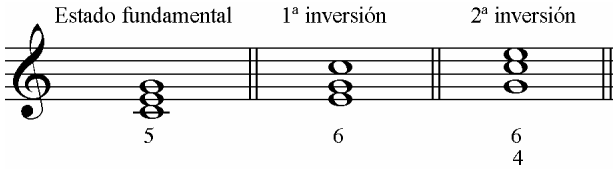
SEGUNDA INVERSIÓN DE LOS ACORDES TRIADAS
O ACORDES DE CUARTA Y SEXTA

1. Acordes perfectos

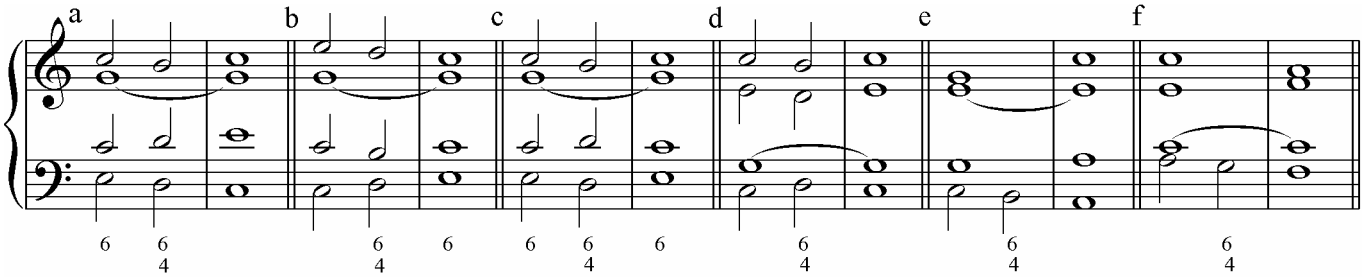
La segunda inversión de los acordes tríada resulta de colocar la 5ª del acorde en el bajo. Cuando un acorde se coloca en esta inversión se le llama acorde de cuarta y sexta, debido a los intervalos que se forman desde el bajo, y se cifra con un seis y un cuatro.



Normalmente se duplica el bajo. La 4ª y la 6ª se suelen duplicar sólo cuando están preparadas en el acorde anterior. Hay que intentar enlazar un acorde en segunda inversión, tanto con el acorde de antes como con el de después, haciendo que las voces se desplacen por grados conjuntos al máximo.

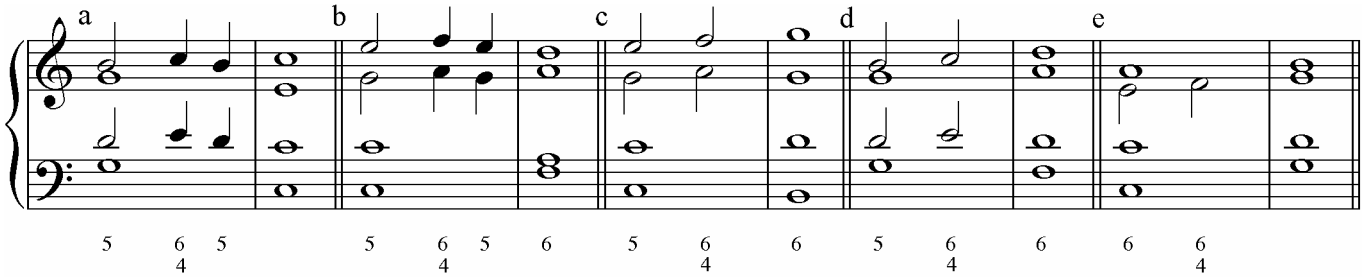
Teniendo en cuenta las mejores y más normales formas de emplear el acorde de cuarta y sexta, distinguimos tres clases:

a) Cuarta y sexta de unión: es el que figura como único cifrado sobre una nota que es la del centro de tres, que, en el bajo, proceden por grados conjuntos, ascendentes o descendentes, cualquiera que sea el cifrado de las otras dos notas. Se coloca en parte o tiempo débil.

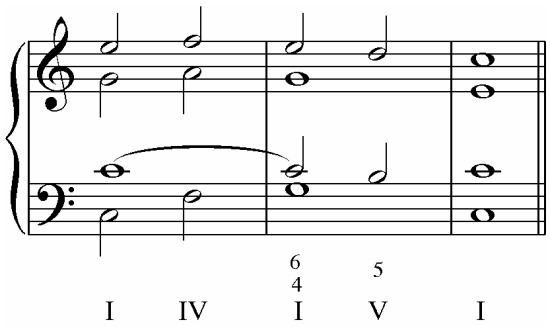


En el ejemplo “e” se puede observar que cuando en el bajo se produce un giro melódico descendente de tres notas consecutivas, en la primera hay un acorde en estado fundamental con la 3ª duplicada y le sigue un acorde en 2ª inversión, no hace falta mover ninguna voz.

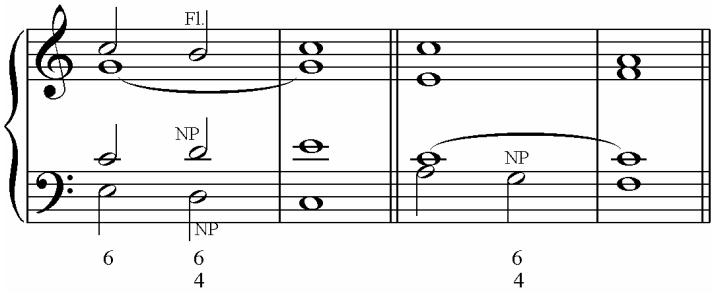
b) Cuarta y sexta de amplificación: es el que sigue a un acorde en estado fundamental o primera inversión, mientras el bajo queda inmóvil. Se coloca también en parte o tiempo débil.



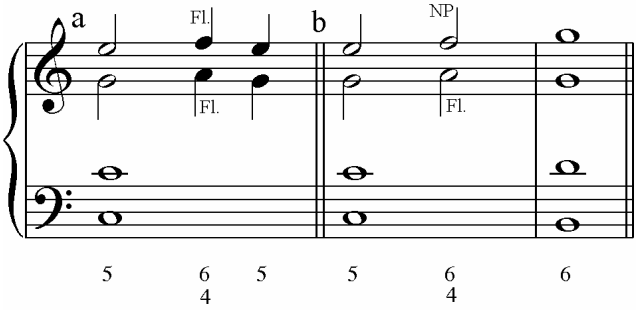
c) Cuarta y sexta cadencial: es el que ataca estando la dominante de la tonalidad en el bajo (formándose un acorde de I grado en segunda inversión) y va inmediatamente seguido de un acorde en estado fundamental sobre el mismo bajo (V grado). Se coloca sobre parte o tiempo fuerte, o al menos en un lugar rítmico más importante que el ocupado por el acorde de dominante en estado fundamental que le sigue. Este acorde se ha utilizado mucho en el sistema tonal en las cadencias.



Estos acordes de cuarta y sexta tienen normalmente carácter de notas extrañas más que de notas reales. Observar de qué manera el cuarta y sexta de unión se puede interpretar como notas extrañas (notas de paso o de floreo).

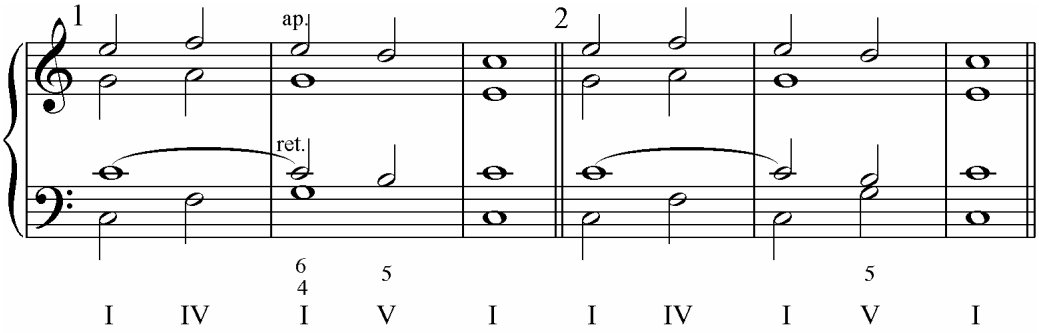


Podemos también interpretar el cuarta y sexta de amplificación como el resultado de dos notas extrañas (notas de paso, floreos o ambas cosas), cuando su 4ª y 6ª lleguen y resuelvan por grados conjuntos.

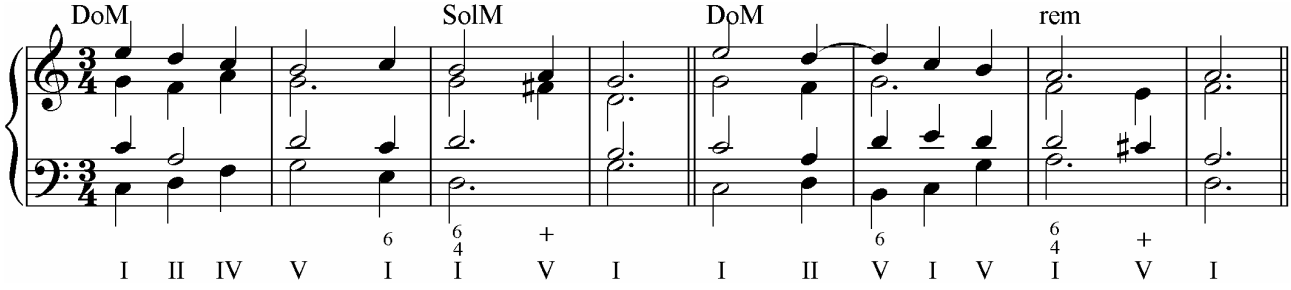


Observar el diferente resultado auditivo que tendría el colocar el mismo acorde en segunda inversión del ejemplo “a” en estado fundamental.

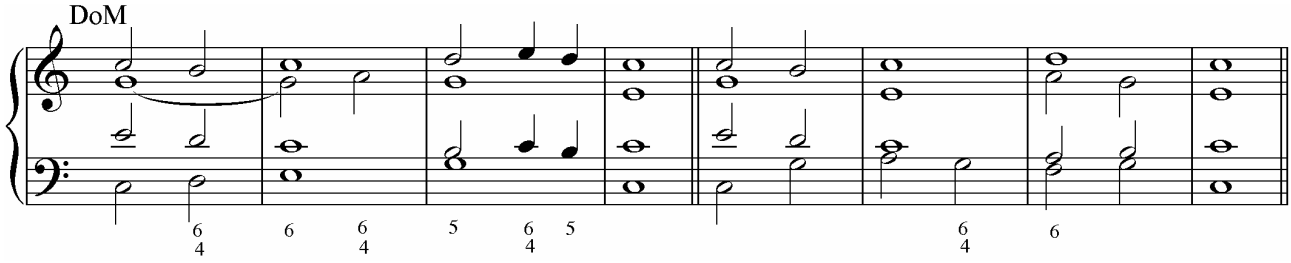
El cuarta y sexta cadencial seguido del acorde de dominante se interpreta como un acorde de dominante retrasado por la aparición de apoyaturas y/o retardos. Por lo tanto, el acorde de I grado en segunda inversión no tiene aquí función de tónica sino de dominante. En el ejemplo 2 se ha colocado, en lugar del cuarta y sexta cadencial, el acorde de tónica en estado fundamental. Notar la diferencia sonora de ambos ejemplos.



