Las notas de adorno

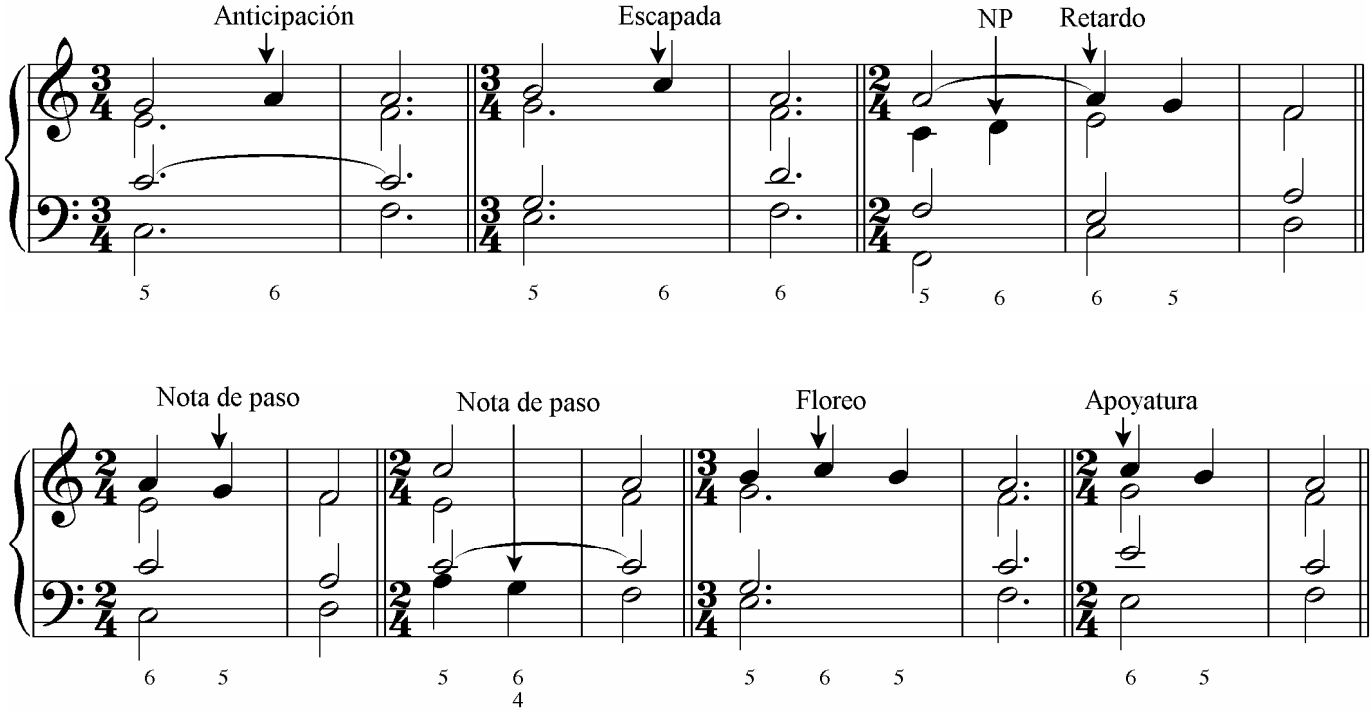
Las notas de adorno son notas que, sin ser constitutivas del acorde y sin modificarlo en su esencia, confieren un atractivo melódico al contexto armónico, una cierta flexibilidad a las partes que lo forman y, además, anulan una armonía estática y poco sugerente. Es obvio que gran parte de la música contiene notas melódicas que no forman parte de los acordes. Por lo tanto, a partir de ahora, hay que evitar considerar todas las notas de un canto o bajo dado como notas reales, lo cual produce una armonía algo pesada y supone una concepción equívoca de hacer música.

Las notas de adorno pueden ser de dos clases:

1) Notas de adorno melódicas: son notas que generalmente se producen en parte o tiempo débil, o después del cambio de acorde. Éstas notas no afectan sustancialmente a la sonoridad del acorde. Dentro de este grupo estarían la nota de paso, el floreo o bordadura, la anticipación y la escapada.

