1. CONCEPTO DE ARMONÍA

En un sentido amplio, el concepto de armonía es inmenso y podríamos usar este término para designar la organización interna de cualquier sistema, musical o no. Así podríamos hablar de la armonía del universo o de la armonía de un ecosistema.

En el aspecto musical el término hace referencia a la manera en que los sonidos se combinan simultáneamente. Cualquier colección concreta de notas que suenan simultáneamente recibe el nombre de acorde. Por lo tanto, la armonía como ciencia, estudia la formación de los acordes y las relaciones que se establecen entre ellos.

En esta asignatura nos vamos a centrar sólo en el estudio de la armonía en el sistema tonal.

2. EL SISTEMA TONAL

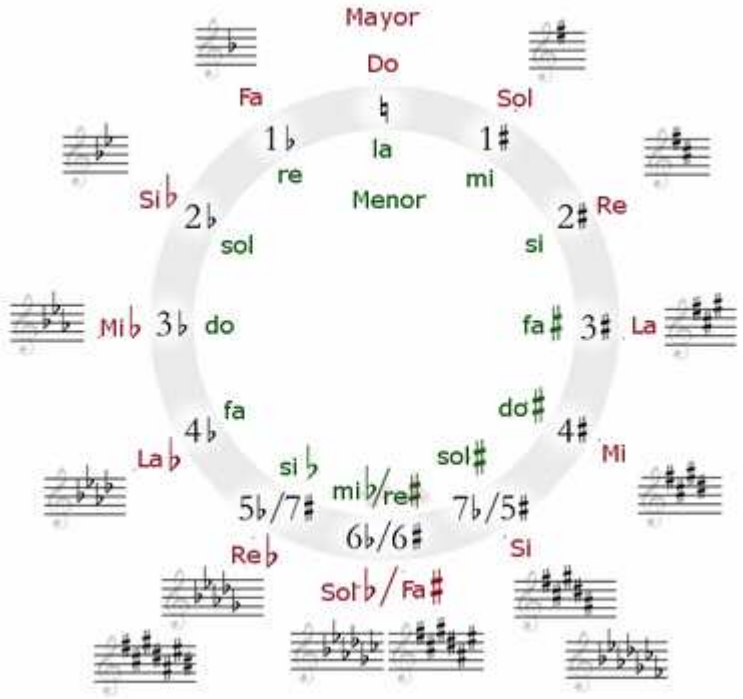
El sistema tonal es el sistema de composición musical que se utilizó básicamente durante los siglos XVII, XVIII y XIX. La música compuesta en este período se basa en la tonalidad y en la formación de acordes por terceras. Este sistema fue perdiendo su hegemonía desde principios del s. XX, sin embargo, continúa en vigor en las músicas comerciales y el jazz.

2.1. Tonalidad

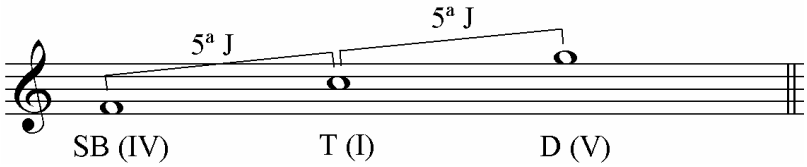
La tonalidad es el conjunto organizado de 7 notas alrededor de un eje llamado tónica. La tónica se convierte en centro del sistema sonoro, es como un centro de gravedad alrededor del cual giran todos los demás sonidos.

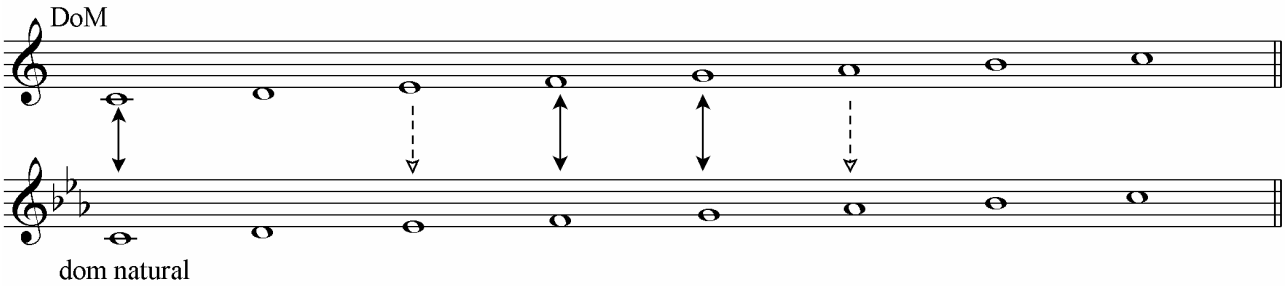
Estos conjuntos de notas pueden presentar dos modalidades: el modo mayor y el modo menor. La diferencia entre las escalas mayor y menor consiste en la distribución de tonos y semitonos a partir de la tónica. Podemos formar una escala mayor o menor a partir de cualquiera de las doce notas de que consta nuestro sistema musical.

Cualquier escala diatónica particular es, pues, una subserie de siete notas de la escala cromática de doce sonidos. Todas las escalas mayores tienen la misma distribución de tonos y semitonos, independientemente de cuál sea la tónica, y lo mismo pasa con las escalas menores. A continuación puedes observar un dibujo en el que se representan todas las tonalidades mayores posibles, tomando para cada una de ellas una nota diferente de la escala cromática como punto de partida. Este dibujo se llama *Círculo de Quintas*. Las escalas se disponen en número creciente de sostenidos hacia la derecha y de bemoles según avanzamos hacia la izquierda.



Tónica (I), Dominante (V) y Subdominante (IV), son los grados tonales de la escala, puesto que son los pilares de la tonalidad. La tónica sirve como base de la tonalidad y la dominante y la subdominante se colocan equidistantes a cada lado de la tónica. Para cualquier tonalidad estos tres grados se conservan invariables tanto si el modo es mayor como si es menor. Si comparamos DoM y dom puedes comprobar cómo estos grados coinciden en ambas escalas.



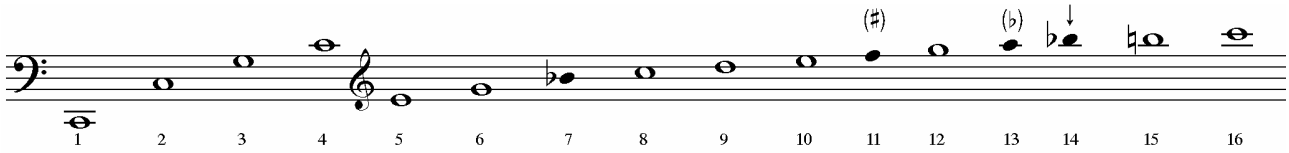


Sin embargo, el III y VI grados son diferentes en el modo mayor y en el menor, por ello son los grados modales y determinan el modo.

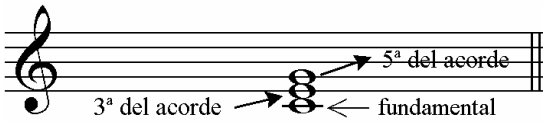
Recuerda que dentro del modo menor tenemos tres tipos posibles de escalas: natural, melódica y armónica. Las variantes que diferencian a estas escalas se encuentran en la 6ª y 7ª notas de la escala.

2.2. El acorde

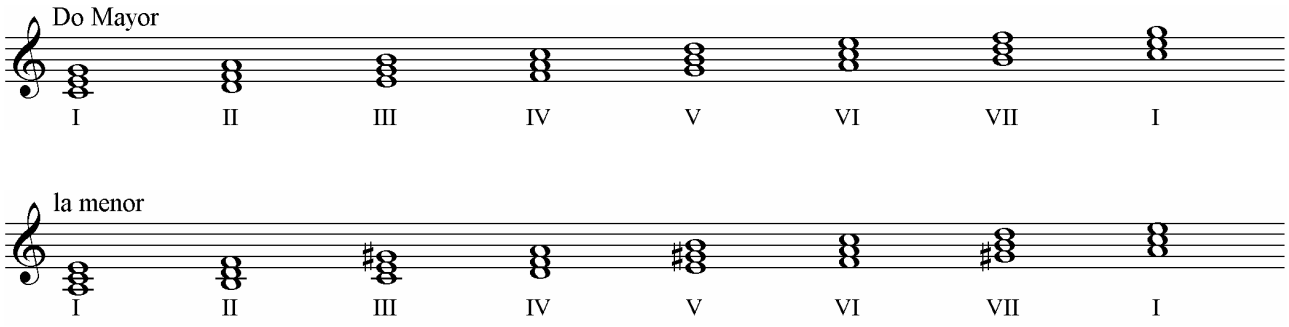
La combinación de 2 o más intervalos armónicos forma un acorde. En el sistema tonal los acordes se forman por superposición de intervalos de tercera. Rameau, teórico del siglo XVIII que en 1722 escribió el primer tratado de armonía, justificó esta formación de los acordes basándose en el fenómeno físico-armónico, en el cual encontramos el origen del acorde perfecto mayor en sus primeros sonidos.



Los acordes pueden estar constituidos por 3, 4 o más sonidos. Los acordes de 3 sonidos se denominan acordes tríada o acordes de quinta. A la nota que sirve de base del acorde se le denomina fundamental, mientras a las demás notas se les denomina por el intervalo que forman con la fundamental. Los acordes tríadas constan pues de: fundamental, tercera y quinta.



Sobre cada uno de los grados de una escala diatónica podríamos formar un acorde tríada de 3 sonidos.

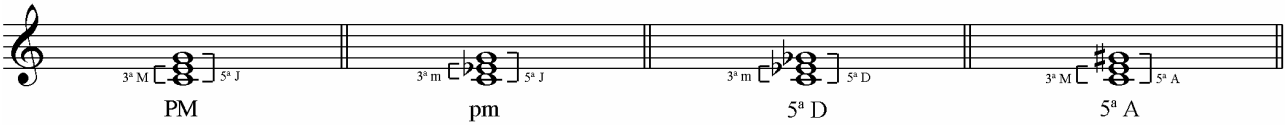


En el modo menor se suele tomar la escala armónica para formar los acordes, de ahí su nombre: armónica.

2.2.1. Tipos de acordes tríada

Si observamos atentamente los acordes que se forman sobre los grados de una escala mayor y menor, nos daremos cuenta que en el sistema tonal sólo existen 4 tipos diferentes de acordes tríadas.

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



Anota en el apartado anterior qué tipo de acorde tríada se forma sobre cada uno de los grados de la escala de DoM y lam. Como todas las escalas mayores presentan la misma constitución interválica, en todas se formarán acordes similares, y lo mismo pasará en el modo menor.

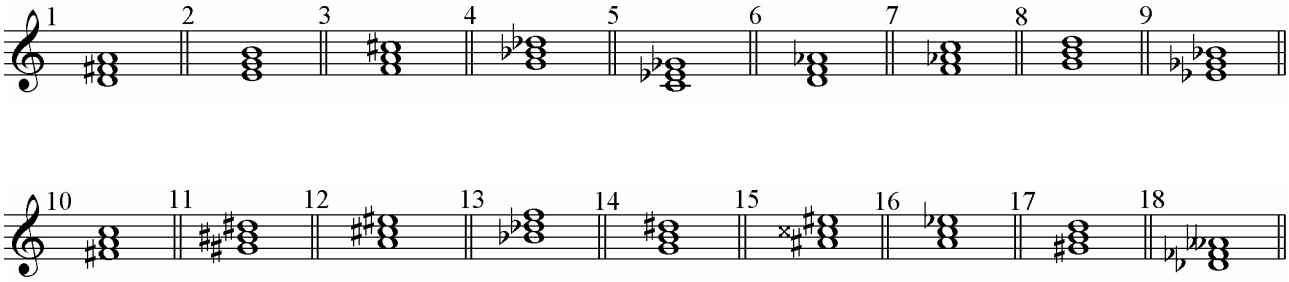
Es importante destacar:

*El acorde que se forma sobre el primer grado de una escala mayor es siempre un acorde perfecto mayor. De la misma manera, el primer grado de una escala menor es siempre un acorde perfecto menor.

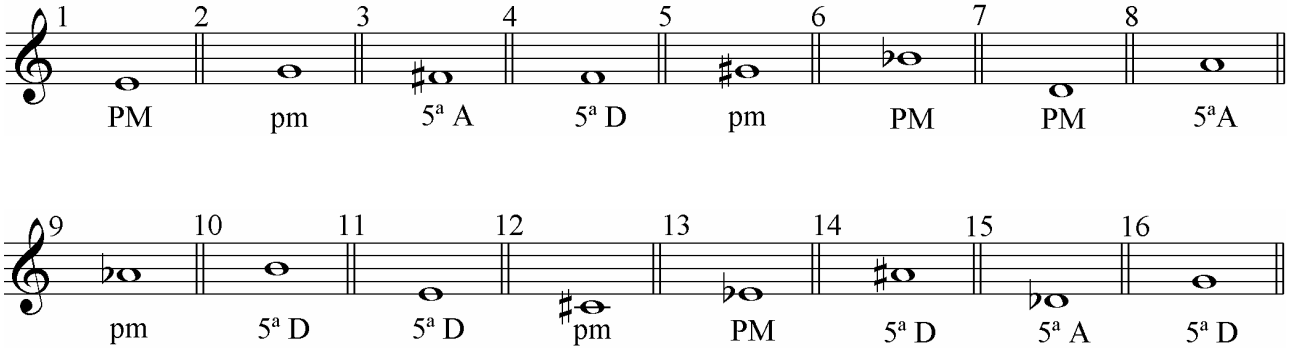
*El acorde que se forma sobre el V grado es un acorde perfecto mayor, tanto en el modo mayor como en el modo menor. Para ello en el modo menor necesitamos alterar la sensible.

*Sobre el VII grado se forma, en ambos modos, un acorde de 5ª disminuida. Este tipo de acorde sólo aparece en este grado y en el segundo grado del modo menor.

Ejercicio 1. Clasifica los siguientes acordes tríada.



Ejercicio 2. Formar sobre cada nota el tipo de acorde que se indica.



2.2.2. Intervalos armónicos consonantes y disonantes

Un intervalo melódico es la distancia entre dos notas que suenan sucesivamente. En cambio, llamamos intervalo armónico a la relación existente entre dos sonidos que suenan simultáneamente.

En el sistema tonal los intervalos armónicos se dividen en consonantes y disonantes según su sonoridad. Un intervalo consonante suena estable y completo, produciendo sensación de reposo.

Por el contrario, un intervalo disonante suena inestable y pide una resolución en un intervalo consonante. Ciertamente, estas cualidades son subjetivas e históricamente variables, pero en la armonía tonal existe la clasificación siguiente:

-Intervalos consonantes: intervalos de 4ª, 5ª y 8ª justa, y 3ª y 6ª mayores y menores.

-Intervalos disonantes: intervalos aumentados y disminuidos, y segundas y séptimas mayores y menores.

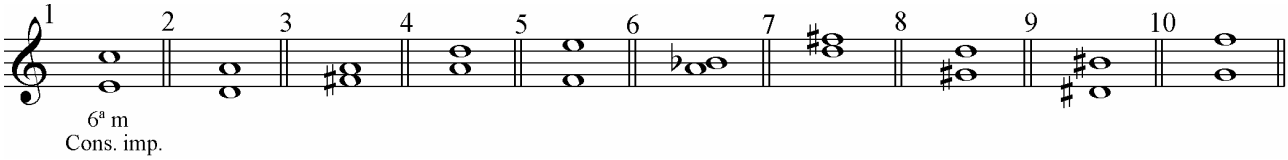
A su vez, los intervalos consonantes se pueden subdividir en:

a) consonancias perfectas: 4ª, 5ª y 8ª justa;

b) consonancias imperfectas: 3ª y 6ª mayores y menores.

Si nos fijamos en los 4 tipos de acordes tríadas que se forman en el sistema tonal llegamos a la conclusión de que los acordes perfectos mayores y menores son acordes consonantes, porque sólo contienen intervalos armónicos consonantes. Sin embargo, como las tríadas aumentadas y disminuidas contienen intervalos disonantes, estos acordes se consideran disonantes.

Ejercicio 3. Clasificar los siguientes intervalos armónicos como en el ejemplo.



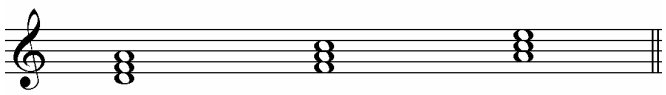
2.2.3. Función tonal de los acordes

Los acordes pueden tener tres funciones diferentes:

a) Función de tónica: es la función de reposo, estabilidad y centralidad tonal. El acorde con función de tónica por excelencia es el primero. Algunas veces el VI también puede asumir esta función, ya que presenta dos notas en común con el acorde de tónica, pero sin el mismo grado de estabilidad.

b) Función de dominante: ejercen esta función el V y VII grados, los cuales contienen la sensible. La sensible se sitúa a distancia de semitono de la tónica ejerciendo una atracción hacia ésta, dándole importancia. También el salto de 5ª descendente o 4ª ascendente en el bajo es determinante a la hora de establecer la tonalidad, lo cual ocurre cuando enlazamos el V con el I grados en estado fundamental.

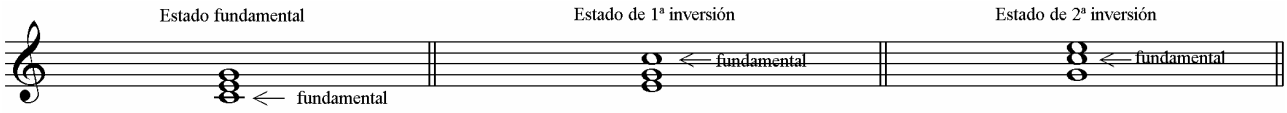
c) Función subdominante: los acordes con función subdominante son el IV, II y VI. Su misión es anteceder a la dominante. Tanto el II como el VI grados presentan dos notas en común con el IV, de ahí su función de subdominante.

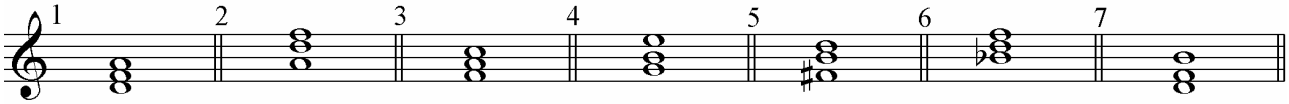


Los mejores grados para utilizar son los grados tonales: I, IV y V. Estos acordes son los pilares de la tonalidad y basta hacerlos sonar en este orden IV-V-I, para que una tonalidad quede establecida. Fijémonos que en la sucesión de estos tres acordes están presentes todas las notas de una tonalidad.

El tercer grado presenta una función ambigua, ya que tiene dos notas en común con el acorde de tónica, pero sin contener la tónica, y dos notas en común con la dominante. Debido a esta ambigüedad se utiliza muy poco.

2.2.4. Inversiones

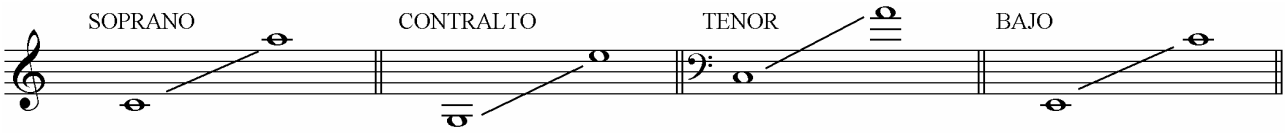
Cuando una tríada tiene su fundamental como nota más grave se dice que está en estado fundamental. Si la nota más grave es la tercera del acorde se dice que está en primera inversión y si la nota más grave es la quinta del acorde está en 2ª inversión.

Ejercicio 4. Marca la fundamental de estos acordes y dí en qué inversión están.

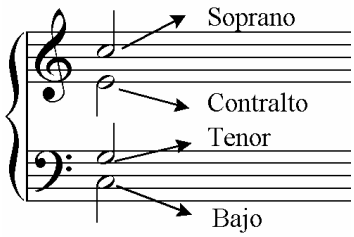


3.ACORDES TRÍADAS EN ESTADO FUNDAMENTAL A CUATRO PARTES

3.1. Armonía vocal. Tesitura de las voces

El estilo que vamos a adoptar para la iniciación al estudio de la armonía es el vocal, a 4 partes. Por lo tanto, los trabajos deberán escribirse para coro mixto: soprano, contralto, tenor y bajo.

Hemos de tener presente la tesitura de cada voz para conocer sus límites, los cuales no deberán ser franqueados más que en algún caso excepcional.

Escribiremos las cuatro voces en dos pentagramas. En el pentagrama superior, en clave de Sol, se escribirán las voces de soprano y contralto. La nota destinada al soprano se escribirá con la plica hacia arriba, y la nota del contralto con la plica hacia abajo. En el pentagrama inferior, en clave de Fa, se escribirán el tenor y el bajo con la plica arriba y abajo respectivamente.



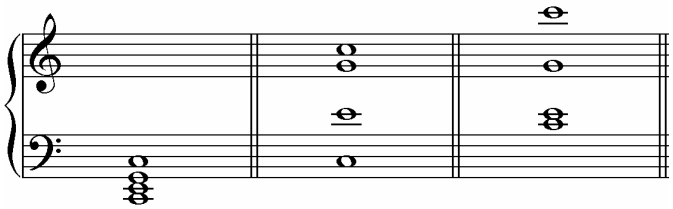
3.2. Disposición de los acordes

El número de partes o voces a utilizar en la realización de los trabajos será cuatro. Puesto que los acordes tríadas tienen tres sonidos tendremos que duplicar (repetir) uno de ellos. La duplicación de la fundamental es la más usual y recomendable (de momento practicaremos ésta), aunque también puede duplicarse la tercera.

Nuestro sentido armónico exige una disposición de los acordes que proporcione claridad y equilibrio. Esta distancia equilibrada puede comprobarse en la serie natural de los armónicos, en donde claramente se observa que los sonidos se encuentran más alejados entre sí en las regiones graves, y progresivamente se acercan en las regiones agudas. La disposición más común de un acorde sitúa los intervalos amplios en la parte inferior y los intervalos más pequeños arriba.

No debe producirse un intervalo mayor de 8ª entre dos voces inmediatas, a excepción del tenor con el bajo. Entre estos últimos incluso una distancia de dos octavas puede sonar bastante bien.

Comparar la sonoridad del mismo acorde escrito de dos maneras diferentes:

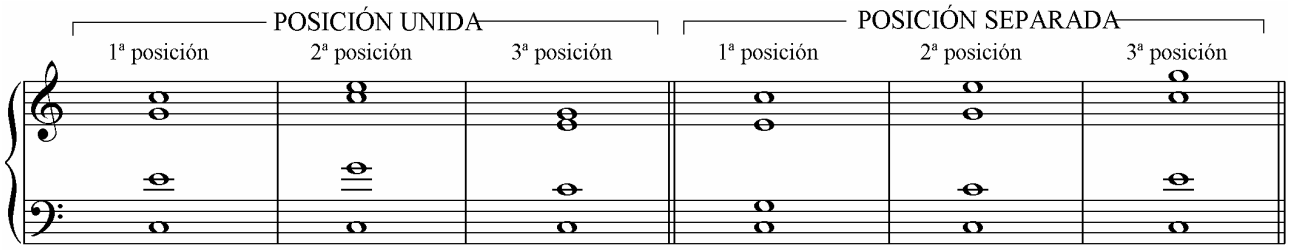


Los acordes pueden escribirse en dos posiciones:

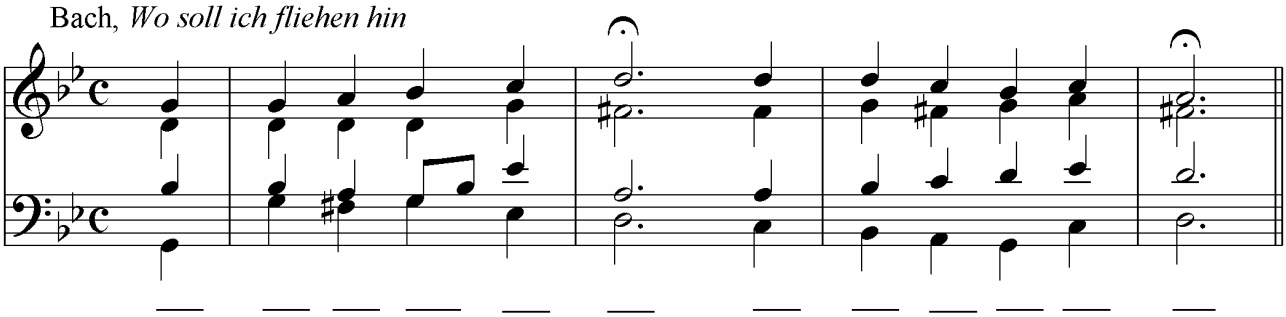
1) Posición unida o cerrada: cuando las voces superiores (soprano, contralto y tenor) quedan encerradas en los límites de una 8ª. Se exceptúa el bajo, que puede estar a mayor distancia de 8ª del tenor. Para construir un acorde en posición unida, basta con colocar, a partir del tenor y en sentido ascendente, o partir del soprano y en sentido descendente, las notas correlativas del acorde.

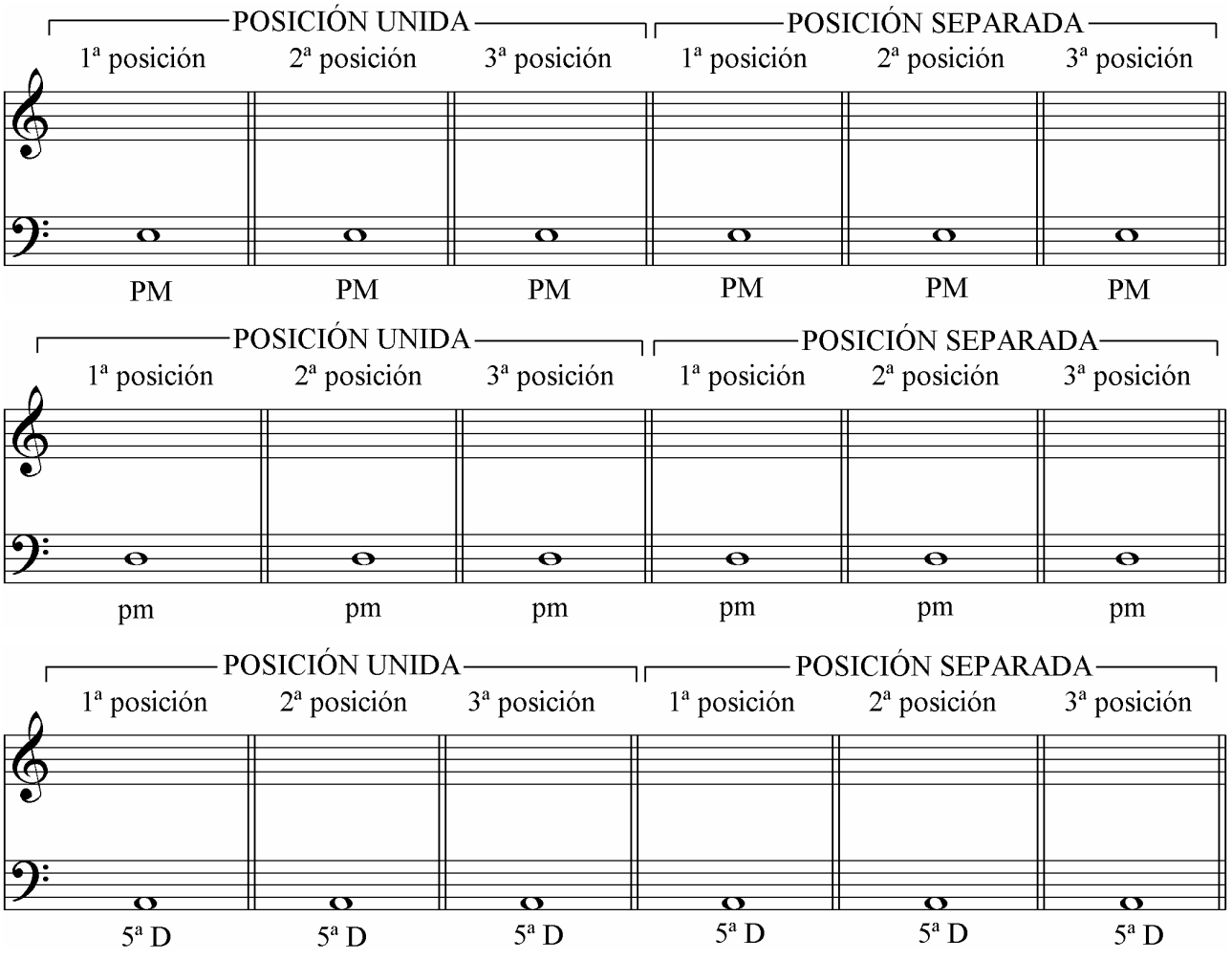
2) Posición separada o abierta: cuando hay una separación de una octava o más entre soprano y tenor.

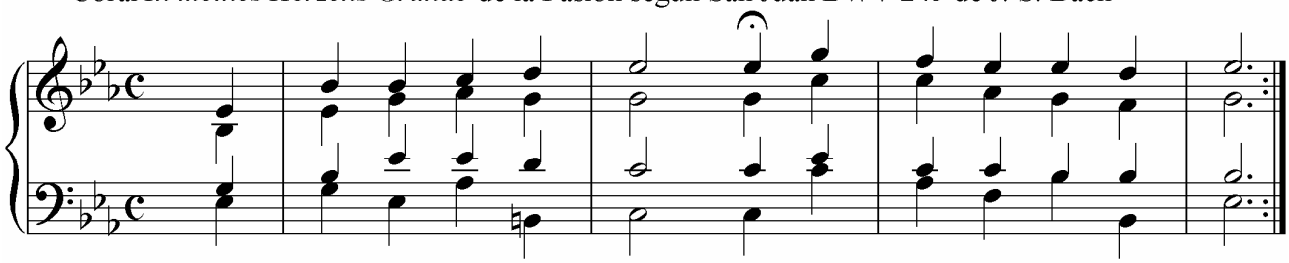
Un acorde se dice que está en 1ª posición, o posición de 8ª, cuando la fundamental está en el soprano; en 2ª posición, o posición de 3ª, cuando la tercera del acorde está en el soprano; y en 3ª posición o posición de 5ª, cuando en el soprano está la 5ª del acorde.



Ejercicio 5. En el siguiente fragmento de un coral de Bach escribe debajo de cada acorde una "A" si está escrito en posición abierta o una "C" si está en posición cerrada.



Ejercicio 6. Escribir sobre las notas dadas, a 4 partes y 2 pentagramas, los acordes indicados en estado fundamental en 6 posiciones: 3 unidas (1ª, 2ª, 3ª) y 3 separadas (1ª, 2ª, 3ª).

Ejercicio 7. Señala si los acordes están en estado Fundamental, en 1ª inversión o en 2ª. Indica además qué nota se duplica (F- 3ª- 5ª). ¿Hay algún acorde cuatríada?

Coral *In meines Herzens Grunde* de la Pasión según San Juan BWV 245 de J. S. Bach

Estado

Duplic.

3.3. Cifrado de los acordes tríada en estado fundamental

El cifrado es un medio convencional de definir los acordes sin necesidad de escribir las notas. Existen varios tipos de cifrados que, en ocasiones no ajenos a controversia entre ellos y a sus seguidores, sirven para reconocer más rápidamente el significado y construcción de un acorde.

Nosotros vamos a estudiar al cifrado americano, el cifrado por intervalos y el cifrado con grados tonales.

3.3.1- Cifrado americano

Este cifrado hace referencia a la nota fundamental del acorde, además del tipo de acorde que se forma: Perfecto Mayor, perfecto menor, con 5ª aumentada o con 5ª disminuida. Así pues, no menciona para nada la tonalidad en que se está ni el grado de tensión, sino la construcción de cada acorde en cada momento.

Como no releja ninguna referencia melódica, se utiliza principalmente sobre instrumentos polifónicos como la guitarra, acordeón, el piano, órgano, etc., por lo que es muy utilizado en la música moderna (jazz, pop, rock,…). Existe variedad de significados sobre el mismo cifrado, y multitud de cifrados sobre el mismo acorde, por lo que utilizaremos una terminología común.

En este tipo de cifrado la fundamental del acorde se indica con una letra. Las siete primeras letras del alfabeto tienen pues una correspondencia con las siete notas musicales empezando desde el la.