El uso del acorde de cuarta y sexta cadencial es muy delicado por su poder tonal: afianza la tonalidad si se coloca en parte fuerte sobre el V grado y la desvirtúa, o la desvía, si se coloca en parte fuerte sobre cualquier otro grado. Compruébese interpretando al piano los siguientes ejemplos:



Sin embargo, cuando el acorde de cuarta y sexta se coloca en parte o tiempo débil con una duración igual o menor que los acordes de su alrededor, éste no provoca por sí mismo ninguna modulación.

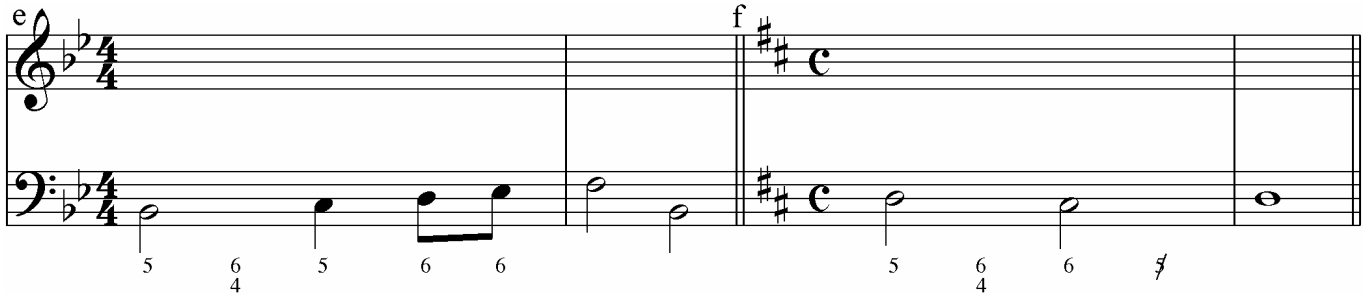


Ejercicio 1- Unir cada ejemplo con el tipo de acorde en segunda inversión que contiene.

*6/4 de unión o de paso
*6/4 de amplificación
*6/4 cadencial

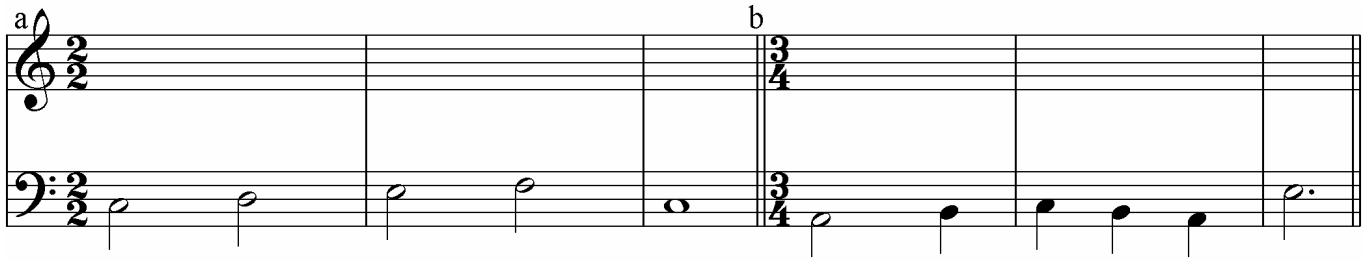
Ejercicio 2- Práctica del 6/4 de unión.

Ejercicio 3- Práctica del 6/4 de amplificación.



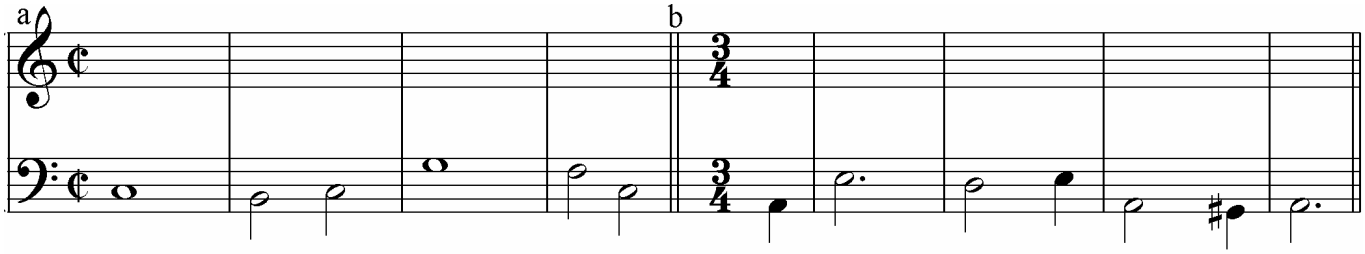
Ejercicio 4- Práctica del 6/4 cadencial.

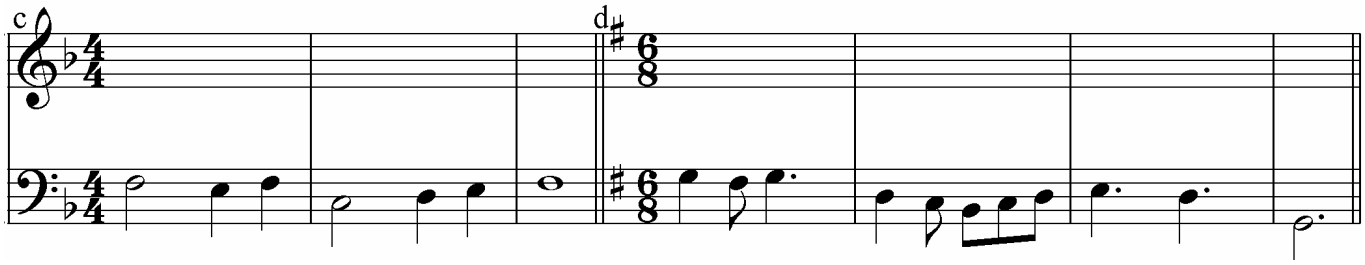
Ejercicio 5- Colocar el 6/4 de unión cuando que sea posible.



Ejercicio 6 – Bajos sin cifrar para practicar el 6/4 de amplificación en la forma 5-6/4-5.

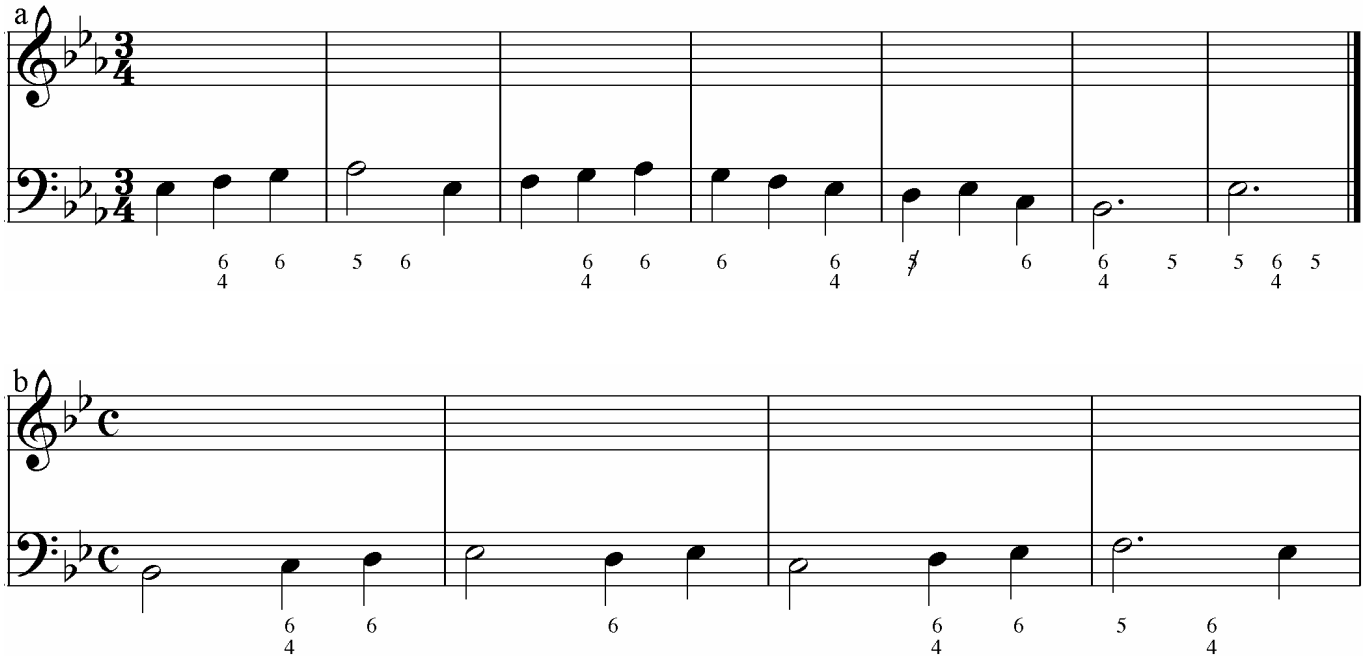
Ejercicio 7- Práctica del 6/4 de amplificación en la fórmula 5-6/4.





Ejercicio 8- Práctica del 6/4 cadencial.

Ejercicio 9- Bajos cifrados para poner en práctica los acordes en 2ª inversión.

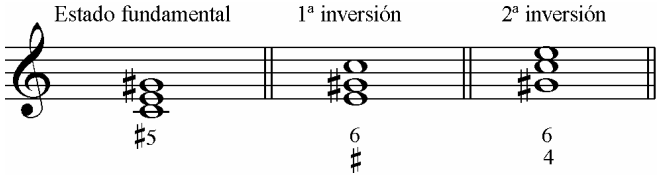


c
d
e

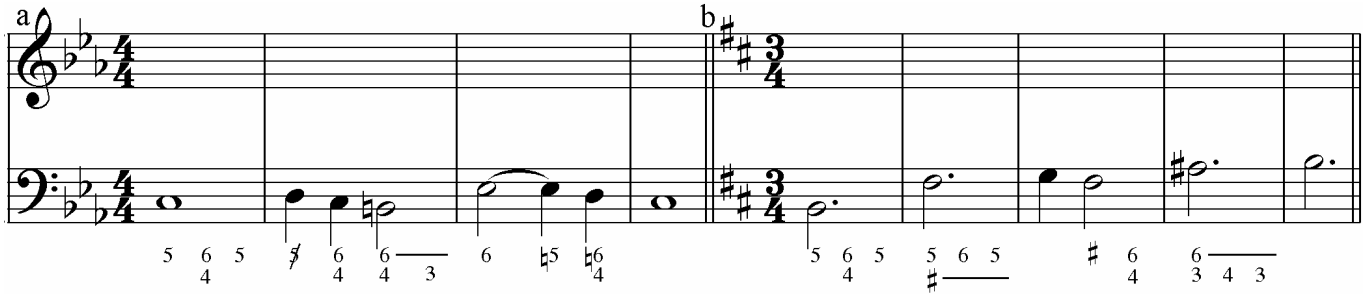
2. Acorde de 5ª aumentada del III grado del modo menor

Se cifra también con el seis-cuatro. Se puede duplicar cualquier nota excepto el bajo, ya que es la sensible. En segunda inversión es poco aconsejable su empleo.

Sobre un bajo inmóvil y asociado su cifrado a otro u otros de los posibles para el mismo bajo, es tan natural como los demás acordes, y sus características disonantes quedan así menos acusadas. No hay que sentir temor a emplearlo en esta forma.