2) Notas de adorno armónicas: son las notas de adorno que se producen a la vez que el acorde y, por tanto, afectan a la sonoridad de éste en el momento en que se da. Éstas sustituyen o desplazan una o varias notas reales del acorde, pero no modifican ni la naturaleza ni la función de éste. Dentro de este grupo incluiremos el retardo, la apoyatura y la nota pedal.

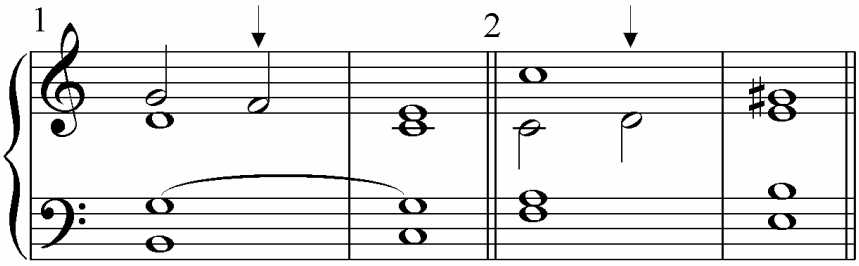
Las notas de adorno pueden provocar disonancias con las notas del acorde o pueden ser consonantes, en este último caso las podemos cifrar con los dobles y triples cifrados. Las notas de adorno consonantes no tienen especial interés armónico pero sí melódico.

Hasta ahora, para evitar la pesadez armónica hemos hecho uso del doble y triple cifrado. Los dobles y triples cifrados son notas que pueden tener una doble interpretación, como notas reales o como notas de adorno.

En los ejemplos anteriores podemos interpretar las notas señaladas con una flecha de las dos maneras indicadas:

a) Como notas reales de un acorde: así lo refleja el cifrado.

b) Como notas de adorno, tal como se indica en la parte superior.

A efectos prácticos, no tiene a veces la más pequeña importancia considerar una nota como extraña o real, cuando en una u otra forma la resolución se desenvuelve normalmente. Pero sí la tiene, cuando un análisis proporciona una resolución natural y el otro necesita apelar a resoluciones excepcionales o complicadas para explicar la marcha de las voces. Veámoslo con 2 ejemplos.



En el ejemplo 1, el *fa* del soprano puede interpretarse como nota de paso o como 7ª del acorde, el resultado es el mismo: como nota de paso debe descender al *mi* y como 7ª también. Se trata de una 7ª que se añade con carácter de nota de paso y el cifrado dependerá de la interpretación que le queramos dar.

En cambio, si analizamos como acorde de 7ª el señalado con la flecha en 2, tendremos que explicar la resolución del *do* del soprano (presunta 7ª) como excepcional, lo cual no ocurre si consideramos que el *re* del contralto es una nota de paso y el *do* es la 5ª del acorde.

Como ya se dijo anteriormente, las notas de adorno pueden causar disonancias. El grado de intensidad de las disonancias depende de varios factores:

1- La disonancia preparada (o sea, tomada por movimiento oblícuo) es siempre más suave que sin preparar.

2- La disonancia se acusa tanto más cuanto mayor importancia rítmica tiene la nota que da lugar a ella.

3- Las disonancias que derivan del semitono (sea el propio semitono, su inversión, 7ªM, o su ampliación, 9ª m) son más intensas que las que se derivan del tono.

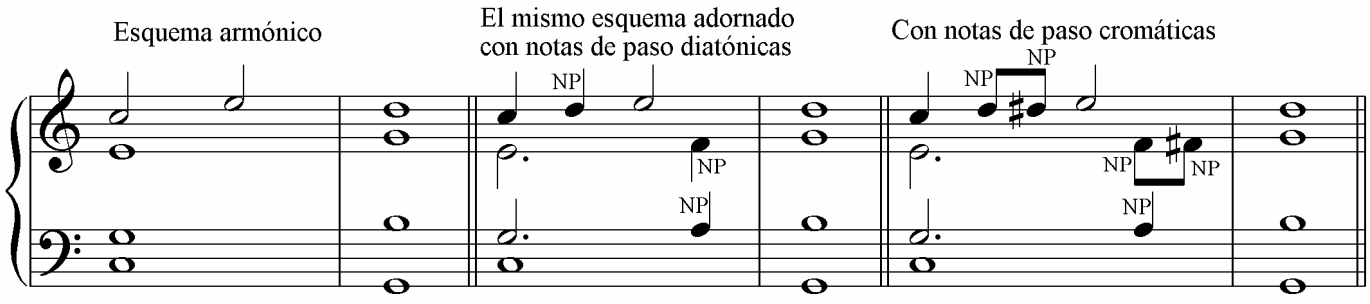
4- A mayor separación entre las dos notas en disonancia, menor es la intensidad de la misma.

