 4/3 + 8 7 +4 6

33 6

2 6/5 2 6/5 2 6/5 8 6 6/5 + 5 4/3

41

6+ +4 #5 7 7 7 7 7 # 5 6/5 +

7

5 x 6 + +4/3 #5 6 5 6 5 +

8

8 6/5 +4 6 2 #6/4 +6 6 5 6 5 8 +

Complementario 6a. Armonizar el siguiente bajo (Blanes Vol. II, pág. 134, e. 1)

1

3 7 6/5 6 4/3 2 7 6+ 5 5 6 + # 7+ +4

6

6 6/5 6/4+ 4/3 b6+ 7 b2 +6 7 b4/3 7/5 4/3 7 b +4 b +6 +

11

6 6/5# 4# 4/3 6# 7 2 +6 7 4/3 7 +6 6 7 #6 #4 2

TEMA 7. SERIES DE SÉPTIMAS Y PROGRESIONES ARMÓNICAS

7.1. Series de séptimas

Ya vimos que una progresión es cuando existe un modelo y éste se repite secuencialmente. Pero, ¿y si la progresión está únicamente formada por acordes cuatría? Se denomina serie de séptimas. Existen dos tipos:

- Si los acordes tienen función de dominante → **serie de séptimas de dominante** (muy usada en la historia de la música)
- Si no son función de dominante → **series de séptimas diatónicas**.

7.1.1. Series de séptimas de dominante

Estas series consisten en una **sucesión de acordes a distancia de 5º descendente o 4º ascendente entre sus fundamentales**, siendo cada acorde una dominante del acorde siguiente. Estos acordes **son dominantes de paso y cada uno pertenece a su tonalidad**, con lo cual no hay asentamiento de ninguna tonalidad, solamente al final de la serie.

En cuanto a su resolución, se alterna en cada acorde la eliminación de la 5ª en acorde sí y otro no. En cambio, cuando se combinan el estado fundamental con alguna inversión o si todos están invertidos, aparecen siempre completos.

7 + Vdo 7 + Vfa 7 + Vsi♭ 7 + Vmi♭ 7 + Vlab 7 + Vreb b5 IRe♭M 7 + Vdo +6 Vfa 7 + Vsi♭ +6 Vmi♭ 7 + Vlab +6 Vreb b5 IRe♭m

+4 Vdo 6 Vfa +4 Vsi♭ 6 Vmi♭ +4 Vlab 6 Vreb b5 IRe♭M

Esta misma sucesión se puede formar también con acordes cuatría sobre el VII, es decir, también acordes de la familia de la dominante. Se realizan con sus fundamentales (ya que se tratan de acordes con la nota V omitida) a distancia de 5º descendente o 4º ascendente. Del mismo modo, cada acorde será dominante del siguiente, y no habrá un centro tonal claro hasta que no resolvamos en una tríada.

7 7 +4 7 +4 b6 4 +6 4 +6
♯ 3 3 3 3 2 5 2 5
VII SoIM VII DoM VII FaM VII Si♭M I Si♭M VII LaM VII ReM VII SoIM VII DoM I DoM

7.1.2. Series de séptimas diatónicas

Se realizan igualmente que las anteriores, con una secuencia de acordes cuyas fundamentales están a distancia de 5ª descendente o de 4ª descendente, **pero dentro de una misma tonalidad**; pasando por diferentes grados y funciones armónicas de una misma escala o tonalidad.

Cuando todos los acordes están en estado fundamental se eliminará la 5ª en un acorde sí y otro no (como en la serie de séptimas de dominante), duplicando la fundamental de los acordes incompletos. Y, por supuesto, la séptima deberá resolver descendente por grados conjuntos.

7.2. Progresiones o marchas armónicas modulantes

Ahora pasaremos a explicar progresiones de fragmentos musicales, como ya vimos el curso pasado con la repetición de un modelo. Las que vimos se trataban de progresiones melódico-armónicas de carácter unitónica, ahora nos centraremos en las **progresiones modulantes**. Es decir, el modelo que se repite va pasando por varias tonalidades, conservando las mismas funciones armónicas que el original (el modelo). Una progresión modulante puede, o no, ser simétrica en las distancias que recorre y en la modalidad de las tonalidades (alternar modo mayor-menor).

Al igual que en las progresiones unitónicas, hay que tener en cuenta para su elaboración que: 1) el modelo no debe tener faltas y 2) entre el último acorde del modelo y el primero de la repetición el encadenamiento debe ser correcto.

7.3. Ejercicios: realizando series de séptimas y progresiones

Ejercicio 7.1. Practicar las series de séptima de dominante.

a
 7+ 7+ 7+ 7+ 7+ 7+

b
 7+ +6 7+ +6 7+ +6

c
 6/7 +4 6/7 +4 6/7 +4 +4 7/7 +4 7/7 +6 4 +6 4

d
 +4 7/7 +4 7/7 +6 4 +6 4

e
 6/7 +2 +6 +2 6/7 +4 7 +4 7 +4 6 7

f
 +6 +2 +6 +2 6/7 +4 7 +4 7 +4 6 7

g
 5 2 6/7 2 7 7 7 7 7 7

Ejercicio 7.2. Practicar las series de 7^{as} no modulantes o series unitónicas.

a
 +4 6/5 2 +6/5 2 6/5 2 6/7

b
 5 2 6/7 2 7 7 7 7 7 7

c

d

Ejercicio 7.3. Practicar las siguientes progresiones modulantes e indicar las distintas tonalidades por las que transita.

a

b

c

+6 6 — 6 — 6 4 7 + +6 6 — 6 — 6 4 7 + 6 — 6 4 7 + 6 4 7 +

d

7 6 6 5 7 6 b5 6 b5 b5 7 b5 6 b5 b6 b5 6

e

7 + 6 7 + 6 7 + +6 7 6

f

6 6 6 6 6 b5 6 b5 7 +

g

6 5 — +6 6 +6 6 b5 +6 6 b5 +6 b5 b6 6 + 7

Complementario 7a. Realizar el siguiente bajo que contiene todo lo visto anteriormente, incluidas posibles progresiones (*Challan, Vol. 4, pág. 3, ejerc. 178*)

1

6 7₅ 6 7 6₅ 6 5 6 #6₅ + 6 7 6

6

7 6₅ 6 5 6 6 5 6 4 + 6 6₅ 7 6₅

11

7 7₊ 6 6 7 6 4 4 3 6 4 #2 6₊ 6 7 6 4 +4

16

6 6 #6 +4 6 6 4 #2 7₊

TEMA 8. DOMINANTES SECUNDARIAS (I)

8.1. Dominantes secundarias o tonalizaciones, la hermana pequeña de la modulación

Cualquier obra de música que se pueda observar, a simple vista, presenta numerosas alteraciones. Ya sabemos que la modulación es un elemento indispensable para cualquier obra. No obstante, en muchas ocasiones, se producen modulaciones momentáneas, que duran tan sólo dos o tres acordes y que no terminan de asentar ninguna nueva tonalidad. Estas pequeñas desviaciones del centro tonal se denominan **dominantes secundarias** o como también las denomina el compositor y teórico norteamericano Walter Piston en su tratado de *Armonía*, **tonalizaciones**.

Las dominantes secundarias provocan alteraciones que son muy breves en la partitura, al contrario que en una modulación, cuyas alteraciones se mantienen para establecer la nueva tonalidad. Cabe señalar que NO SIEMPRE serán dominantes secundarias estas notas alteradas de forma momentánea; también pueden tratarse de notas de adorno alteradas o cromáticas como notas de paso, bordaduras o apoyaturas.

Cualquier acorde tríada o cuatríada de la familia de las dominantes, construido sobre el V o el VII, posee gran fuerza). Los compositores aprendieron a dar énfasis y fuerza a los distintas funciones armónicas de una escala precediéndolas de una dominante propia. Es decir, que **cualquier acorde de una escala puede estar antecedido de su dominante (dominante secundaria)**. De esta forma se produce, a pequeña escala, una modulación que:

- consiste en la sucesión de V-I o VII-I;*
- siendo el I cualquier grado de la escala de la tonalidad principal que sea PM o Pm, exceptuando así los acordes tríada disminuidos (VII y II en el modo menor).*

O dicho de otra manera, las distintas dominantes secundarias que encontraremos y su forma de cifrarlas será:

- Dominante de la dominante (V/V)
- Dominante del II, sólo en el modo mayor (V/II)
- Dominante del III (V/III)
- Dominante del IV (V/IV)
- Dominante del VI (V/VI)

Por tanto, **las dominantes secundarias podrán ser cualquier acorde de la familia de las dominantes**. Es decir, las **posibilidades de cifrado** son muchas:

$$\begin{array}{cccc} \overset{7}{V^+ / II} & V^{+4} / V & VII^5 / II & V^+ / III \\ VII^7 / IV & VII^{+2} / V & V^6 / VI & \end{array}$$

A modo de ejemplo, en la siguiente figura se observarán los cinco acordes que se genera a partir de varias tonalidades:

8.2. Dominante de la dominante

La **dominante de la dominante** es un acorde que tradicionalmente se ha explotado por los compositores a lo largo de la historia. Sirve, evidentemente, para destacar y enfatizar la dominante de la tonalidad. La fundamental de este acorde se encuentra a distancia de 5ª justa ascendente desde la dominante coincidiendo con la nota II de la escala (si se construye sobre la V pero también podría surgir a partir de la VII). Repetimos que este acorde puede construirse sobre la V o sobre el VII (cualquier acorde de la familia de la dominante).