A = la

B = si

C = do

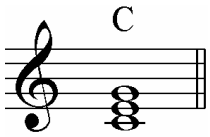
D = re

E = mi

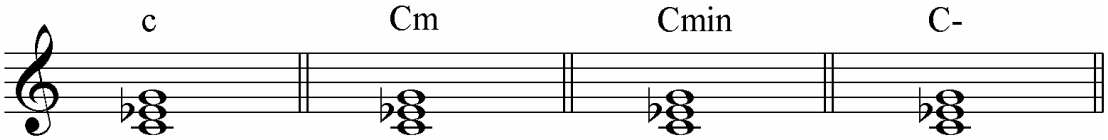
F = fa

G = sol

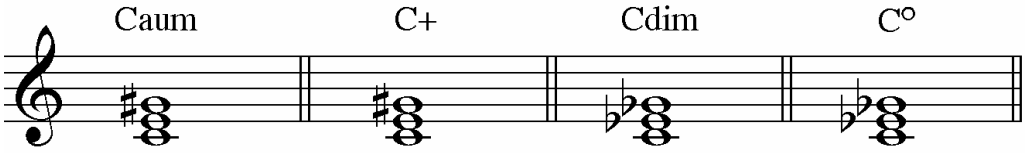
En general, cuando escribimos una de estas letras en mayúscula, sin ningún signo más, esto indica un acorde Perfecto mayor sobre la nota fundamental que nos indica la letra.



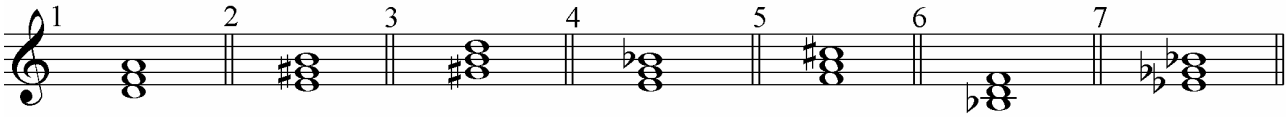
Para indicar que el acorde es perfecto menor tenemos varias posibilidades: podemos escribir la letra en minúscula, o bien añadir una “m”, “min” o un signo menos “-“.



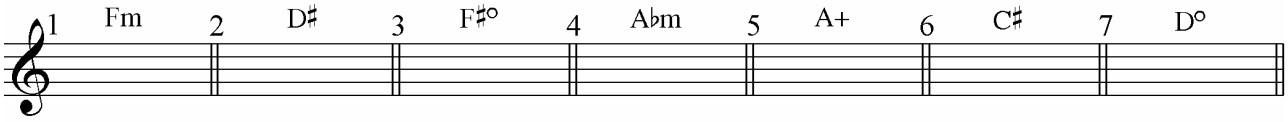
Para indicar el acorde es de 5ª aumentada añadiremos “aum” o “+” y el de 5ª disminuida “dim” o “ º ”.



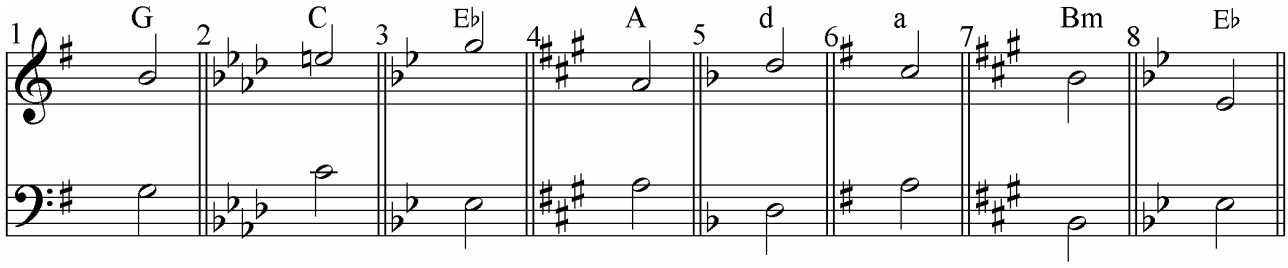
Ejercicio 8. Cifra los siguientes acordes con el cifrado americano.



Ejercicio 9. Escribir los acordes tríadas que se indican en el cifrado.



Ejercicio 10. Completa las voces interiores de los siguientes acordes tríadas en estado fundamental. Duplica la fundamental y ten en cuenta la tesitura de las voces y su separación.

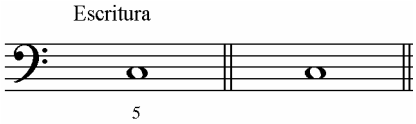


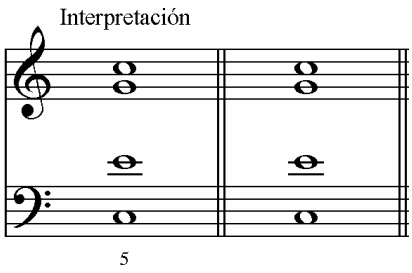
3.3.2- Cifrado por intervalos

El cifrado por intervalos es un método de abreviatura musical que desarrollaron los compositores del período barroco, en el cual, sólo con la melodía del bajo y unas cifras y signos asociados a éste, el intérprete podía saber los acordes a interpretar. Así pues, sólo se escribía una nota en el bajo y se marcaban los intervalos existentes desde éste hasta las restantes notas del acorde.

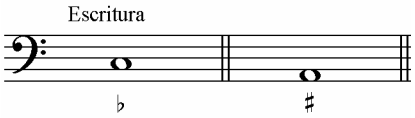
Para poder concretar un acorde, en general, necesitamos conocer la nota fundamental, generadora del acorde, y la nota del acorde que forma el intervalo más amplio desde la fundamental (es decir, la nota más alejada de ésta). En el caso de los acordes tríada en estado fundamental, la fundamental del acorde está en el bajo, con lo cual no la podemos cifrar, y la nota más alejada del acorde hasta la fundamental forma un intervalo de 5ª. Por lo tanto, un acorde tríada en estado fundamental lo cifraríamos con un cinco. Todos los números arábigos que se colocan en el cifrado indican intervalos contados desde la voz del bajo. La disposición y las duplicaciones no están indicadas por el cifrado. Sin embargo, como el acorde más simple que existe es el de tres sonidos y se ha utilizado mucho, se han establecido unos convencionalismos que simplifican o aclaran el cifrado:

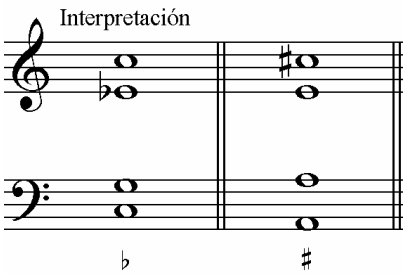
1. El acorde en estado fundamental por lo general no se cifra. Así, toda nota sin cifrado será la fundamental de un acorde tríada en estado fundamental, perfecto mayor o menor, sin sus notas alteradas respecto a la armadura.



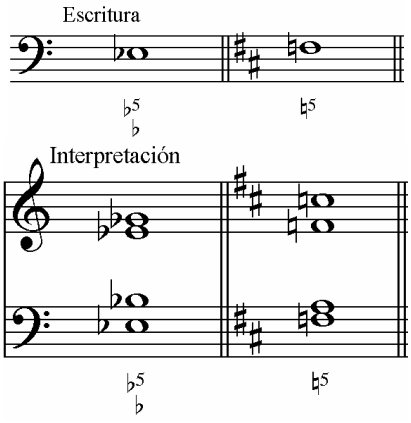


2. Cualquier signo o alteración que se coloque debajo de una nota del bajo se refiere siempre a la nota que forma un intervalo de 3ª ascendente desde éste.

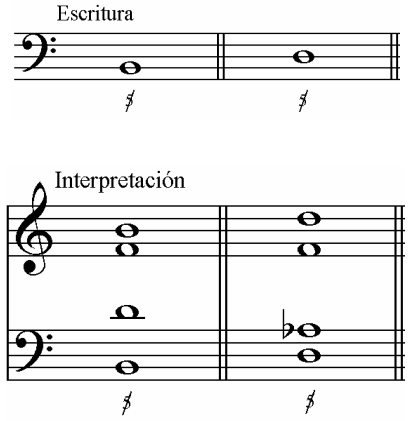




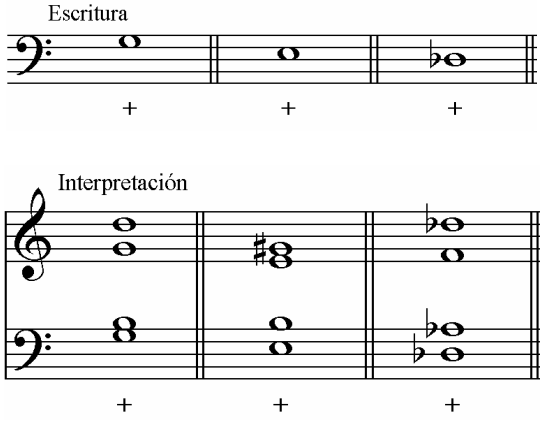
3. Se especificarán las notas alteradas de un acorde, cuando dichas alteraciones no están en la armadura, colocando la alteración correspondiente delante de la cifra que expresa el intervalo.



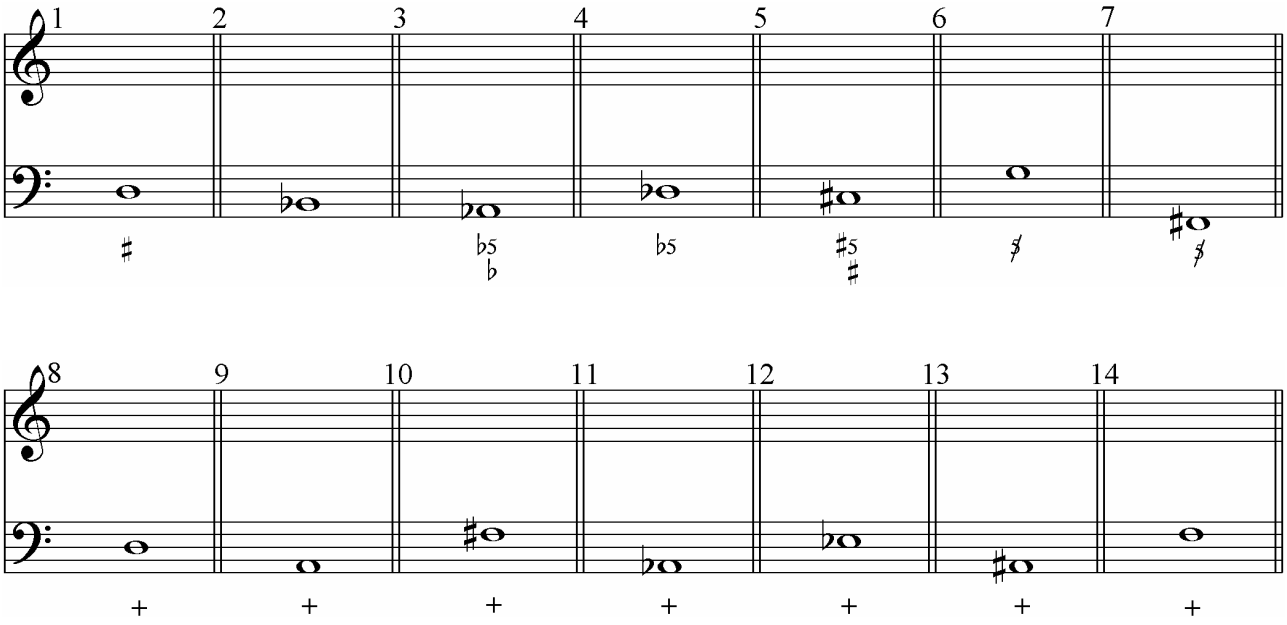
4. La 5ª del acorde convencionalmente no se cifra cuando es justa, es decir, en los acordes perfectos mayores y menores. Pero, cuando la 5ª es disminuida, un intervalo característico, se expresa con un cinco partido.



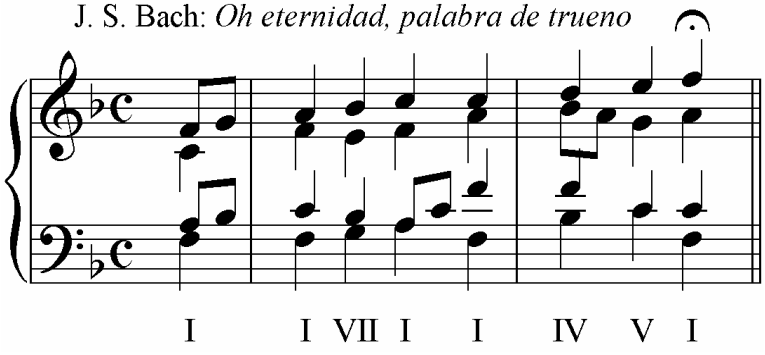
5. Una + colocada debajo de una nota del bajo indica que la tercera del acorde es la sensible. Por lo tanto se tratará de un acorde de dominante (V grado), lo cual nos permitirá conocer el tono (aunque no el modo). Como vimos anteriormente, el acorde del V grado siempre es un acorde perfecto mayor, y por consiguiente, algunas veces necesitaremos añadir alteraciones para que esto se cumpla.



Ejercicio 11. Escribir los acordes cifrados a 4 voces. Indicar la tonalidad cuando sea posible.



3.3.3- Cifrado por grados

Consiste en indicar con números romanos el grado de la fundamental del acorde (y no la nota del bajo). Situar este cifrado por debajo del cifrado interválico sirve de gran ayuda para centrarse tonalmente, pues nos permite conocer en cada momento cuál de los siete grados de la tonalidad aparece.

4. ENLACE DE LOS ACORDES TRÍADAS EN ESTADO FUNDAMENTAL

El encadenamiento correcto de acordes en estado fundamental es el primer paso para aprender a realizar una buena armonía. Al principio se cumplirán las normas básicas, sin preocuparse de la musicalidad resultante que, poco a poco, y conforme se nos ofrezcan más posibilidades, iremos modificando y mejorando.

En un principio, duplicaremos siempre la fundamental en todos los acordes. Posteriormente, se estudiará la duplicación de la 3ª.

Para enlazar dos acordes, las voces, en principio, deben conducirse por el camino más corto, por tanto:

a) se respetarán las notas comunes si las hay, es decir, si dos acordes consecutivos tienen 1 o dos sonidos en común, éstos se mantendrán inmóviles en la misma voz.

b) las demás voces, al pasar al acorde siguiente, procederán, si puede ser, por grados conjuntos o al grado más próximo posible.

Los posibles enlaces entre acordes en estado fundamental los podemos clasificar en tres grupos:

a) Movimiento de fundamentales de cuarta o quinta.

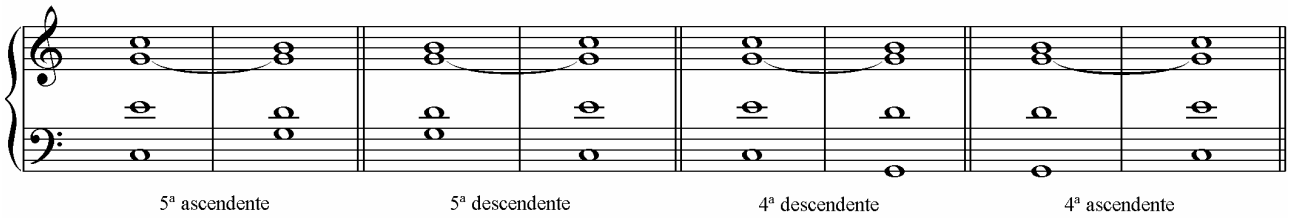
b) Movimiento de fundamentales de tercera o de sexta.

c) Movimiento de fundamentales de segunda (o de séptima, aunque no es muy usual).

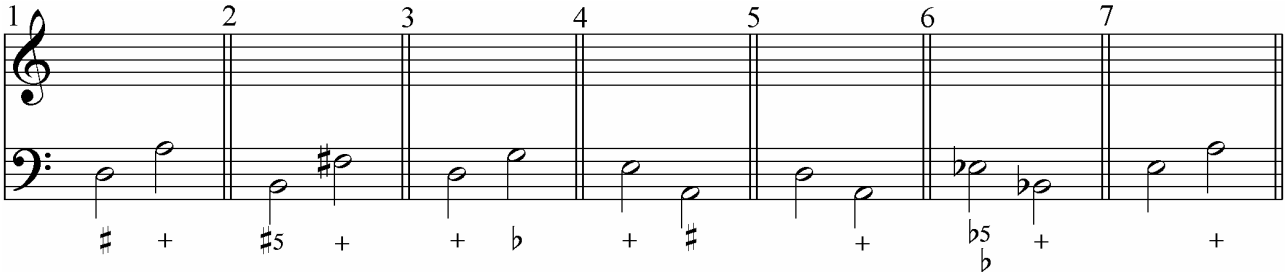
Vamos a ver ahora cómo realizar estos enlaces.

4.1- Enlace de dos acordes cuyas fundamentales están a distancia de 4ª o 5ª

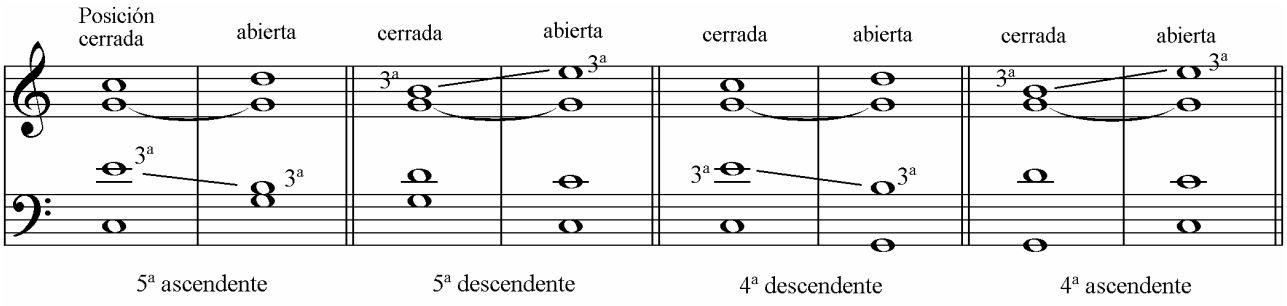
Las tríadas cuyas fundamentales están separadas por una cuarta o por una quinta tienen una nota común, con lo cual, esta nota se mantendrá en la misma voz y el resto enlazará por el camino más corto.



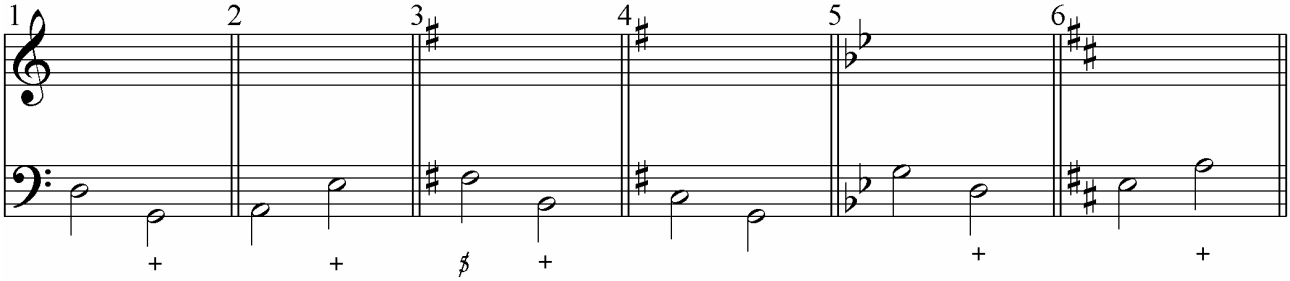
Ejercicio 12. Enlace de dos acordes cuyas fundamentales están a distancia de 4ª o 5ª guardando notas comunes. Indicar la tonalidad cuando sea posible.



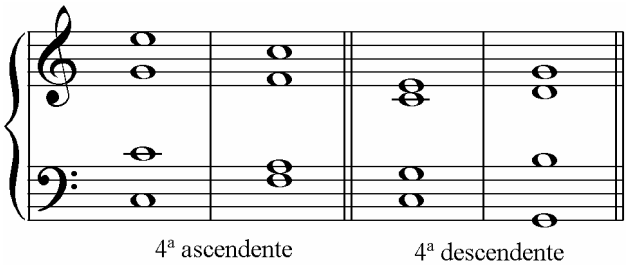
Existe otra posibilidad para enlazar dos acordes cuyas fundamentales se encuentran a distancia de 4ª o 5ª en la cual se sigue manteniendo la nota común, mientras que la tercera del primer acorde pasa a la tercera del segundo acorde. Este enlace resulta útil para cambiar de una posición cerrada de las voces a una abierta o viceversa.



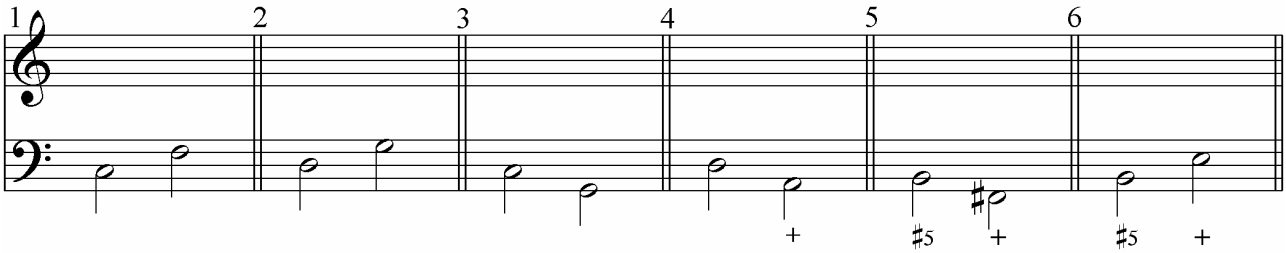
Ejercicio 13. Realizar los siguientes enlaces según el procedimiento estudiado anteriormente. Indicar la tonalidad.



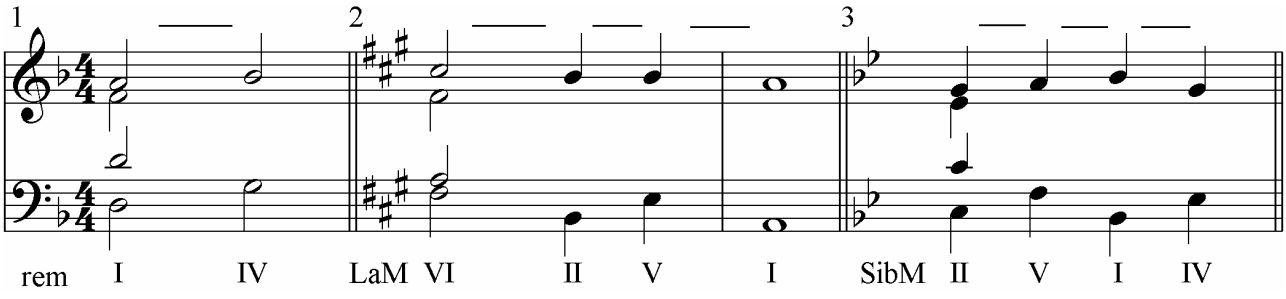
Otro procedimiento de enlace cuando el bajo procede por intervalos melódicos de 4ª, tanto ascendentes como descendentes, es realizarlo sin notas comunes. En este caso, todas las voces procederán por movimiento contrario al bajo.

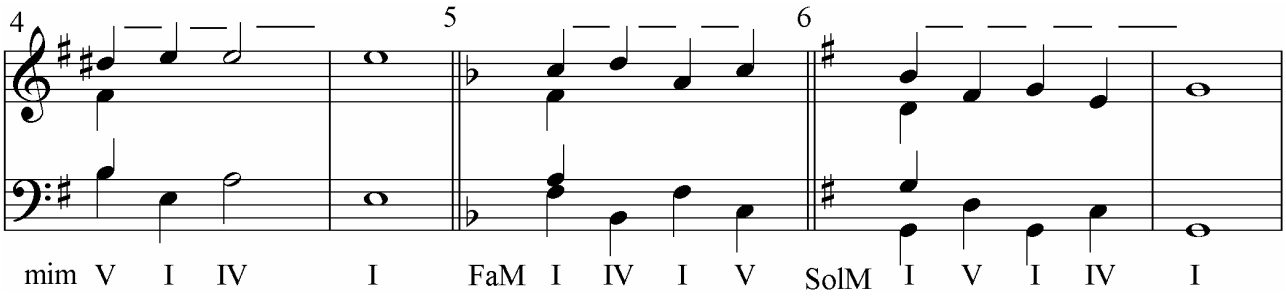


Ejercicio 14. Enlazar los siguientes saltos de 4ª sin guardar notas comunes. Indicar la tonalidad cuando sea posible.



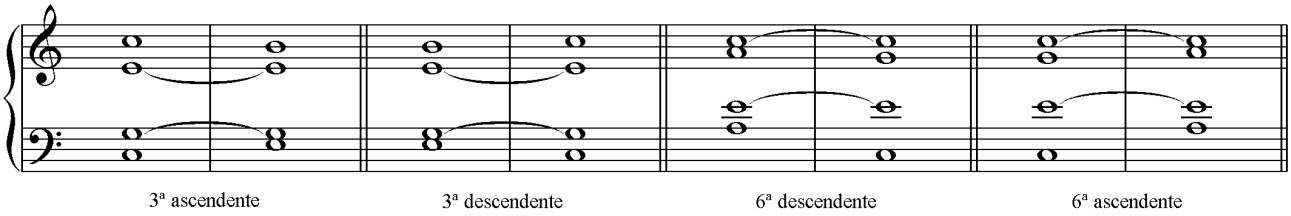
Ejercicio 15. Añade el contralto y el tenor en los siguientes ejercicios, los cuales presentan enlaces de acordes en estado fundamental cuyas fundamentales están separadas por un intervalo de 4ª o 5ª. Usa cualquiera de los 3 métodos explicados anteriormente e indica cuál has usado (1: enlace guardando la nota común mientras las otras voces evolucionan por el camino más corto; 2: enlace con nota común donde la 3ª del primer acorde salta a la 3ª del segundo acorde; 3: enlace por movimiento contrario al bajo).



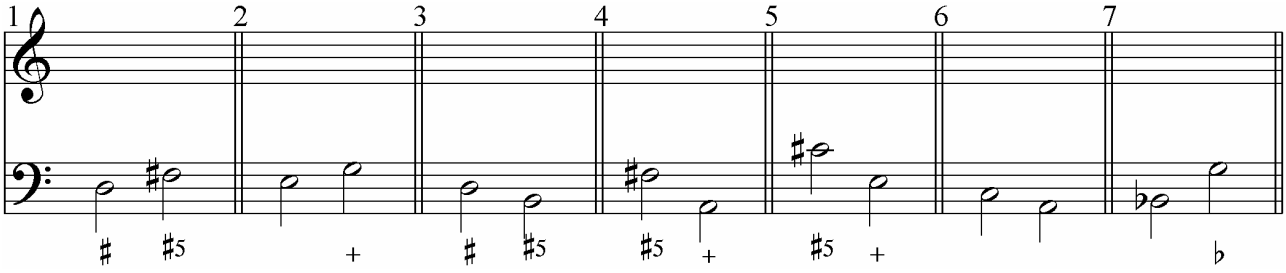


4.2- Enlace de dos acordes cuyas fundamentales están a distancia de 3ª o 6ª

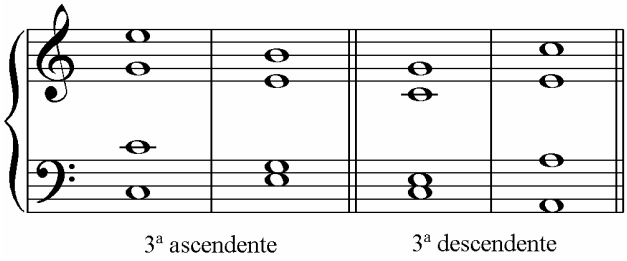
Las tríadas cuyas fundamentales están separadas por una tercera o una sexta tienen dos notas en común, es decir, se diferencian en una sola nota. Hay dos notas comunes, que se mantienen en la misma voz de una acorde a otro, y la otra voz procederá por grados conjuntos. Como implican un cambio tan pequeño, estas progresiones se consideran débiles, ya que apenas hay cambio de sonoridad.



Ejercicio 16. Realizar los siguientes enlaces, entre acordes cuyas fundamentales se encuentran a distancia de 3ª o 6ª, guardando notas comunes. Indicar la tonalidad cuando sea posible.

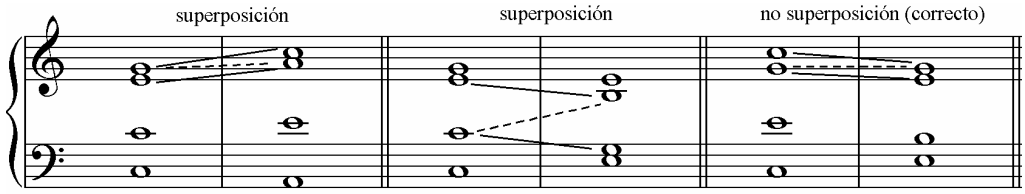


Otro procedimiento de enlace cuando el bajo procede por intervalo melódico de 3ª, tanto ascendente como descendente, es realizarlo sin guardar notas comunes. En este caso, todas las voces procederán por movimiento contrario al bajo.

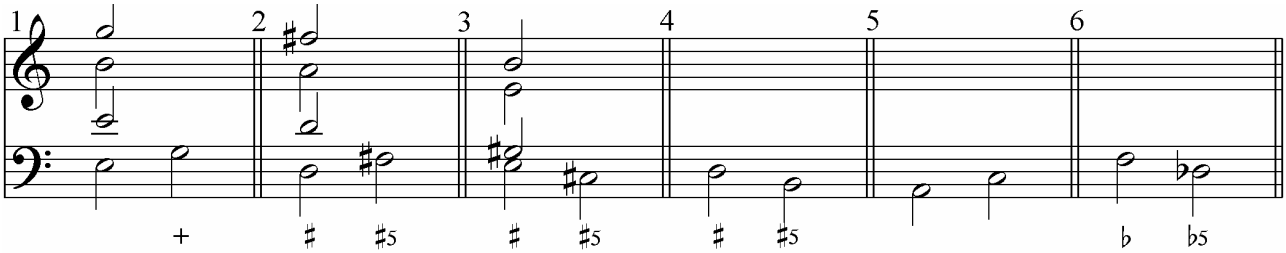


No siempre es posible realizar un salto de 3ª sin guardar notas comunes, ya que los saltos que se producen son bastante grandes (dos intervalos de 4ª y uno de 3ª). Dependerá de la disposición de los acordes. Se debe evitar la superposición de las voces.

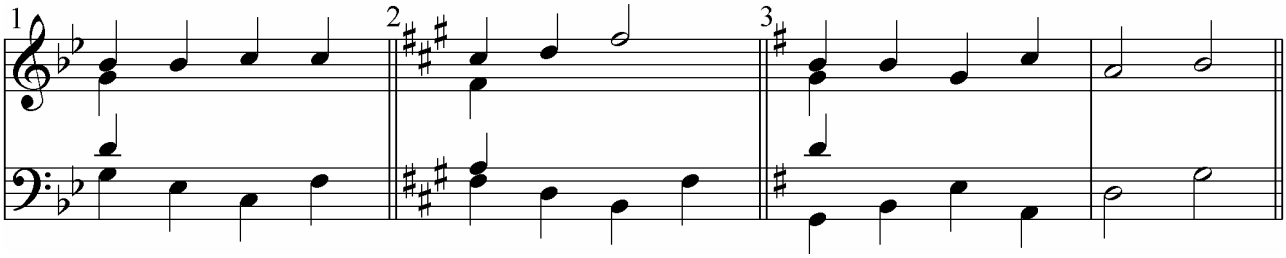
Cuando dos voces se mueven hacia arriba, la voz inferior no debe subir a una posición más alta que la que acaba de dejar la voz inmediata superior, o viceversa. Si sucede esto, se dice que las voces se superponen.



Ejercicio 17. Enlazar estos acordes a distancia de 3ª sin guardar notas comunes.

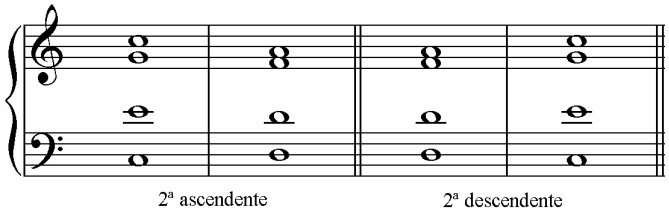


Ejercicio 18. Rellena el contralto y el tenor en los siguientes ejercicios utilizando cualquiera de los enlaces estudiados. Indica la tonalidad y los grados.