5- Cuantas más notas figuran entre las dos que forman la disonancia, menos se manifiesta ésta. Una 9ª, pues, entre bajo y tenor resulta más disonante que entre bajo y soprano, puesto que en el primer caso no habrá notas intermediarias, y en el segundo habrá las correspondientes al tenor y al contralto.

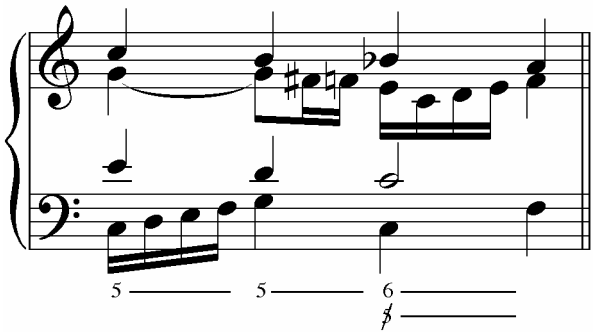
6- Cuanto más breve es el contacto armónico de dos notas en disonancia menor importancia tiene.

Las notas de paso

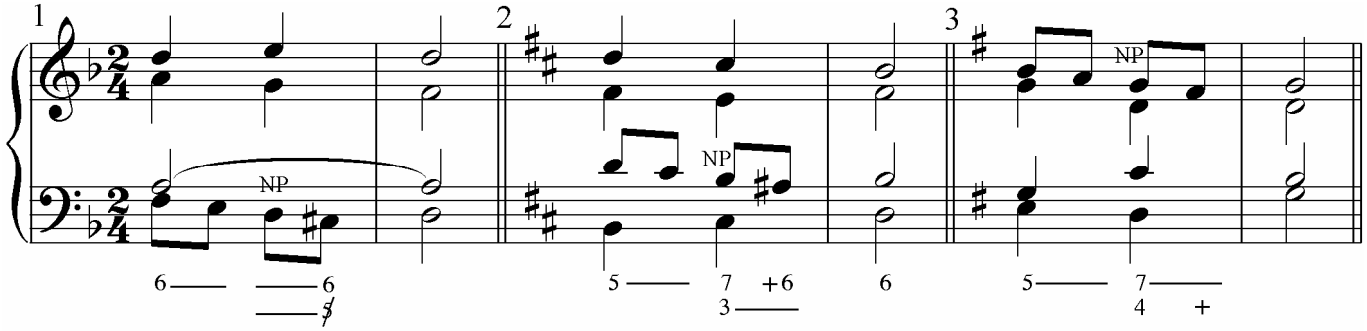
Las notas de paso son notas que por grados conjuntos, diatónicos o cromáticos, enlazan dos notas reales de un mismo acorde o de acordes distintos. Se pueden emplear en cualquier voz, incluso en varias voces al mismo tiempo. Por lo general, su duración es menor o igual a la de las notas reales.



Normalmente las notas de paso no se cifran, tanto si están en el bajo como si están en las otras voces. Únicamente se añade una raya al cifrado, lo cual indica que el acorde se mantiene.

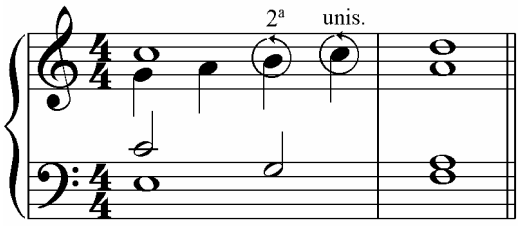


Por lo general, las notas de paso son rítmicamente débiles (es decir, se escriben en tiempos débiles de compás o fracciones débiles de tiempo), aunque también se pueden colocar en parte o tiempo fuerte.