8.3. Dominante secundarias de otros grados

8.3.1. Dominante del II

Sólo se utilizará en el modo mayor, puesto que en el menor, como hemos dicho, resolvería en un acorde disminuido.

8.3.2. Dominante del III

No suele utilizarse apenas en el modo mayor ya que el III grado no es bueno en cuanto a acorde tonal. En el modo menor suele utilizarse a menudo puesto que supone una ligera modulación al tono relativo mayor. *Por ejemplo, si estamos en La menor, la dominante del III nos llevaría a Do Mayor, su tonalidad relativa.*

8.3.3. Dominante del IV

En el modo mayor la tríada de tónica se convierte en una Séptima de Dominante añadiendo una 7ª menor. La dominante del IV es una de las dominantes secundarias más comunes y más utilizadas. En el modo menor es necesario elevar cromáticamente el tercer grado para obtener la sensible de la subdominante.

Dominante del IV (DoM) Dominante del IV (lam)

DoM lam

5 7+ + 5 7+ 7+

8.3.4. Dominante del VI

No presenta ningún problema en ningún modo, su uso es indistinto en ambos.

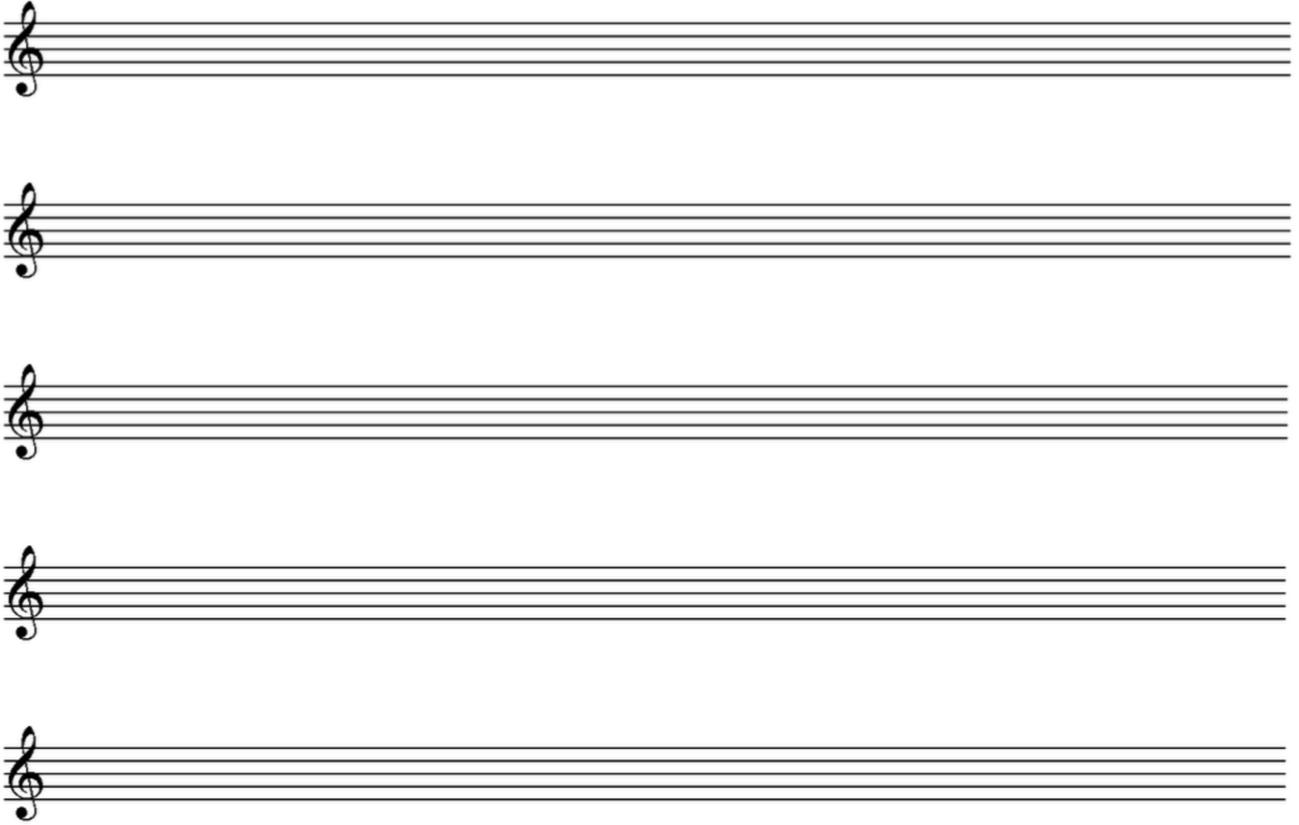
Dominante del VI (DoM) Dominante del VI (lam)

DoM lam

+6 6 6 6 6 4 +7

8.4. Ejercicios: tonalizando

Ejercicio 8.1. Escribe los cinco acordes de la familia de la dominante de las siguientes tonalidades: Do m, Fa m, La M, Fa# m, Mib M, Reb M, Mi M y Si M.



Five empty musical staves, each with a treble clef, provided for writing the five chords of the dominant family for the specified tonalities.

Ejercicio 8.2. Practicar el acorde de Dominante de la Dominante.



Exercise 8.2 consists of two parts, (a) and (c), each showing a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Part (a) is in 3/4 time, starting in B-flat major and changing to B major. Part (c) is in common time, starting in C major and changing to C major. Fretboard diagrams are provided below the bass lines.

Part (a): Bass line notes: B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3. Fretboard diagrams: 7+, 7+, 6/4, 6/4, 6/4, +7, +, 5, +, 6/4.

Part (c): Bass line notes: C2, D2, E2, F2, G2, A2, B2, C3. Fretboard diagrams: 7+, 7+, +6, 6, 6, 5, #6, +7, 7+, +7, 7+.

6 6 5 +4 6 7 b5 #6 6 +2 7

+4 6 +4 6 7 7 + 6 5 7 +4 6 b6 6 7
3 7 b 4 +

Ejercicio 8.3. Realizar los siguientes bajos con dominante secundarias.

+6 6 6 5 7 6 7 +4 6 7 6
7 4 + 7

6 +7 5 +7 +6 5 +6 6 6 b6 +2 7
7 7 7 +

7 6 6 7 7 +6 +7
+ 7 7 +

d

7 + 6 6 7 7 +6 +7

e

5 5 +7 6 5 6 5 7 5 6 +7

Ejercicio 8.4. Realizar los siguientes bajos con dominante secundarias.

1

6 5 7 + 6 +2 6/4 +6 5 $\flat 6/4$ 5

2

5 6 +4 6 +4 6 6/5 7 6/4 7 6/4 8 7 #

3

TEMA 9. DOMINANTES SECUNDARIAS (II)

9.1. Su uso en el arte musical

Recordemos uno de los aspectos más importantes que concretamos en el tema anterior sobre las dominantes secundarias.

Las dominantes secundarias provocan alteraciones que son muy breves en la partitura, al contrario que en una modulación, cuyas alteraciones se mantienen para establecer la nueva tonalidad. Cabe señalar que NO SIEMPRE serán dominantes secundarias estas notas alteradas de forma momentánea; también pueden tratarse de notas de adorno alteradas o cromáticas como notas de paso, bordaduras o apoyaturas.

Con el gran poder que posee cualquier acorde de la familia de las dominantes (como ya sabemos cualquier acorde tríada o cuatríada construido sobre el V o el VII) los compositores aprendieron a dar énfasis y fuerza a los distintas funciones armónicas de una escala precediéndolas de una dominante propia. **Es decir, que cualquier acorde de una escala puede estar precedido de su dominante (dominante secundaria).**

Lo que pretendían los compositores con el uso de las dominantes secundarias era reforzar las funciones armónicas de la tonalidad en la que un fragmento u obra se encontraba. **Especialmente potencian las funciones tonales más importantes como el IV o el V;** es decir, que las dominantes secundarias más habituales son la dominante de la dominante y la dominante del IV.