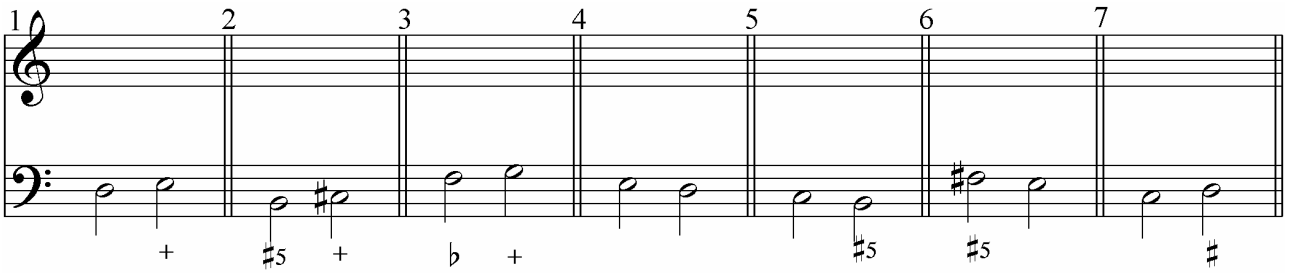


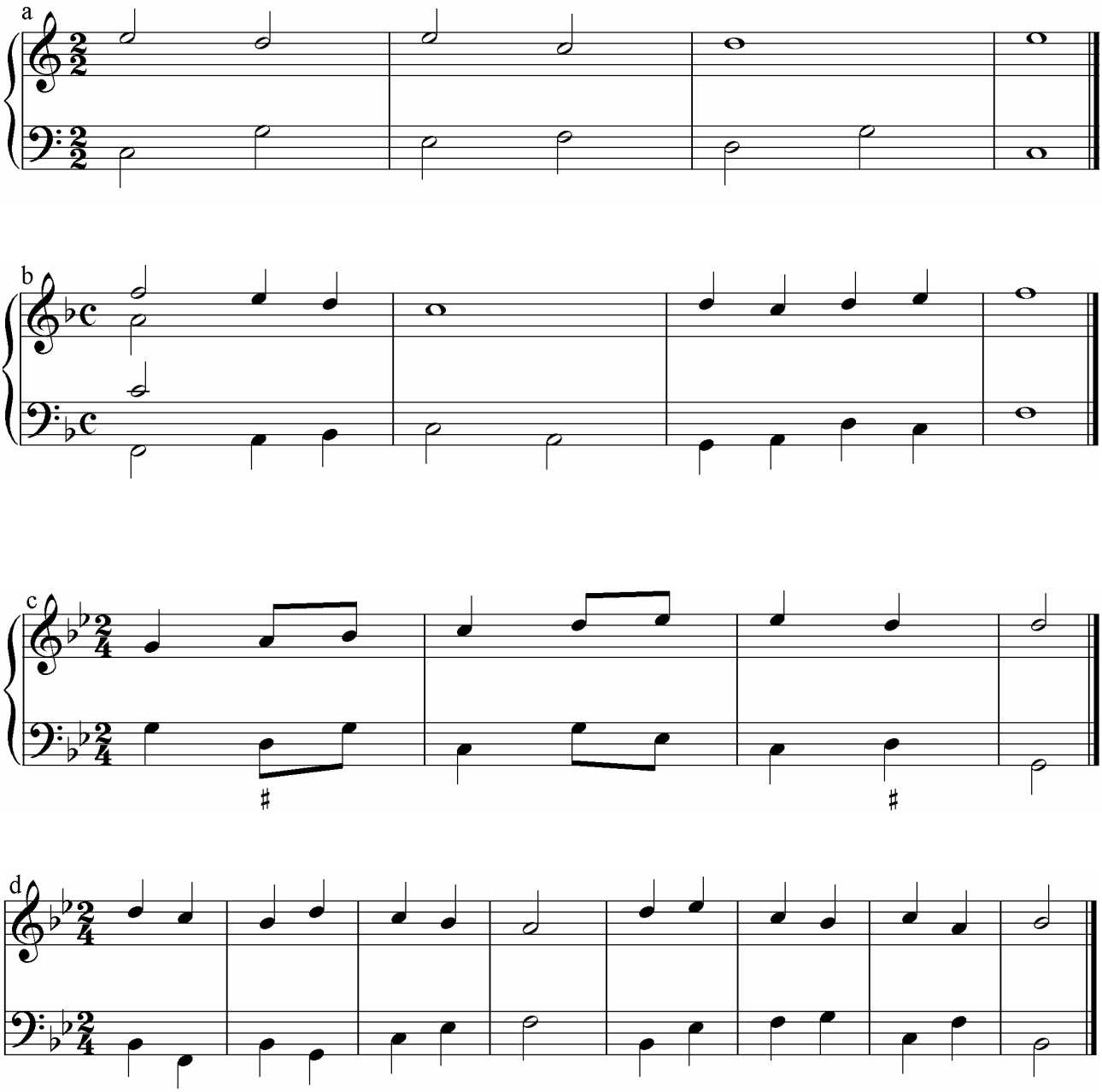
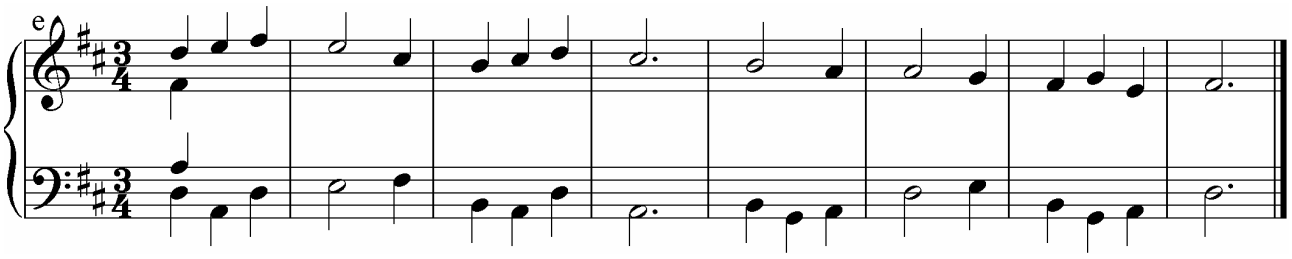
4.3- Enlace de dos acordes cuyas fundamentales están a distancia de 2ª

Cuando las fundamentales de dos acordes se encuentran a distancia de segunda, el segundo acorde consta de un grupo de notas completamente nuevo respecto al acorde anterior. O lo que es lo mismo, no existen notas comunes. En este caso, el encadenamiento se realiza conduciendo todas las voces por movimiento contrario al bajo.

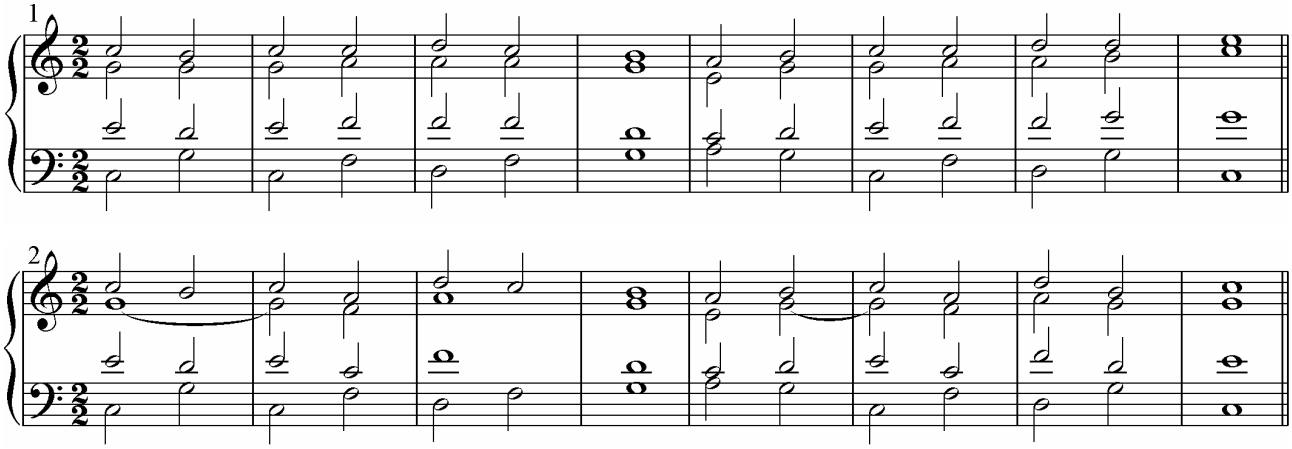


Ejercicio 19. Realizar el encadenamiento de estos pares de acordes cuyas fundamentales se encuentran a distancia de 2ª. Indicar la tonalidad cuando sea posible.

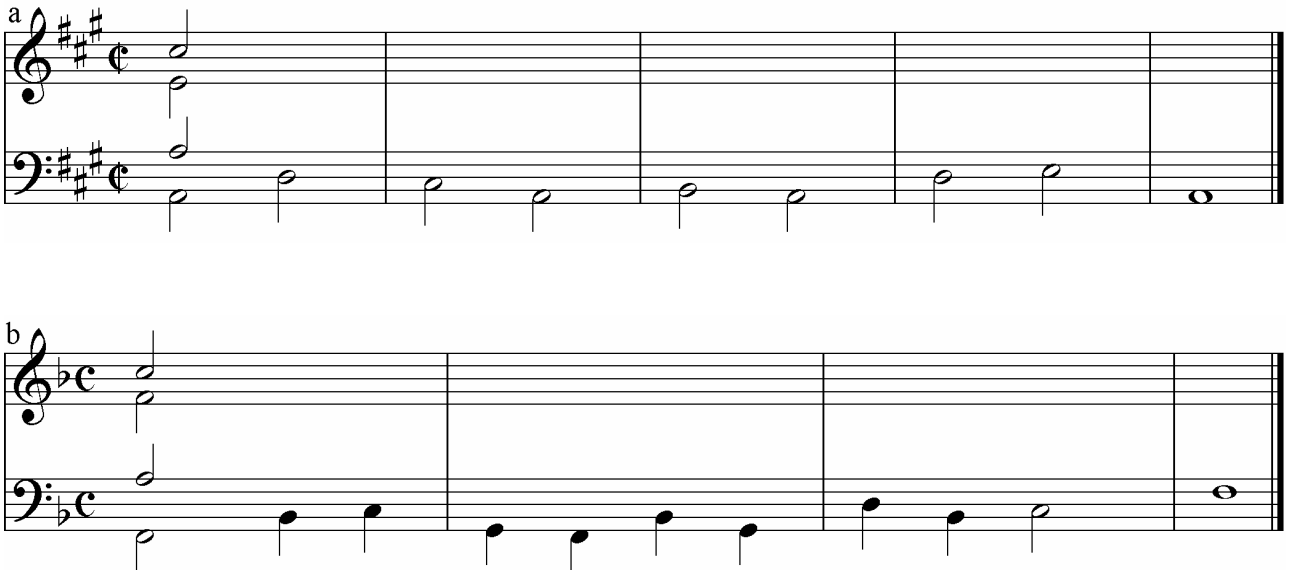


Ejercicio 20. Completar los siguientes ejercicios poniendo en práctica los enlaces estudiados.



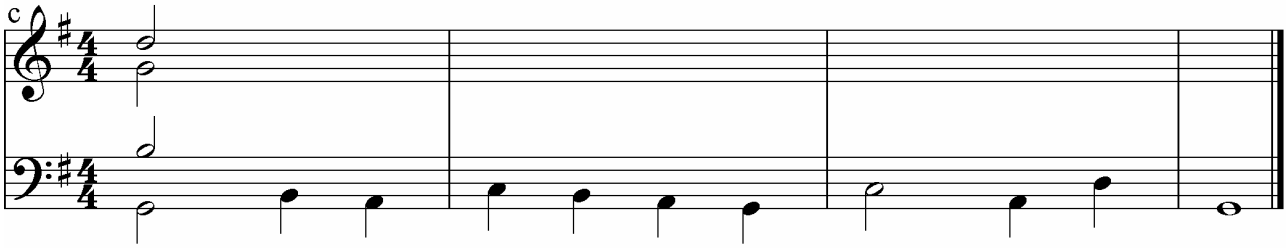
Estos tipos de enlace los combinaremos para conseguir mejor musicalidad en las realizaciones. En éstas deberemos prestar especial atención a la línea de soprano, la cual se oye instintivamente como una melodía y debe construirse con más cuidado que las voces interiores. Observar los dos ejemplos siguientes y compararlos. El segundo ejemplo es más musical que el primero, además, en él se ha procurado la independencia rítmica de las voces, sustituyendo las notas sucesivas de igual valor por otras de valor superior y ligando las notas que pueden ser ligadas.



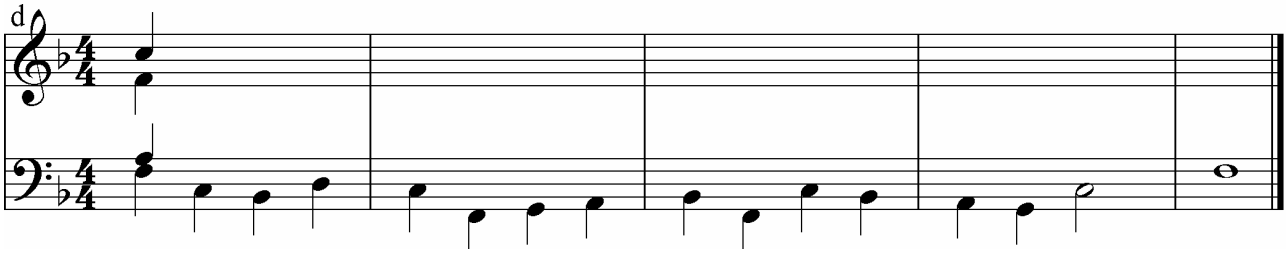
Ejercicio 21. Realizar los siguientes ejercicios combinando los enlaces estudiados para obtener una mayor musicalidad.



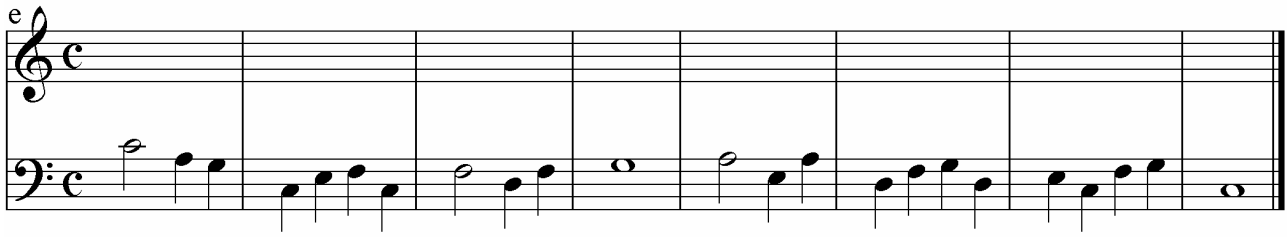
c

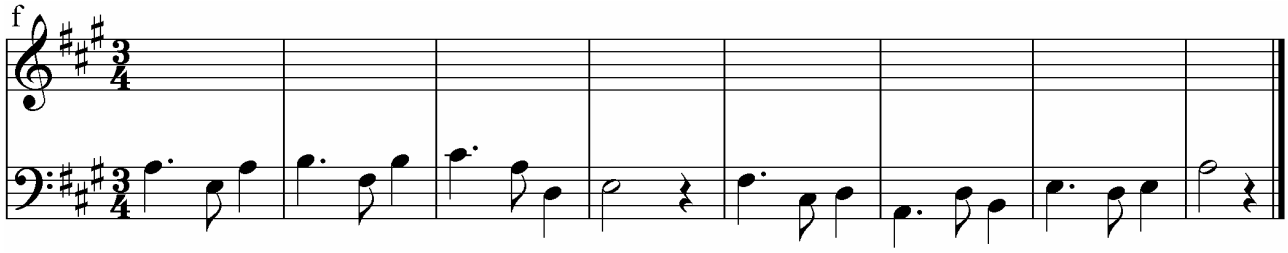


d



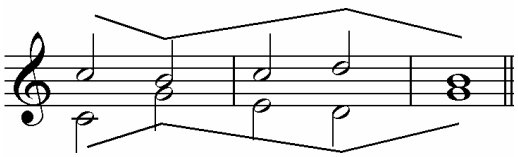
e



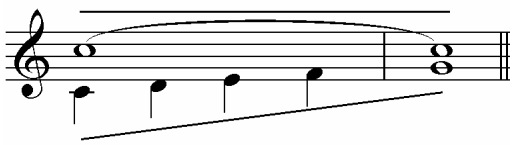
f

5. MOVIMIENTOS SIMULTÁNEOS

Al encadenarse unos acordes con otros, las voces pueden realizar los siguientes movimientos simultáneos:

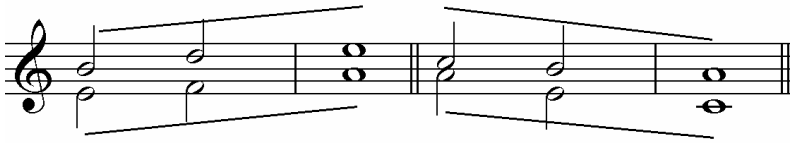
a) Movimiento contrario: las voces se mueven en direcciones opuestas.

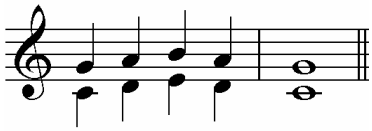


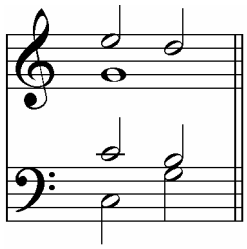
b) Movimiento oblicuo, una voz permanece inmóvil mientras la otra se mueve.



c) Movimiento directo: ambas voces se mueven en la misma dirección.

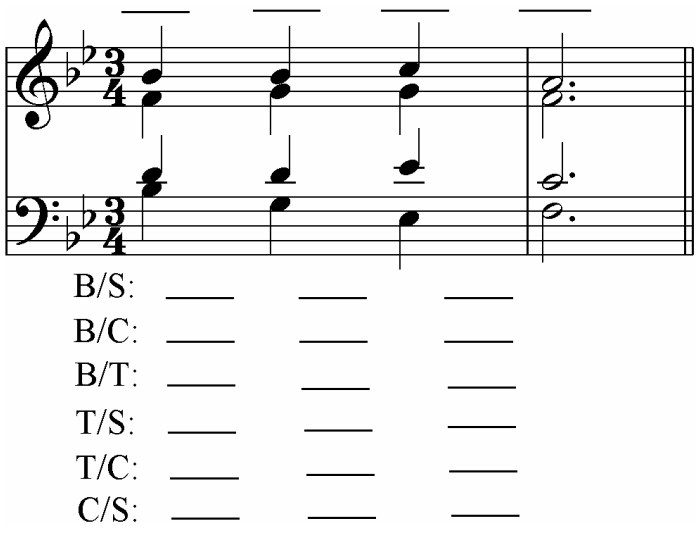


Si en movimiento directo, las dos voces permanecen separadas por la misma distancia, entonces marchan en *movimiento paralelo*. Dos voces en movimiento paralelo son muy parecidas en su melodía, por lo que suenan como una sola voz con su duplicación. Los compositores de los siglos XVIII y XIX han evitado sistemáticamente los intervalos paralelos de unísono, octava y quinta justa, siempre que su intención fuese de escribir una textura de voces independientes.

Cuando la textura contiene más de dos voces podemos considerar el tipo de movimiento existente entre cada voz y las restantes. Veamos un ejemplo:



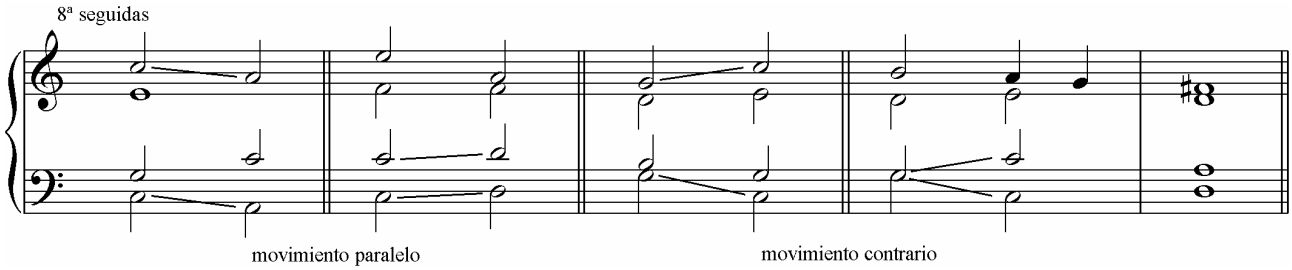
Bajo/soprano: mov. contrario
Bajo/contralto: mov. oblícuo
Bajo/tenor: mov. contrario
Tenor/soprano: mov. paralelo
Tenor/contralto: mov. oblícuo
Contralto/soprano: mov. oblícuo

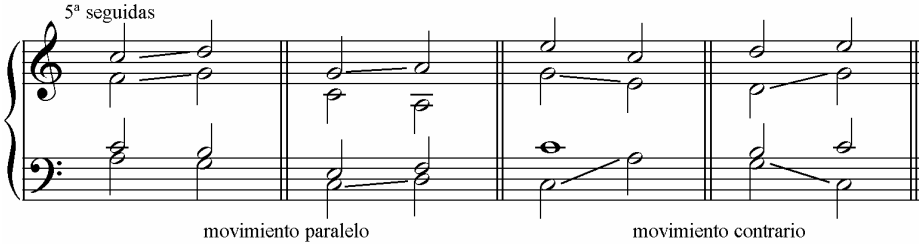
Ejercicio 22. Primero indica encima, con cifrado americano, los acordes que aparecen en el ejercicio. Después, indica el movimiento que se produce entre cada par de voces.



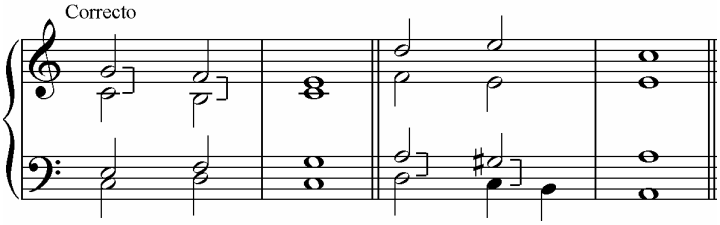
5.1. Normas sobre las 8ª y 5ª seguidas

Las octavas y quintas justas seguidas, cuando se producen entre las mismas voces, quedan totalmente prohibidas, tanto por movimiento paralelo como por movimiento contrario.

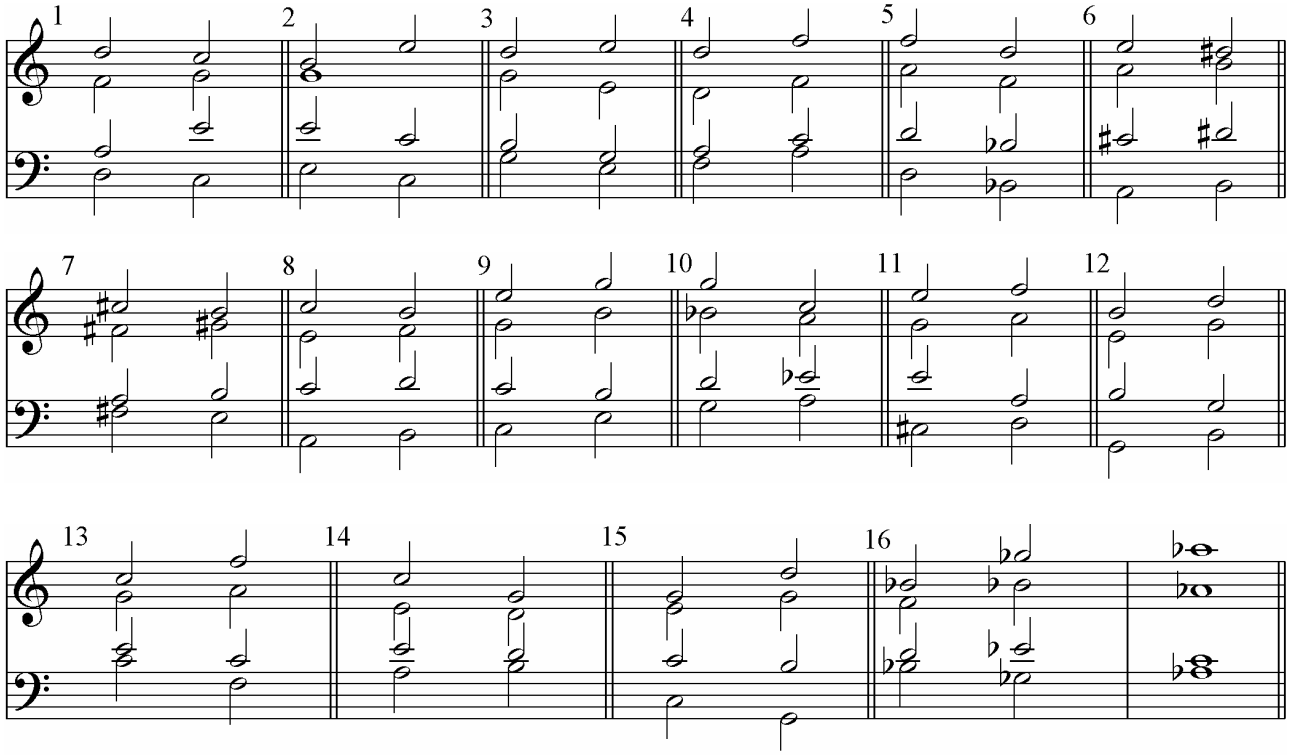




Existe una excepción. Dos quintas seguidas están permitidas cuando la segunda no es justa.



Por supuesto se prohiben también los unísonos seguidos.

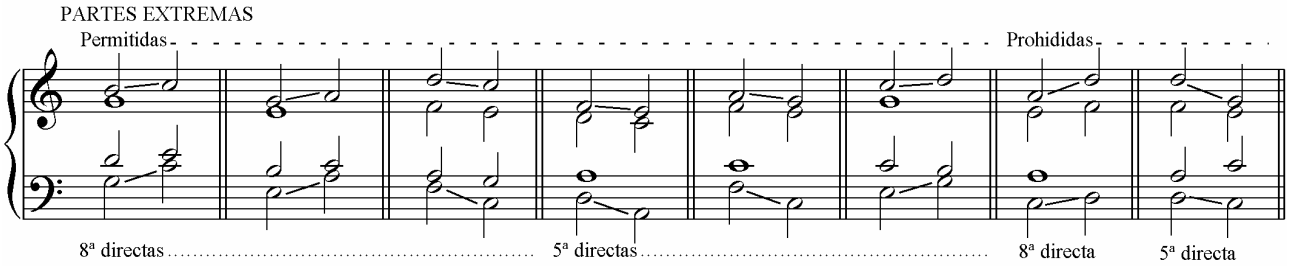
Ejercicio 23. Señalar las 5ª, 8ª y unísonos seguidos defectuosos.

5.2. Normas sobre las 8ª y 5ª directas o resultantes

Los compositores del período de la práctica común tuvieron precaución al abordar por movimiento directo los intervalos de octava y quinta justas. Ni la octava ni la quinta justa se abordan normalmente por movimiento directo con salto de ambas voces. Veamos unas pequeñas normas para abordar estos intervalos por movimiento directo:

a) Entre partes extremas (soprano y bajo):

-**prohibidas** tanto la 8ª y la 5ª directa cuando el soprano procede por movimiento disjunto.

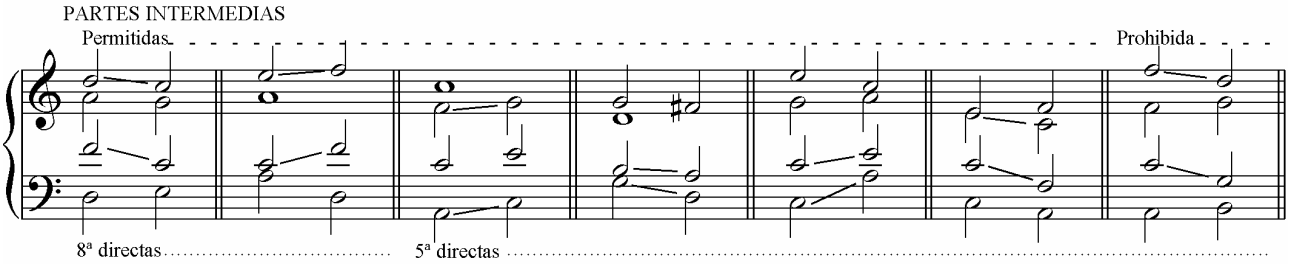
-**permitidas** cuando la voz superior hace un movimiento conjunto.



b) Entre partes intermedias: entendemos por partes intermedias las dos voces centrales, o una central con una extrema (cualquier combinación de voces que no sea voces extremas).

-**permitidas** siempre que una de las dos voces proceda por grados conjuntos.

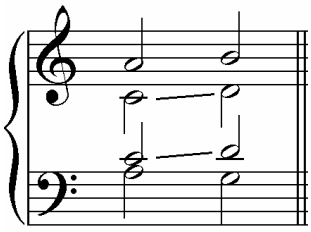
-**Excepción**: quintas directas permitidas cuando se produzcan por grados disjuntos, si una de las dos notas que forman la 5ª se encuentra en el acorde anterior.

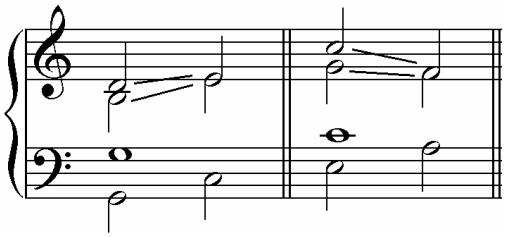


5.3. El unísono

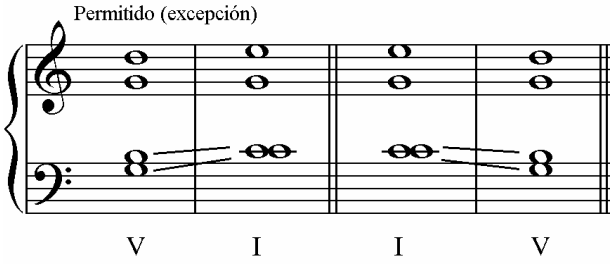
La coincidencia de dos voces en un mismo sonido debilita la armonía, por esto no hay que abusar de unísonos. También es verdad que el unísono puede ser consecuencia de un lógico movimiento de las voces, y, entonces, lo que se pierde en sonoridad se gana en musicalidad.

Está prohibido:

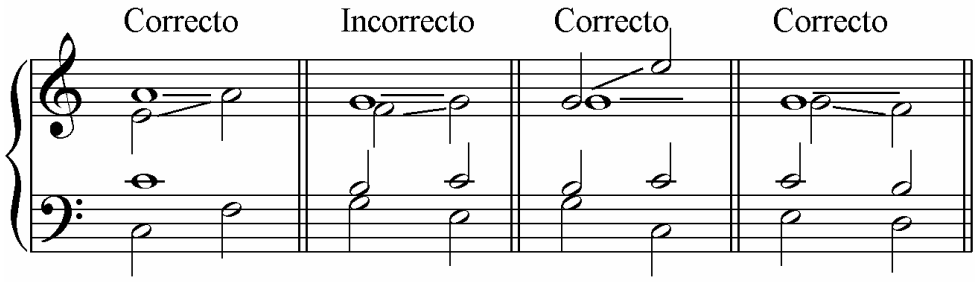
a) Enlazar dos unísonos seguidos.

b) Llegar a un unísono o deshacerlo por movimiento directo.



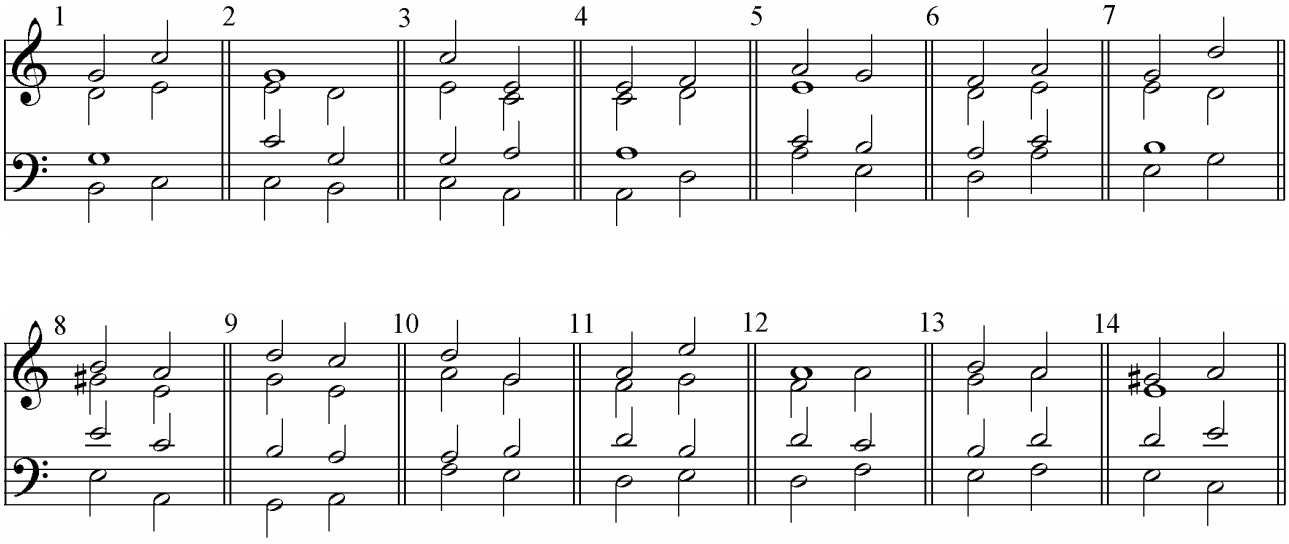
Existe una excepción a este último punto. Se permite llegar o deshacer un unísono por movimiento directo entre tenor y bajo en el encadenamiento de V a I grados o viceversa, cuando la sensible va a la tónica y ésta es doblada en unísono por el bajo. Ejemplo:



Se puede llegar a un unísono por movimiento oblicuo, siempre que a éste no le anteceda un intervalo de 2ª. También podemos abandonar un unísono por movimiento oblicuo.