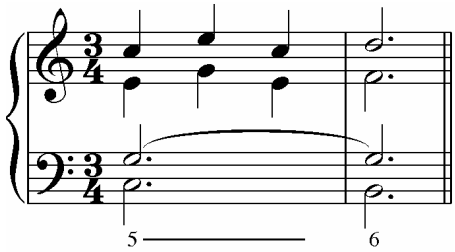
Ejercicio 10- Práctica de la segunda inversión del III grado del modo menor.



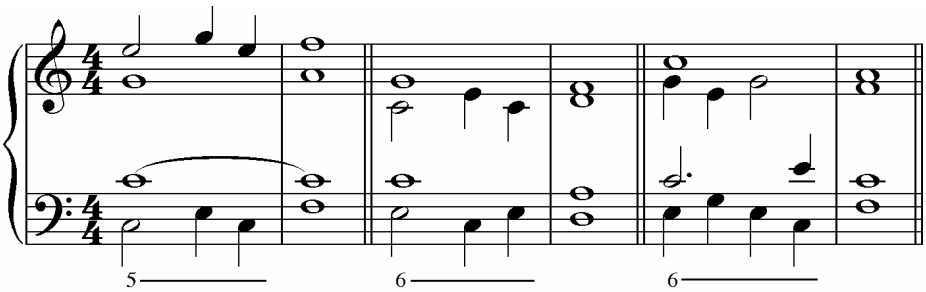
CAMBIOS QUE EXPERIMENTAN LOS ACORDES

Nada obliga a mantener inmóvil un acorde después de atacado. Una, varias, o todas las voces pueden cambiar sus notas por otras de las correspondientes al mismo acorde, esto es lo que se llama un **cambio de disposición.** Este recurso armónico tiene dos fines. Por un lado, conseguir otra posición más conveniente del acorde. Por otro lado, evitar notas tenidas, que pueden causar un paro rítmico, y dar mayor fluidez a la armonía y a la línea melódica.

En un cambio de disposición puede darse el caso de que las voces superiores se desplacen dentro de las notas del acorde pero el bajo quede inmóvil. En este caso, cifraremos el acorde en el momento de su inicio y después, a la derecha del cifrado, colocaremos una raya que se prolongará mientras dure el mismo acorde.



También puede ser que el bajo cambie de nota dentro de las notas pertenecientes al acorde. En este caso, basta con cifrar el estado del acorde en su primera aparición y con una o más líneas, colocadas a continuación de la cifra o cifras, se indicará la duración del acorde. No se cifrarán las diferentes inversiones por las que pase.

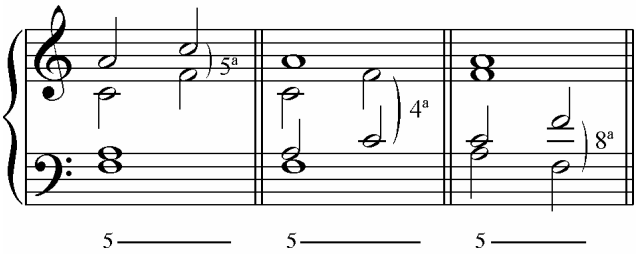


1. Normas para su uso

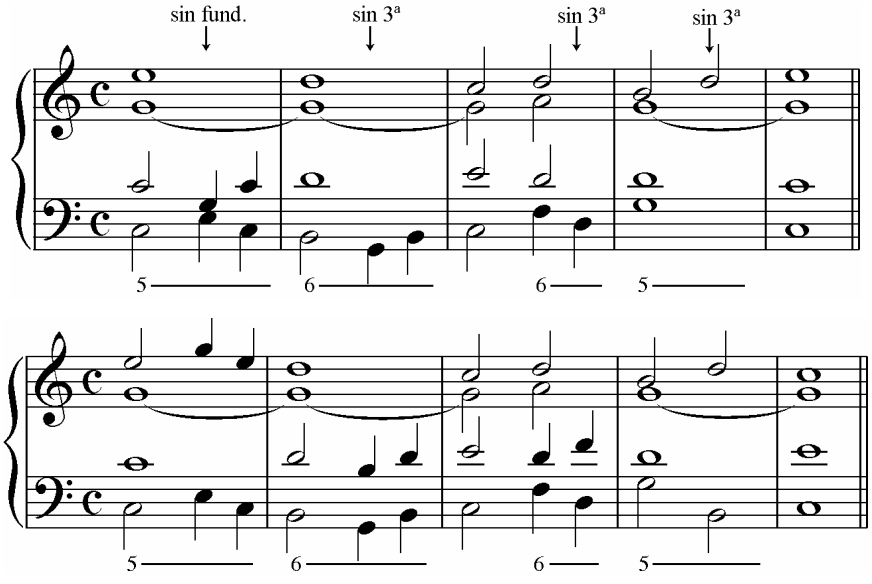
a) Los defectos de **5ª y 8ª directas** no existen cuando son el resultado de un cambio de disposición.

b) En cuanto a las **5ª y 8ª seguidas**, se prohiben si la segunda 5ª u 8ª aparece en el inicio del segundo acorde. La primera puede estar en el inicio del acorde o después, fruto de algún cambio de disposición.

c) Al hacer un cambio de disposición deben evitarse las **8ª, 5ª y 4ª descubiertas.**

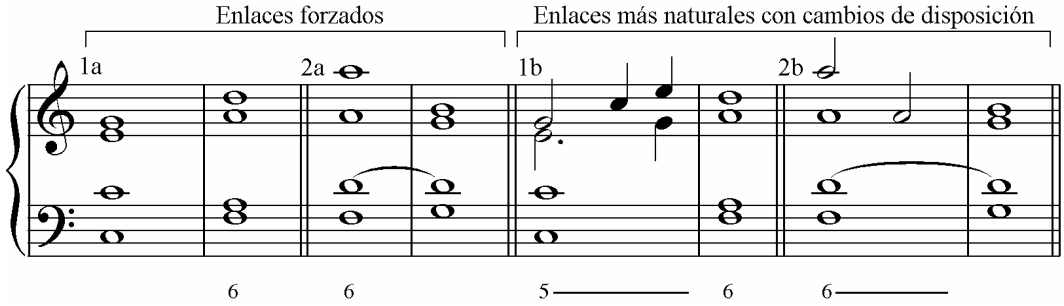


d) Al realizar cambios de disposición se pueden suprimir notas del acorde, mientras sea por una duración breve, aunque es mejor evitarlo. Comparar los dos ejemplos.

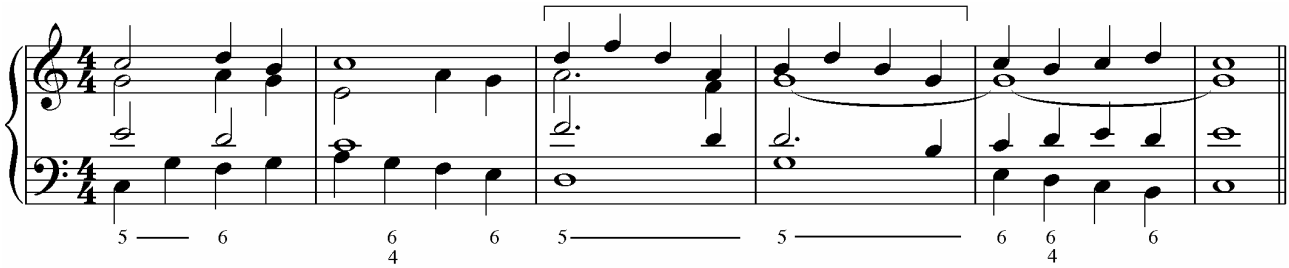


2. Empleo de los cambios de disposición

Los cambios de disposición pueden ser útiles para dar mayor juego e interés melódico a las voces. Además, uno o varios cambios de disposición pueden resolver una situación difícil de realización, conduciendo de una disposición inconveniente a otra más favorable, de una aguda a otra más grave, o viceversa, de una estrecha a una más ancha, o al contrario.

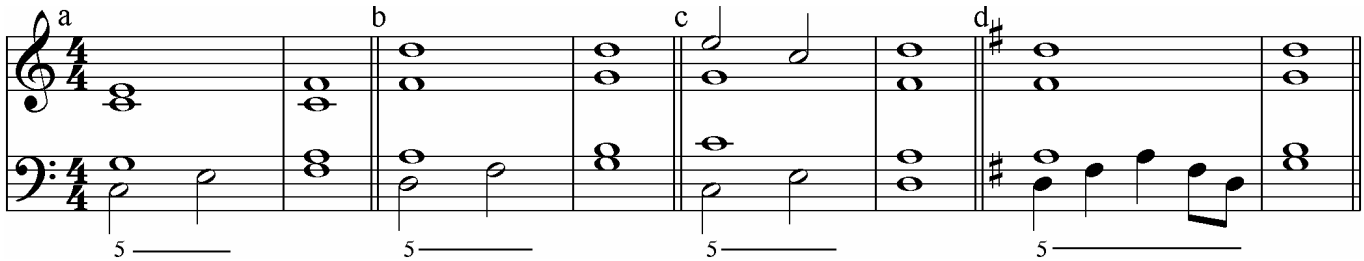


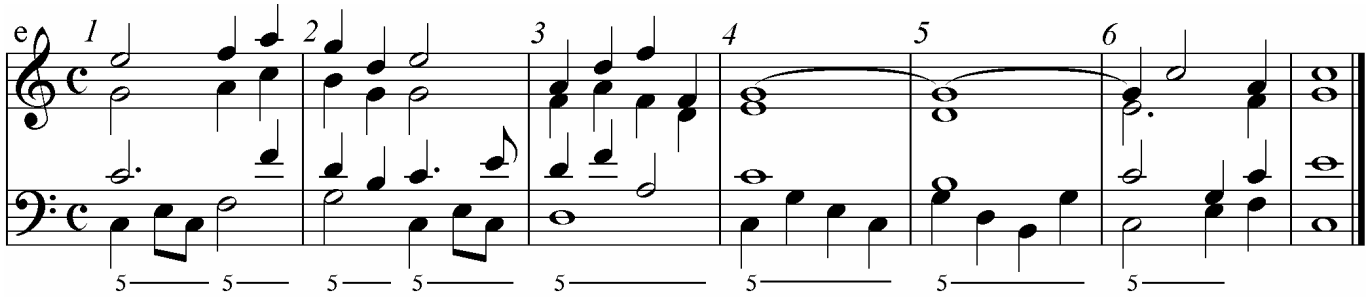
Los cambios de disposición pueden evitar un súbito empobrecimiento del ritmo, cuando una armonización bastante rica en contenido rítmico y armónico, adopta de pronto notas largas, armonizadas cada una con un solo acorde. Así, si el siguiente bajo se realiza sin dar movilidad a las voces superiores, en el fragmento marcado con un corchete la paralización rítmica será evidente. Esto puede evitarse dando movilidad a las voces superiores.