9.2. ¿Por y para qué el análisis armónico?

La asignatura de Armonía, como ya sabéis, es la base para la asignatura teórica más importante en vuestra trayectoria como músicos y músicas profesionales: el análisis. Es por ello que desde ahora daremos mucho énfasis a preparar una de sus partes más importantes: el análisis armónico, la base y el primer paso para analizar una partitura.

Aunque ya se verá en profundidad, el Análisis se divide como en varias partes de un proceso: análisis armónico → análisis melódico-rítmico → análisis de las texturas → análisis formal. Y en este proceso, lo más importante es el armónico, puesto que en él definimos los acordes y sus funciones, las cadencias y las tonalidades (así como las posibles modulaciones o dominantes secundarias).

9.2.1. Cómo cifrar

Las dominantes secundarias pueden ser cualquier acorde de la familia de las dominantes. Sus posibilidades de cifrado son muchas:

$$\begin{array}{cccc} \text{V}^7 / \text{II} & \text{V}^{+4} / \text{V} & \text{VII}^5 / \text{II} & \text{V}^+ / \text{III} \\ \text{VII}^7 / \text{IV} & \text{VII}^{+2} / \text{V} & \text{V}^6 / \text{VI} & \end{array}$$

9.2.2. Qué analizar

En el análisis de obras debemos discernir cuáles son los acordes que la constituyen. Es difícil establecer reglas generales para el análisis armónico pero podemos seguir algunos de estos consejos:

- Muy importante **definir siempre las tonalidades** y tener perfectamente clara la tonalidad y escala en la que estoy (si es escala mayor, menor natural, menor armónica o menor melódica).
- Tener clara la tonalidad nos hará fijarnos en que **los grados que ciframos**, es decir, las **funciones armónicas, sean lógicas**. Esto implica funciones habituales que alternan tónica (I o VI), subdominante (IV o II) y dominante (V o VII)

- Las **alteraciones** que nos encontremos en el camino responderán siempre a una de estas posibles soluciones:
 - *estamos ante una modulación permanente, hemos cambiado de tonalidad;*
 - *estamos ante una dominante secundaria, el análisis del acorde encaja con una dominante secundaria y la alteración desaparece justo después;*
 - *estamos ante notas extrañas alteradas como una nota de paso, bordadura o apoyatura que no se pueden encajar sumándolas al acorde (es decir, intentando organizar el acorde por 3^{as}) sobre el que aparecen;*
 - *estamos ante un de los posibles acordes que conforman la **armonía alterada** y que iremos aprendiendo durante las próximas unidades.*

- El **ritmo armónico** es un concepto muy importante. **Hace referencia a la frecuencia con la que los acordes cambian. Suele ser constante y aparecer con una regularidad de negras, blancas o redondas.** En algún momento puede acelerarse o disminuirse, pero en general, se mantiene uniforme. Por lo tanto, el ritmo armónico ha de ser coherente a lo largo del análisis.

TEMA 10. LA SEXTA NAPOLITANA

10.1. Origen

La **Sexta Napolitana** se trata de un acorde PM que se construye sobre el segundo grado de la escala rebajado un semitono. *Por ejemplo, en Do Mayor se construye sobre la nota 'Reb', en Fa Mayor se construye sobre la nota 'Solb'...* Su nombre de "sexta" proviene de su uso, porque usualmente aparece en 1º inversión y "napolitana" porque hace referencia a su lugar de origen, Nápoles. Fue muy usado en los siglos XVII y XVIII por los compositores de la escuela napolitana como Monteverdi o Frescobaldi.

10.2. Función, tratamiento y resolución

Su función es la de sustituir a un acorde de subdominante y, por lo tanto, su tendencia es a resolver a la dominante. A continuación se muestran dos ejemplos de sus usos y resoluciones más típicos:

- se resuelve la Sexta Napolitana sobre el acorde de V, generando en una de las voces el **giro melódico de 3ºD** característico de su uso.
- la Sexta Napolitana resuelve en un acorde de I en sexta y cuarta cadencial, seguido del habitual acorde de V y I, formando así un **proceso cadencial**.

The image contains two musical examples, a) and b), in 2/4 time. Example a) shows a progression of chords: I (C2), II- (D2b), V7 (F2), and I (C2). A blue arrow points to the melodic line of the II- chord, indicating a 3rd degree melodic turn (3ºD) from the second degree (D) to the third degree (E) of the V7 chord. Example b) shows a progression: I (C2), II- (D2b), I6 (C2), IV (F2), and I (C2). The bass line in both examples shows the root movement: C - D - F - C in a) and C - D - C - F - C in b).

La Sexta Napolitana suele ir después de la I, pero **puede ocurrir que se produzca falsa relación cromática** en el transcurso de otro acorde con la nota 'Re' al 'Reb' (hablando en Do Mayor). **Este error está permitido.**

10.3. La Sexta Napolitana en la modulación

La Sexta Napolitana, por su naturaleza de acorde PM y por su sonoridad tonalmente aceptada para el oído, permite una capacidad de modulación muy interesante. En la historia de la música ha sido un acorde muy usado para modular, lo que se denomina como modulación a la **región de la napolitana** (por ejemplo de Do Mayor a Reb Mayor). Algunas de sus posibilidades son (vamos a verlas a partir de un ejemplo sencillo, a partir de Si M y su sexta Napolitana que es el acorde de Do Mayor):

- *Sexta Napolitana se convierte en I → modulamos a Do Mayor;*
- *Sexta Napolitana se convierte en V → modulamos a Solb Mayor o menor;*
- *Sexta Napolitana se convierte en IV → modulamos a Lab Mayor;*
- *Sexta Napolitana se convierte en V/V → modulamos de Dob Mayor.*

10.4. La Sexta Napolitana y la armonía alterada, ¿qué es?

Ya hemos visto que la Sexta Napolitana se caracteriza por tener una o dos notas (según en el modo mayor o menor que aparezca) distintas a la escala en la que está. Es decir, que posee notas distintas de la tonalidad. A este hecho le denominamos como acorde alterado. Pero la Sexta Napolitana no es el único acorde que pertenece a la **Armonía Alterada**.

Aunque la mayoría de estos acordes los veremos más en profundidad en la asignatura de Análisis, vamos a hacer una lista de los **acordes de armonía alterada más comunes y usados por los compositores**:

- *Sexta Napolitana*
- *Sextas Aumentadas*
- *Acorde de Supertónica (II) con fundamental elevada*
- *Acorde de Superdominante (VI) con fundamental elevada*
- *Acordes con 5ª alterada*
- *Acordes préstamo*

10.5. Ejercicios: armonizando la Sexta Napolitana

Ejercicio 10.1. Practicar el enlace de la sexta Napolitana.

1

6^b 5 + 7⁺ 6 ^b6 8 7⁺

2

x 5 ^b6 5 6 ^b6 6/4 7⁺

3

^b6 7⁺ 6 ^b6 8/6 7/5⁺

4

6/5 7 6 ^b6 6/4 8 7⁺

5

3 + 5 6 6 +4 6/4 +6/3 ♭6 8 7+

Ejercicio 10.2. Armonizar y señalar la modulación que exista con la sexta Napolitana.

a

+6 6 6 6/4 7+ +4/3 6 ♭6 6—/7

c

7+ 5 6 +—/7 +6 6—/7+

e

5— ♭6 + 6 6/7 6 7+ 6— +6/7 6 ♭6 4 7+

Complementario 10a. Armonizar los siguientes bajos que contienen dominantes secundarias y modulaciones con Sexta Napolitana.

1

6 5 6 5 6 5 7 + 5 \flat 6 4 6 8 + 7 5 7 + 5 6 4 5

2

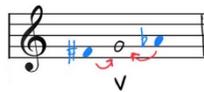
3 8 5 +6 5 6 6 6 5 + 6 7 5 \flat 6 8 7 6 \flat 6 7 4 +

TEMA 11. LOS ACORDES DE SEXTA AUMENTADA

11.1. ¿Qué son y qué función tienen?

Otro de los acordes alterados más usados en la historia de la música, al mismo nivel que la Sexta Napolitana, son los acordes de **Sexta Aumentada**. Decimos “acordes” de sexta aumentada y no “acorde” porque en realidad se trata de una familia de 5 miembros.