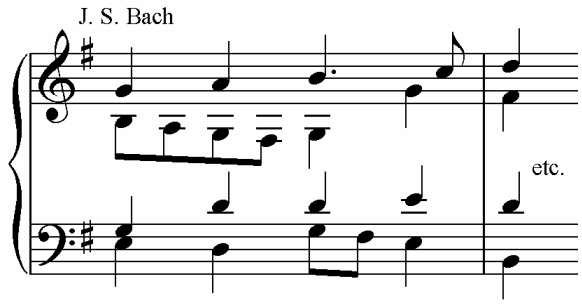


Ejercicio 24. Señalar las 5ª, 8ª y unísonos directos defectuosos.



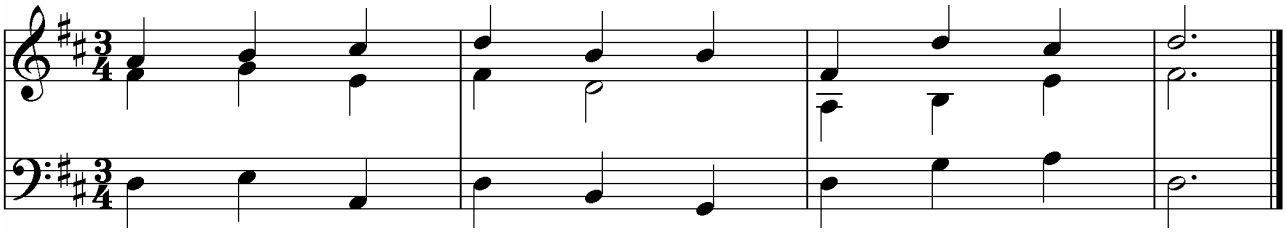
5.4. Cruzamiento de las voces

Se produce un cruzamiento de las voces cuando una voz se sitúa por encima de su inmediata superior, o bien por debajo de su inmediata inferior. Esto ocurre con frecuencia en la música instrumental, pero también sucede en ocasiones en la música vocal contrapuntística, incluyendo los corales de Bach. Puesto que es bastante confuso para el oído, es mejor evitar el cruzamiento en esta etapa de nuestro estudio, si bien un cruzamiento ocasional y por poco tiempo puede aceptarse. Siempre es mejor que se produzca entre tenor y contralto, ya que la diferencia de timbre es más acusada.



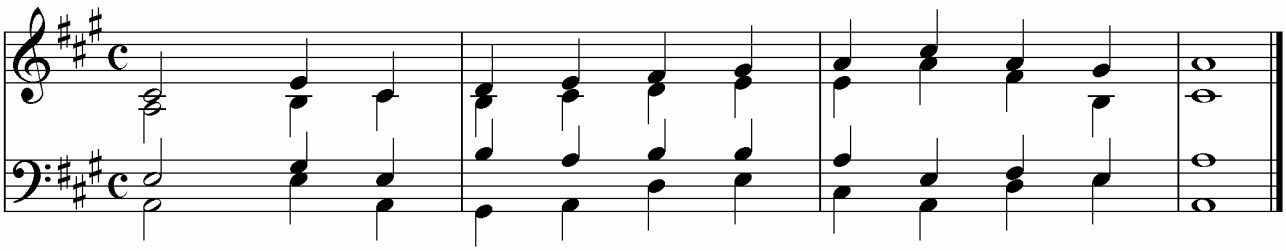
Ejercicio 25. Encuentra los siguientes errores en el ejemplo:

1. 8as. seguidas
2. 5as. seguidas
3. 5ª directa
4. 5as. seguidas por movimiento contrario
5. Separación incorrecta de las voces.



Ejercicio 26. Encuentra los siguientes errores en el ejemplo:

1. 8as. seguidas
2. 5as. seguidas (2)
3. 8ª directa
4. 8as. seguidas por movimiento contrario
5. Separación incorrecta de las voces.



6. MOVIMIENTOS MELÓDICOS

Del encadenamiento de varios acordes, resulta el movimiento melódico de las partes. Por tanto, en un trabajo de Armonía, resultan cuatro melodías: Soprano, Contralto, Tenor y Bajo.

Existen dos formas de evolucionar la melodía: el movimiento conjunto y el movimiento disjunto. En principio se empleará con preferencia el movimiento conjunto, sin que esto signifique descartar el movimiento disjunto que, en múltiples ocasiones, es más conveniente, más artístico e incluso necesario.

Como regla general, es mejor, después de un salto, proceder por movimiento contrario a éste y por grados conjuntos. Evitar enlazar dos o más saltos seguidos en la misma dirección.

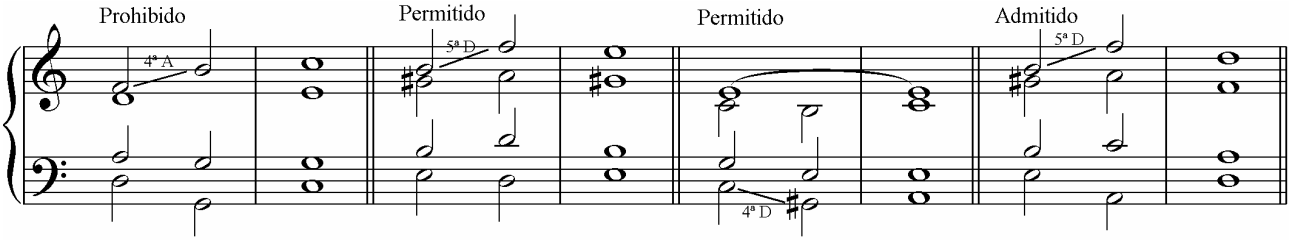
6.1. Intervalos melódicos permitidos

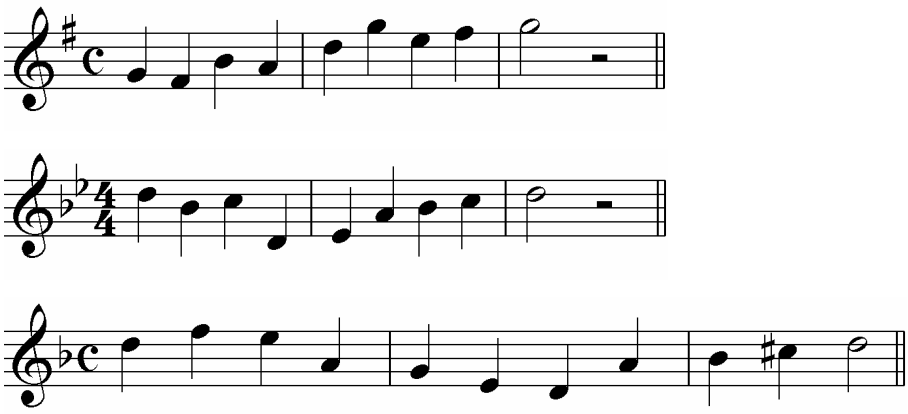
Está permitida la utilización de todos los intervalos mayores, menores y justos que no excedan de una 6ª mayor, excepto la 8ª, que también está permitida.

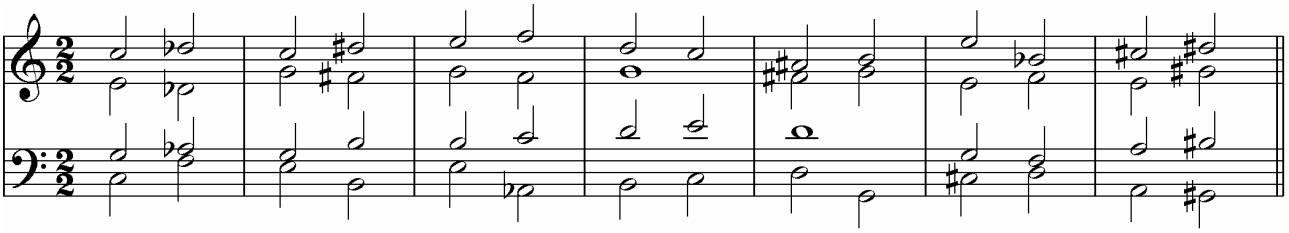
6.2. Intervalos melódicos prohibidos

Están prohibidos los intervalos melódicos aumentados. Conviene prestar atención, y evitar, la 2ª aumentada que se forma en el modo menor entre el VI grado sin alterar y el VII grado alterado (sensible).

Los intervalos melódicos disminuidos también están prohibidos, pero podrán practicarse siempre que tras él su resolución siga en dirección contraria y por movimiento conjunto. Hay autores que los admiten también cuando resuelven en cualquier nota comprendida dentro del intervalo disminuido.



Ejercicio 27. Critica estas melodías según los criterios expuestos anteriormente.

Ejercicio 28. Señalar los movimientos melódicos defectuosos.



7. ARMONIZACIÓN DE CANTOS DADOS

Es mucho más sencillo armonizar un bajo dado, puesto que el bajo y el cifrado nos indican el acorde que debemos construir. Sin embargo, cuando armonizamos una melodía o canto dado, la tarea es un poco más compleja, ya que existen varias posibilidades. Cada nota de la melodía puede ser interpretada como fundamental, 3ª o 5ª de un acorde. Vamos a ver algunas orientaciones que nos serán de ayuda a la hora de armonizar estos cantos.

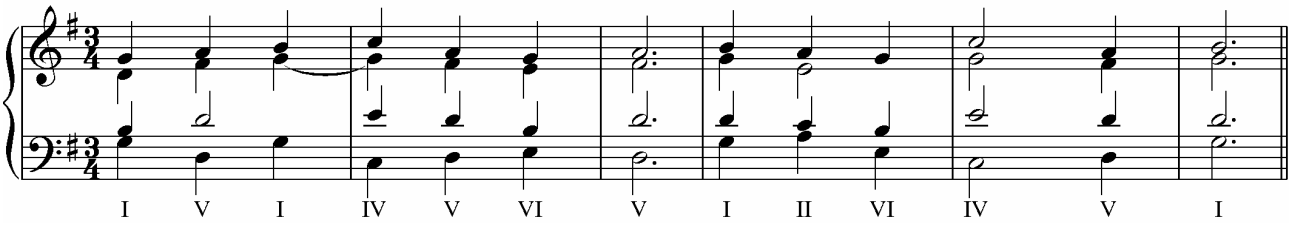
Hay que determinar un buen bajo, usando con mayor frecuencia los grados tonales, que son los pilares de la tonalidad, y combinarlos hábilmente con los demás grados. Empezaremos el ejercicio normalmente con el acorde de Tónica (I). En cualquier ejercicio, uno de los requisitos más importantes es la estabilización de la tonalidad, que se logra con la sucesión V-I. Por lo tanto, una buena sucesión de acordes para empezar podría ser I-V-I o I-V-VI.

Para acabar el ejercicio, también es conveniente utilizar la sucesión V-I que da sensación de conclusión. También se puede usar el enlace IV-I, aunque no es tan conclusivo.

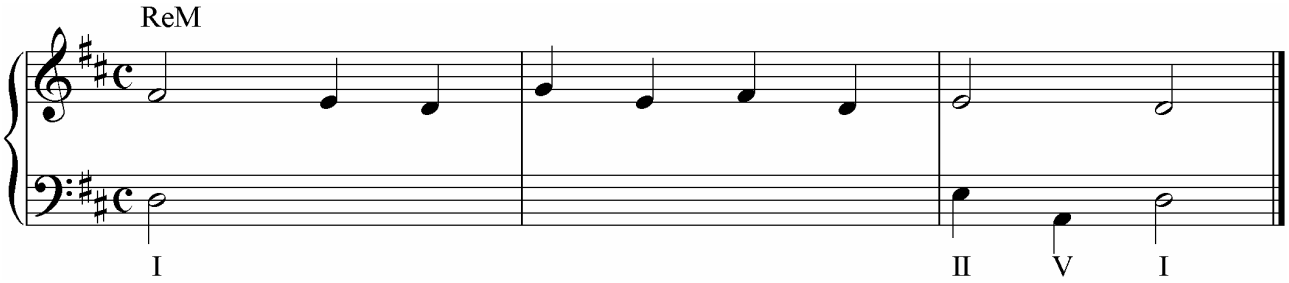
En el transcurso del ejercicio, debemos de buscar una sucesión de acordes lógica que cumpla las siguientes funciones: subdominante - dominante - tónica.

Recuerda: los acordes con función subdominante son los que anteceden a la dominante, pueden ser el II, IV y VI. Los acordes con función dominante son el V y el VII. Éste último, de momento, no lo utilizaremos, ya que posee el intervalo de 5ª disminuida. Más adelante veremos su tratamiento. Los acordes con función de tónica son el I y el VI.

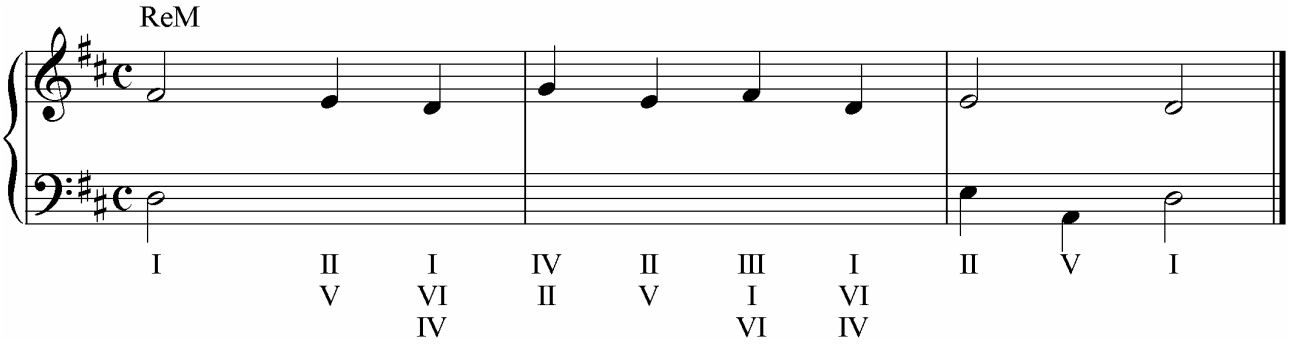
Veamos un ejemplo:



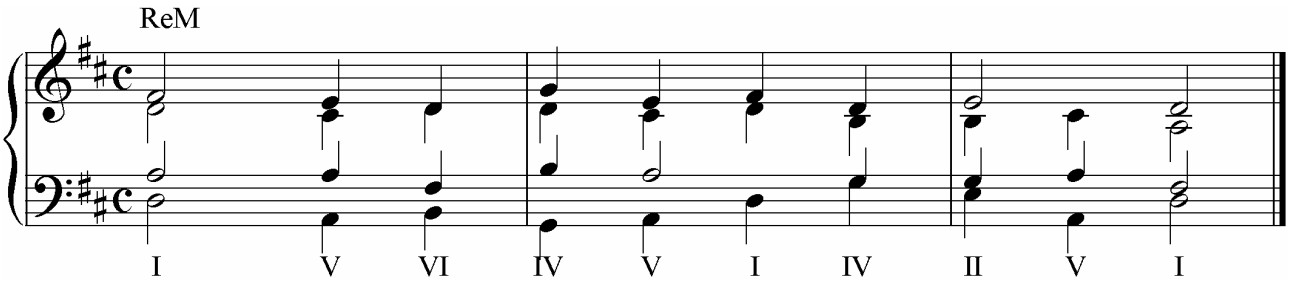
Para armonizar una melodía lo primero que tenemos que hacer es seleccionar el acorde inicial y los 2 o 3 últimos acordes.

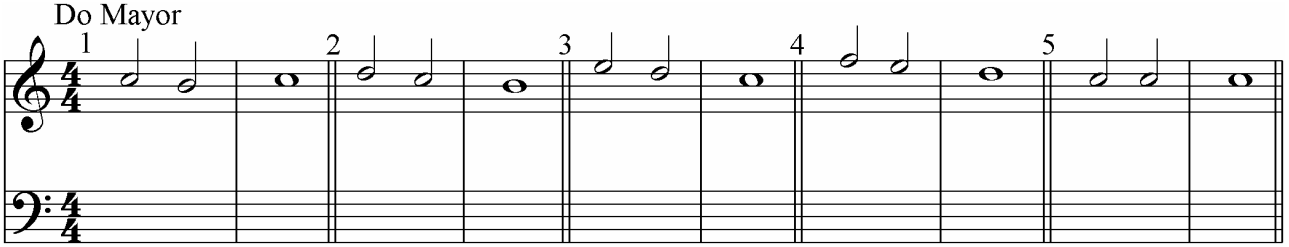
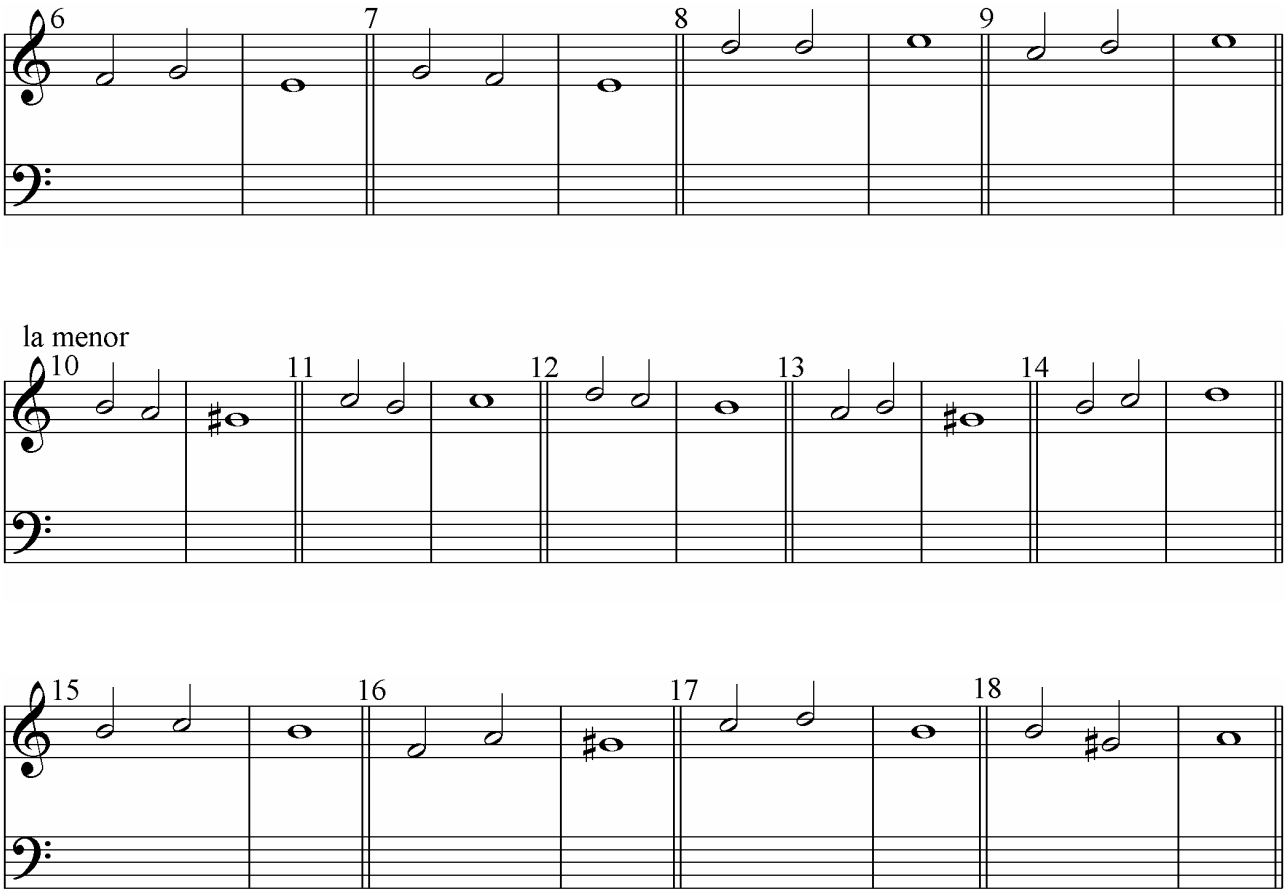
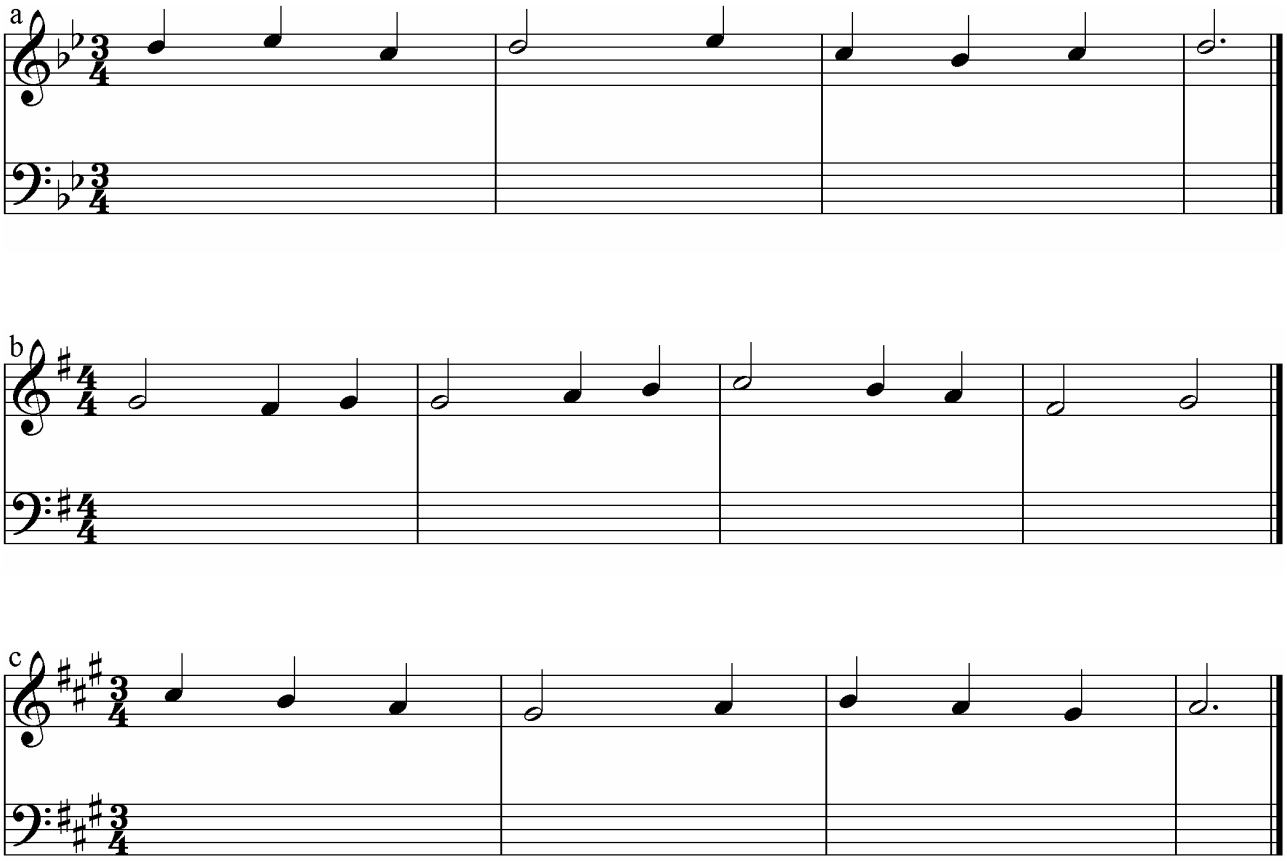


A continuación, escribir los grados posibles para cada acorde, teniendo en cuenta que cada nota de la melodía puede ser la fundamental, 3ª o 5ª de una tríada. De momento no incluiremos el VII grado, que precisa un tratamiento especial.



El siguiente paso es elegir una progresión tonal lógica y adecuada de acordes y escribir la línea del bajo. En este momento hay que tener en cuenta que entre el bajo y el soprano no se produzcan defectos estudiados como octavas y quintas seguidas o quintas y octavas directas. Por último rellenar las voces interiores.



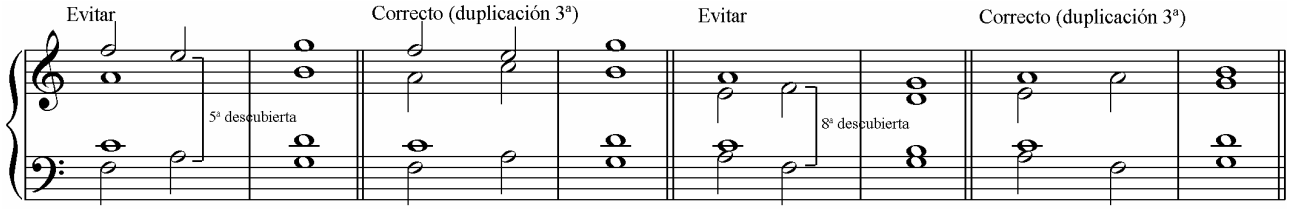
Ejercicio 29. Armonizar los siguientes sopranos utilizando con mayor frecuencia los grados tonales (I, IV, V). No emplear ni el III ni el VII grados.

Ejercicio 30. Cantos dados.

8. DUPLICACIÓN DE LA 3ª DEL ACORDE

La duplicación de la tercera en lugar de la fundamental, puede ser una manera de proporcionar más notas posibles para la voz de soprano. En otros casos, nos puede ayudar a evitar faltas en la escritura.

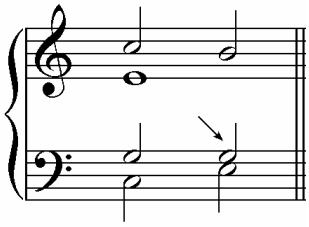
Normalmente, es preferible un acorde con fundamental, quinta y la tercera duplicada, a uno con dos fundamentales y dos terceras.

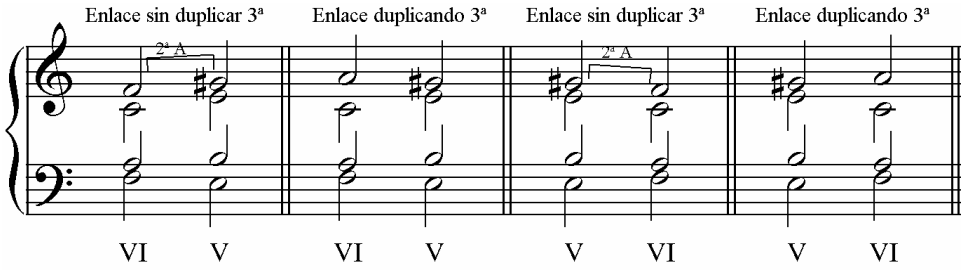
Se puede duplicar la 3ª siempre que se contribuya a una línea melódica más interesante o si es un buen grado: I, IV y V. La sensible no se duplica.

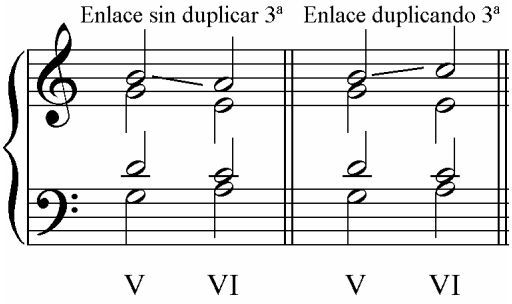
Es conveniente duplicar la 3ª para evitar quintas y octavas descubiertas, las cuales producen una sonoridad hueca. Esto sucede cuando enlazamos dos acordes triadas en estado fundamental con sus fundamentales a distancia de 3ª o 6ª guardando nota común. En este enlace sólo se mueven dos voces y estas producen un intervalo de 5ª u 8ª J (consonancias perfectas), sin que suene a su vez ninguna consonancia imperfecta (3ª o 6ª). Comparar la sonoridad.



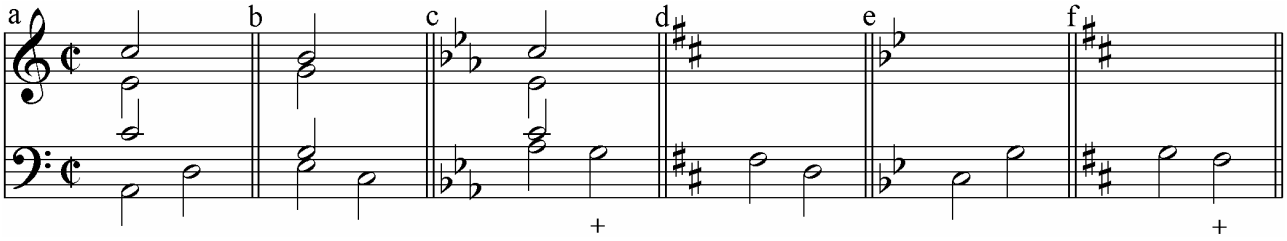
El repetir la tercera en la misma voz en el segundo acorde para evitar la quinta descubierta se considera un recurso pobre y de poca imaginación.



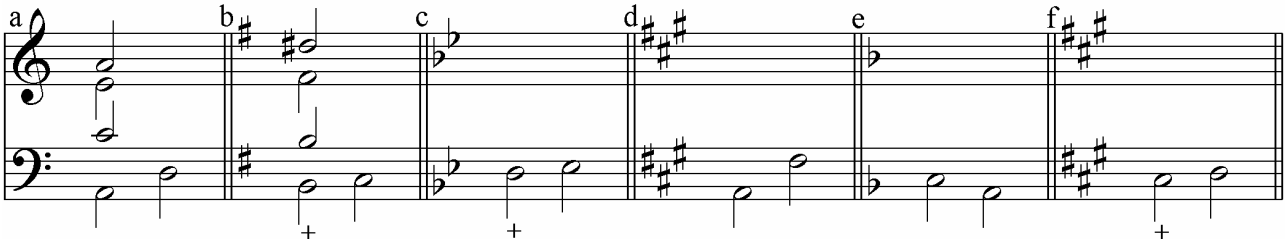
La duplicación de la 3ª nos servirá en el modo menor en los enlaces VI-V y V-VI para evitar el giro de 2ª aumentada. Por supuesto duplicaremos la 3ª en el VI grado.

En la sucesión V-VI en el modo mayor no se produce ningún intervalo de 2ª aumentada. A pesar de todo, se suele duplicar la 3ª en el VI grado para que así la sensible pueda resolver en la tónica.



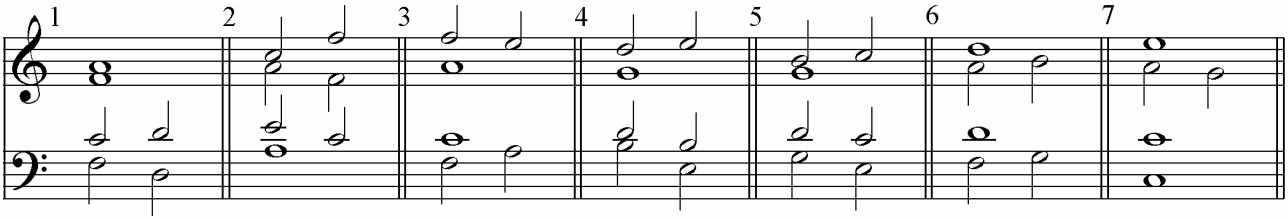
Ejercicio 31. Realizar los siguientes enlaces duplicando la 3ª en el primer acorde.



Ejercicio 32. Realizar los siguientes enlaces duplicando la 3ª en el segundo acorde.



Ejercicio 33. Señalar si se producen 8ª, 5ª o 4ª descubiertas en el segundo acorde de estos enlaces.