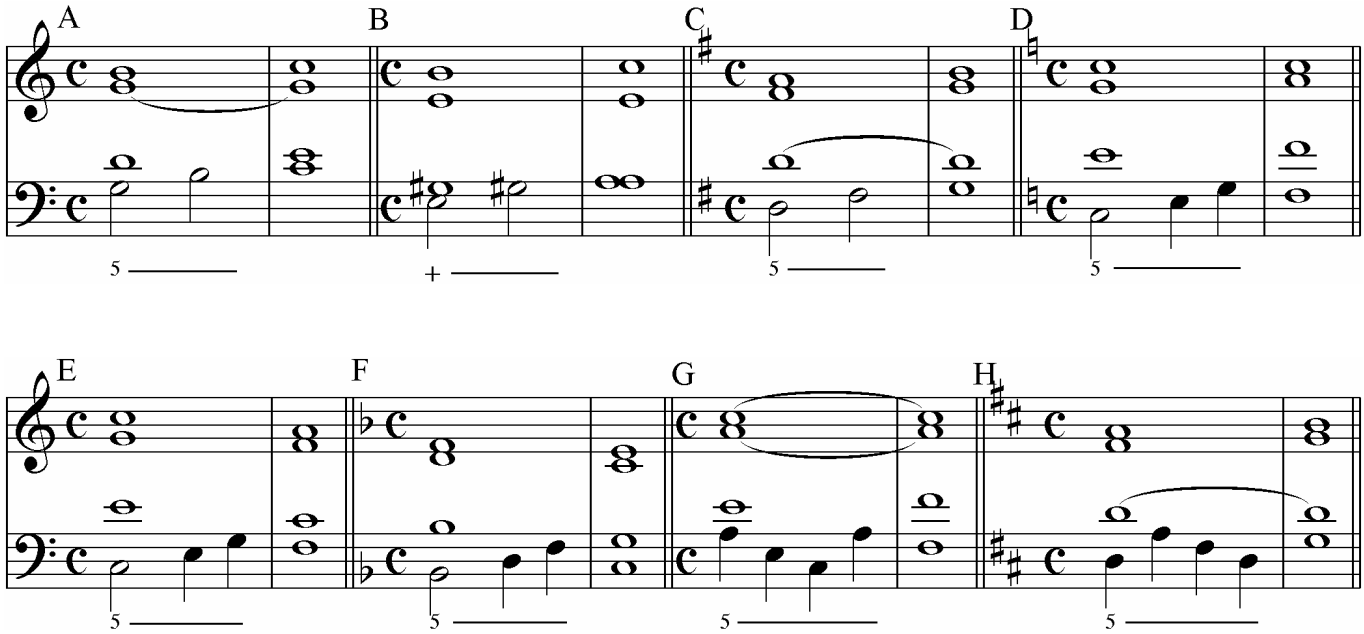
Los cambios de disposición también pueden evitar movimientos melódicos defectuosos.

Ejercicio 11- Señalar las sucesiones de 5ª y 8ª prohibidas.

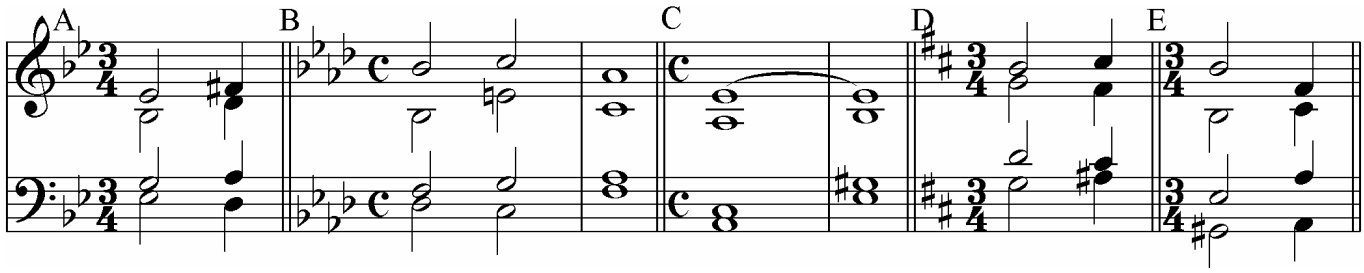




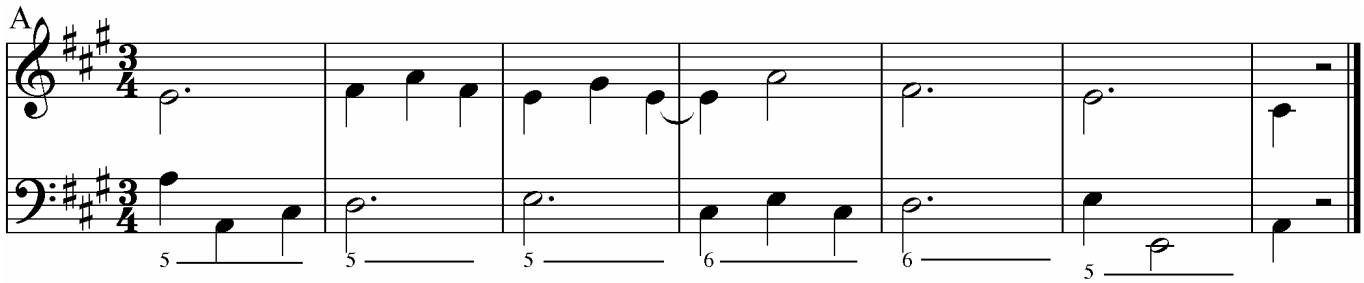
Ejercicio 12- Corregir las sucesiones de 5ª, 8ª o unísonos defectuosas de los siguientes fragmentos con la oportuna movilidad de la voz o voces que lo requieran.

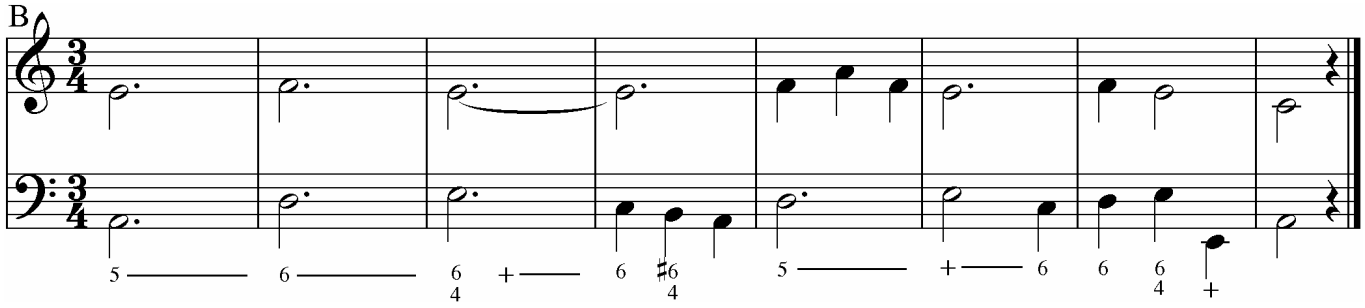


Ejercicio 13- Corregir los movimientos melódicos defectuosos mediante cambios de disposición.

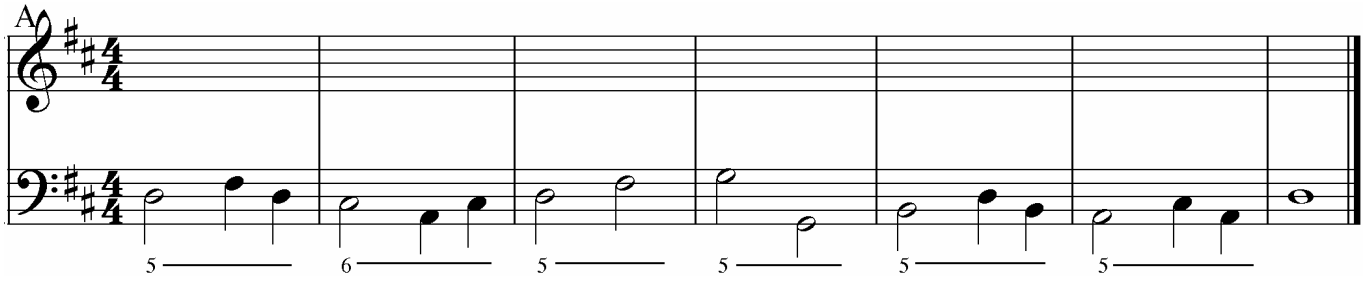


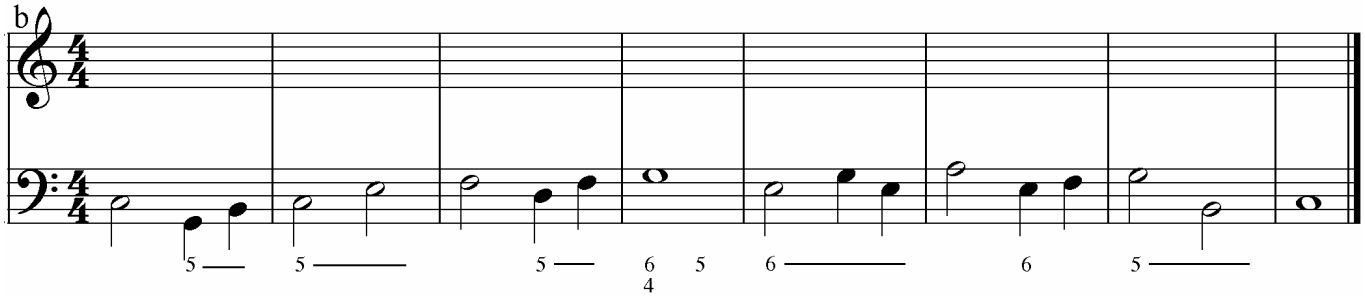
Ejercicio 14- Realizar los siguientes ejercicios utilizando los cambios de disposición necesarios para que sean percutidos todos los tiempos.

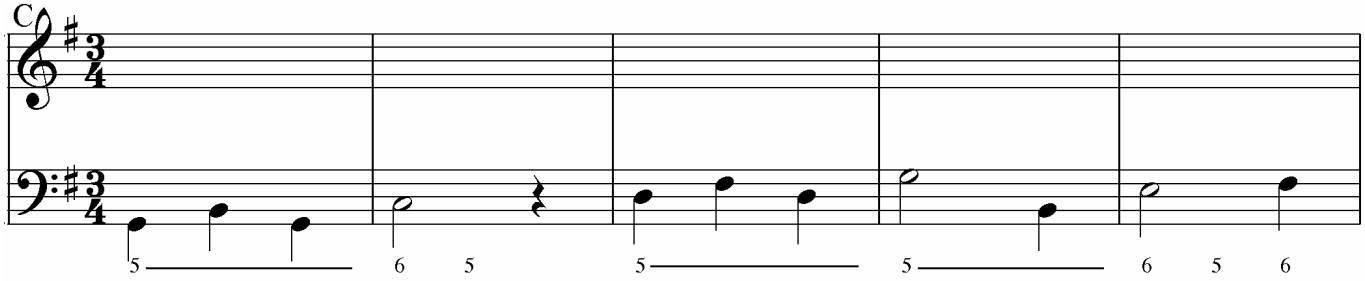


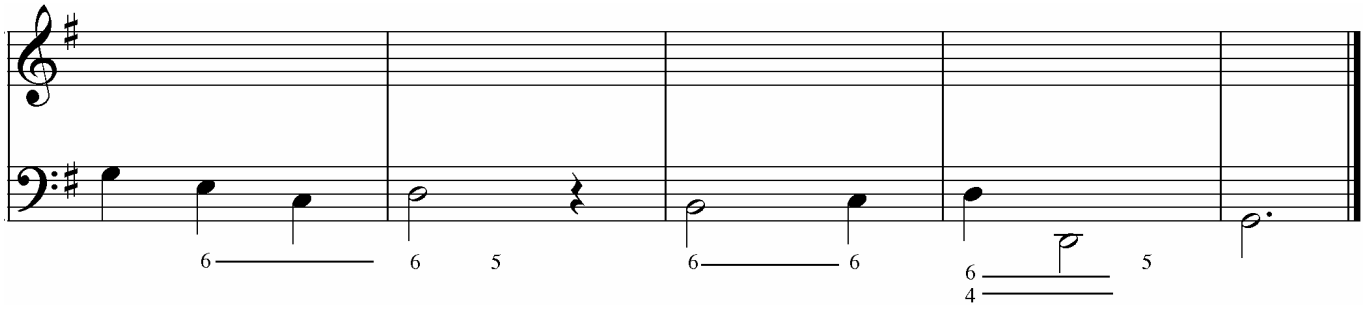


Ejercicio 15- Bajos cifrados para poner en práctica los cambios de disposición.