Todos ellos tienen en común 3 notas: dos de ellas la que forma el propio intervalo de 6º A (que les da nombre) y la tónica (I) de la tonalidad en la que aparecen. El de 6º A se produce entre la sensible de la dominante (que la contiene el acorde) y la *sensible superior* de la dominante. Por ejemplo: en Do mayor, la V es ‘Sol’, las dos notas comunes a los acordes de Sexta Aumentada serían ‘Fa#’ y ‘Lab’.



¿Cómo puedo darle mucha más fuerza y protagonismo a la dominante Sol? Se preguntaban los compositores. Pues escribiendo un acorde previo a ella que contenga Fa# (sensible) y Lab (sensible superior). De esta manera el intervalo de 3ºD que surge lo transformamos por inversión en su intervalo complementario, una 6ºA. Estas dos notas disonantes a la escala generan más fuerza al acorde. ¿Y cuál es la función de los acordes de Sexta Aumentada? **Siempre actúan como dominantes de la dominante.**

11.2. Clasificación de las Sextas Aumentadas

La clasificación que habitualmente se utiliza para los acordes de Sexta Aumentada es la que elaboró el teórico y compositor norteamericano Walter Piston (ya citado en estos apuntes) en su tratado de *Armonía*. En él, realiza una clasificación basada, especialmente, en la zona geográfica en la que se utilizaban variantes del acorde. La clasificación y resolución de estos acordes son la siguiente, aunque nosotros nos centraremos sólo en los tres primeros:

Acordes de 6ª aumentada (DoM)

Francesa Italiana Wagneriana Alemana

Italiana Francesa Alemana Suiza Wagneriana

11.3. Ejercicios: armonizando Sextas Aumentadas

Ejercicio 11.1. Escribe los diferentes acordes de sexta Aumentada de las tonalidades indicadas y enlaza los siguientes ejercicios.

ReM fam

ReM

$\begin{matrix} \#6 \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7 \\ + \end{matrix}$ I $\begin{matrix} \#6 \\ 4 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} + \\ 7 \end{matrix}$ I $\begin{matrix} \#6 \\ \flat 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7 \\ + \end{matrix}$ I
 6ªA I V I 6ªA V I 6ªA V I

fam

$\begin{matrix} \flat 6 \\ 4 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7 \\ + \end{matrix}$ I $\begin{matrix} \flat 6 \\ \flat 5 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} + \\ 4 \\ 7 \end{matrix}$ I $\begin{matrix} \flat 6 \\ 7 \end{matrix}$ $\begin{matrix} + \end{matrix}$ I
 6ªA I V I 6ªA V I 6ªA V I

Ejercicio 11.2. Realiza los siguientes bajos con acordes de Sexta Aumentada.

a

$\begin{matrix} 5 \\ \flat 6 \\ 7 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 5 \\ \flat 6 \\ 7 \end{matrix}$ $\begin{matrix} \times 6 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} + \\ 7 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7 \\ + \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7 \end{matrix}$

b

$\begin{matrix} \#6 \\ \flat 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 6 \\ 7 \end{matrix}$ $\begin{matrix} + \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 6 \\ 7 \end{matrix}$ $\begin{matrix} \#6 \\ 5 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7 \\ + \end{matrix}$

c

6 #6 4 3 + 6 +6 5 6 #6 5 3 4 7

d

6 5 b6 4 3 7 7 b6 b5 3 6 4 7 5 #6 4 3 6

4 3 7 + 6 6 b6 7 #6 b5 6 4 7

TEMA 12. OTROS ACORDES ALTERADOS Y LOS ACORDES PRÉSTAMO

12.1. Acordes de Supertónica y Superdominante con fundamental elevada

A pesar de su enrevesado nombre (**Supertónica con fundamental elevada** y **Superdominante con fundamental elevada**), se tratan simplemente de acordes contruidos sobre el II y VI grados aumentados un semitono. *Por ejemplo, como en la siguiente imagen, sobre Do Mayor estaríamos hablando de un 'Re#' y un 'La#'. Estos producen acordes que encajan con la descripción de dominantes secundarias. Sin embargo, según su resolución, los podemos considerar como armonía alterada.* Es decir, su clasificación depende exclusivamente del acorde siguiente. Por lo tanto, las dos posibles resoluciones de estos acordes son:

The image shows a musical score in D major with two resolutions of altered chords. The first resolution shows a blue box around the II⁺ chord (F#4, G#5, A#6) resolving to the I⁶ chord (F#4, G#5, A#6, B1). The second resolution shows a blue box around the VI⁺ chord (F#4, G#5, A#6, B1) resolving to the V⁶ chord (F#4, G#5, A#6, B1). The notation includes treble and bass staves with notes and chord symbols below.

Comparando las dos resoluciones se concluye que: los primeros casos se pueden considerar dominantes secundarias y los segundos (marcados con el cuadro azul) como acordes de supertónica y superdominante con fundamental elevada (es decir, armonía alterada).

¿Y cual es la función armónica de estos dos acordes? **Son meros acordes apoyatura o de paso, es decir, están formados por varias notas de adorno simultaneas que generan un acorde de "adorno"**. Podría decirse que se encuentran en el límite de ser considerados armonía alterada o simplemente acordes formados por notas extrañas alteradas.

12.2. Acorde con 5º alterada

Los acordes de **5º alterada** son un grupo que se pueden producir sobre cualquier grado y tienen lugar cuando las 5^{as} justas de un acorde PM o Pm se transforman en una 5^ªD o 5^ªA.

A pesar de ello, son acordes que no alteran la función armónica original. Al igual que ocurría con los acordes anteriores, los acordes con 5º alterada están también en el límite de ser considerados armonía alterada y se pueden analizar como si fuesen *adornos*. Vamos a ver dos ejemplos de estos acordes. La primera 5º Alterada es sobre el acorde de Tónica en un fragmento de una sonata de Beethoven.

El segundo ejemplo es una pieza de Schumann en la que aparece una dominante con 5º alterada.

12.3. Acordes préstamo

Son aquellos acordes que tomamos prestados de la tonalidad homónima (aquellas que comparten la tónica como, por ejemplo, Do mayor y Do menor). En Do mayor podemos tomar prestadas las notas de Do menor (el III y VI; importante apreciar que se tratan de los **grados modales**) produciendo nuevas sonoridades. Esto provoca un cambio de color en la música, un efecto de sorpresa. Y, por supuesto, **estos acordes no cambian su función armónica**. *Ejemplo: se muestra una secuencia de acordes de Do mayor y un préstamo del IV de Do menor. A la derecha se muestran otros posibles acordes préstamo.*

IMPORTANTE. A modo de conclusión, en la música tonal existen tres notas principales que están en la jerarquía de la escala por encima de todas:

- la Tónica (I);
- la Dominante (V);
- y la subdominante (IV).

Especialmente las dos primeras (I – V) que establecen el equilibrio entre tensión y relajación (también reflejado en el fraseo musical en la Semicadencia – Cadencia Auténtica). Es por ello que la mayoría de los acordes alterados que hemos visto *juegan* o *manipulan*, en cierta manera, con la sensible superior e inferior de la nota tónica I y el V.



TEMA 13. LA MODULACIÓN ENARMÓNICA

13.1. Cómo se produce la modulación enarmónica

La **modulación enarmónica** se produce, precisamente como indica su nombre, al crearse una o varias enarmonías en una o varias de sus voces. En el momento en que esto ocurre (dos notas distintas que representan el mismo sonido) en un acorde, se pueden generar dos procedimientos distintos:

- **Modulación por enarmonía total** cuando todos los sonidos de un acorde se enarmonizan y por lo tanto este actúa de pivote o engranaje entre dos tonalidades. Este acorde puede representar la misma función de la vieja y la nueva tonalidad (primera imagen) o tener distinta función (segunda imagen).

The first example shows a pivot chord in D major (Do# M) being reinterpreted as the IV chord in A-flat major (IV Lab M). The second example shows a pivot chord in D major (Do# M) being reinterpreted as the I chord in E-flat major (I Reb M).

- **Modulación por enarmonía parcial** cuando sólo 1 o 2 sonidos de un acorde se enarmonizan. También existen dos posibilidades:
 - El acorde que se transforma por enarmonía se trata de un acorde clasificable. Sucede con muy pocos acordes y, entre ellos, destacan los que son simétricos en su construcción: contruidos por sólo 3ºM o 3ºm como el acorde de Séptima Disminuida (que más adelante explicaremos).
 - El acorde que se transforma por enarmonía se trata de un acorde no clasificable. En este caso se enarmoniza un sonido de un acorde a otro mientras las demás voces evolucionan diatónica o cromáticamente. En estas realizaciones se pueden producir intervalos melódicos prohibidos, los cuales, muchas veces no se pueden evitar en esta modulación.