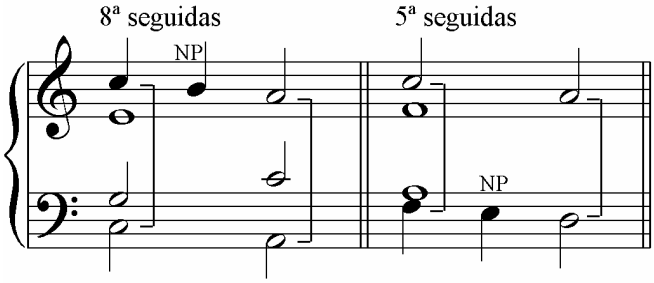


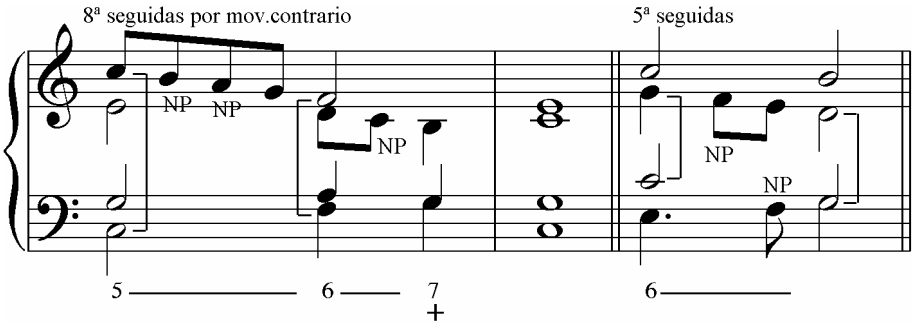
Como se puede observar en los ejemplos anteriores, cuando las notas de paso se colocan en parte fuerte, o en el inicio de un acorde, se deben cifrar. En el ejemplo 1, la nota de paso en parte fuerte se encuentra en el bajo y se cifra desde la siguiente nota real con una raya hacia atrás, la cual indica que la nota anterior no es real. En los ejemplos 2 y 3, la nota de paso en parte fuerte está en una voz superior. En estos casos se cifra el intervalo que forma el bajo con la nota de paso, y después el intervalo que forma con la nota real.

Se prohíbe llegar a un unísono desde un intervalo de 2ª.

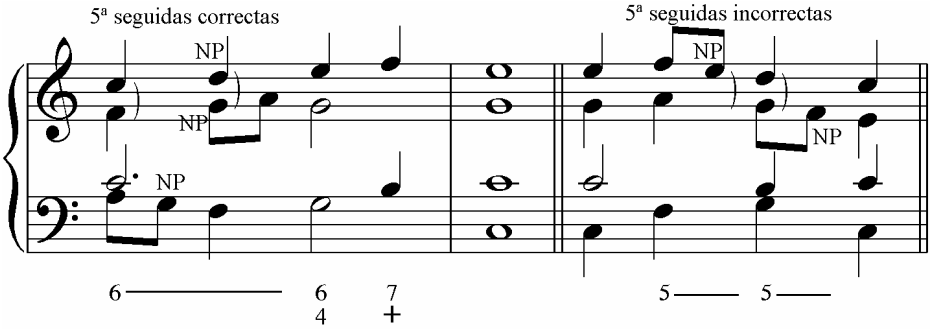


Normas sobre las 8ª y 5ª seguidas cuando existen notas de paso

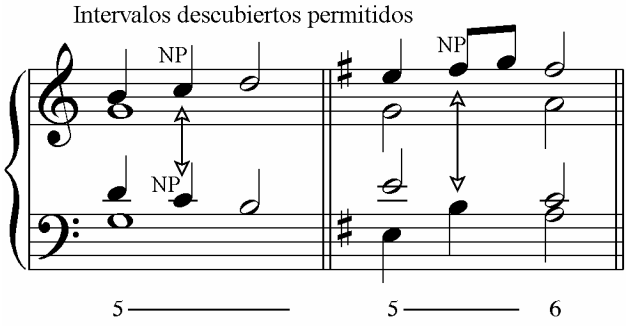
a) Las 8ª y 5ª sucesivas, tanto por movimiento paralelo como por movimiento contrario están prohibidas aunque estén separadas por notas de paso.