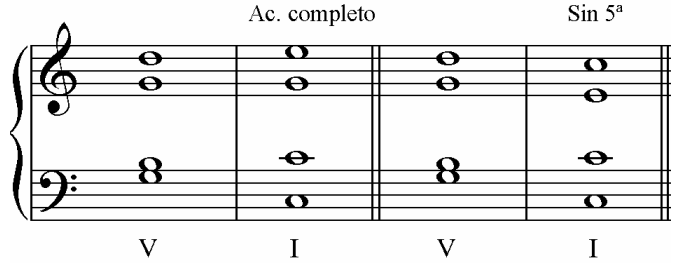


9. SUPRESIONES

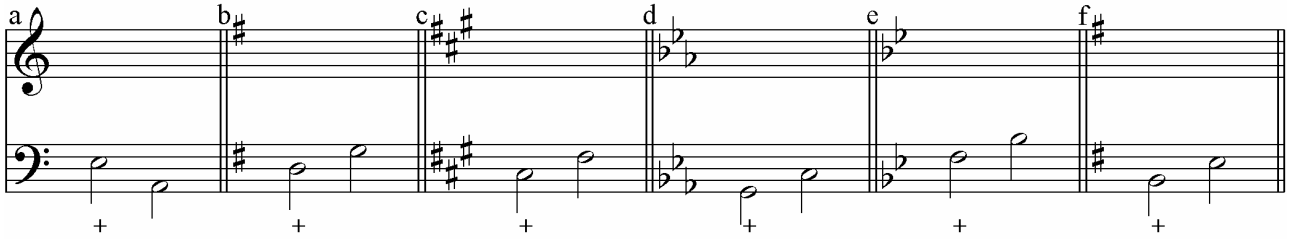
A veces, por exigencias de la realización armónica o del interés melódico de las voces, los acordes se escriben incompletos. En estos casos, se suprime la quinta justa en los acordes perfectos mayores y menores, ya que es un intervalo que suena en los armónicos, y no cambia excesivamente la sonoridad del acorde con su supresión. Sin embargo, no se admite la supresión de la 5ª en los acordes en que tal nota es característica, es decir, en los acordes de quinta disminuida y de quinta aumentada.

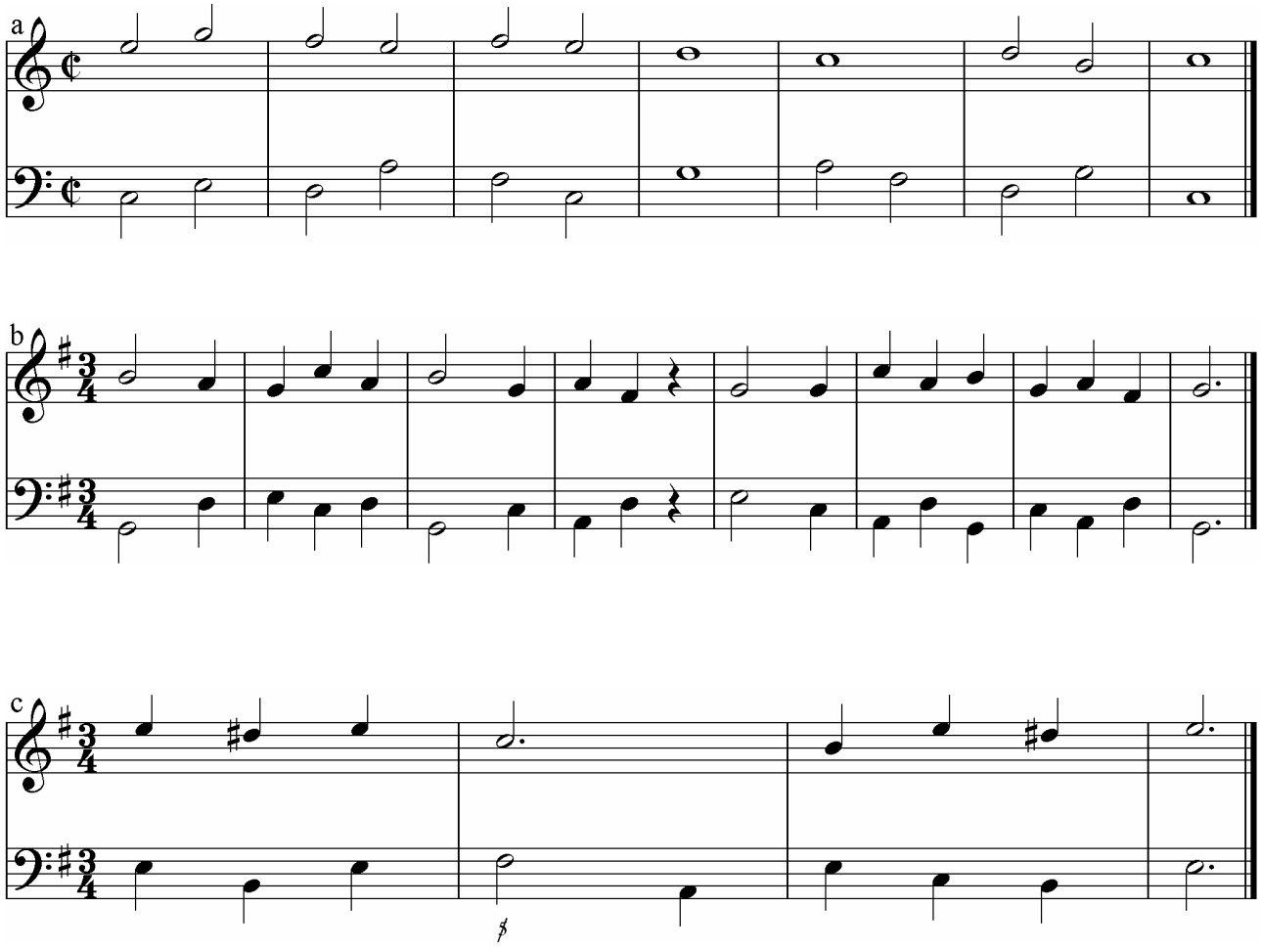
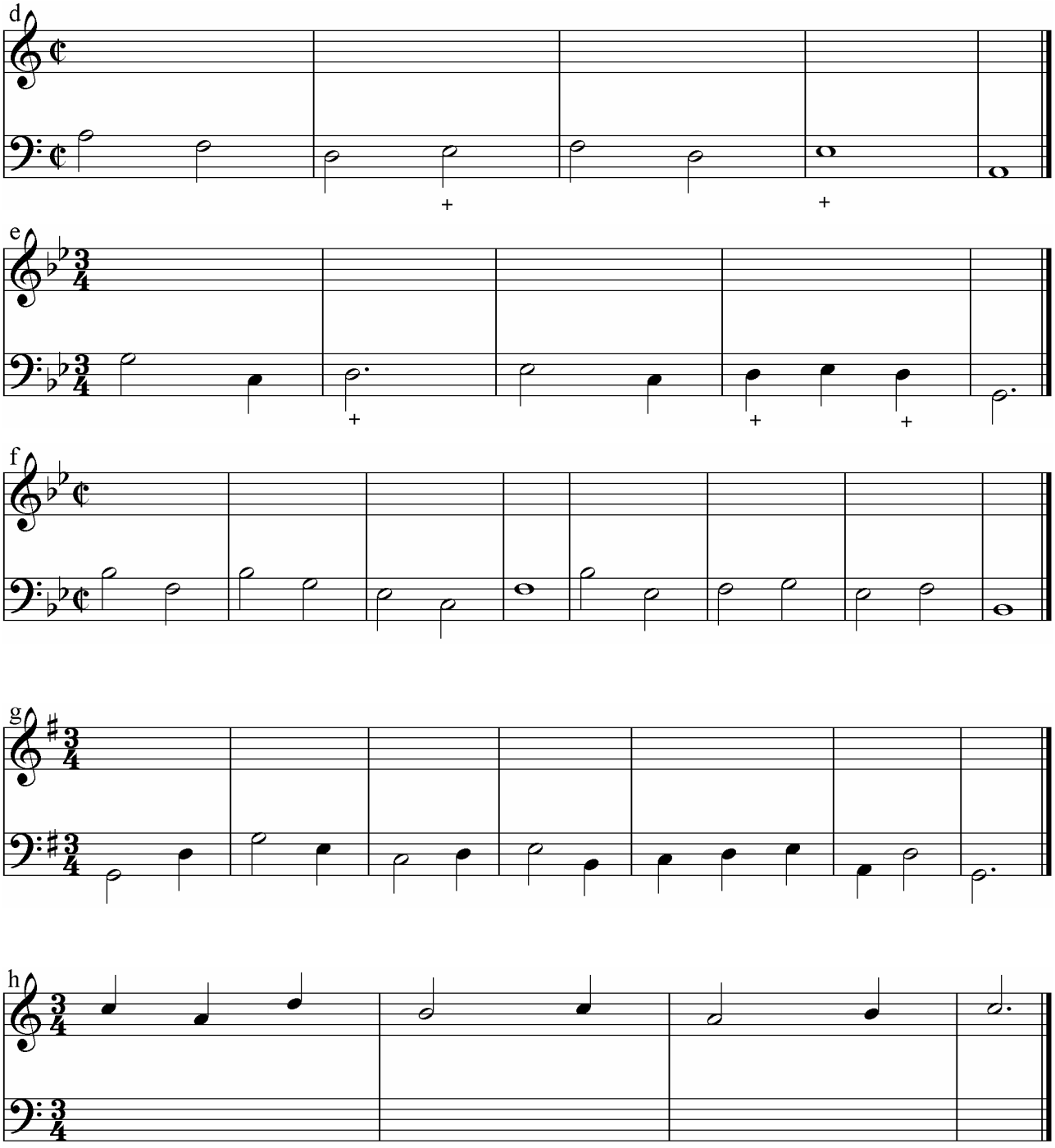
La fundamental y la tercera no se suprimirán nunca, ya que las dos notas son características del acorde: la fundamental por ser la nota generadora del acorde, y la 3ª porque nos define si el acorde es perfecto mayor o perfecto menor.

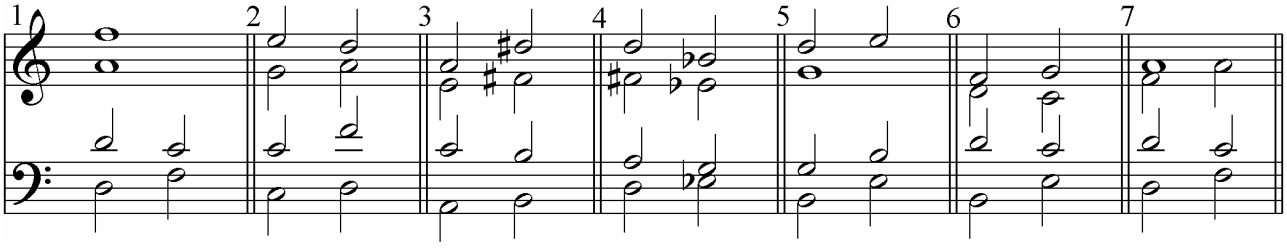
Es bastante usual suprimir la 5ª en el acorde final de tónica.

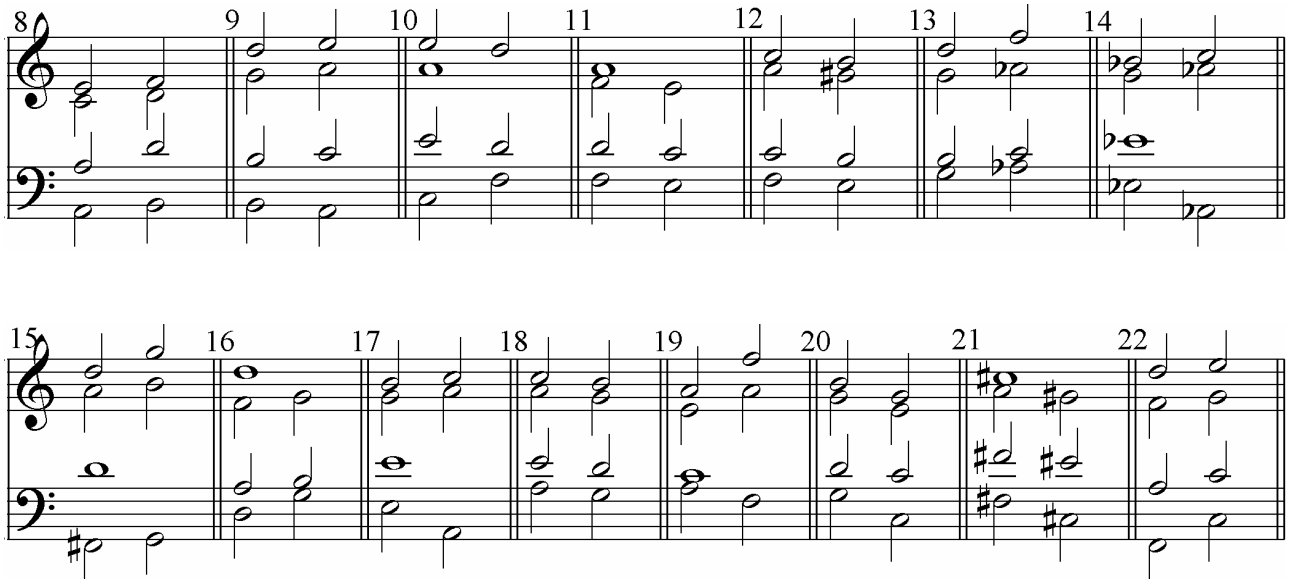


Ejercicio 34. Enlaces para practicar la supresión de la 5ª en el segundo acorde. Indicar tonalidad.



Ejercicio 35. Ejercicios para practicar todo lo estudiado hasta el momento.

Ejercicio 36. Buscar en los siguientes enlaces cualquier defecto estudiado: 8as. seguidas, 5as. seguidas, 8ª directa, 5ª directa, unísonos seguidos, unísonos mal abordados o abandonados, movimientos melódicos defectuosos.





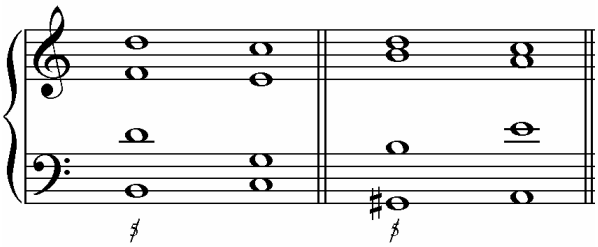
10. LOS ACORDES TRÍADAS DISONANTES

10.1. Acorde de 5ª disminuida sobre la sensible

Al construir un acorde tríada sobre el VII grado de ambos modos, resulta un acorde de 5ª disminuida. Este acorde, al igual que el V, tiene función dominante y pertenece a la familia de acordes de la dominante, la cual veremos poco a poco de qué otros acordes se compone. Enlazará por lo tanto con el I grado.

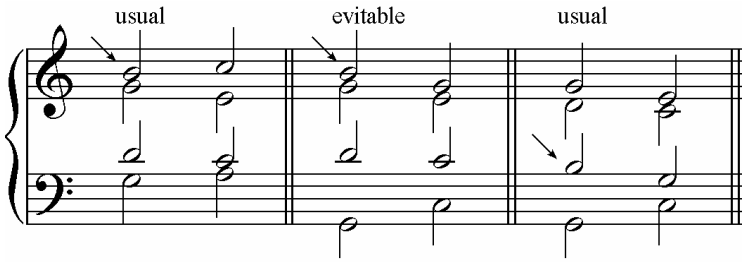
En estado fundamental este acorde se cifra con un 5 barrado, ya que la 5ª disminuida es un intervalo característico y es conveniente indicarla.

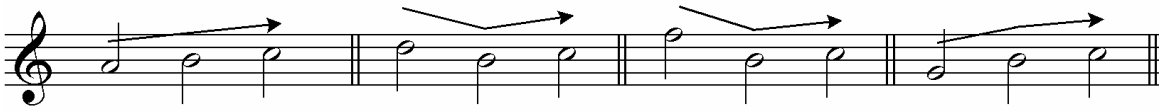
Este acorde tiene dos notas de resolución obligada, que, por esta razón, no se deben duplicar. Por un lado, la sensible, la cual debe de resolver en la tónica y no duplicarse. Por otro lado, la 5ª, que como nota disonante tampoco se debe duplicar y ha de resolver bajando de grado. Así, en este acorde duplicaremos la 3ª: una de ellas resolverá por grado conjunto, y la otra efectuará un salto de 4ª ascendente o 5ª descendente, dependiendo de la disposición.

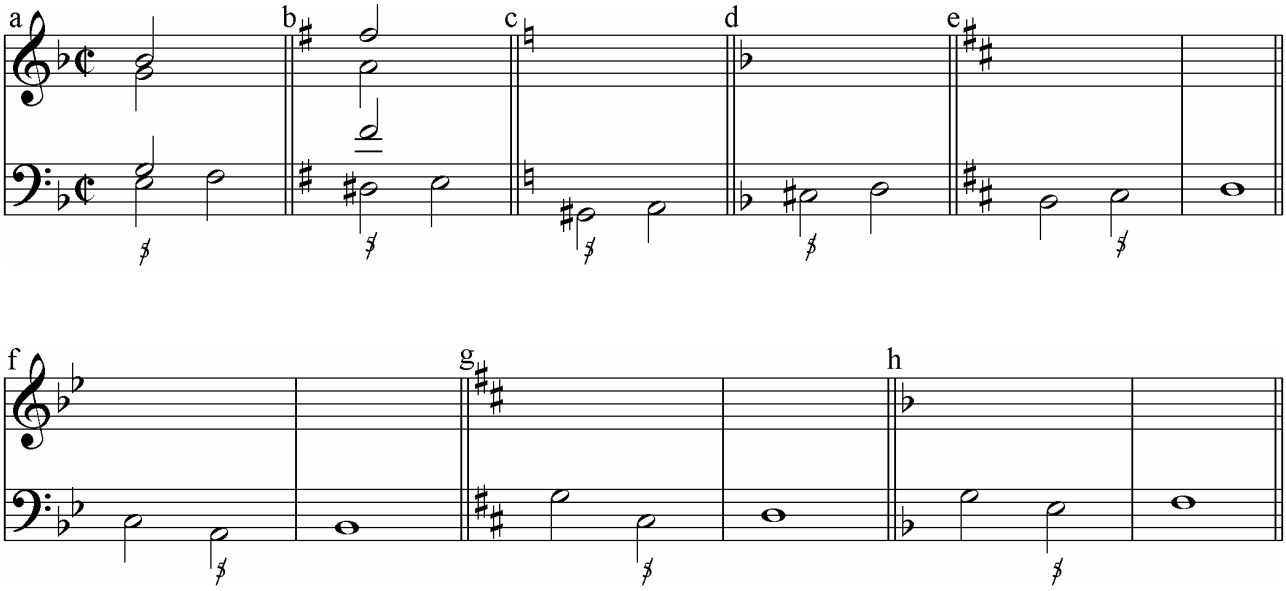


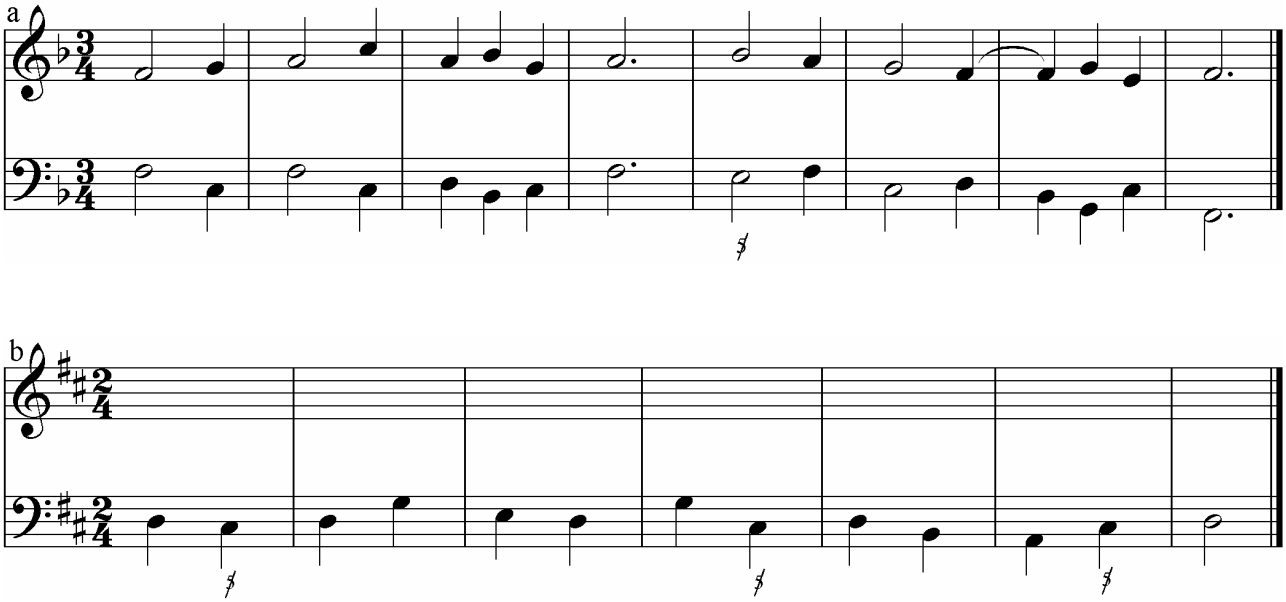
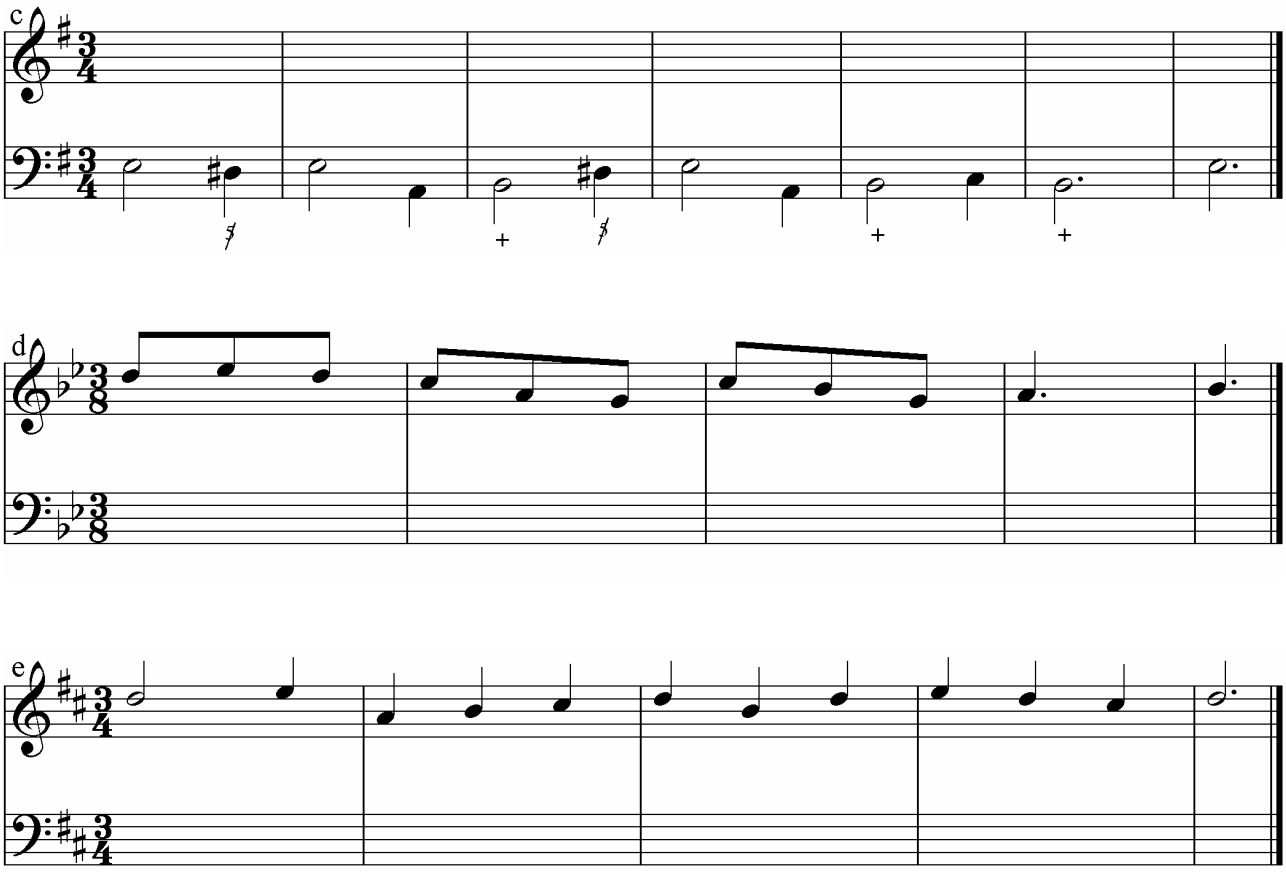
10.1.1. Tratamiento de la sensible

La sensible presenta una tendencia a ascender a la tónica. Así, cuando se encuentre en el soprano se conducirá normalmente a la tónica. En cambio, si la sensible está en una voz interior, puede ascender a la tónica o realizar cualquier otro movimiento.

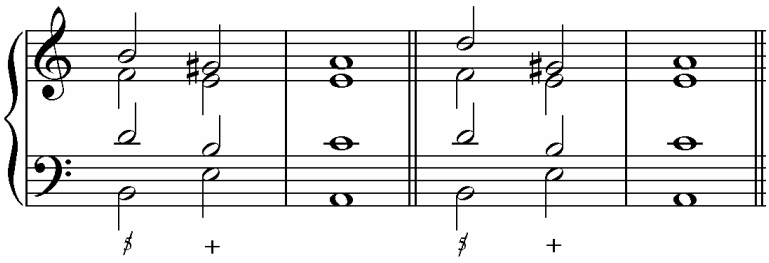


Conviene abordar melódicamente la sensible en movimiento contrario a su resolución o por grados conjuntos en el sentido de la resolución. Evitar un salto en la misma dirección de resolución antes de ésta, como mucho se permite un salto de 3ª.

Ejercicio 37. Práctica del enlace VII-I. Indicar la tonalidad.

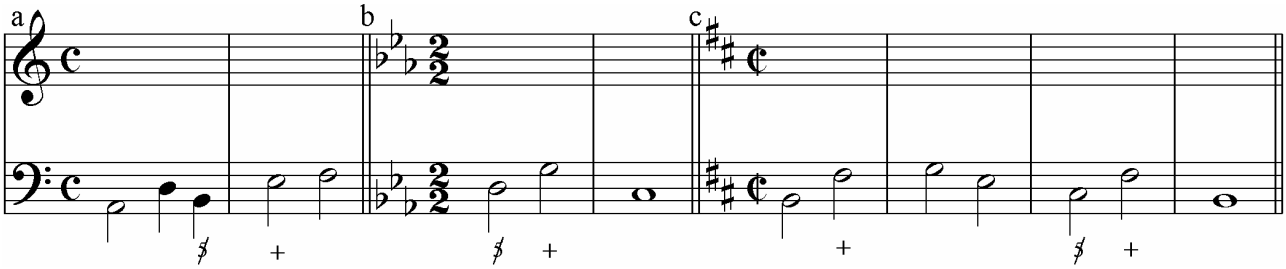


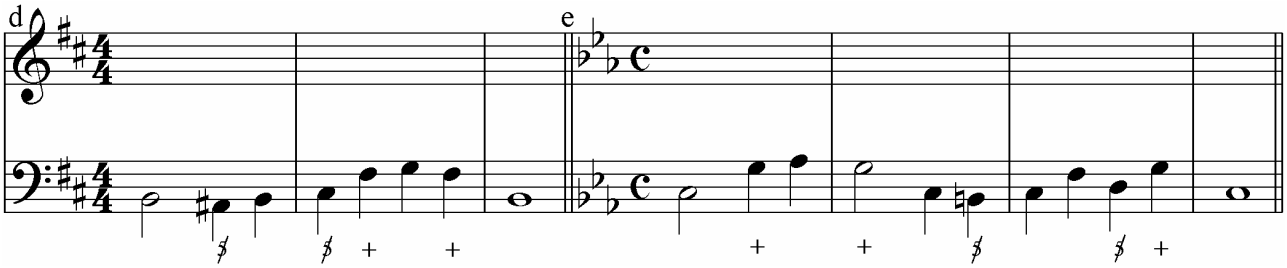
Ejercicio 38. Práctica del acorde de 5ª disminuida sobre la sensible de ambos modos.

10.2. Acorde de 5ª disminuida sobre el II grado del modo menor

Debe ser tratado como un acorde ordinario de II grado, pudiéndose duplicar la fundamental del acorde. Destacar que la fundamental de este acorde, en la tonalidad relativa mayor es la sensible, pero, en el modo menor no tiene tal función. Se cifra con un 5 barrado.



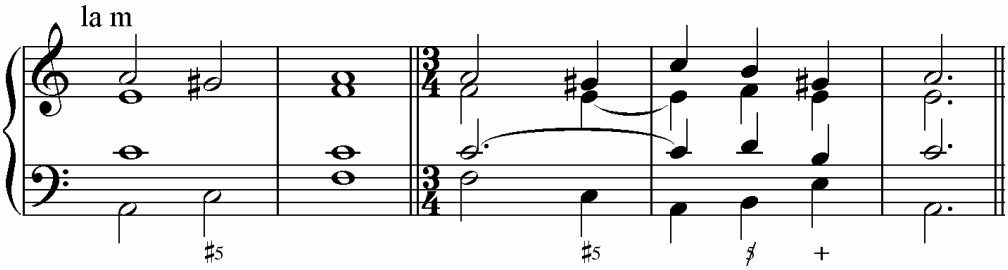
Ejercicio 39. Práctica del acorde de 5ª disminuida sobre el II grado del modo menor.