The example shows a sequence of chords: I (+6), V (6), I (6), IV (2nd alteration), I (#6), V (+6), and I (#5).

Esta modulación, por tanto, debido a su naturaleza enarmónica se produce entre tonalidades alejadas en el círculo de quintas. *Por ejemplo de Do Mayor podemos modular a tonalidades alejadas como Reb Mayor o Mib Menor.*

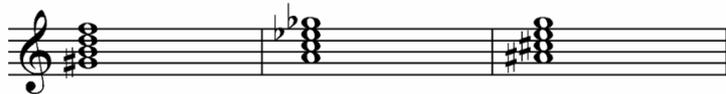
Sucede así que, en una modulación enarmónica, la existencia de los acordes puente que vimos en la modulación diatónica es inexistente. Y a la hora de la clasificación del tipo de modulación, la existencia de una enarmonía aunque existan cromatismos, se referencia como enarmónica. Es decir, que existe una jerarquía:

- 1) *si aparece al menos una enarmonía, pero también cromatismos o diatonismos es modulación enarmónica;*
- 2) *si aparece al menos un cromatismo pero también diatonismo es modulación cromática;*
- 3) *si sólo aparece diatonismo es modulación diatónica.*

13.2. La séptima disminuida, acorde simétrico

Los acordes de Séptima Disminuida son acordes especiales. Por un lado, como ya hemos comentado, su **construcción es simétrica**, todos sus intervalos internos son superposición de 3^{os} menores y 5^{os} disminuidas. Por otro lado, por esa misma razón, **contienen dos tritonos que permiten la modulación**, acorde que asienta la tonalidad.

Solamente existen tres acordes de Séptima Disminuida distintos en todo el sistema tonal, que son los que aparecen en la siguiente imagen.



¿Por qué sólo existen estos tres?

¿Por qué es fácil modular con el acorde de Séptima Disminuida?

¿Cuáles son las posibilidades que ofrecen dichos acordes en la modulación?

13.3. Ejercicios: modulando con acordes cuatríaada (III)

Ejercicio 13.1. Escribir las posibles modulaciones que se podrían producir con cada uno de los acordes de Séptima Disminuida.

Four empty musical staves in treble clef, intended for writing modulation exercises.

Ejercicio 13.2. Realizar los siguientes bajos con modulaciones enarmónicas.

Three musical exercises (a, b, c, d) showing bass lines with chord symbols and enharmonic modulations.

a 4/4 time signature. Bass line: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Chord symbols: +6, 6, +4, #5, #5, #4, 7, #5. Modulation to 3/4 time: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Chord symbols: 6, +4, 6, +6, 7, b5.

b 3/4 time signature. Bass line: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Chord symbols: 6, +4, 6, +6, 7, b5.

c 2/2 time signature. Bass line: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Chord symbols: +4, 6, +2, b6, +6, b5, 6, +, +4, 6, +2, 6, 7.

d 2/2 time signature. Bass line: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Chord symbols: +6, 6, #7, b6, 6, b5, +4, +6, 6, 6, 7.

e

+4 6 +4 3 7 b6 b +6 b5 b 7 7

Ejercicio 13.3. Realizar los siguientes bajos con modulaciones enarmónicas.

a

7 + b6 b b5 b 7 + b5 7 + 6 #5 # + +4 #6 #

c

7 + 6 b b6 7 + b 5 5 +6 3 b6 b b5 b b6 4 7 + b5 b

e

6 7 +4 6 #5 6 # + +4 b6 b + 7 6 4 6 5 + 7

f

+6 6 6 6 7 + 7 b5 6 7 7 + +6 6 7 +

7+ 6 +4 $b6$ $\#6$ $\#4$ $\#5$ 7+ $b6$ +6 $b5$ $b5$ +6 6 $b6$ 7+ 6 6 7+

Complementario 13a. Armonizar el siguiente bajo (*Blanes Vol. II, pág. 63, b. 2*)

3 5 6 6 5 6 $\frac{6}{4}$ +4 6 $\#5$ $\#5$ $\#5$ $\#6$ $\#4$ $\#5$ 6 +6 $b5$

$b5$ 6 5 $b6$ b +6 7+ 6 5 + +4 (b)5 6 b 6 $\frac{6}{4}$ b 6

+4 ($\#$)6 6 $\#6$ 5 $\#5$ 6 $\#6$ +4 6 5 +4 6 6 6 5 7+

Anexo I. ANÁLISIS ARMÓNICO

Coral 217: *Oh Dios, cuanto sufrir del corazón*

Musical score for Coral 217, *Oh Dios, cuanto sufrir del corazón*. The score is in 3/4 time and consists of two systems of piano accompaniment. The first system covers measures 1 through 8, and the second system covers measures 9 through 16. The music features a mix of chords and moving lines in both the treble and bass staves. Measure numbers 3, 5, and 7 are indicated above the first system, and 11, 13, and 15 are indicated above the second system.

Coral 312: *O Dios, santo Dios*

Musical score for Coral 312, *O Dios, santo Dios*. The score is in common time (C) and consists of two systems of piano accompaniment. The first system covers measures 1 through 5, and the second system covers measures 6 through 10. The music features a mix of chords and moving lines in both the treble and bass staves. Measure numbers 3, 5, 8, and 10 are indicated above the first system, and 11, 13, and 15 are indicated above the second system.

Coral 331: *En donde tengo que refugiarme*

Musical score for Coral 331: *En donde tengo que refugiarme*. The score is written for piano in G major and common time (C). It consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system includes a triplet of eighth notes in the right hand. The second system includes a fermata over a half note in the right hand. The third system includes a fermata over a half note in the right hand. The piece concludes with a double bar line.

Wiener Damen-Ländler D734 (Franz Schubert)

Musical score for Wiener Damen-Ländler D734 (Franz Schubert). The score is written for piano in 3/4 time, G major, and consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system is marked *p* (piano) and includes the number "Nº 8." in the left margin. The second system is marked *pp* (pianissimo). The third system is marked *mf* (mezzo-forte) and includes a dynamic crescendo hairpin leading to a final *f* (forte) dynamic. The piece concludes with a double bar line.

Acht Ecosaisen D529 (Franz Schubert)

Nº 3.

Romance sin palabras No. 2, op. 38 de Félix Mendelssohn
Allegro non troppo

Op. 38, No. 2

14.

Romance sin palabras No. 1, op. 53 de Félix Mendelssohn

Andante con moto

19.

p sempre tenuto e legato

l.h.

cresc.

p

f

dim.

Mazurka No. 3, op. 24 de Chopin

(M. M. d. = 63)

8

ff

Red. *

p

Red. *

poco riten.

f

a tempo

riten.

Mazurka No. 3, op. 24 de Chopin

Moderato. M. M. $\text{♩} = 126.$
con anima

Nº 3.

p

dolce

legato

Sonata para piano de Haydn, 2º mov. (fragmento)

16

Adagio.

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes a four-measure rest in the bass staff. The second system features a piano (*p*) dynamic in the treble and a *mf* dynamic in the bass. The third system shows a piano (*p*) dynamic in the treble and a fortissimo (*ff*) dynamic in the bass. The fourth system concludes with a pianissimo (*pp*) dynamic. The score is annotated with numerous fingerings and articulation marks, including accents and slurs. Measure numbers 132, 143, and 144 are clearly marked above the treble clef staff.

Zwölf Ländler

FRANZ SCHUBERT.

Deutsches Tempo.

(Mai 1823.)

Nº 1.

Measures 1-8. Treble clef, key signature of two sharps (D major), 3/4 time. Dynamics: *p legato*. The piece begins with a piano introduction in the right hand, followed by a rhythmic accompaniment in the left hand.

Measures 9-16. Continuation of the piano introduction and accompaniment.

Measures 17-25. The main melody enters in the right hand. Dynamics: *p*.

Measures 26-34. The melody continues with a crescendo leading to a fortissimo section. Dynamics: *cresc.*, *fz*.

Measures 35-43. The melody features dynamic contrasts. Dynamics: *fz*, *fp*, *pp*.

Measures 44-52. The piece concludes with a first and second ending. Dynamics: *cresc.*, *fz*, *p*.

Allegro assai

Mozart - Sonata 14 KV457 3er mov

Musical notation for measures 1-6. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first system shows the beginning of the piece with a piano (*p*) dynamic marking. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Musical notation for measures 7-13. The right hand continues its melodic development with various intervals and slurs. The left hand maintains a steady accompaniment pattern.

Musical notation for measures 14-18. Measure 14 is marked with a forte (*f*) dynamic. The right hand has a more active melodic line, and the left hand features a rhythmic accompaniment with chords.