También prohibidas cuando están separadas por notas reales y de paso.



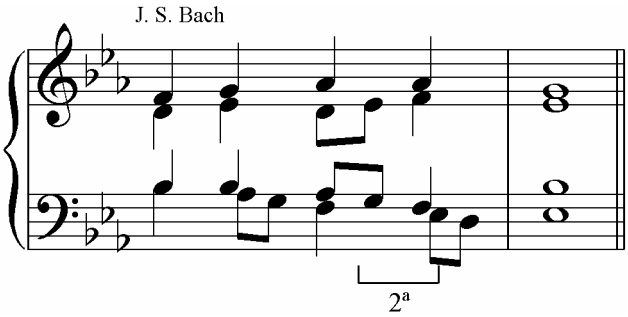
b) Las 5ª sucesivas, tanto por movimiento paralelo como por movimiento contrario están prohibidas si la segunda 5º está formada por notas reales.



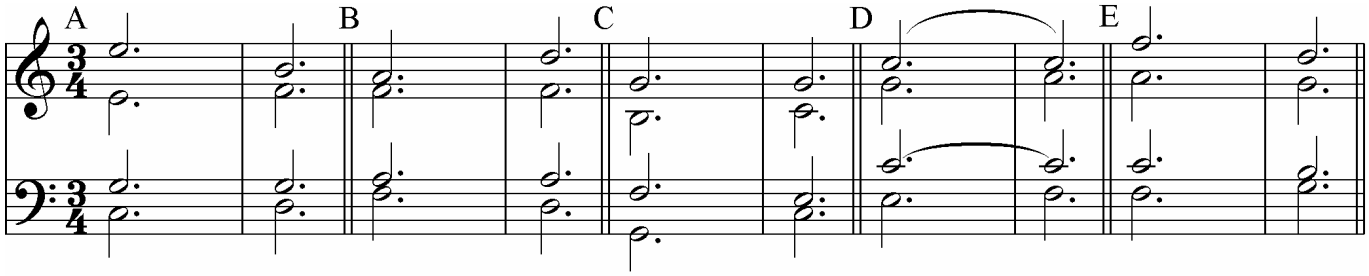
Intervalos descubiertos

Las 4ª, 5ª y 8ª descubiertas no se consideran defectuosas cuando son producidas por notas de adorno, o bien por una combinación de notas reales y extrañas.

2º, 7º y 9ª seguidas

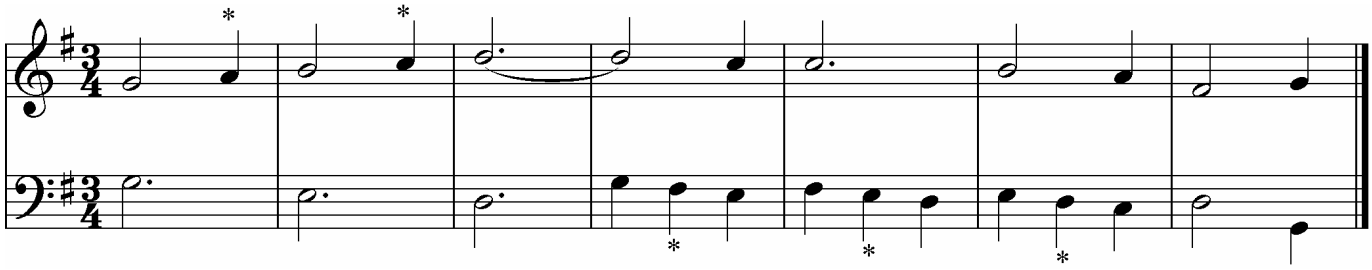
Es conveniente no hacer más de dos disonancias seguidas (2ª, 7ª o 9ª).