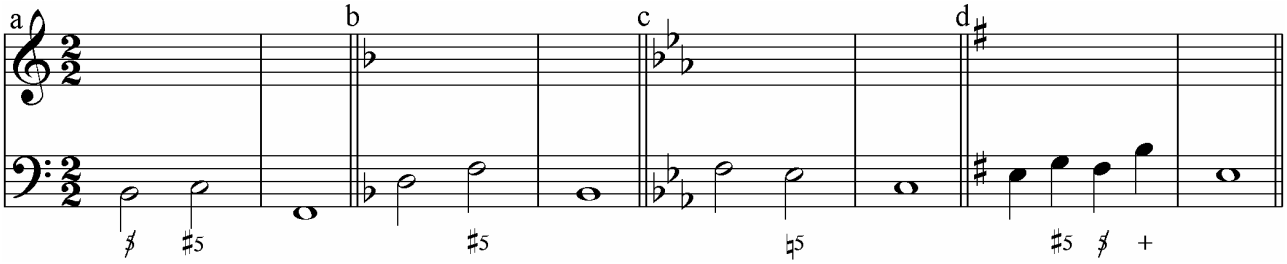


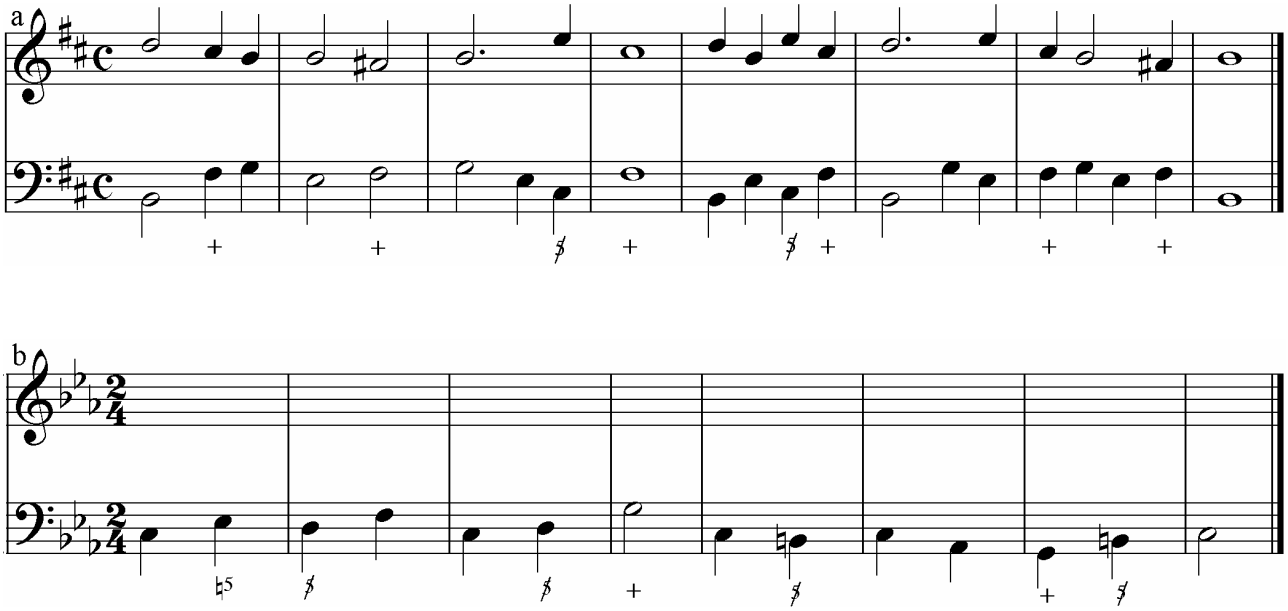
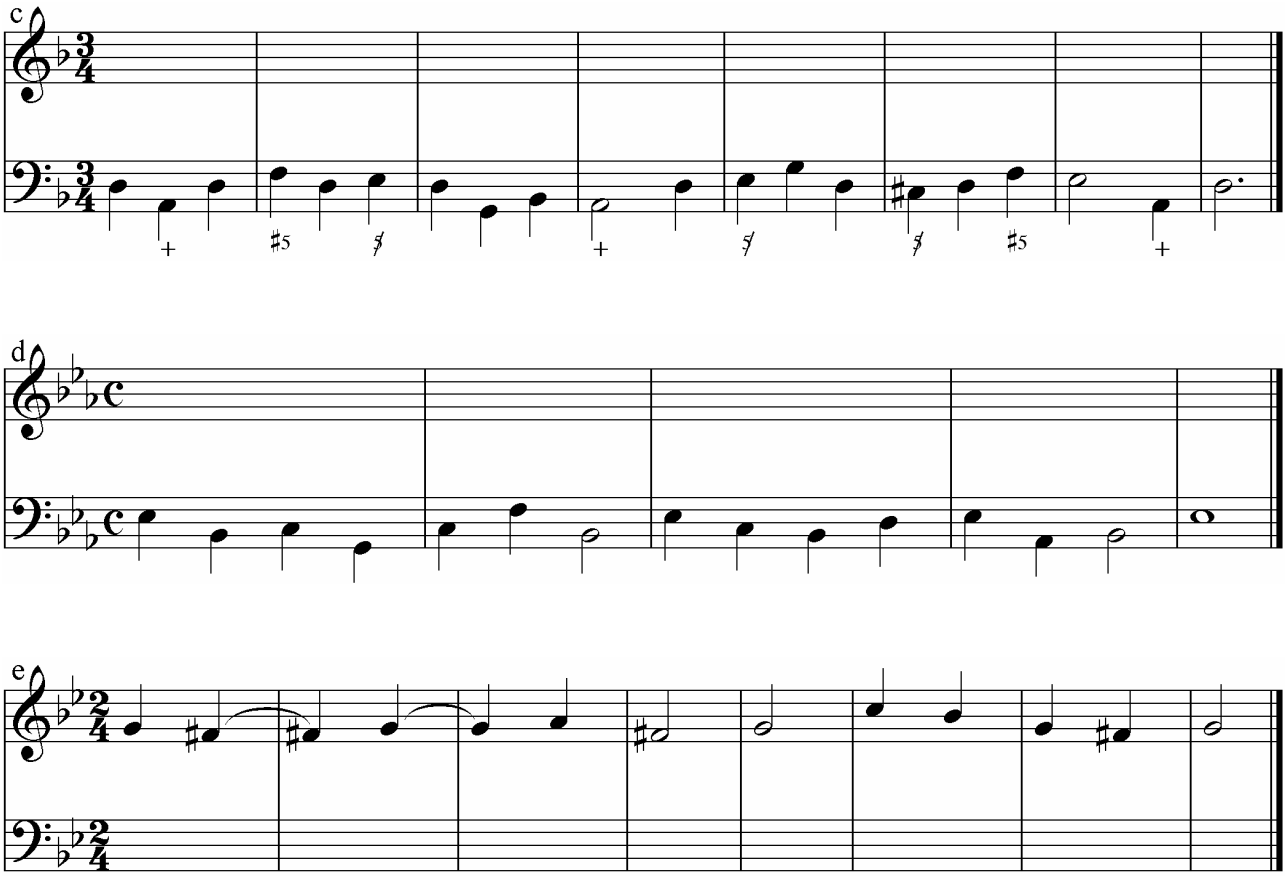


10.3. El acorde de 5ª aumentada (III grado modo menor)

Aunque este acorde fue utilizado por músicos como Palestrina, Rameau, Bach, etc., no abusaremos de su empleo en los ejercicios de armonía. Se debe considerar como un acorde normal. Cuando sea posible se resolverá melódicamente la sensible en la tónica.

Se utilizará un cifrado real, indicando la alteración extra de la quinta.

Ejercicio 40. Práctica del acorde de 5ª aumentada sobre el III grado del modo menor.



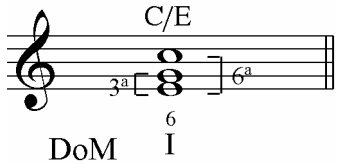
Ejercicio 41. Práctica de todo lo estudiado hasta el momento.

11. PRIMERA INVERSIÓN DE LOS ACORDES TRÍADAS O ACORDES DE SEXTA

11.1. Acordes perfectos

La primera inversión de un acorde tríada resulta de colocar en el bajo la 3ª del acorde, por lo tanto desde el bajo se forma un intervalo de 3ª y uno de 6ª. Así pues, cuando cifremos un acorde en 1ª inversión con el cifrado por intervalos, a este acorde le corresponderá un 6, porque la fundamental, generadora del acorde, forma un intervalo de 6ª con el bajo. La 3ª se sobreentiende.

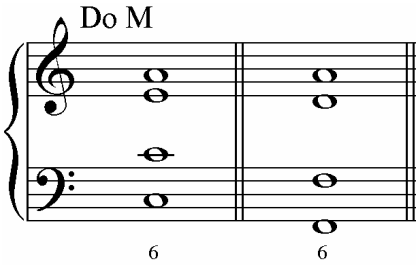
Cuando indiquemos el grado no indicaremos el grado de la nota del bajo, sino el grado del acorde.

En el cifrado americano se indicará la tríada (al igual que en estado fundamental) y se añadirá una línea en diagonal tras la cual se indicará que nota se encuentra en la voz más grave.

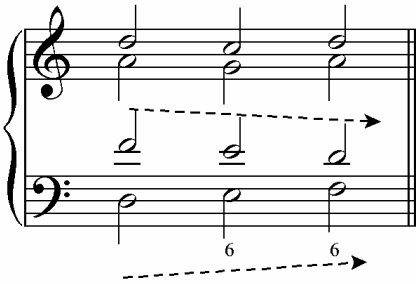


En estos acordes normalmente se duplica la 3ª o la 6ª desde el bajo, es decir, cualquier nota menos el bajo. No obstante, se puede duplicar el bajo en las condiciones que se exponen a continuación:

-Cuando se trata de un buen grado (I, IV y V), pero sin que esto signifique descartar otras posibilidades.



-Cuando lo justifique una buena marcha melódica. La duplicación de un bajo con 6 por movimiento contrario es excelente cuando se forma contraposición con él, esto es: tres notas conjuntas en el bajo y las tres mismas, en sentido contrario, en una de las voces superiores.

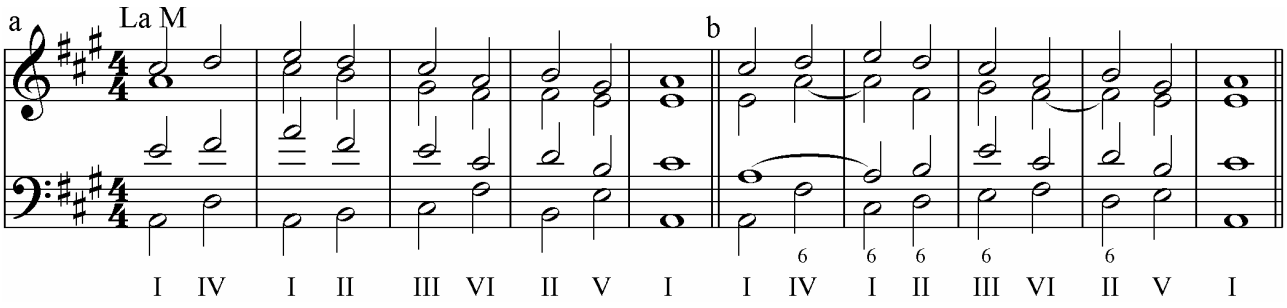


Independientemente de qué sonido se escoge para duplicar, cuando un acorde tríada está invertido deben estar presentes las tres notas del acorde. Esto se debe a que la omisión de un sonido de ellos podría ocasionar ambigüedad. Por ejemplo: si se elimina la fundamental en un acorde tríada en primera inversión, éste podría oírse como una tríada en estado fundamental sin quinta.

11.2. Efecto general de la primera inversión

Una tríada en primera inversión considerada armónicamente como una sonoridad vertical, es más ligera, menos densa, menos compacta que la misma tríada en estado fundamental. Por lo tanto, es importante como elemento de variedad junto a los acordes en estado fundamental.

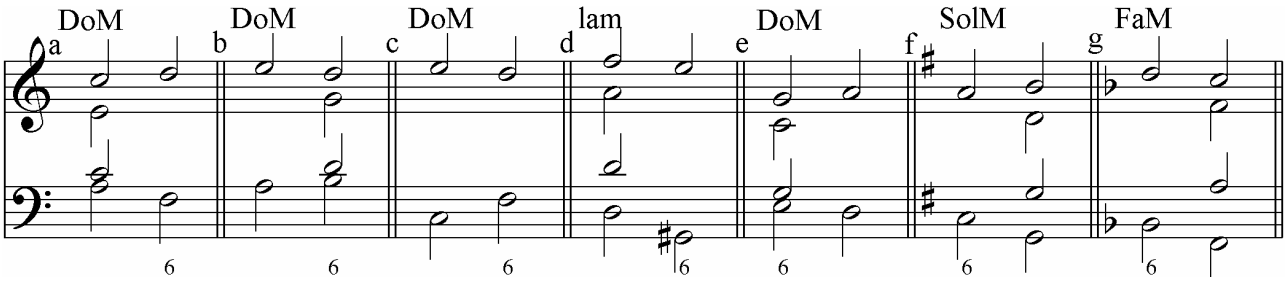
Melódicamente, las tríadas en primera inversión permiten el movimiento del bajo por grados conjuntos en progresiones en las que las fundamentales se moverían por saltos. Es difícil realizar una línea melódica suave para el bajo si todos los acordes están en estado fundamental. Conseguir un buen bajo, que sea melódico, que tenga sentido musical y que acompañe debidamente a la melodía debe ser nuestro objetivo, ya que, junto con el soprano, es una de las voces que más destacan. Compárese el efecto sonoro de las dos versiones siguientes de una serie de tríadas.

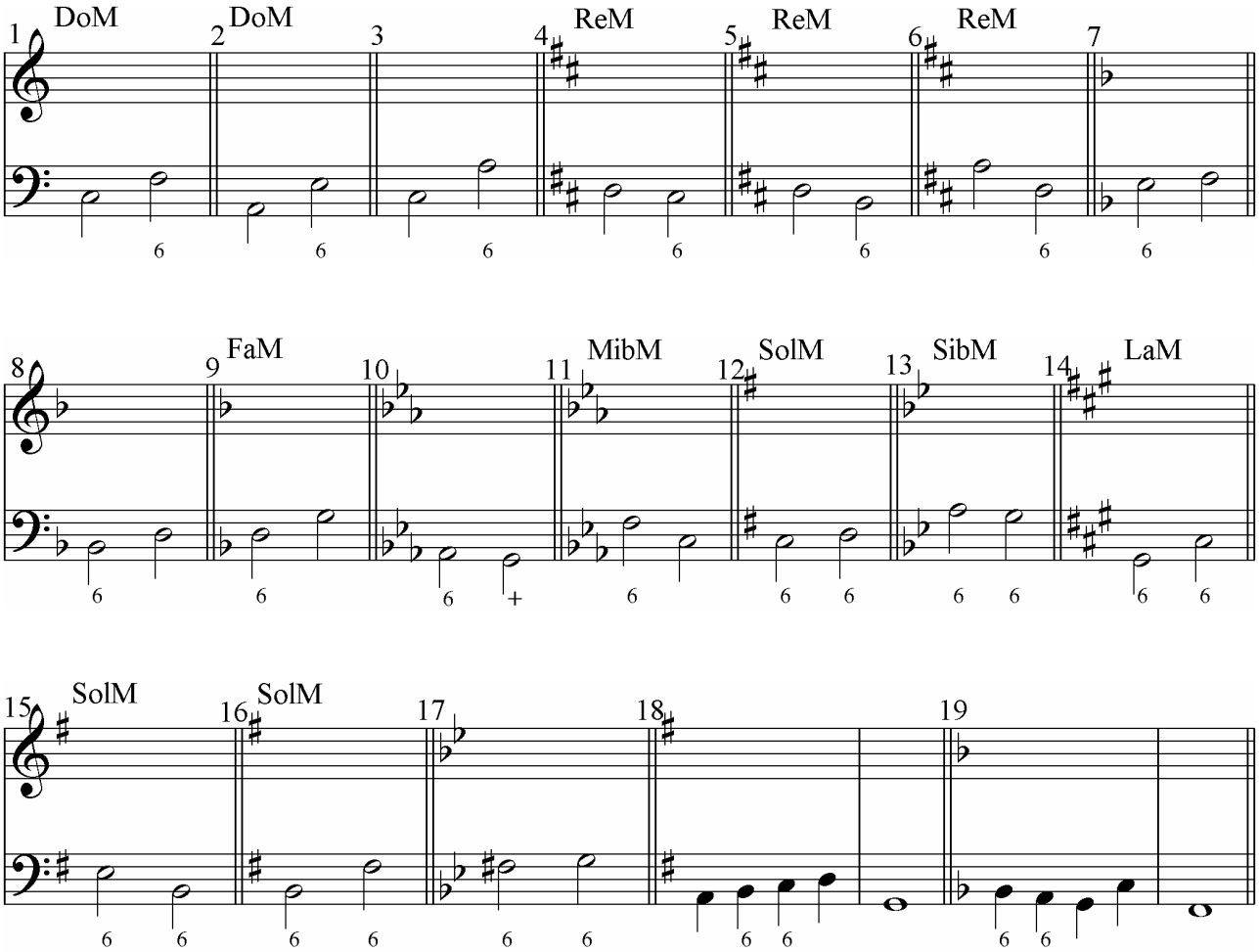
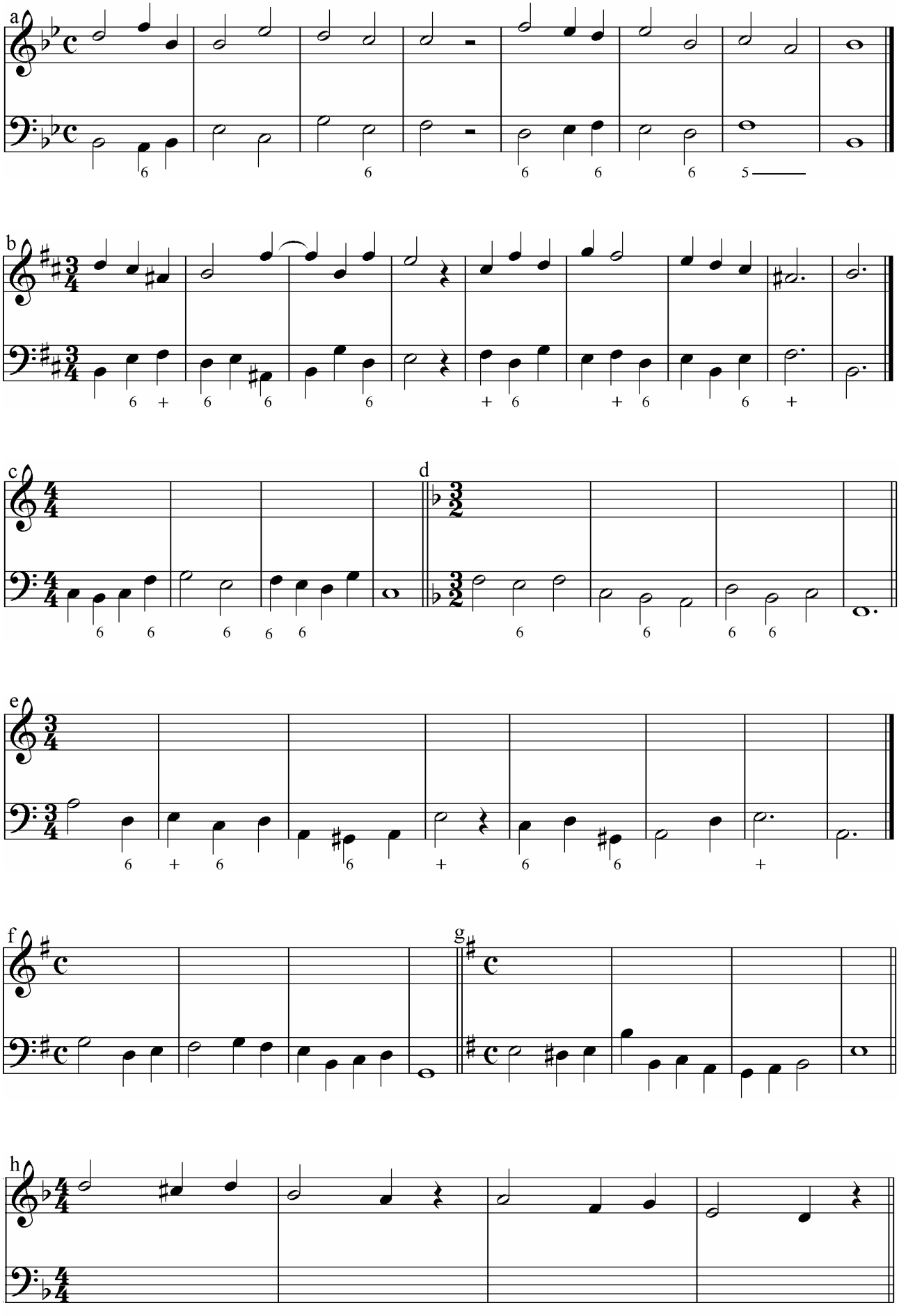


En los ejercicios, hay que seguir procurando que los acordes del grupo principal (I, IV y V) sean los más frecuentes, bien en estado fundamental o invertidos.

El uso de tríadas en primera inversión no implica nuevos principios de conducción de las voces o de progresión armónica. Hay que seguir teniendo en cuenta el realizar los enlaces por el movimiento más corto y evitar que todas las voces vayan en la misma dirección.

Ejercicio 42. Completar los siguientes enlaces.

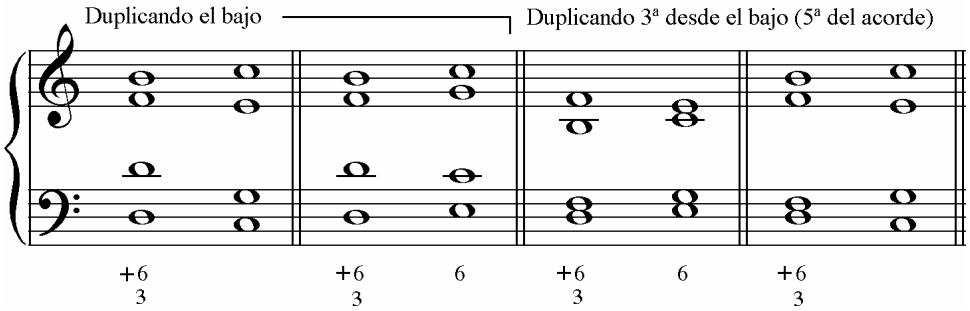


Ejercicio 43. Enlaces para practicar la 1ª inversión de los acordes tríadas. Indicar la tonalidad en aquellos enlaces que no está indicada.

Ejercicio 44. Puesta en práctica de todo lo estudiado hasta el momento.

11.3. Acorde de sensible en primera inversión

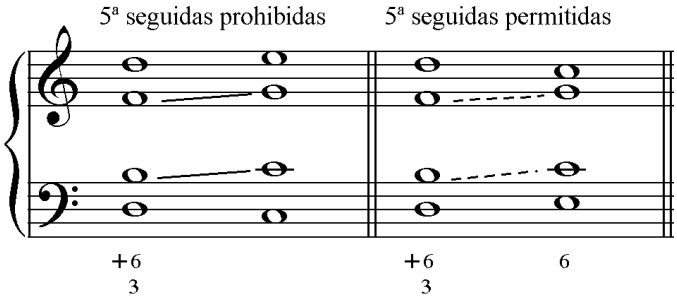
La primera inversión de este acorde se cifra con un “más seis-tres”. Normalmente la sensible se cifra siempre porque, no sólo nos indica el intervalo que forma con el bajo, sino también la tonalidad. Con un +6 sería suficiente, pero se cifra también con el 3 para no confundirlo con otro cifrado que veremos más adelante.

En su realización a 4 voces la sensible no se puede duplicar. Podemos duplicar el bajo o su tercera (la quinta del acorde).

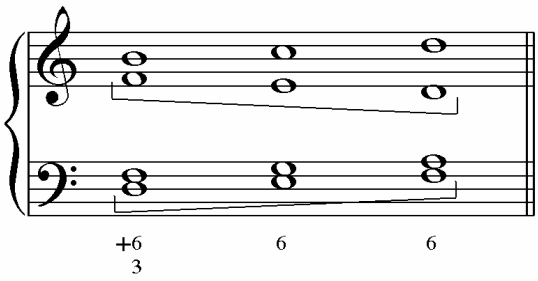
Por su función de dominante, se enlazará normalmente con el I grado en estado fundamental o en primera inversión. La sensible resolverá en la tónica.

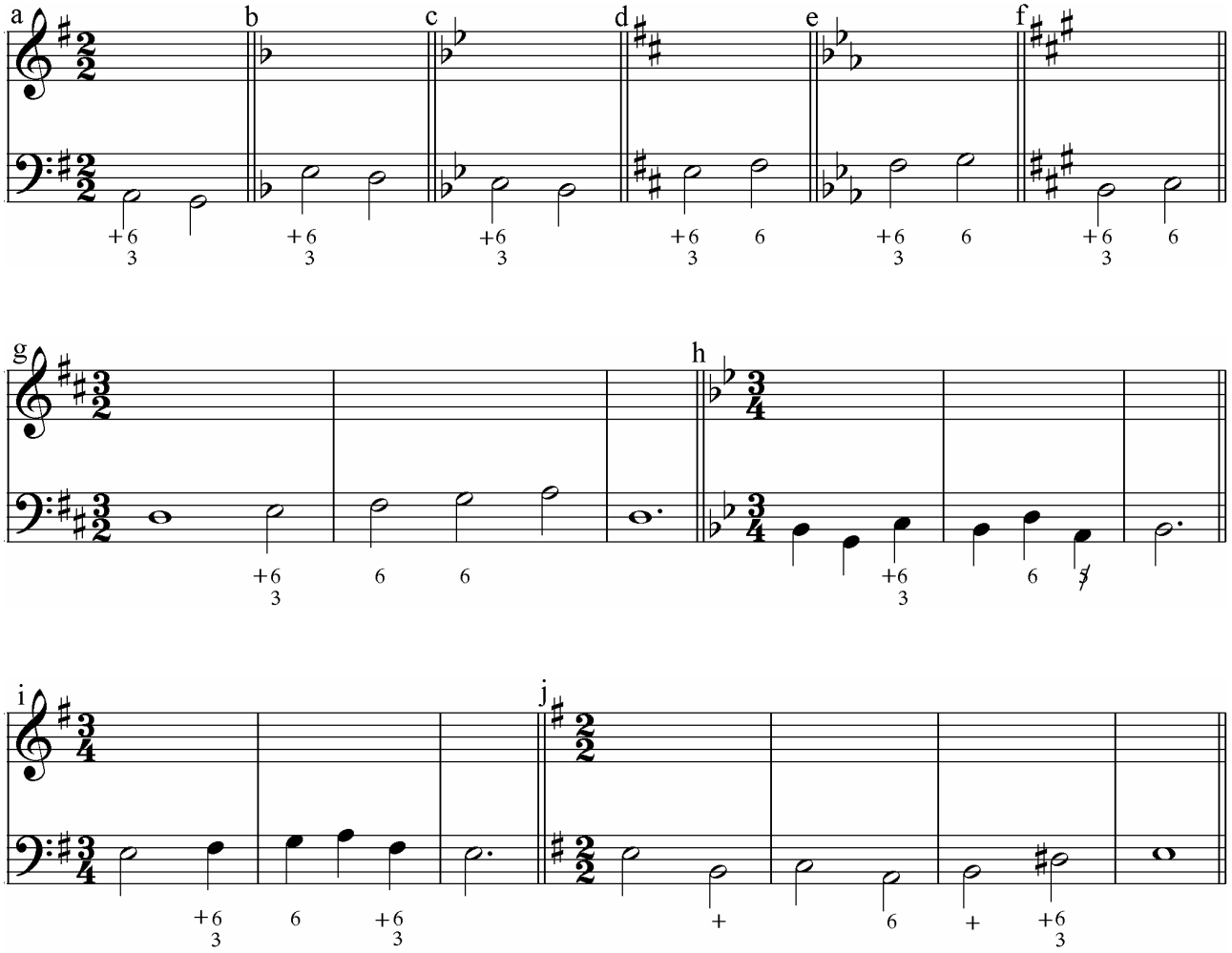


En este enlace cabe la posibilidad de que se produzcan dos quintas seguidas dependiendo de la disposición del acorde. Existe una excepción: dos quintas seguidas se permiten cuando la primera no es justa y la segunda es justa pero se encuentra en un acorde en primera inversión.



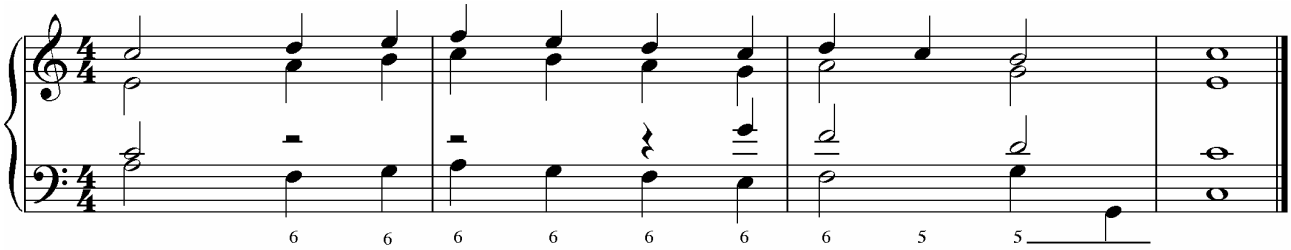
Se puede duplicar la tercera del acorde de tónica si está justificado por un movimiento contrario como vimos anteriormente. Si esto no es posible es mucho mejor duplicar la fundamental.



Ejercicio 45. Práctica del acorde de sensible en 1ª inversión. Indicar la tonalidad.

11.4. Sextas paralelas o series de sextas

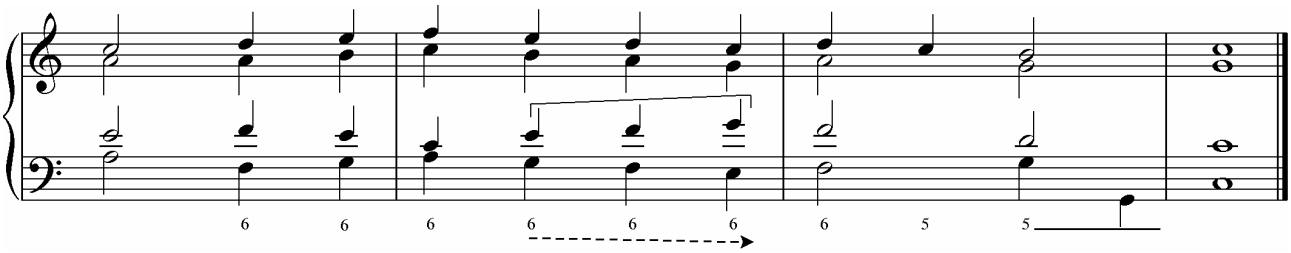
Varios acordes consecutivos (al menos 3) en primera inversión forman una serie de sextas o sextas paralelas. Para realizarlas correctamente, se pueden seguir dos procedimientos:

1) Realizar la serie a 3 voces, es decir, dejando en silencio una voz, que debe ser el tenor o el soprano. Las sextas se colocarán en la parte superior, o de lo contrario se producirán 5ª seguidas, y las 3ª en la voz intermedia. La voz que se silencia es mejor que se vuelva a incorporar al conjunto sonoro en parte débil, poco antes de que acabe la serie.

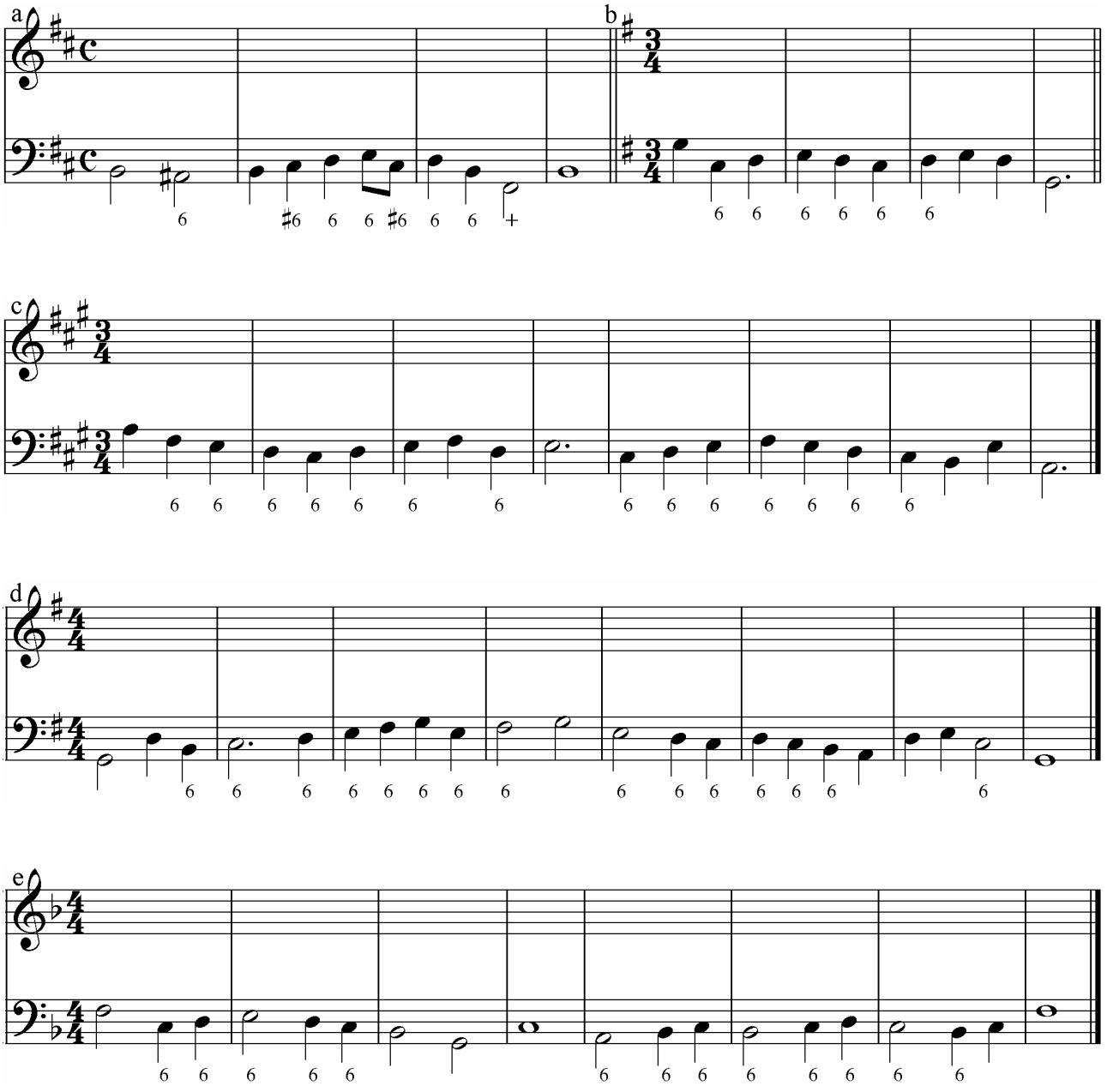


2) Realizar la serie a 3 voces y luego añadirle la cuarta voz. Aquí necesariamente hay que duplicar en algunos acordes el bajo, siempre cuidando de no duplicar la sensible. Es muy bueno,

cuando el bajo realice tres notas en sentido ascendente o descendente por grados conjuntos, intentar colocar estas mismas tres notas por movimiento contrario al bajo en la voz libre.



Durante la serie de sextas la melodía, constituida por todas las voces, toma protagonismo, mientras la armonía pierde su función momentáneamente, por lo que no se suelen poner los grados tonales (números romanos).

Ejercicio 46. Práctica de las series de 6ª por el 1º y 2º procedimiento.