Ejercicio 16- Armonizar los siguientes bajos utilizando un solo acorde para las notas con corchete.

LAS CADENCIAS

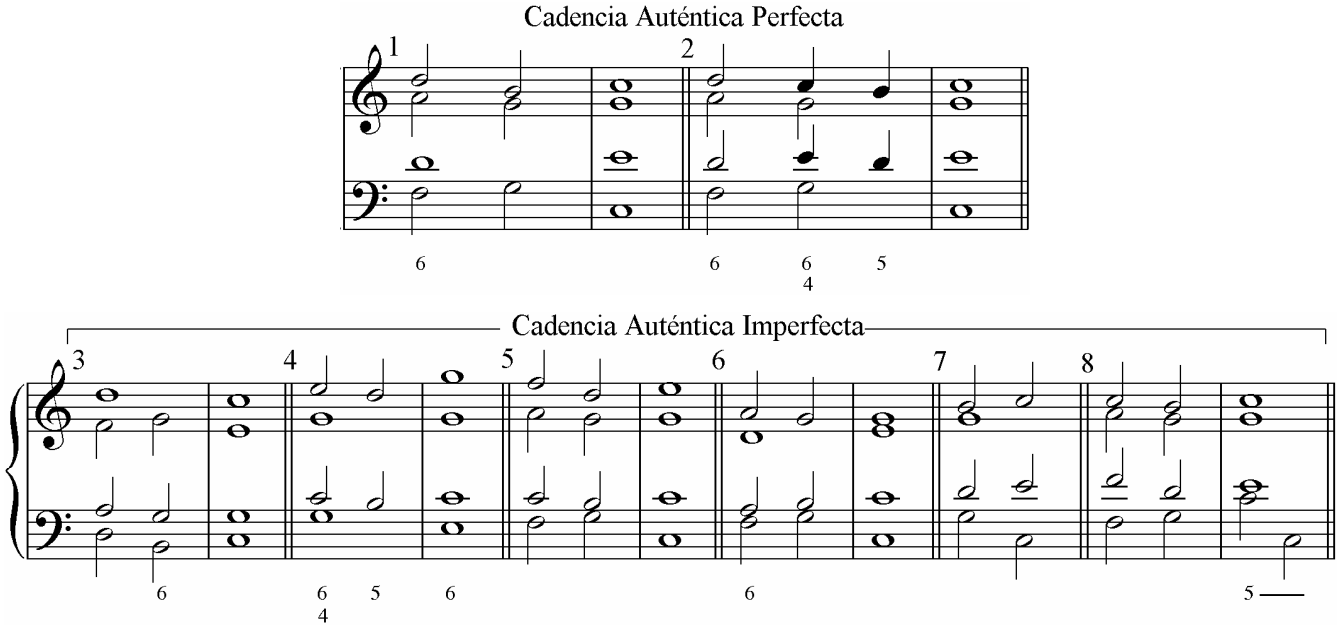
De la misma manera que en el discurso literario existen unos signos de puntuación que indican las relaciones lógicas que unen las diferentes partes de la frase y permiten hacer más comprensible el orden, el enlace y la independencia de ideas, también en el discurso musical existe una puntuación propia que permite distinguir unas frases de otras, así como los períodos de los miembros que los forman. Estos elementos de puntuación son las cadencias. Su finalidad es establecer los reposos provisionales o definitivos que señala la línea melódica.

1. Clasificación de las cadencias

Clasificaremos cuatro tipos de cadencias:

a) **Cadencia auténtica**: es la cadencia más conclusiva del sistema tonal. Consiste en el reposo sobre el acorde de tónica, al cual se llega desde el acorde de dominante. Constituye el medio más directo de establecer una nota como tónica. Aparece normalmente al final de la mayoría de obras tonales. Al acorde de dominante le suele anteceder un acorde con función subdominante. También es frecuente la aparición del cuarta y sexta cadencial.

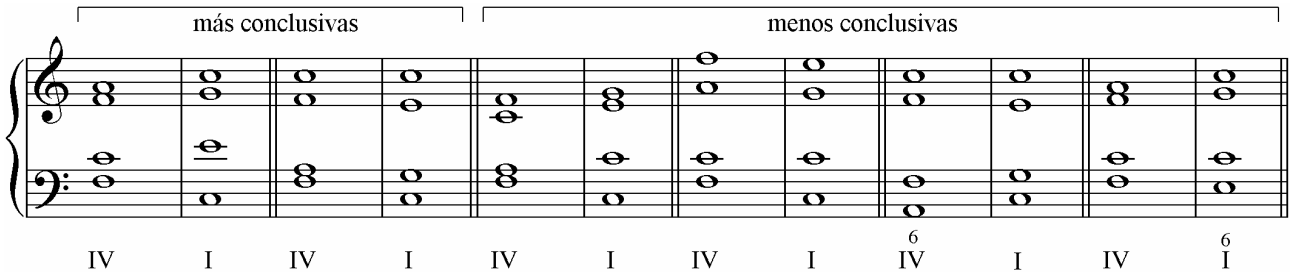
Esta cadencia pierde fuerza conclusiva cuando alguno de los acordes no está en estado fundamental, o cuando la tónica no suena en la voz superior. También cuando el ritmo final es débil. Por eso, muchos autores diferencian entre cadencia auténtica perfecta e imperfecta. En la cadencia auténtica perfecta se dan tres condiciones: ambos acordes (V y I) están en estado fundamental; en el acorde de tónica la tónica se sitúa en la voz superior; el acorde de tónica ocupa el tiempo fuerte del compás acabando, además, con un ritmo también fuerte o masculino. La cadencia auténtica es imperfecta cuando no cumple alguna de estas condiciones.



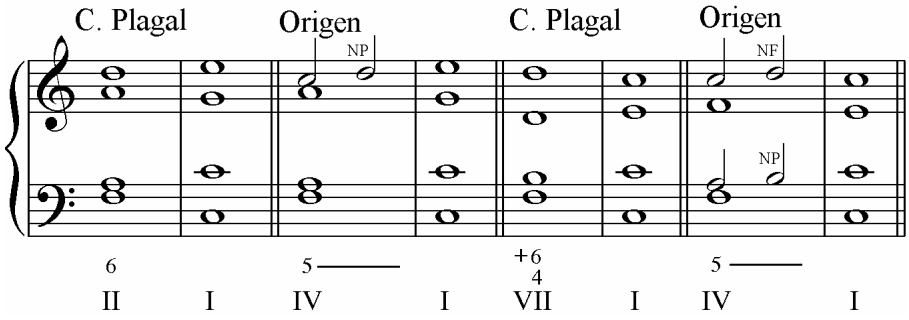
En los ejemplos 3 y 4 la cadencia es imperfecta porque uno de los acordes (V o I) está invertido. En el 5 y 6 es imperfecta porque en el acorde de tónica la tónica no está en el soprano. Por último, en los ejemplos 7 y 8 la cadencia es imperfecta debido al ritmo: en el ejemplo 7 el acorde de tónica no está en el primer tiempo del compás y en el 8 éste presenta un ritmo débil o femenino.

b) **Cadencia plagal**: es el reposo sobre el acorde de tónica, al cual se llega desde el IV grado. Como se canta con la palabra “amén” en la conclusión de los himnos protestantes, a veces se denomina también “cadencia del amén” o “cadencia de iglesia”.

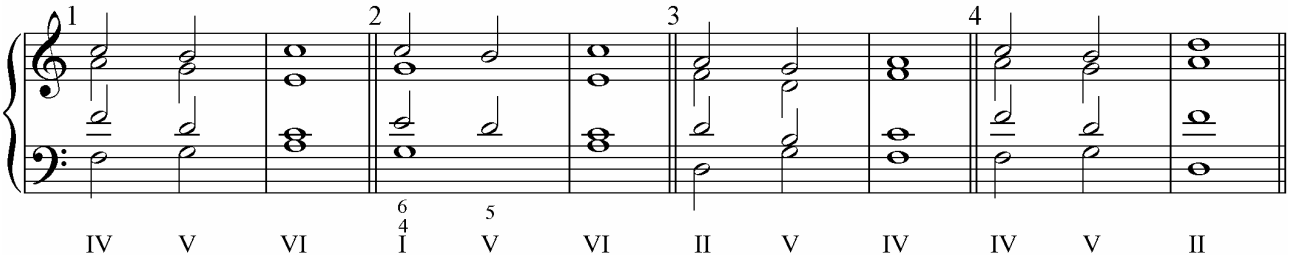
La cadencia plagal es una cadencia conclusiva, ya que cierra su proceso con el acorde de tónica. Al igual que la cadencia auténtica, tendrá más sentido de conclusión cuando la voz superior termina con la tónica y ambos acordes están en estado fundamental.



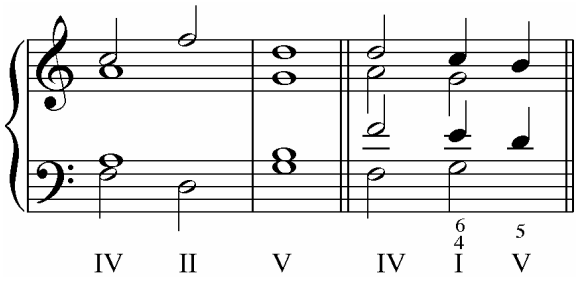
Con el tiempo, se ha determinado la cadencia plagal por el movimiento del bajo de 4ª justa descendente, pasando el IV al I grado, sea cual sea el acorde que se coloque sobre el IV grado. En ésta se puede sustituir el IV grado por un acorde de II en primera inversión o por un acorde de VII en segunda inversión (menos usual). La razón es que estos acordes son producto de notas de paso o floreo, aunque en el momento de producirse aparezcan como notas reales.



c) **Cadencia rota**: es un proceso de cadencia auténtica en el cual se sustituye el acorde de tónica por otro acorde inesperado que trunca el sentido de la misma. Normalmente, el acorde que sigue al V grado suele ser el VI.

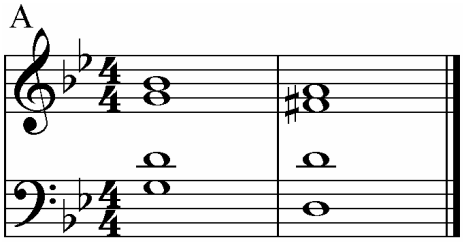


d) **Semicadencia**: reposo momentáneo sobre un acorde que no es el de tónica. Lo más frecuente es que sea sobre el V grado. Tiene un carácter suspensivo. Así como la cadencia auténtica es comparable a un punto en la literatura, la semicadencia es más bien una coma que indica una pausa momentánea en un fragmento inacabado.