Musical notation for measures 19-25. The right hand has a melodic line with some chromaticism. The left hand continues with a consistent accompaniment pattern.

Musical notation for measures 26-32. Measure 26 is marked with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

Musical notation for measures 33-39. The right hand has a melodic line with some chromaticism. The left hand continues with a consistent accompaniment pattern.

Andante.

Musical notation for measures 1-6. The piece is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Andante'. The first system shows the right hand playing a melody with eighth notes and the left hand playing a bass line with chords and eighth notes. A *pp* dynamic marking is present in the first measure.

7

Musical notation for measures 7-14. The right hand continues the melodic line, and the left hand features a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *p* and *f* in the right hand, and *p* in the left hand.

15

Musical notation for measures 15-18. The right hand plays a series of eighth-note chords, and the left hand continues with eighth-note accompaniment. A *pp* dynamic marking is present in the right hand.

19

Musical notation for measures 19-22. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand maintains the eighth-note accompaniment. A *p* dynamic marking is present in the right hand.

23

Musical notation for measures 23-27. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active eighth-note accompaniment. A *pp* dynamic marking is present in the right hand.

28

Musical notation for measures 28-34. The right hand features a melodic line with slurs and ties, and the left hand has a more active eighth-note accompaniment. A *cresc.* dynamic marking is present in the right hand. The piece concludes with a final chord in the right hand.

35

40

45

51

59

64

68

POLKA DE SALON.

P. TSCHAIKOWSKY, Op. 9. N^o 2.

Allegro moderato. poco cresc.

p

f *p* *poco cresc.*

mf cresc. *f* *p*

f

f *p*

6

11

16

21

94

94

p

p

This system contains measures 94 through 101. The music is in a 3/4 time signature with a key signature of one flat. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Dynamic markings include *p* (piano) at the beginning and end of the system.

102

102

p

This system contains measures 102 through 109. The right hand continues with a melodic line, showing some chromatic movement. The left hand accompaniment remains consistent. A *p* (piano) dynamic marking is present at the end of the system.

110

110

f *p* *f* *p*

p *p*

This system contains measures 110 through 114. It features a more rhythmic right hand with eighth-note patterns. The left hand has a steady accompaniment. Dynamic markings alternate between *f* (forte) and *p* (piano) in both hands.

115

115

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

p *p* *p* *p* *p*

This system contains measures 115 through 119. The right hand has a complex, rhythmic pattern with frequent *f* and *p* markings. The left hand accompaniment is also marked with *p*.

120

120

f *p* *f* *p* *f* *p*

p *p* *p*

This system contains measures 120 through 124. The right hand continues with rhythmic patterns and dynamic contrasts. The left hand accompaniment is marked with *p*.

125

125

pp *f*

This system contains measures 125 through 132. The right hand features a melodic line with some chromaticism. The left hand has a steady accompaniment. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *f* (forte).

131

Musical score for measures 131-136. The piece is in a minor key. The right hand features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *p*. The left hand provides a rhythmic accompaniment with slurs. The instruction *come sopra* is written above the right hand in measure 134.

137

Musical score for measures 137-143. The right hand continues the melodic line with slurs. The left hand has a steady accompaniment. A dynamic marking of *f* appears in measure 141.

144

Musical score for measures 144-149. The right hand has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *p*. The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs.

150

Musical score for measures 150-155. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs. A dynamic marking of *f* appears in measure 154.

156

Musical score for measures 156-160. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs.

161

Musical score for measures 161-166. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs.

Wehmuth.

FRANZ SCHUBERT.

Op. 22. N^o 2.

Langsam.

Singstimme.

Wenn ich durch Wald und Flu - ren geh', es wird mir dann so

Pianoforte.

6

wohl und weh in un - ruhvol - ler Brust, so wohl so weh, wenn ich die Au - in ih - rer

11

Schön - heit Fül - le schau' und all' die Früh - lings - lust.

16

Denn was im Win - - de

13

tö - nend weht, was auf - ge - thürmt gen

20

Him - mel steht, und auch der Mensch, so hold ver -

22

traut mit all' der Schön - heit, die er -

24

schaut, ent - schwin - det und ver - geht,

28

ent - schwindet und ver - geht, und ver - geht.

Todtenopfer.

FRANZ SCHUBERT.

April 1844.

Andante.

Singstimme.

Kein Ro - sen - schim - mer leuch - tet dem Tag zur Ruh! der

Pianoforte. *pp*

5

A - - - bend - ne - bel schwillt am Ge - stad - em - por, wo

9

durch ver - dorr - te Fel - sen - grä - ser ster - bender Lüf - te Ge -

12

säu - sel wandelt, wo durch ver - dorr - - - te Fel - - - sen -

16

grä - ser ster - - - bender Lüf - te Ge - säu - sel

19

wan.delt. Nicht schwer - muths - vol - - - ler

23

beb - te des Herb - stes Weh'n durch's to - - - dte Gras am

26

sin - kenden Ra - senmahl, wo mei - nes Ju - gend.lieb - lings A - sche

30

un - ter den trau - ernden Wei - den schlummert. Ihm Thrä - nen

35

op - fern werd' — ich beim Blüt - ter - fall, ihm, — wenn das Mai - laub wie - der den

40

Hain — umrauscht, bis mir, vom schö - nern Stern, die

44

Er - de freundlich im Rei - gen der Wel - ten schimmert, bis mir, vom schö - nern

48

Stern, die Er - de freundlich im Rei - gen der Wel - ten schimmert, freundlich im

52

Rei - gen der Wel - ten schim - mert.

Morgen!

Richard Strauss, Op. 27 N° 4

Langsam sehr getragen

Piano

The first system of the piano accompaniment, measures 1-5. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The music is marked 'piano' (p) and includes various chordal textures and melodic lines. The bass line has a steady eighth-note accompaniment. The system ends with a repeat sign.

The second system of the piano accompaniment, measures 6-11. It continues the musical themes established in the first system, with similar chordal and melodic patterns. The system ends with a repeat sign.

The third system of the piano accompaniment, measures 12-16. It includes the vocal line for the first time. The vocal line is marked 'sehr ruhig' (very calm) and has the lyrics: 'Und morgen wird die Sonne wie - der schei - nen und auf dem'. The piano accompaniment continues with its characteristic accompaniment. The system ends with a repeat sign.

The fourth system of the piano accompaniment, measures 17-21. It includes the vocal line for the second time. The vocal line has the lyrics: 'We - ge, den ich ge - hen wer - de, wird uns, die Glück - lichen, sie wie - der ei -'. The piano accompaniment continues with its characteristic accompaniment. The system ends with a repeat sign.

21

- nen in-mit-ten die-ser son - nen-at - menden Er - de... und zu dem Strand, dem wei -

p * *p* * *p* * *p* * *p* *

25

- ten, wo-gen-blau - en, wer-den wir still und lang-sam nie-der-stei-gen,

p * *p* * *pp* * *p* *

30

immer ruhig
stumm wer-den wir uns in die Au-gen schauen, und auf uns sinkt des

p * *pp* * *p* * *pp* *

36

Glück-kes stum-mes Schwei - gen....

p * *p* * *pp* *

Anexo II. A partir del Canto Dado

El canto dado, ¿qué es?

En esta asignatura, los ejercicios más habituales son los de realizar un bajo cifrado. Pero no siempre las actividades son así. El bajo puede plantearse sin cifrado, para que el que realice el ejercicio lo proponga y, por lo tanto, establezca sus propios acordes (que se ajusten a las notas que contiene el bajo, por supuesto).

Aún hay más tipos de ejercicios, de entre los que resulta más interesante el del **Canto Dado**. Se trata de **melodías ya establecidas para la voz soprano a las que hay que complementar con una armonización que se realiza para las otras tres voces: alto, tenor y bajo.**

Qué saber antes de realizar un Canto dado

Vamos a hacer un repaso de la información más importante con la que vamos a iniciarnos en este tipo de ejercicios.

Funciones (tonales) de los acordes

Dentro del sistema tonal existe una **jerarquía**. No todas las notas de la escala son igual de importantes. Todas orbitan en torno a la Tónica, el primer grado (I), la reina. Sobre cada una de las notas de la escala se genera un acorde que tiene una **función tonal**.

- **Función de Tónica.** I; a veces también el VI;
- **Función de Dominante.** V y VII; a veces también el III;
- **Función de Subdominante.** IV o II;
- **Grados modales:** III o VI; uso es reducido.

Cadencias

- **Auténtica.** V → I o VII → I.
- **Semicadencia.** Cualquier acorde → V o VII.
- **Plagal.** IV → I o II → I.
- **Rota.** V → VI o VII → VI.