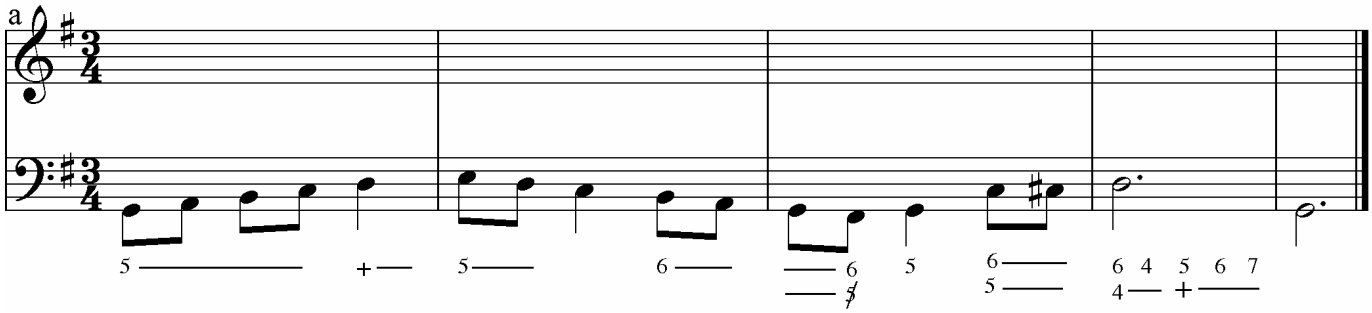
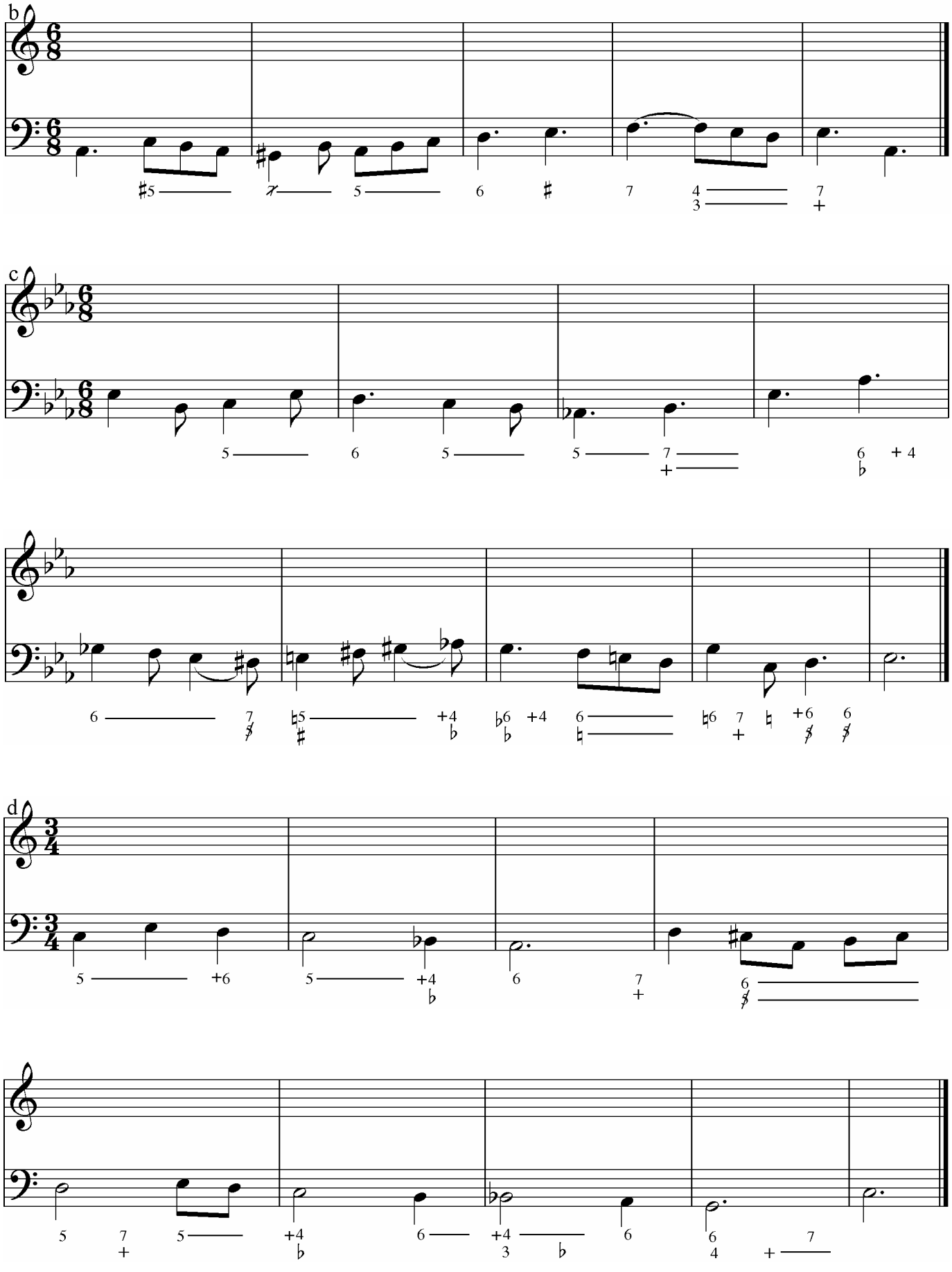
Ejercicio 1. Intercalar notas de paso donde sea posible.