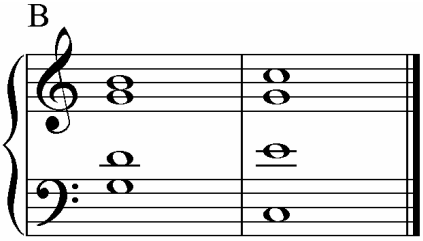


Ejercicio 17- Escribe en cada fragmento la tonalidad y la cadencia que contiene.

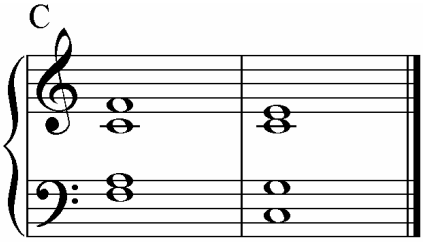
A



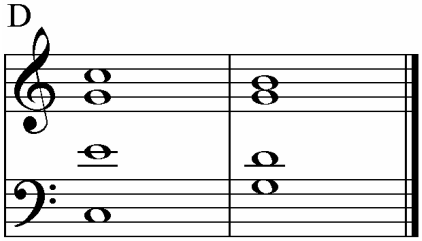
B



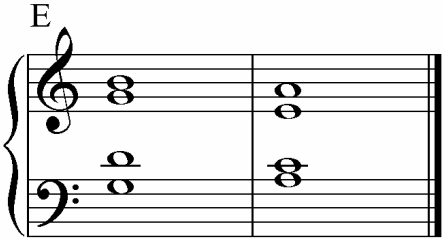
C



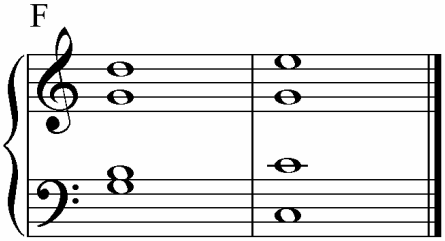
D



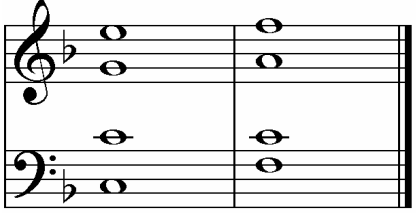
E



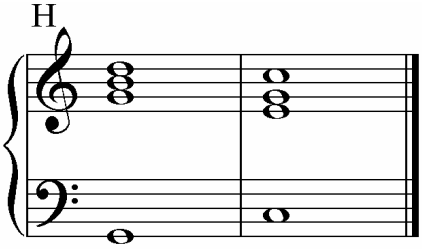
F



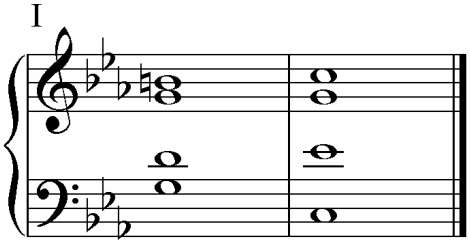
G



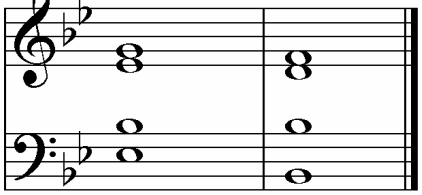
H



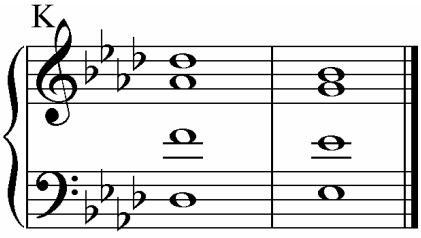
I



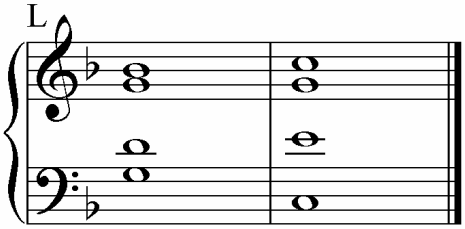
J



K

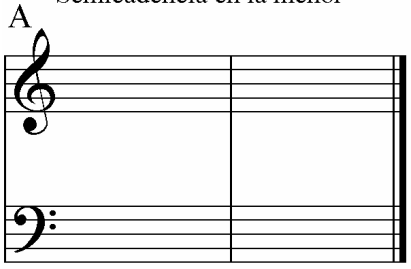


L

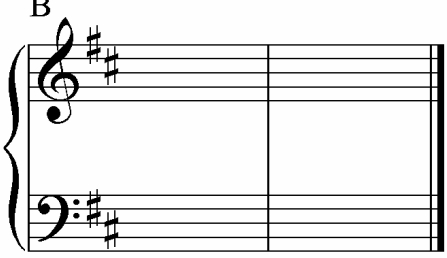


Ejercicio 18- Escribir las cadencias que se indican su correspondiente tonalidad.

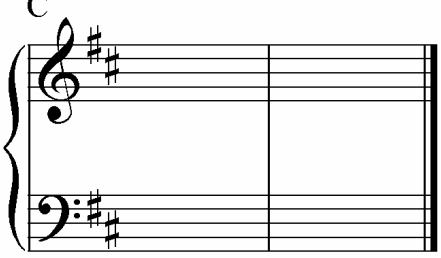
A Semicadencia en la menor



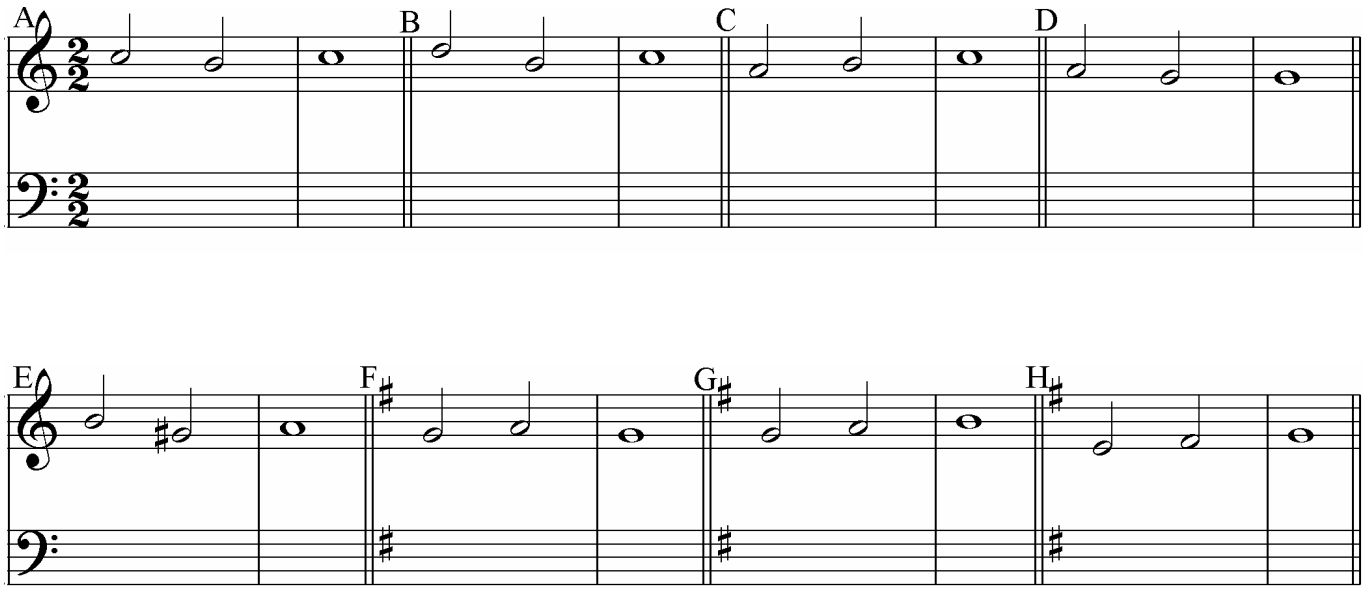
B C. Auténtica Perf. en Re Mayor

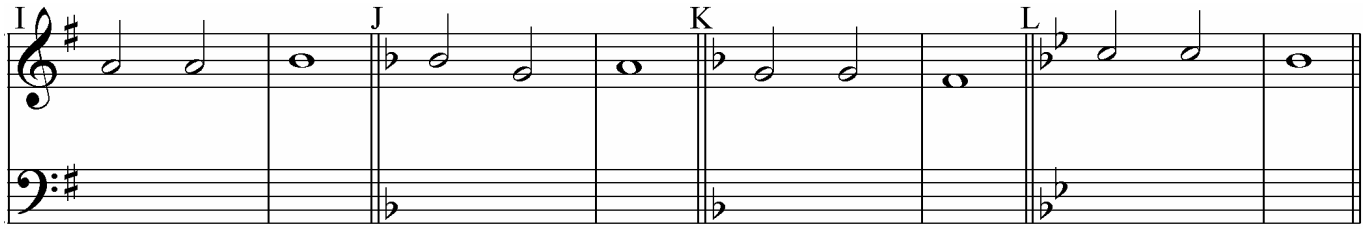


C C. Plagal en Re Mayor



Ejercicio 19- Armonizar los siguientes cantos dados de forma que constituyan cadencias auténticas con las tres funciones tonales: Subdominante – Dominante – Tónica**.**

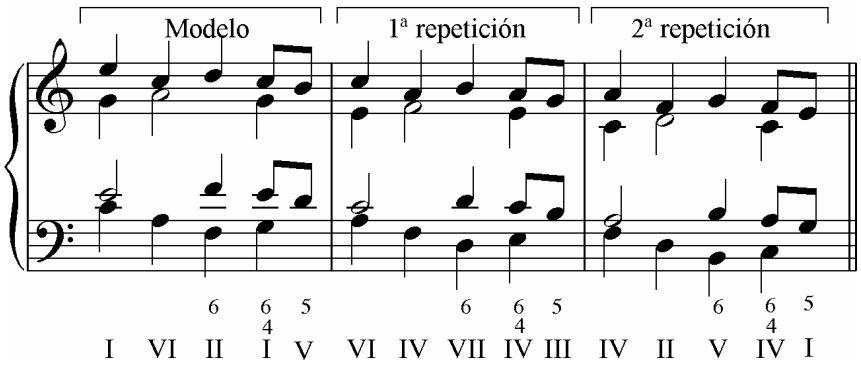




PROGRESIONES ARMÓNICAS O MARCHAS PROGRESIVAS UNITONALES

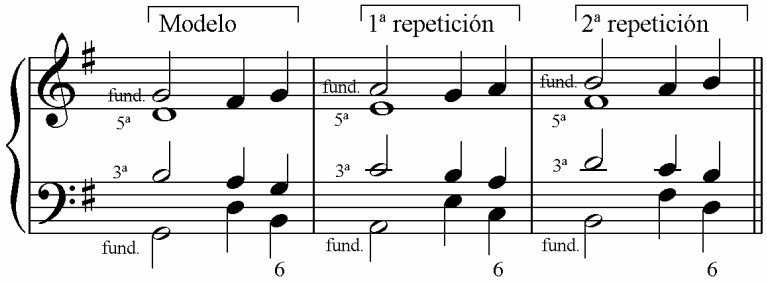
Cuando un diseño melódico se repite sucesivamente, cada vez a distinta altura, se forma una progresión melódica. El diseño inicial constituye el modelo o antecedente. La repetición del modelo se llama consecuente, o simplemente, repetición.