Sintaxis armónica

La **sintaxis armónica** es la sucesión de acordes que encontramos en un fragmento u obra musical. Es el esqueleto, la estructura armónica sobre la que se construye la melodía y la propia música. En el sistema tonal (el que utilizamos en esta asignatura y el que rige la música compuesta desde finales del s. XVIII hasta principios del s. XX) la sintaxis armónica es *rígida y previsible*.

Se puede afirmar que sigue unos patrones habituales; unas funciones tonales tras otras, a saber:

F. de Tónica → F. de Subdominante → F. de Dominante → F. de Tónica
 F. de Tónica → F. de Dominante → F. de Tónica
 F. de Tónica → F. de Subdominante → F. de Tónica

Si basamos nuestra sucesión de acordes (la sintaxis armónica) en alguno de estos esquemas el ejercicio funcionará y nuestra pequeña obra sonará tonal. Para facilitarnos la faena, el compositor y teórico Walter Piston, para su libro *Armonía*, realizó un estudio de qué acordes y de manera más habitual, seguían unos a otros. Propuso así la siguiente tabla:

Grado	Más habitual	A veces	Inusualmente
I	IV o V	VI	III o II
II	V	IV o VI	I o III
III	VI	IV	II, II o V
IV	V	I o II	III o VI
V	I	VI	III
VI	II o V	III o IV	I
VII	I o III	V o VI	---

Pasos para elaborar nuestro Canto dado

1.) Estudiar la melodía propuesta y proponer funciones tonales y cadencias

Partimos del siguiente Cando Dado, de 8 compases y en Fa Mayor.

Se puede observar que la propia melodía tiene dos descansos (en las blancas de los cc. 4 y 8). Además su dibujo y estructura definen claramente un frase de 4 compases iniciales ascendentes y otros cuatro descendentes. Las dos Cadencias sobre las blancas definirán la frase.

2.) Escribir la línea del bajo

Tras su estudio y decidir dónde colocar las cadencias se procede a definir la sintaxis armónica. Nos guiamos por las funciones tonales que hemos propuesto y ahora se construye la línea del bajo a través de las notas que forman esas mismas funciones. Cada función tonal ofrece 1, 2 o, incluso, 3 opciones de acordes. Si ninguna de ellas se ajustase a un acorde o se genera un bajo pobre, no pasa nada. Éste se puede cambiar y plantear otra función tonal.

Es **IMPORTANTE e INTERSANTE** que la línea del bajo presente un movimiento que se complemente a la soprano. Es decir, que entre los dos se establezca una combinación de movimientos que los hagan *empastar*, combinando contrario y paralelo.

1 T SD D T D T SD D T SD D T

3 I 6 IV 6 V 6 VI V 5 I 6 4 IV V I II V I 6 II 5 V I

3.) Completar la armonización

Y ahora, el paso más sencillo: **rellenar las dos voces que nos quedan evitando faltas armónicas**. Si en algún momento se comete alguna y nos percatamos de ello se pueden realizar los cambios pertinentes para solucionarlas.

1 T SD D T D T SD D T SD D T

3 I 6 IV 6 V 6 VI V 5 I 6 4 IV V I II V I 6 II 5 V I

Ritmo armónico, ¿qué es?

El **ritmo armónico** es la velocidad a la que se suceden los acordes durante un fragmento u obra musical. Nosotros podemos decidir cuál es la frecuencia del ritmo armónico: negras, blancas, redondas... Generalmente la melodía define un ritmo armónico estable (más o menos) durante todo el ejercicio.

Pongamos de nuevo el ejemplo anterior. Tenía un ritmo armónico de negras. Pero eso no implica que no podamos añadir modificaciones:

- Reforzar las pausas de las cadencias** con un ritmo armónico más lento (en el ejercicio anterior el uso de blancas contrastando a las negras)
- Si la melodía hace **dos notas consecutivas de un mismo acorde** propuesto, se puede poner un solo acorde a blancas en vez de uno a negras. Vamos a transformar el c. 6 de dos acordes a uno:

The diagram illustrates the transformation of a musical exercise. On the left, a sequence of chords is shown: T, SD, D, T, SD. The chords D and T are highlighted with a red box. Below the staves, the fingerings are indicated: I, II, V, I, 6 II. A green arrow points to the right, where the transformed sequence is shown: T, SD, T, T, SD. The two T chords are now highlighted with a red box, indicating they are now a single chord. Below the staves, the fingerings are indicated: I, II, I, 6 II.

- También podemos **acelerar el ritmo armónico con cifrados dobles, triples o cuádruples**, tal y como se ha hecho en los cc. 3 y 7.

Armonizar los siguientes cantos dados

1

Musical notation for exercise 1: Treble clef, common time (C). The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, C5, B4, A4, G4. The final note is a whole note G4. The bass staff is empty.

2

Musical notation for exercise 2: Treble clef, 4/4 time, key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, C5, B4, A4, G4. The final note is a whole note G4. The bass staff is empty.

3

Musical notation for exercise 3: Treble clef, common time (C), key signature of one flat (Bb). The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, C5, B4, A4, G4. The final note is a whole note G4. The bass staff is empty.

4

Musical notation for exercise 4: Treble clef, 4/4 time, key signature of two sharps (F#, C#). The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, C5, B4, A4, G4. The final note is a whole note G4. The bass staff is empty.

5

Musical notation for exercise 5, 3/4 time signature. The piece consists of five measures. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second measure contains a quarter note D5 with a sharp sign (#) and a half note G4. The third measure has quarter notes A4, B4, and C5. The fourth measure has quarter notes D5, C5, and B4. The fifth measure has a quarter note A4 and a half note G4.

6

Musical notation for exercise 6, 2/4 time signature. The piece consists of six measures. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second measure has quarter notes D5, C5, and B4. The third measure has quarter notes A4, B4, and C5. The fourth measure has quarter notes D5, C5, and B4. The fifth measure has quarter notes A4, B4, and C5. The sixth measure has a quarter note D5 and a half note G4.

7

Musical notation for exercise 7, 2/4 time signature. The piece consists of four measures. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second measure has quarter notes D5, C5, and B4. The third measure has quarter notes A4, B4, and C5. The fourth measure has a quarter note D5 and a half note G4.

5

Musical notation for exercise 5, 2/4 time signature. The piece consists of six measures. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second measure has quarter notes D5, C5, and B4. The third measure has a quarter note A4 and a half note G4. The fourth measure has quarter notes A4, B4, and C5. The fifth measure has quarter notes D5, C5, and B4. The sixth measure has a quarter note A4 and a half note G4.

8

Musical notation for exercise 8, 2/4 time signature. The piece consists of six measures. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second measure has quarter notes D5, C5, and B4. The third measure has a quarter note A4 and a half note G4. The fourth measure has quarter notes A4, B4, and C5. The fifth measure has quarter notes D5, C5, and B4. The sixth measure has a quarter note A4 and a half note G4.

9

Musical notation for measures 9-14. The piece is in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). The melody in the treble clef consists of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass clef is empty.

7

Musical notation for measures 7-12. The piece is in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). The melody in the treble clef consists of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass clef is empty.

Anexo III. GLOSARIO DE TÉRMINOS

- **Acorde:** la combinación de dos o más intervallos armónicos. A lo largo de gran parte de la historia de la música, el acorde básico ha sido el formado por una tríada o cuatríada (por tres o cuatro notas, respectivamente) y por la superposición de intervallos de 3^{os} (Mayores o menores).
- **Acorde puente:** acorde que se produce en común al modular diatónicamente de una tonalidad a otra. Es decir, que forma parte (es un grado de la escala) de la tonalidad de partida y también de la de llegada.
- **Análisis armónico:** cifrado (en números romanos los grados y funciones tonales y en números arábigos los cifrados de inversiones) de cada uno de los acordes que conforma una obra o fragmento musical. Ejemplo:

IV⁶ I⁺⁶ VII⁺²

- **Armonía alterada:** conjunto de acordes que contienen notas que no pertenecen a una escala mayor o menor. Entre los más habituales destacan: la Sexta Napolitana, los tipos de Sexta Aumentada, los acordes de 5^ª alterada y los de Supertónica y Superdominante con Fundamental elevada.
- **Bajo cifrado:** sistema de cifrado musical, originario del Barroco, que proviene de la práctica musical llamada bajo continuo. Consiste en un sistema de representación en el que debajo de la línea del bajo se escriben cifras que representan intervallos y acordes. Éstos deben realizarse simultáneamente con dicha línea del bajo en la interpretación. Se trata pues de un lenguaje de abreviaturas armónicas.