12. LA MELODÍA Y LAS NOTAS EXTRAÑAS

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

*Nota de paso

*Floreo o bordadura

*Escapada

*Anticipación

*Apoyatura

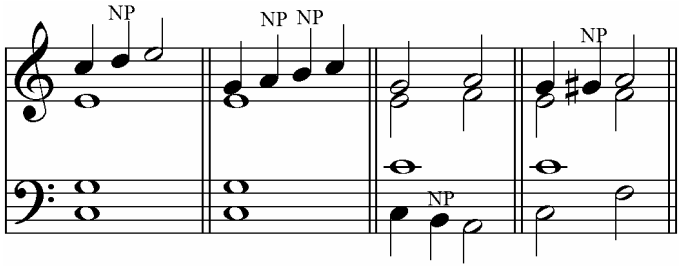
*Retardo

*Nota pedal

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

12.1- La nota de paso

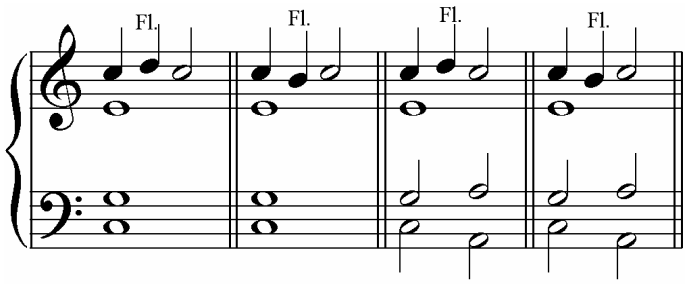
Las notas de paso son aquellas notas que rellenan un salto melódico entre dos notas reales por grados conjuntos (diatónica o cromáticamente). Puede haber un o varias notas de paso, ir ascendente o descendentemente, pero siempre tendrán dos notas reales en los extremos. Estas notas reales pueden pertenecer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



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

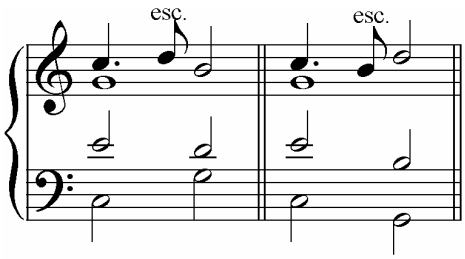
12.2- La nota de floreo o bordadura

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



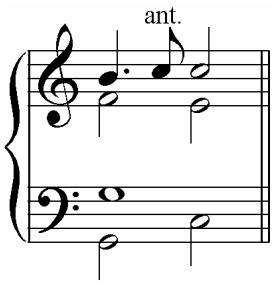
12-3- Escapada

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



12.4- Anticipación

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

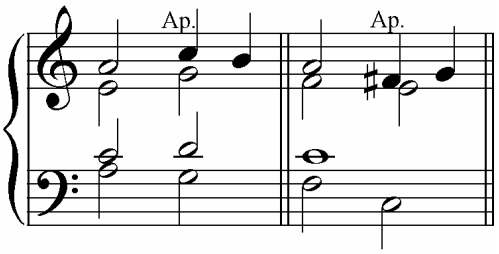


12.5- Apoyatura

Todas las notas extrañas estudiadas hasta el momento son rítmicamente débiles, sin embargo, la apoyatura debe ser atacada en un tiempo o parte del compás más importante que la ocupada por la resolución. Así pues, el ritmo de la apoyatura seguida por su nota de resolución sería fuerte-débil.

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

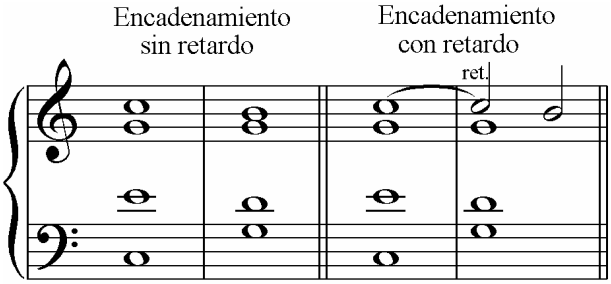
La apoyaturas pueden ser superiores o descendentes y inferiores o descendentes.



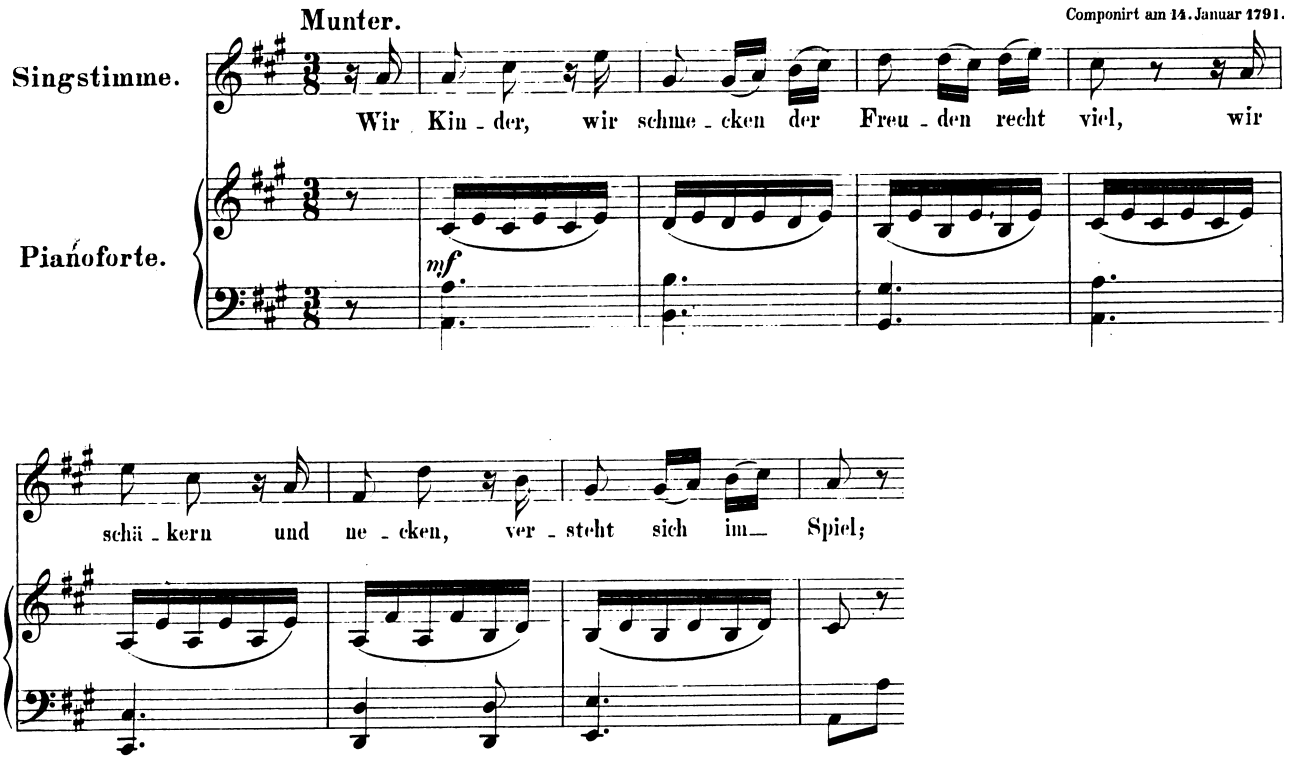
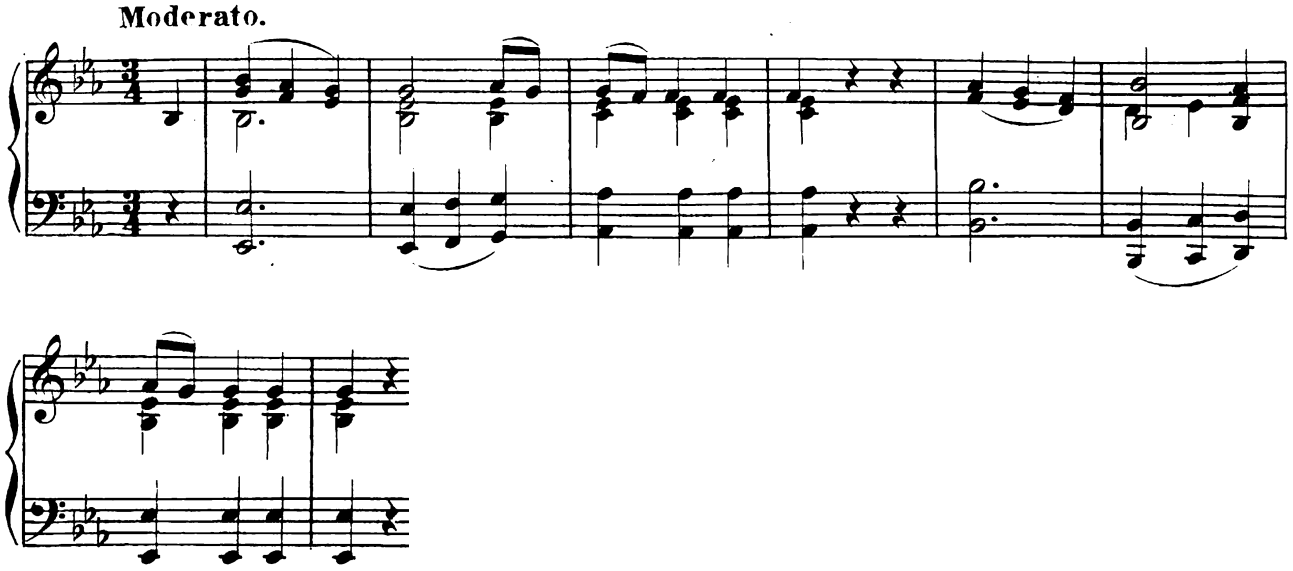
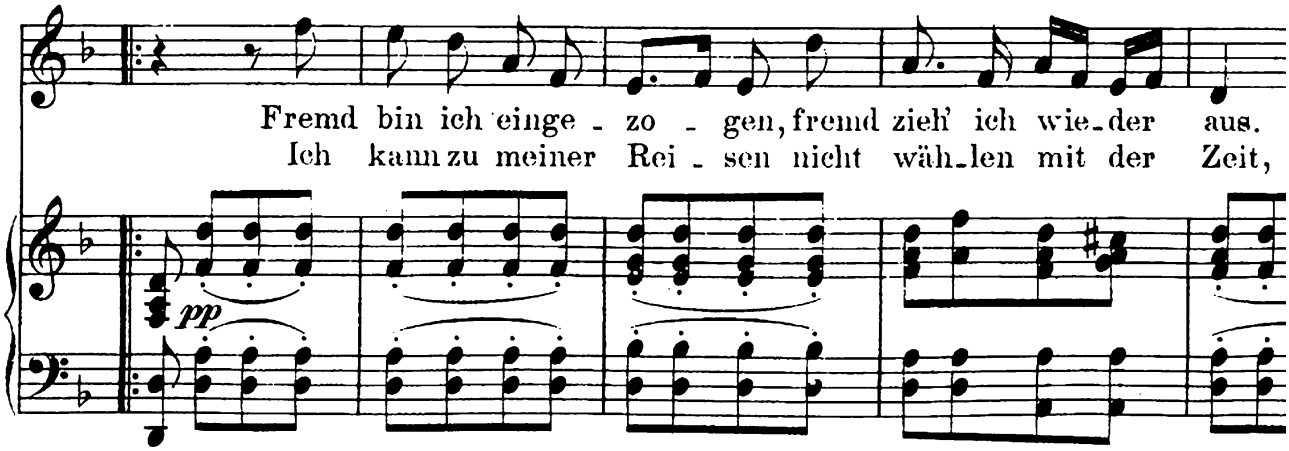
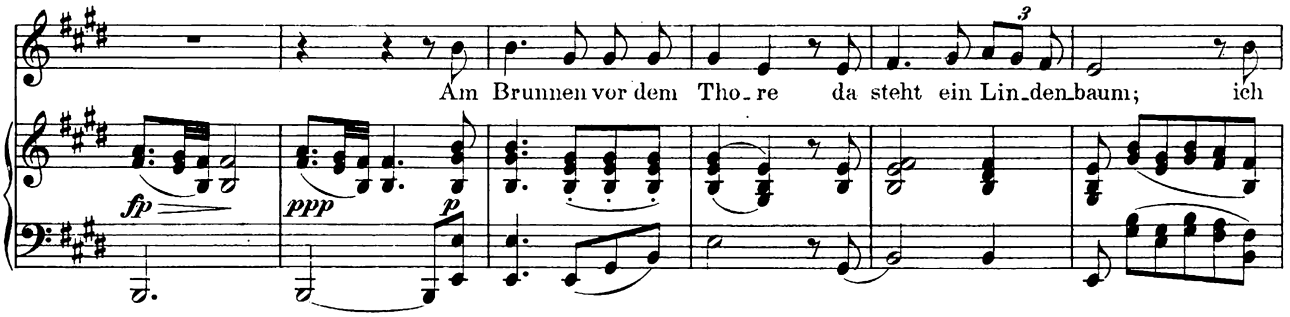
12.6- Retardo

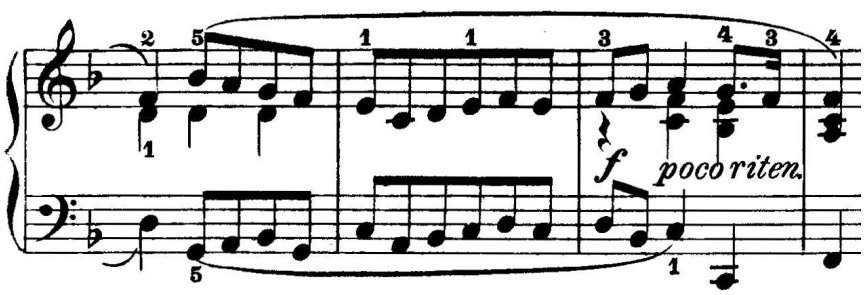
El retardo es una nota extraña que se manifiesta en el acorde por causa de la prolongación de una nota del acorde anterior a la cual la correspondía realizar, al encadenarse los acordes, un movimiento melódico de 2ª descendente o ascendente, movimiento que por fin lleva a cabo, pero más tarde de lo normal,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

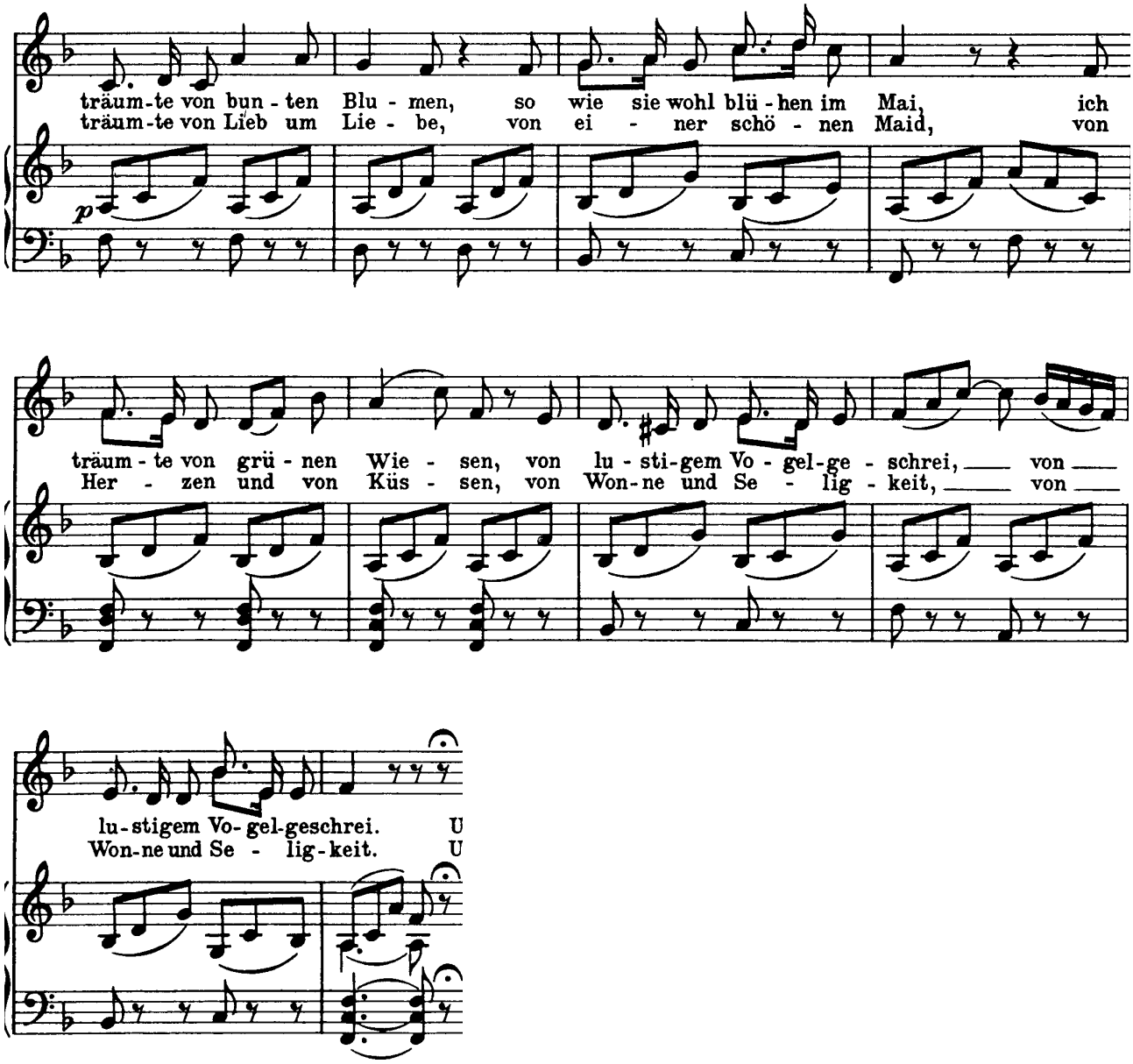
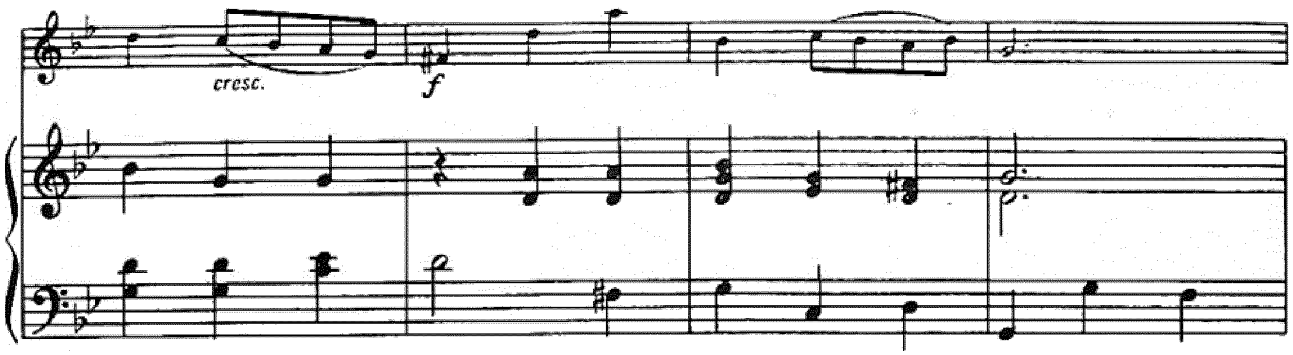
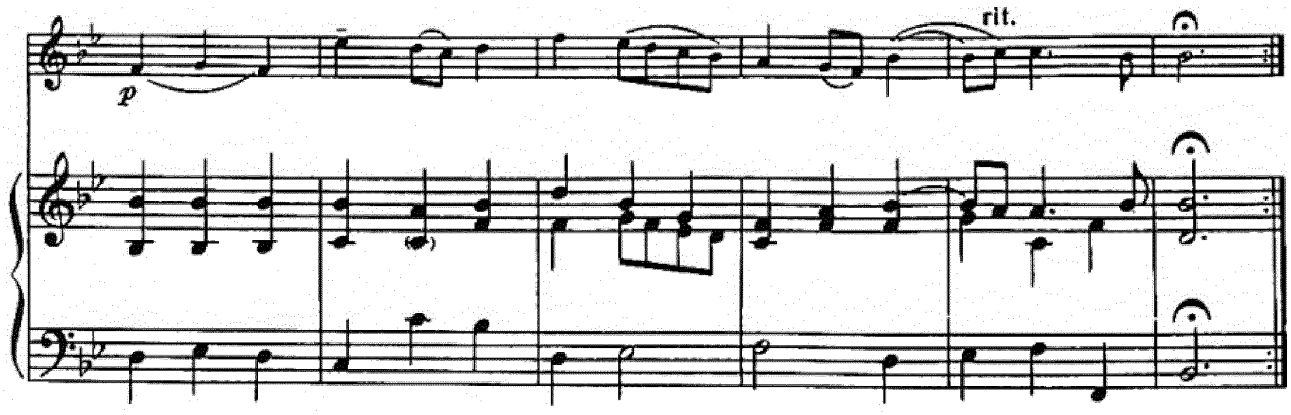
Al igual que la apoyatura, el retardo se forma sobre el tiempo fuerte o sobre la fracción fuerte de un tiempo débil, pero se diferencia de la apoyatura en que no se ataca a la vez que la armonía con la que es disonante.

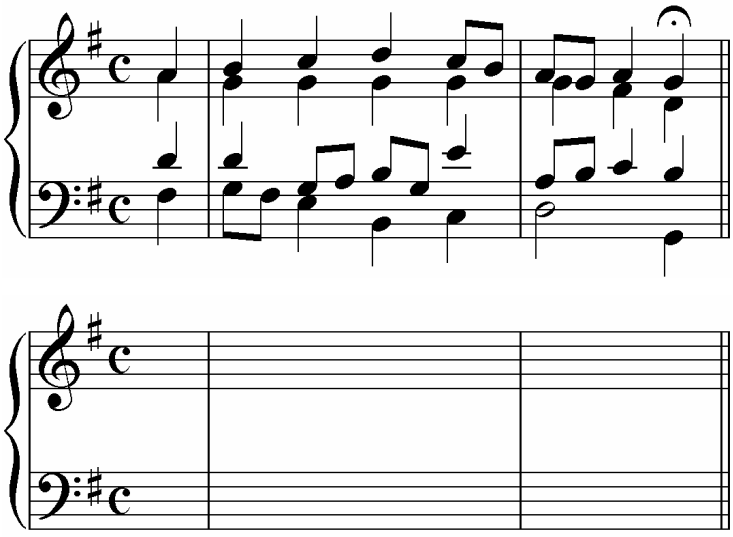
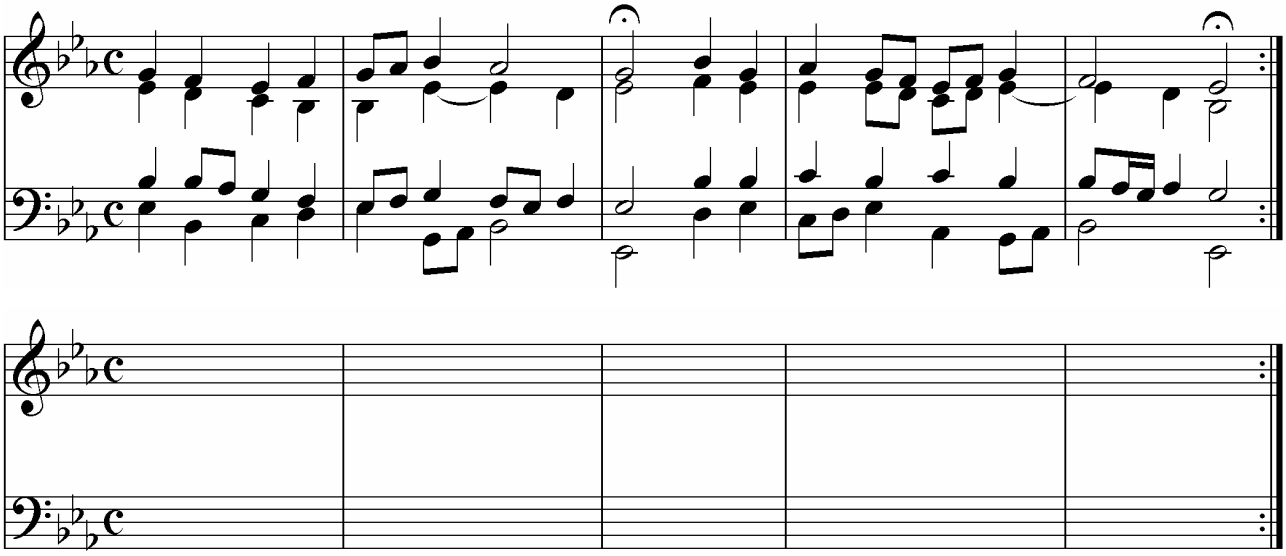
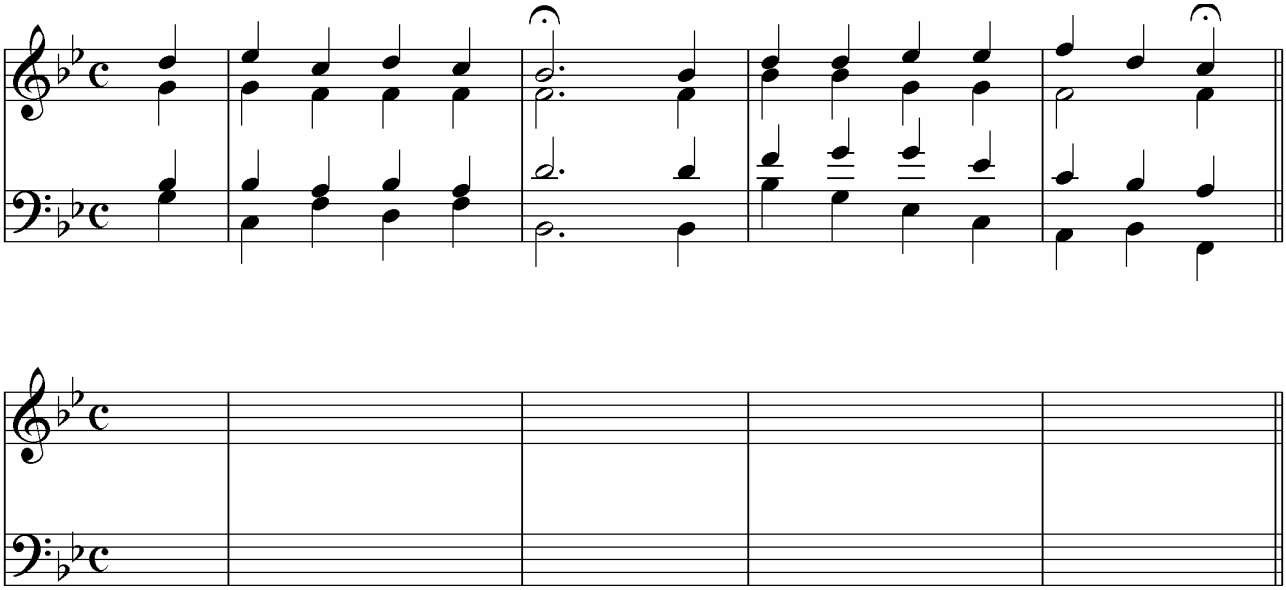


Ejercicio 47. Marcar en los siguientes fragmentos la tonalidad, los grados y las notas extrañas.

a) Mozart, *Das Kinderspiel*

b) Beethoven, *Minueto* WoO82

c) Schubert, *Gute Nacht*, op. 89, nº1

d) Schubert, *Der Lindenbaum*, op. 89 nº 5

e) Händel, *Chacona en Fa Mayor*, HWV 485



f) Schubert, *Frühlingstraum,* op. 89, nº 11

g) Händel, *Concierto para oboe en Sib Mayor,* HWV 301 (4º movimiento)

h) Händel, *Concierto para oboe en Sib Mayor*, HWV 301 (4º movimiento)

Ejercicio 48. Analizar los acordes en estos fragmentos y hacer una reducción eliminando las notas de adorno.

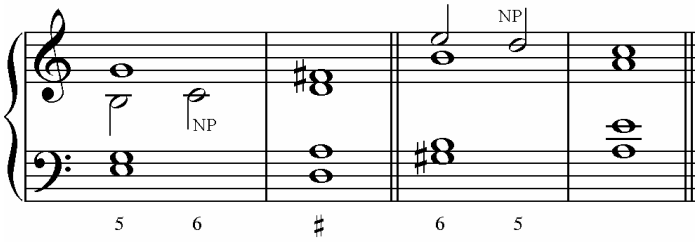
a) Bach, *En los ríos de Babilonia*

b) Bach, *Scmücke dich, o liebe Seele*

Ejercicio 49. Analizar los acordes del siguiente fragmento de un coral de Bach utilizando números romanos y adornar con notas de adorno de diferentes tipos.

13. DOBLE Y TRIPLE CIFRADO

Hasta este momento hemos estudiado el estado fundamental y la primera inversión de los acordes tríada. El doble y triple cifrado será una combinación de estas dos disposiciones aplicada a una misma nota de un bajo, con lo cual esta nota del bajo tendrá dos o tres cifras para indicar el cifrado. Esto nos dará la posibilidad de una textura más ligera, una marcha melódica de las voces más interesante y mayor movilidad a nivel rítmico.

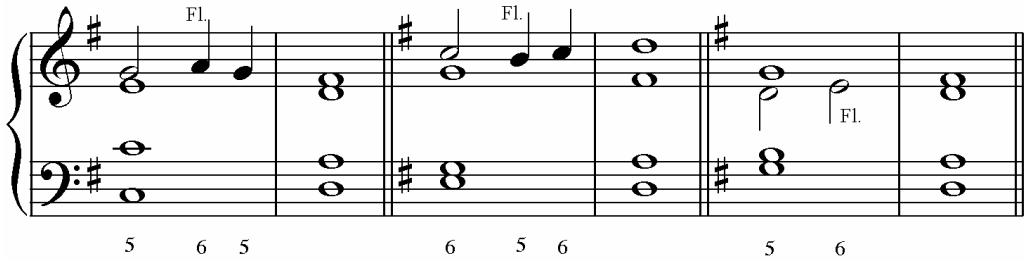
Al realizar el doble cifrado, la disposición del acorde debe ser tal que, moviendo una sola voz se produzca el doble o triple cifrado. Por lo tanto, se duplicará una de las dos notas que son comunes a los dos acordes. Así, aunque este doble y triple cifrado se puede interpretar como una combinación de dos acordes diferentes, realmente la voz que se mueve sola tiene normalmente un carácter de nota de adorno consonante (no provoca disonancia).

Veamos qué tipo de notas de adorno se pueden formar con el doble y triple cifrado:

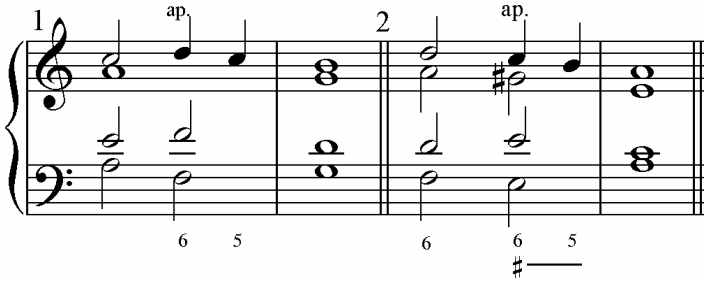
*Notas de paso: su función es unir por grados conjuntos dos notas de un mismo acorde o de acordes diferentes. Normalmente se colocan en parte o tiempo débil.



*Bordadura o floreo: nota de adorno que se aleja de la nota real por grados conjuntos para volver a ella inmediatamente. Se coloca en parte o tiempo débil.

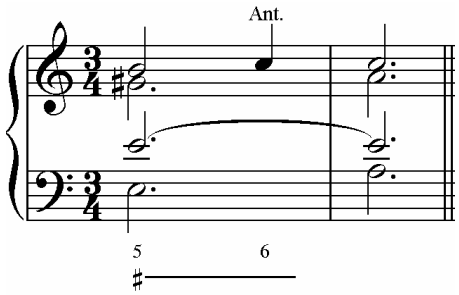


*Apoyatura: nota extraña que ataca con el acorde y que resuelve en el grado inmediato, es decir, a distancia de 2ª superior o inferior. Suele colocarse en parte o tiempo más importante que su resolución.

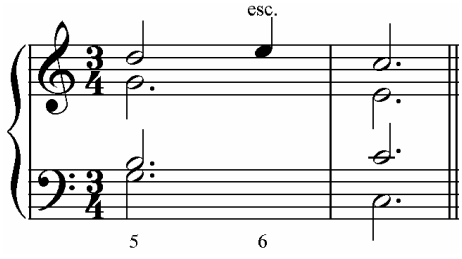


Si observamos el ejemplo 1 percibimos que cuando la apoyatura es consonante puede surgir la duda de si interpretar el “re” como apoyatura o bien el “do” como nota de paso. Ambas interpretaciones son correctas. Sin embargo, en el segundo ejemplo está claro que el “do” es la apoyatura, ya que forma una disonancia de 4ª aumentada con el “sol#” del contralto, lo cual hace que auditivamente percibamos el “si” como nota real, como resolución.