Si la progresión se da en todas las voces del conjunto, se forma una progresión armónica, puesto que se reproducen los acordes y los encadenamientos. Las progresiones pueden ser unitónicas o modulantes. Las primeras no se salen de la tonalidad, mientras las segundas van recorriendo varias tonalidades. En las progresiones unitónicas, el modelo se va repitiendo sobre los distintos grados de la tonalidad, de lo cual resulta que, numéricamente el intervalo entre las voces es el mismo, pero no la constitución de tonos y semitonos.

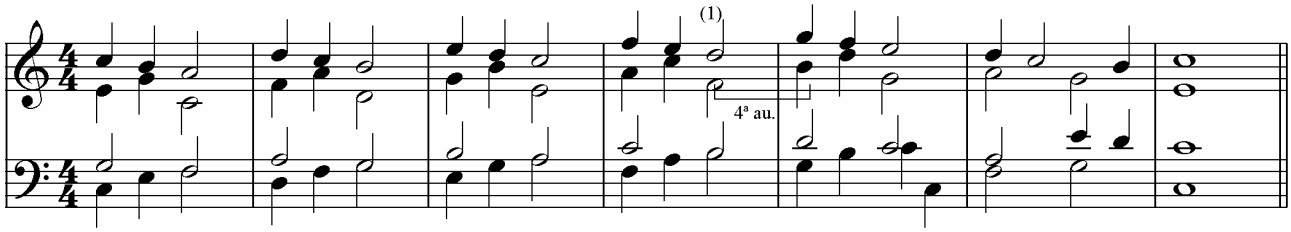


El modelo de una progresión puede ser repetido a la distancia que se desee. Incluso se admite que el intervalo que separe las repeticiones no sea el mismo en todas ellas.

Para realizar simétricamente una progresión, debe hacerse que el primer acorde de la repetición esté dispuesto exactamente igual que el primer acorde del modelo, esto es, con la misma nota del acorde en cada voz. Lo mismo debe hacerse en cada acorde de la repetición con respecto al correspondiente del modelo. La reproducción debe ser una repetición exacta de todas las partes del modelo.



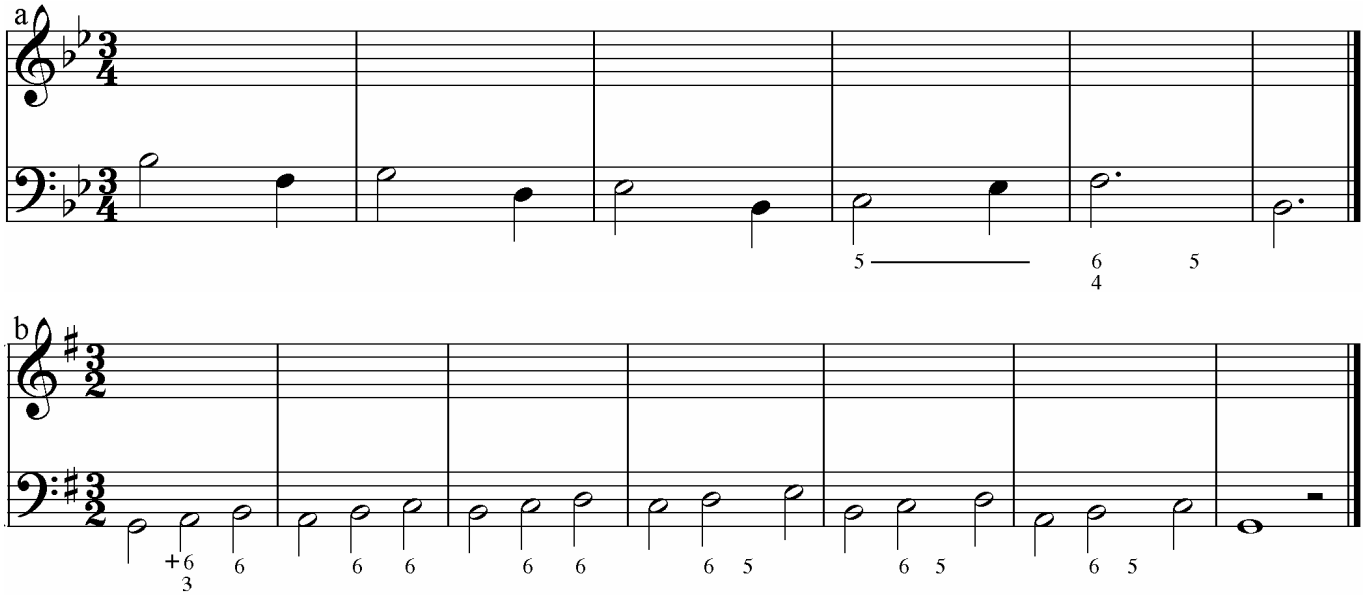
La realización del modelo debe ser absolutamente correcta y normal, así como el paso del último acorde del modelo al primero de la repetición. En el transcurso de la progresión, o sea, en las repeticiones del modelo, lo acordes pierden su personalidad propia y su carácter funcional. Por ello se aceptan, en tal caso, los encadenamientos de acordes inusuales, las duplicaciones prohibidas (incluso la duplicación de la sensible) y los movimientos melódicos prohibidos. La fuerza impelente de las repeticiones progresivas hace pasar de modo aceptable las irregularidades antedichas.



En (1) del ejemplo anterior, la sensible está duplicada y el contralto realiza un intervalo melódico de 4ª aumentada. Estas licencias son válidas para las repeticiones, no para el modelo.

Es conveniente dotar al modelo de una buena línea melódica, de lo contrario la progresión resultaría monótona.

Ejercicio 20- Práctica de las progresiones unitónicas.



Ejercicio 21- Bajos sin cifrar para practicar las progresiones unitónicas.

TRATAMIENTO DE LOS GRADOS VI Y VII EN EL MODO MENOR

El modo mayor está formado por un único conjunto de tríadas. Sin embargo, en el modo menor se utilizan varios tipos de tríadas y escalas en función de determinadas circunstancias y contextos. Una amplia observación muestra que en el período de la práctica común la música en modo menor rara vez se limita a un solo tipo de escala menor.

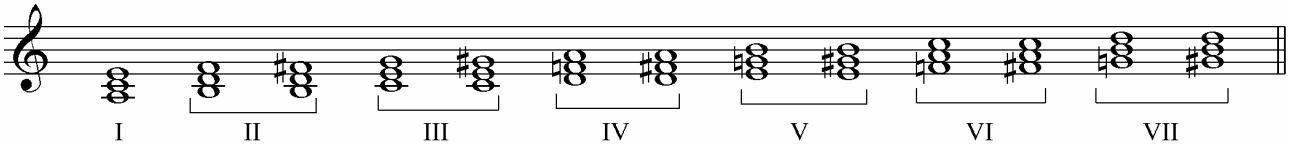
Tenemos tres tipos tradicionales de escala menor:

a) la escala menor natural corresponde a la armadura y es equivalente a la forma descendente de la escala menor melódica. Tiene las mismas notas que la escala mayor relativa.

b) la escala menor armónica se consideraba antiguamente como la escala por la que se definían las siete tríadas del modo menor. Es una especie de híbrido entre la escala menor natural y la melódica. Se llama armónica porque la mayor parte de la armonía que se utiliza regularmente en el modo menor, aunque no toda, se realiza con tríadas basadas en esta escala. Es la que normalmente se utiliza en los ejercicios de armonía y que concreta con toda garantía la tonalidad. Sin embargo, tiene un inconveniente: puede causar giros melódicos prohibidos.

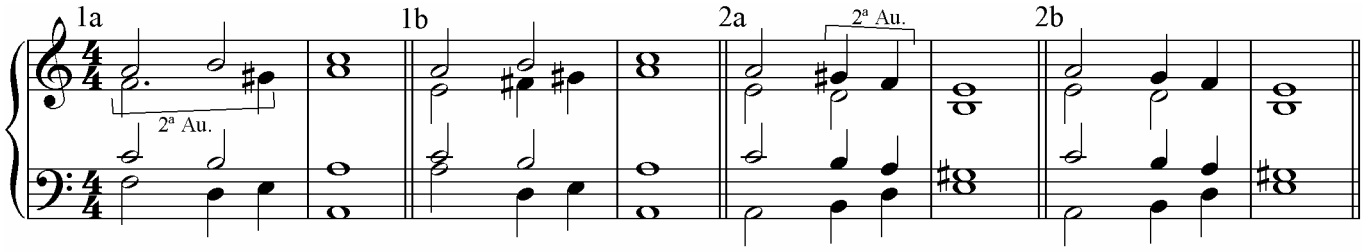
c) la escala menor melódica resuelve el problema melódico tanto ascendente como descendente, pero tiene el inconveniente de que, si no se trata con precisión tonal, puede desequilibrar la tonalidad.

Puesto que los grados sexto y séptimo varían en el modo menor según el uso y el contexto, habrá diferentes tipos de tríadas que contengan uno u otro de estos grados.



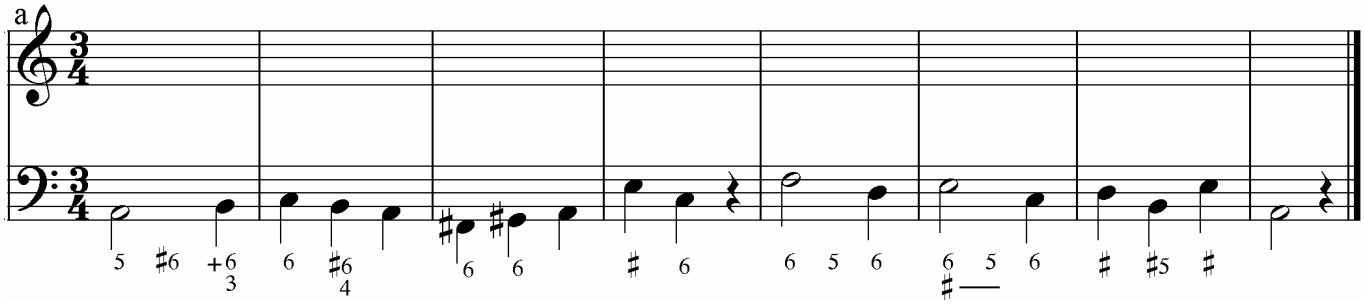
La característica distintiva de la música en el modo menor es que la tríada de tónica es invariablemente menor, ya que no contiene ni el sexto ni el séptimo grados, con lo cual permanece invariable a pesar del tipo de escala menor que se utilice. Las otras tríadas pueden tener más flexibilidad. Lo normal es que, para evitar giros melódicos prohibidos, se use en sentido ascendente la escala melódica ascendente, cuando aparezca una clara sucesión melódica del sexto grado al séptimo y de éste a la tónica. Por el contrario, conviene utilizar la escala melódica descendente en el movimiento descendente de la tónica hacia el VII y VI grados sin alterar.

Notar que cuando el acorde de dominante precede al I grado es siempre una tríada mayor, con la sensible que sube a la tónica.