- **Cadencia:** las cadencias son, por un lado, pequeñas pausas y elementos estructurales del discurso melódico y musical y, por otro, **fórmulas armónicas** o **procesos cadenciales** que finalizan una idea, frase musical o parte de una obra.
- **Cuatríada:** acorde conformado por cuatro notas.
- **Dominante secundaria:** modulación momentánea hacia uno de los grados de la escala que, durante dos acordes, se convierte en la tónica. También se denomina como tonalización.
- **Dominante sobretónica:** acorde de dominante que se produce como disonancia sobre una nota pedal de Tónica pero que acaba resolviendo justo después. Muy utilizado en los estilos clásico y romántico.

- **Especies de séptimas:** clasificación de los siete tipos de formación o construcción que tienen los acordes cuatríada y que realizó el teórico y compositor Joaquín Zamacois en su *Tratado de Armonía*.
- **Falta armónica:** error o carencia de un determinado elemento del ejercicio al no ajustarse a las normas escolásticas.
- **Función tonal:** papel que desarrollan los acordes según su jerarquización y posición dentro de una escala determinada.
- **Grados de la escala:** posición que ocupan las notas dentro de una escala determinada: I tónica, II supertónica, III mediana, IV subdominante, V dominante, VI superdominante, VII sensible.
- **Grados tonales:** son aquellos grados de la escala que se consideran los más fuertes e importantes de una tonalidad: tónica I, subdominante IV y dominante V. Al igual que el conocido como círculo de quintas que constituyen las distintas tonalidades, los grados tonales se separan entre sí por 5ª justas. Por ejemplo: en Do mayor la Dominante es 'Sol' a distancia de 5ª justa ascendente de la tónica y la Subdominante es 'Fa' a distancia de 5ª justa descendente de la tónica.
- **Intervalo armónico:** intervalo entre dos notas que suenan de forma simultánea, es decir, que se hallan construidas de forma vertical.
- **Intervalo conjunto:** aquel formado por dos notas inmediatas (intervalo de 2ª).
- **Intervalo disjunto:** aquel formado por dos notas no inmediatas (intervalo de 3ª o superior).
- **Intervalo melódico:** intervalo entre dos notas que suenan una seguida de la otra, es decir, que se hallan construidas de forma horizontal.
- **Intervalos complementarios:** aquellos que al invertirse sus notas (cambiando el orden de éstas, por ejemplo, de una 3ª, 'Mi' – 'Sol' a una 6ª, 'Sol' – 'Mi') suman una octava justa.
- **Inversión:** la inversión o inversiones de un acorde son las distintas posibilidades que tiene un acorde de aparecer escrito. Las tríadas tienen 2 inversiones (más su estado fundamental); las cuatríadas tienen 3; etc.
- **Modelo:** definición de un fragmento musical que se repite 1 o dos veces a continuación a un intervalo determinado pero manteniendo su estructura interválica intacta.
- **Modulación:** proceso mediante el que una obra o fragmento musical pasa de la estabilidad de un centro tonal (escala o tonalidad) a otro. *Por ejemplo: pasar de Do Mayor a Re menor en un fragmento musical es modular.*
- **Normas escolásticas:** conjunto de reglas, consejos o recomendaciones que se aplican a la elaboración de los ejercicios de armonía. Algunas son de obligado cumplimiento y otras resultan recomendables para evitar la elaboración de momentos "pobres" o de "poca calidad".
- **Nota fundamental:** la nota más grave que, estando el acorde ordenado por terceras, da nombre al mismo. *Por ejemplo: en el acorde de Do Mayor, la nota fundamental es el 'Do'.*

- **Nota preparada:** nota (o notas) disonante que se “arrastra” del acorde anterior al siguiente, manteniéndose. Procedimiento que se utiliza especialmente en la última nota de los acordes cuatríaada, la conocida como séptima del acorde.
- **Notas de adorno o notas extrañas:** son aquellas notas que no pertenecen al acorde en el que se encuentran. Según sus características se pueden clasificar en varios tipos: notas de paso, bordadura, anticipación, apoyatura, escapada, retardo o nota pedal.
- **Progresión:** la progresión es una o dos repeticiones de un modelo. La progresión puede clasificarse según dos parámetros:
 - De naturaleza **melódica** (sólo aparece en una o dos voces) o **armónica** (la progresión se refleja a nivel de acordes)
 - Si es **unitónica** (no modula ni cambia de centro tonal) o **modulante**.
- **Quintíaada:** acorde conformado por cinco notas.
- **Región napolitana:** se dice de un tipo de modulación en el que la relación entre dos tonalidades es de una 2ª menor descendente. De esta manera, el tono al que se modula es el II rebajado (nota característica del acorde de Sexta Napolitana) del tono de partida.
- **Repetición:** puede referirse a dos aspectos musicales:
 - 1) proceso de elaboración y creación más elemental de la composición musical;
 - 2) fase del proceso en el que se repite un modelo (un fragmento musical) a un intervalo determinado para llevar a cabo una progresión.
- **Ritmo armónico:** velocidad a la que se suceden los acordes en una obra, es decir, su sintaxis armónica.
- **Séptima de Dominante:** acorde cuatríaada sobre la dominante que se construye exactamente igual en ambos modos y que siempre tiene una estructura de 3ªM + 5ªJ + 7ªm. Tiene su propio cifrado característico. *Es decir, en tonalidades homónimas como Do Mayor y Do menor, la Séptima de dominante de ambas escalas es el mismo acorde: ‘Sol’ – ‘Si’ – ‘Re’ – ‘Fa’.*
- **Séptima de Sensible:** acorde cuatríaada sobre la sensible del modo mayor que se usa exclusivamente en dicho modo. Su construcción es de una 3ªm + 5ªD + 7ªm. Tiene su propio cifrado característico.
- **Séptimas diatónicas:** aquellos acordes cuatríaada que se forman sobre cualquier grado de la escala que no sea la Dominante (V) o la Sensible (VII). Todos poseen el mismo cifrado.
- **Séptima Disminuida:** acorde cuatríaada sobre la sensible del modo menor pero que se usa indistintamente en ambos modos. Su construcción es una superposición por 3ªs menores y, por lo tanto, es simétrico. Por su naturaleza permite modular a muchas tonalidades y ha sido uno de los acordes más usados en la historia de la música. Tiene su propio cifrado característico.
- **Serie de sextas:** cuando se generan 3 o más acordes seguidos en 1ª inversión y se recurre a una técnica de realización armónica determinada.

- **Sexta Aumentada:** acorde que pertenece al grupo de armonía alterada y que realiza una función de dominante de la dominante. Su nombre deriva del intervalo característico que se forma en su estructura.
- **Sexta Napolitana:** acorde que pertenece al grupo de armonía alterada. Se trata de un acorde Perfecto Mayor que se construye siempre sobre el II rebajado de la escala.
- **Tonalidades homónimas:** aquellas que comparten su tónica (pero no su modo). *Ejemplos: Fa mayor y Fa menor, Sol# mayor y Sol# menor, Reb Mayor y Reb menor, etc.*
- **Tríada:** acorde conformado por tres notas.
- **Tritono:** intervalo de 5ºD o 4ºA formado por la sensible (VII) y subdominante (IV) de una escala. Dicho intervalo, durante el periodo de la Edad Media fue tachado como *diabolus in musica* por su dificultad para ser interpretado en la música vocal y su sonido característico.

Anexo IV. TABLA DE CIFRADOS

TRIADAS	Estado fundamental	1ª inversión	2ª inversión
Dominante (V)	+	6	6 4
Sensible (VII)	♯	+6 3	6 +4
Resto de tríadas (I, II, III, IV o VI)	5 o 3 o nada	6	6 4

CUATRIADAS	Estado fundamental	1ª inversión	2ª inversión	3ª inversión
Séptima de Dominante (V)	7 +	6 ♯	+6	+4
Séptima de Sensible (VII)	7 ♯	+6 5	+4 3	4 +2
Séptima Disminuida (VII)	7	+6 ♯	+4 (b) 3	+2
Séptimas Diatónicas (I, II, III, IV o VI)	7	6 5	4 3	2

QUINTIADAS	Estado fundamental	1ª inversión	2ª inversión	3ª inversión
Novena Mayor de Dominante (V)	9 7 +	6 7 7 o 6 ♯ 5	4 5 +6 o +6 5 4	2 3 +4 o +4 3 2
Novena menor de Dominante (V)	(b) 9 7 ♯	♯ 7 7 o 6 6 5	5 +6 +6 o 5 4 4	3 +4 +4 o 3 2 2