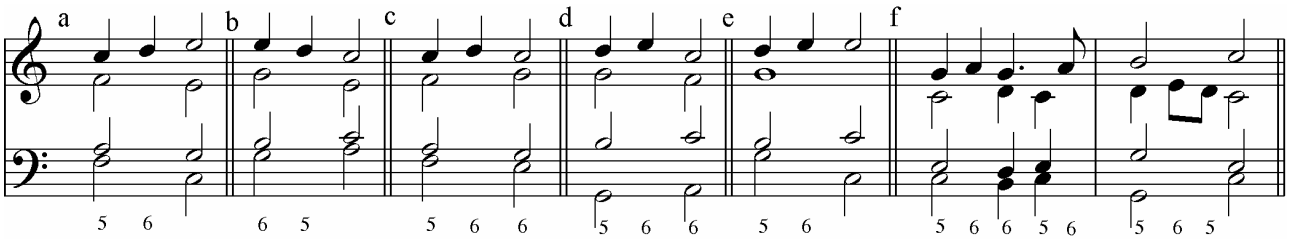
*Anticipación: es una nota que anticipa un sonido del acorde siguiente. Suele colocarse en parte o tiempo débil.

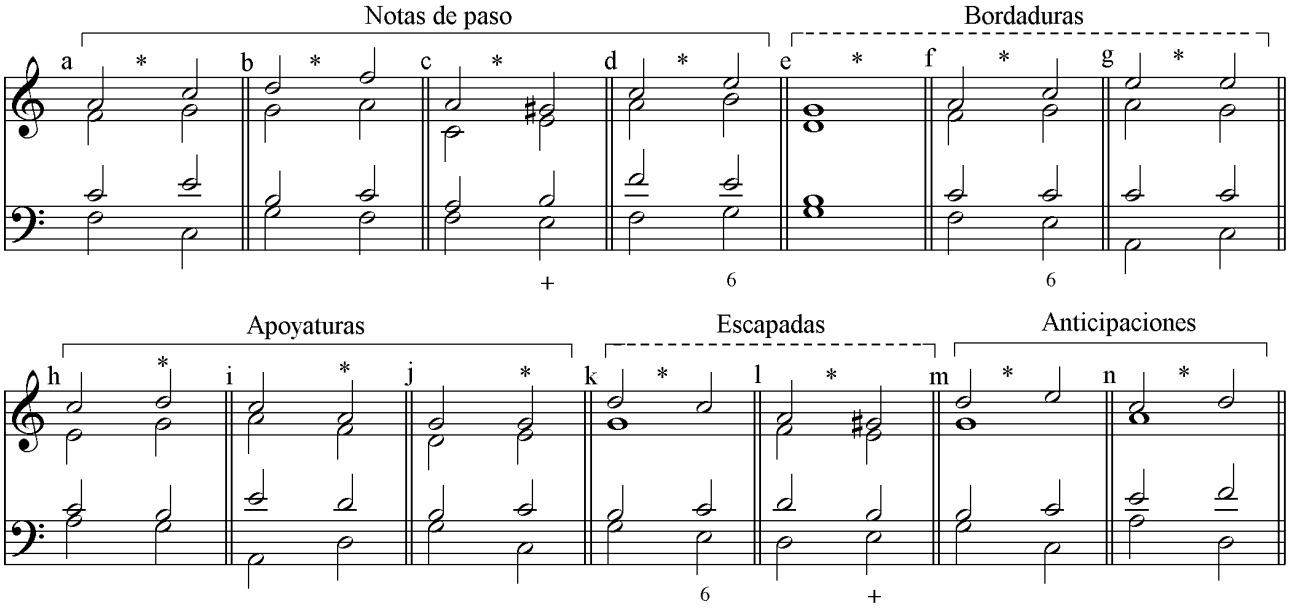


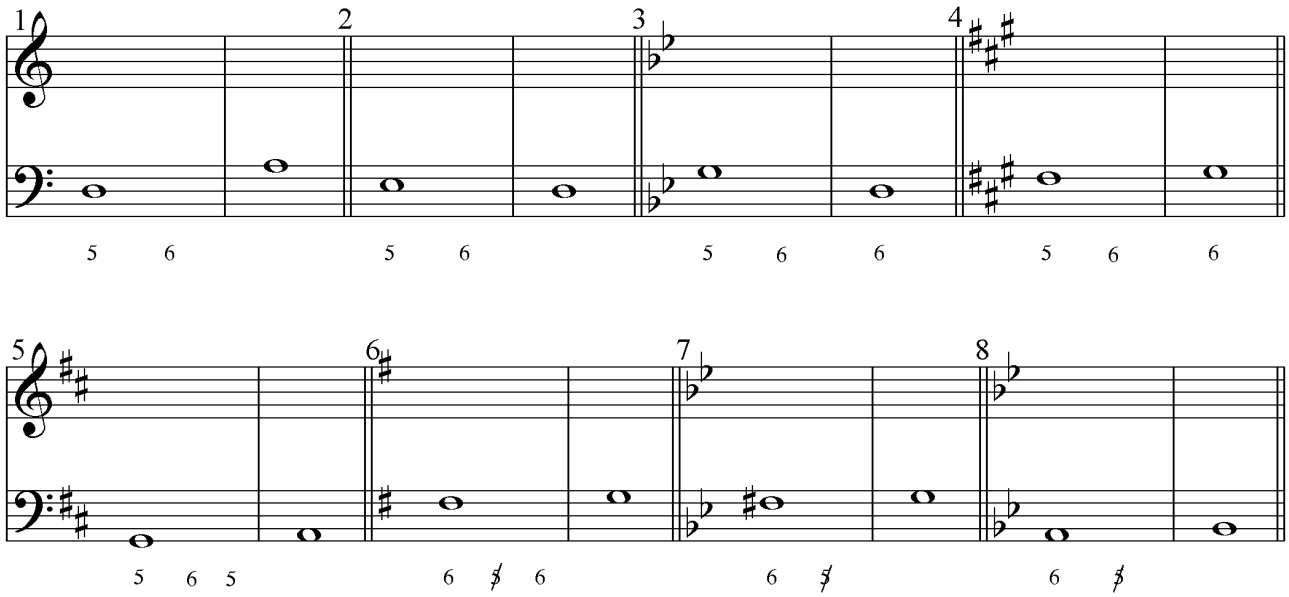
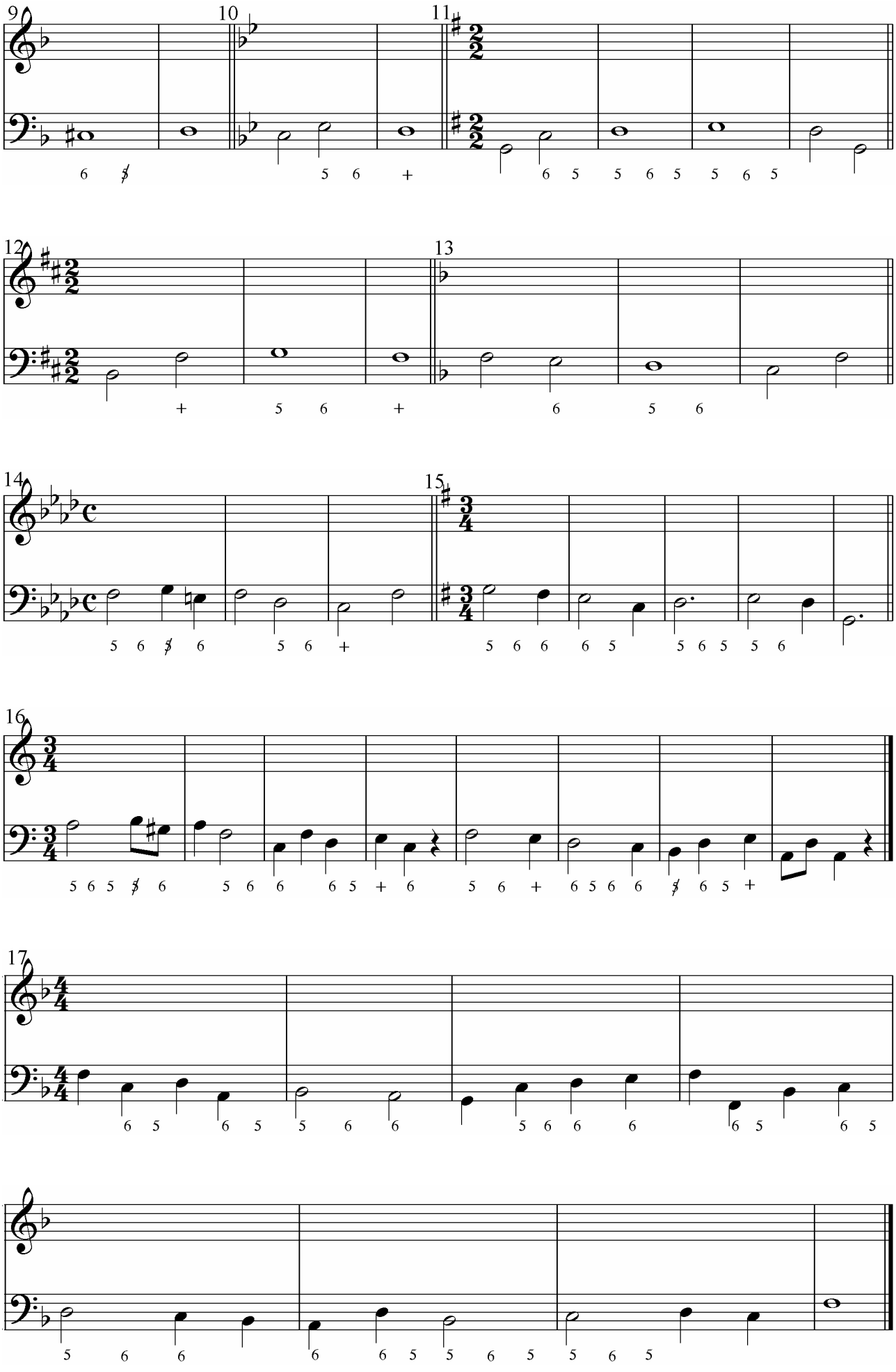
*Escapada: nota que efectúa una trayectoria diferente a las anteriormente explicadas. Es como un floreo sin retorno al punto de partida. Suele colocarse en parte o tiempo débil.

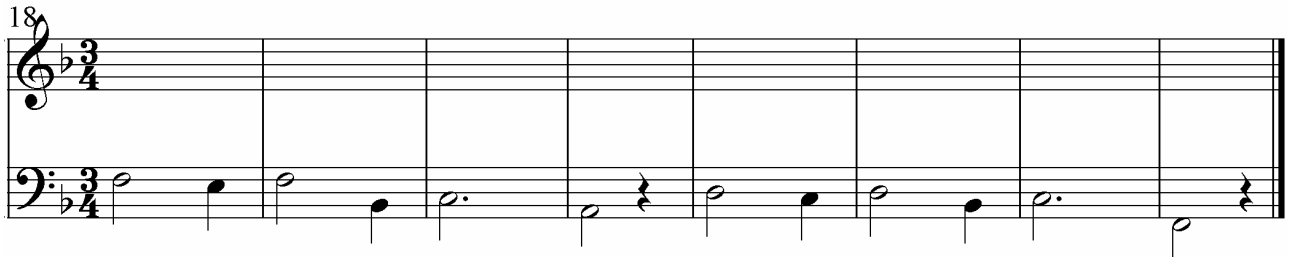
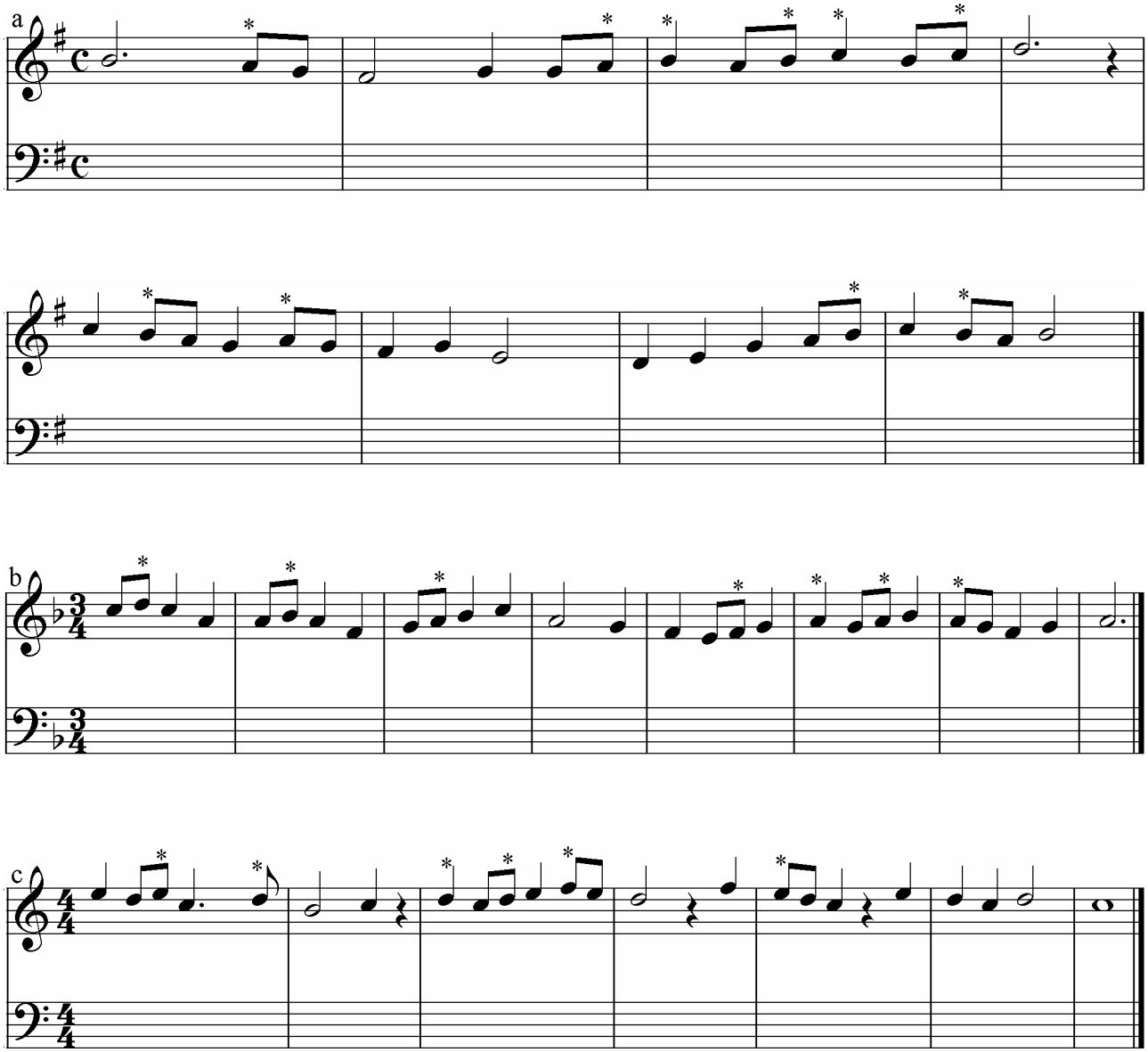


Ejercicio 50. Indicar en los siguientes fragmentos las 6ª con carácter de “nota extraña” y de qué tipo se trata.

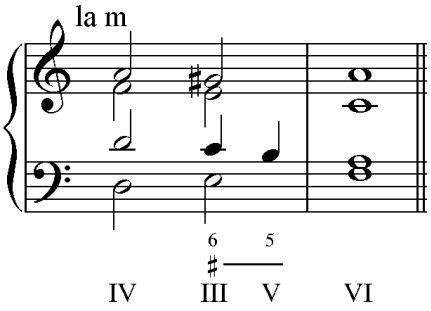


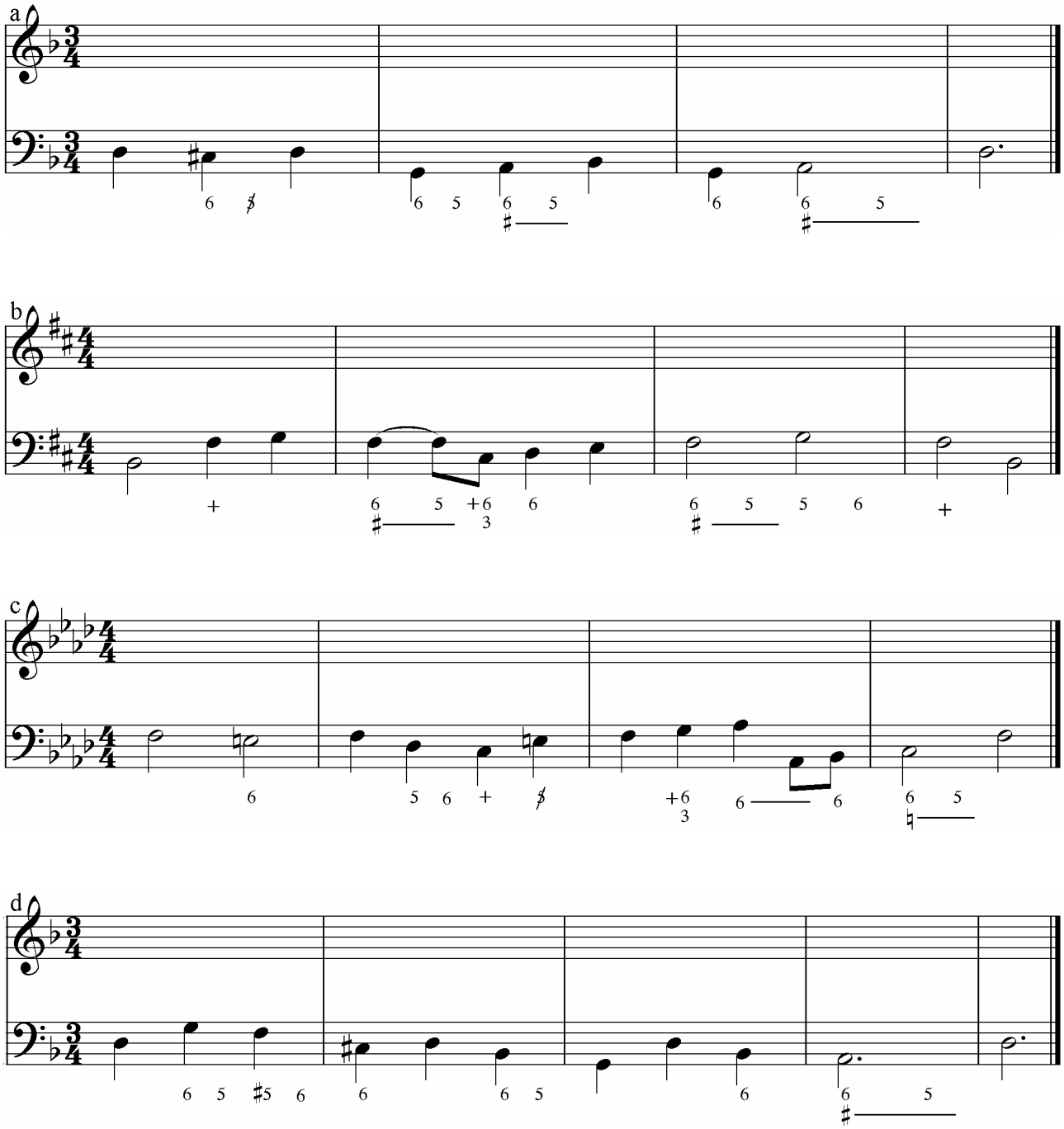
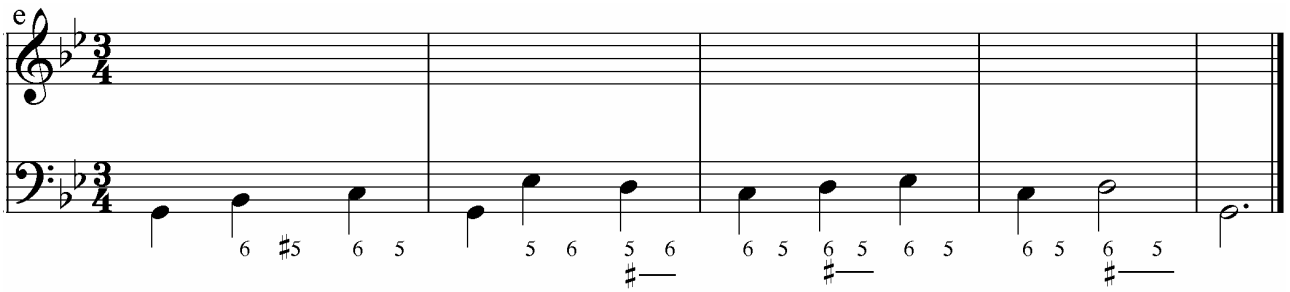
Ejercicio 51. Introducir, en los acordes con*, las 6ª con carácter de la nota extraña que se pide.

Ejercicio 52. Práctica del doble cifrado.



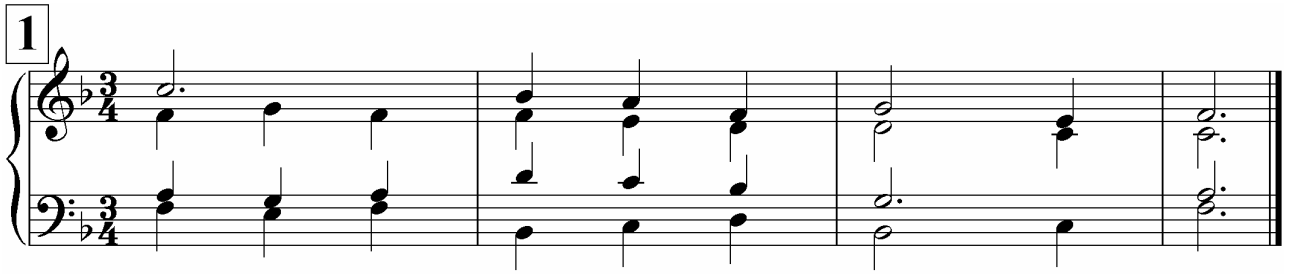
musicnetmaterials.com

Ejercicio 53. En los siguientes cantos tratar las notas con * como 6ª con carácter de notas extrañas.

13.1-Acorde de 5ª aumentada (III grado del modo menor)

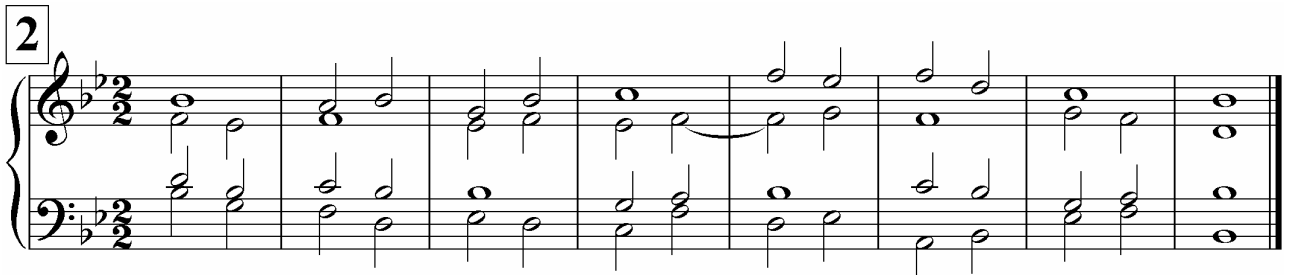
En este acorde hay que cifrar la alteración de la sensible. Si es posible, la sensible se resolverá en la tónica. Aunque este acorde no se utiliza mucho, tiene un buen efecto cuando le sigue el V grado en estado fundamental produciendo un doble cifrado, como se comentó anteriormente.

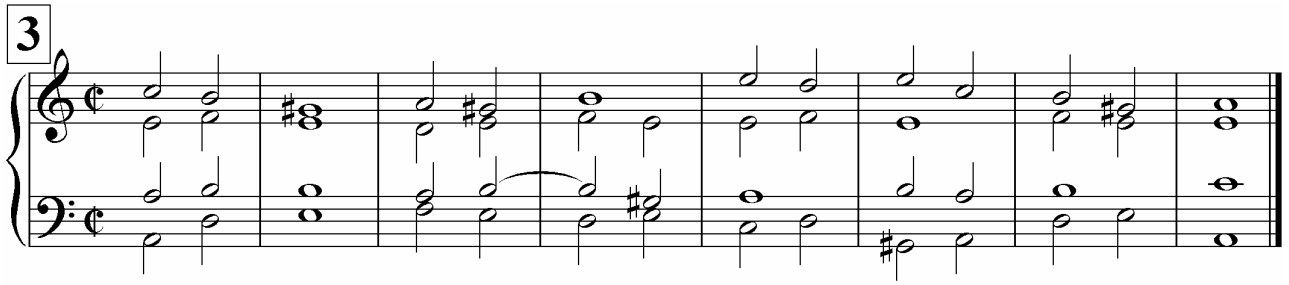
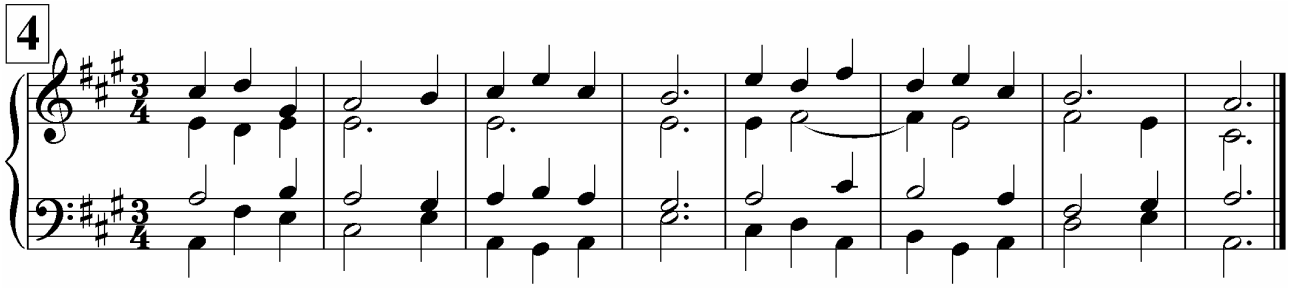


Ejercicio 54. Práctica del III grado del modo menor en 1ª inversión.



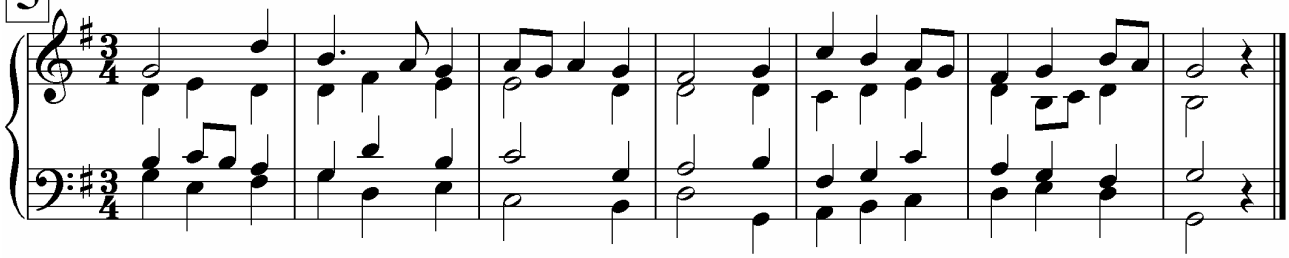
Fragmentos para el análisis armónico

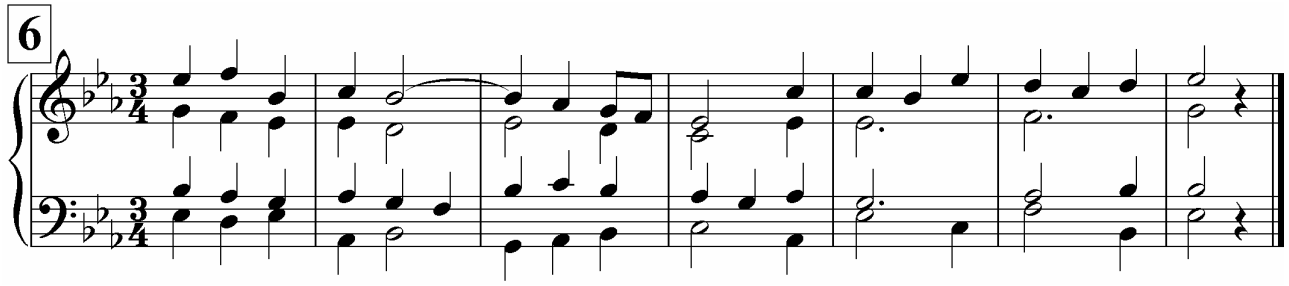
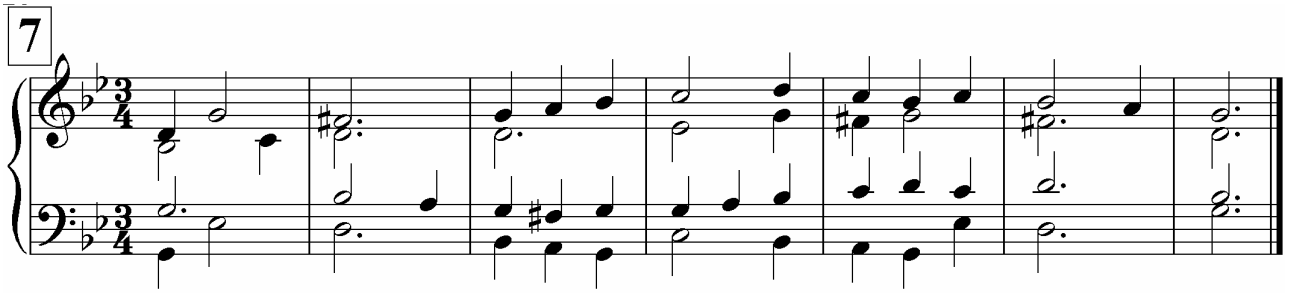
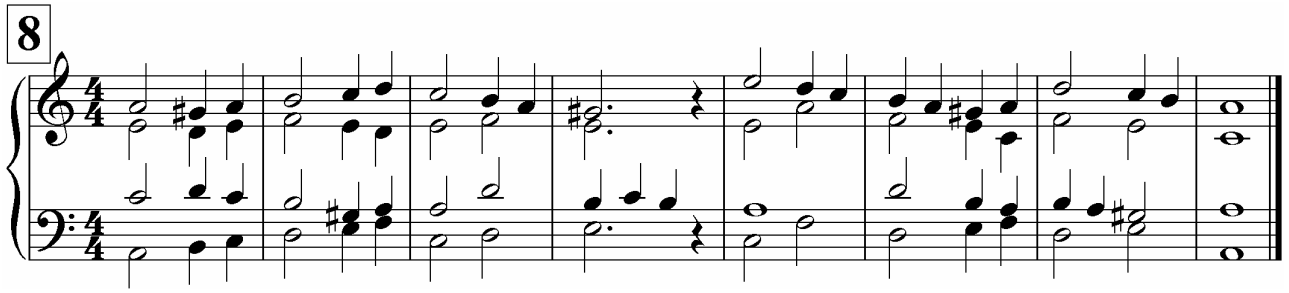
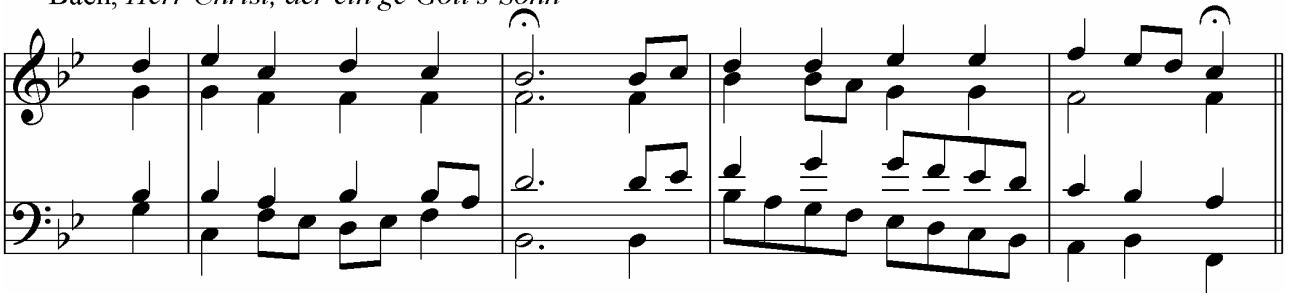






5



6

7

8

Bach, *Herr Christ, der ein'ge Gott's-Sohn*