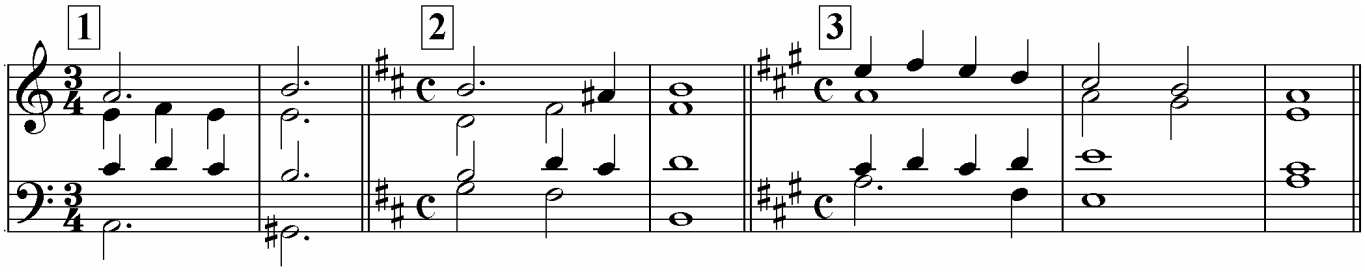
Ejercicio 22- Práctica de las diferentes opciones armónicas y melódicas del modo menor.

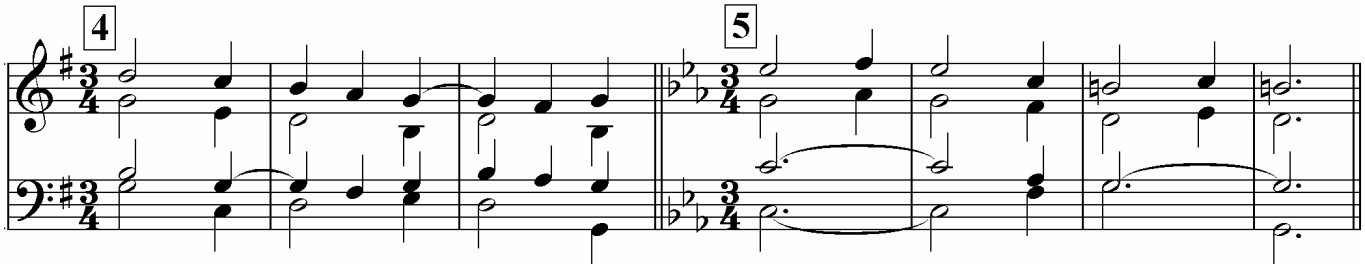
Ejercicio 23- Práctica de la alteración del VI y VII grados del modo menor.

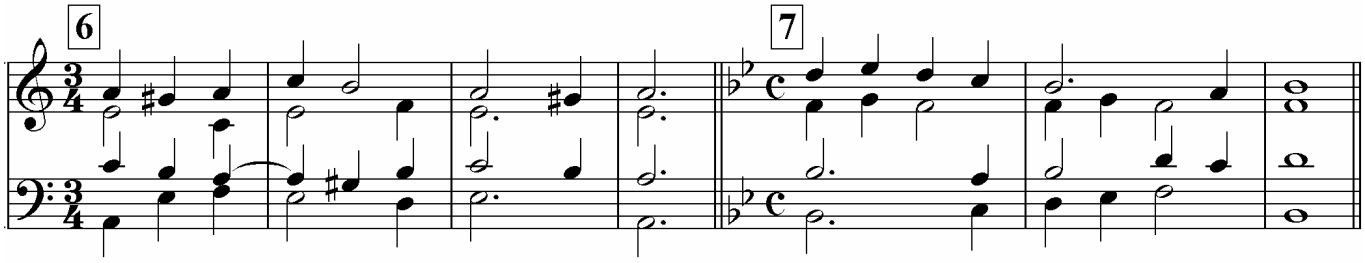


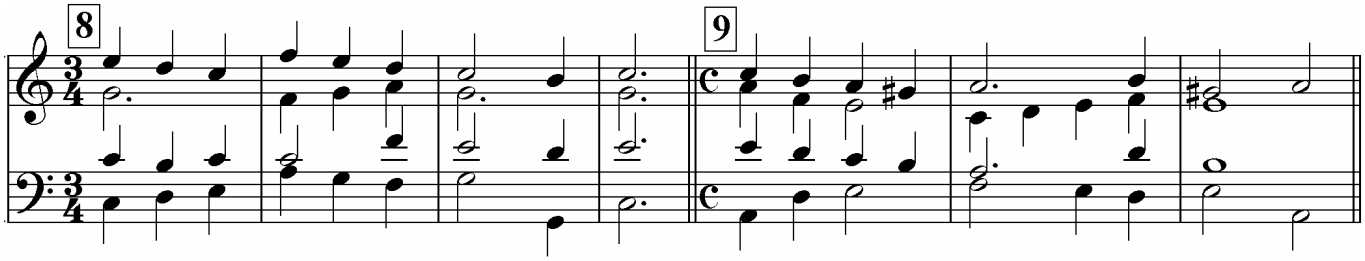
b
d
f

Fragmentos y piezas para el análisis

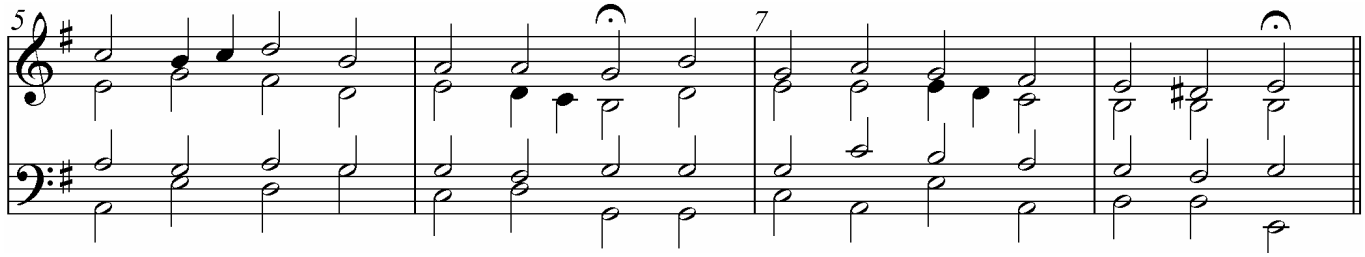








Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort (Anónimo alemán, 1543)



Salmo 119 (3ª parte) Heinrich Schütz

Salmo 21 (Heinrich Schütz)

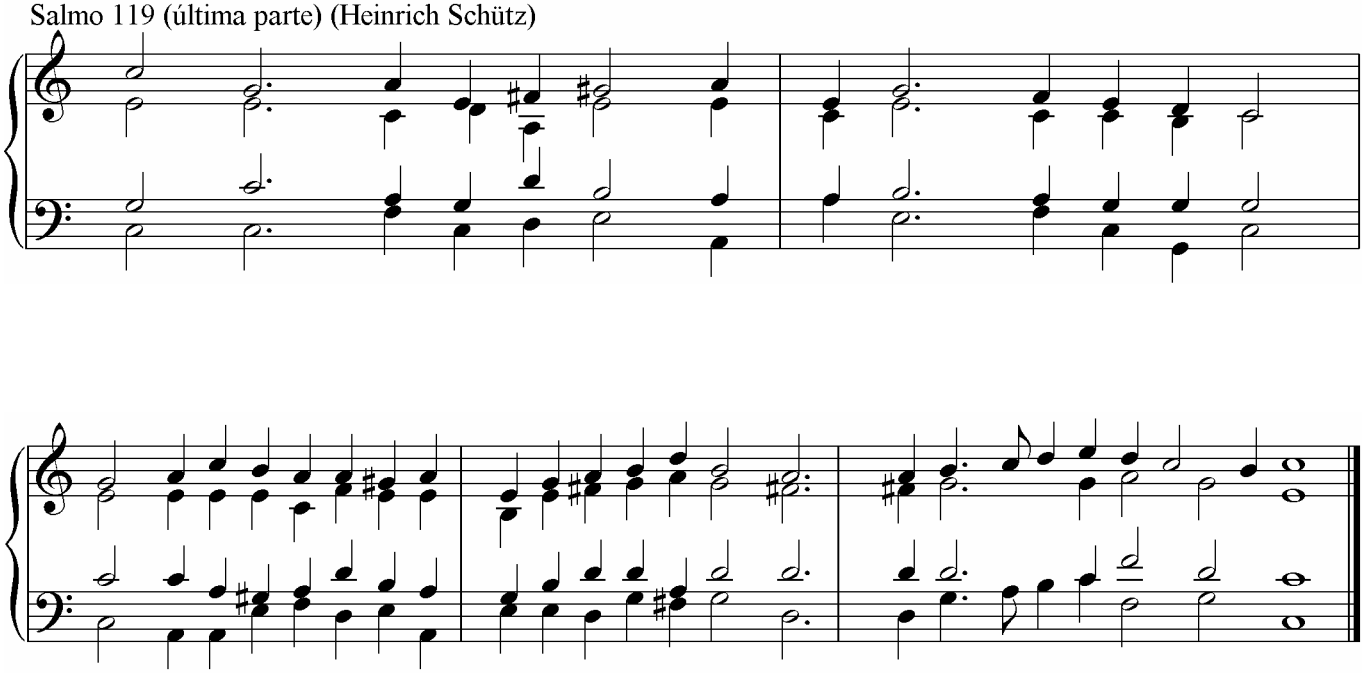
Salmo 52 (Heinrich Schütz)

Salmo 19 (Heinrich Schütz)

Salmo 91 (Heinrich Schütz)

Salmo 81 (Heinrich Schütz)

Salmo 119 (última parte) (Heinrich Schütz)



Los corales de J. S. Bach: son armonizaciones para coro a 4 voces realizadas por Bach sobre melodías religiosas luteranas. La textura de estas piezas es básicamente la HOMOFONÍA. La homofonía es un tipo especial de polifonía en el que todas las voces cantan con el mismo ritmo o muy parecido. La forma de los corales viene determinada por el texto: cada división del texto viene marcada por calderones que provocan unas determinadas cadencias.

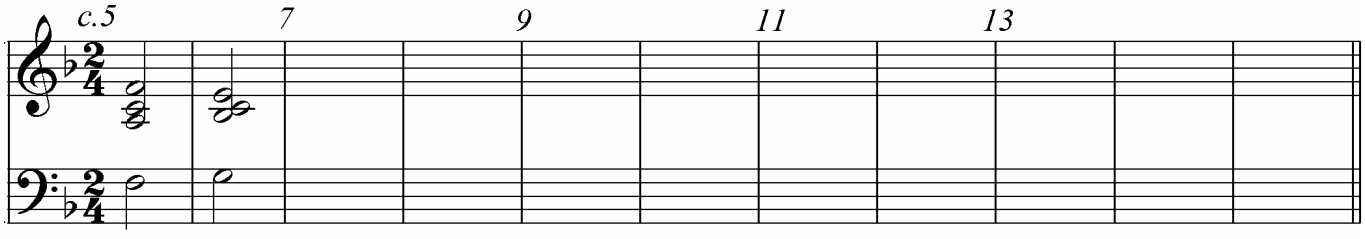
Coral 43: *Tu, Rey de la Paz, Señor Jesucristo*

Coral 102: *Anímate, espíritu débil*

Coral 149: *No tan triste, no tanto*

*Andenken ……..…Schubert

Escribir a dos pentagramas el esquema armónico del acompañamiento de los compases 4 a 14 como en el ejemplo.



FaM I V

1. Entflieh' mit mir.