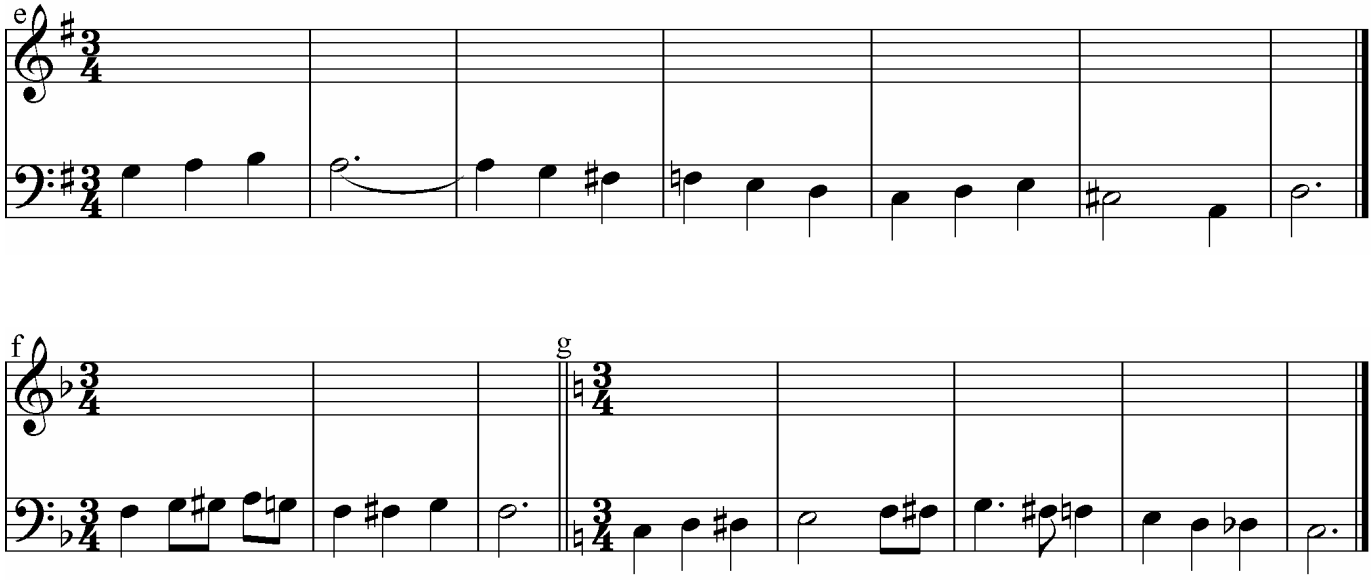
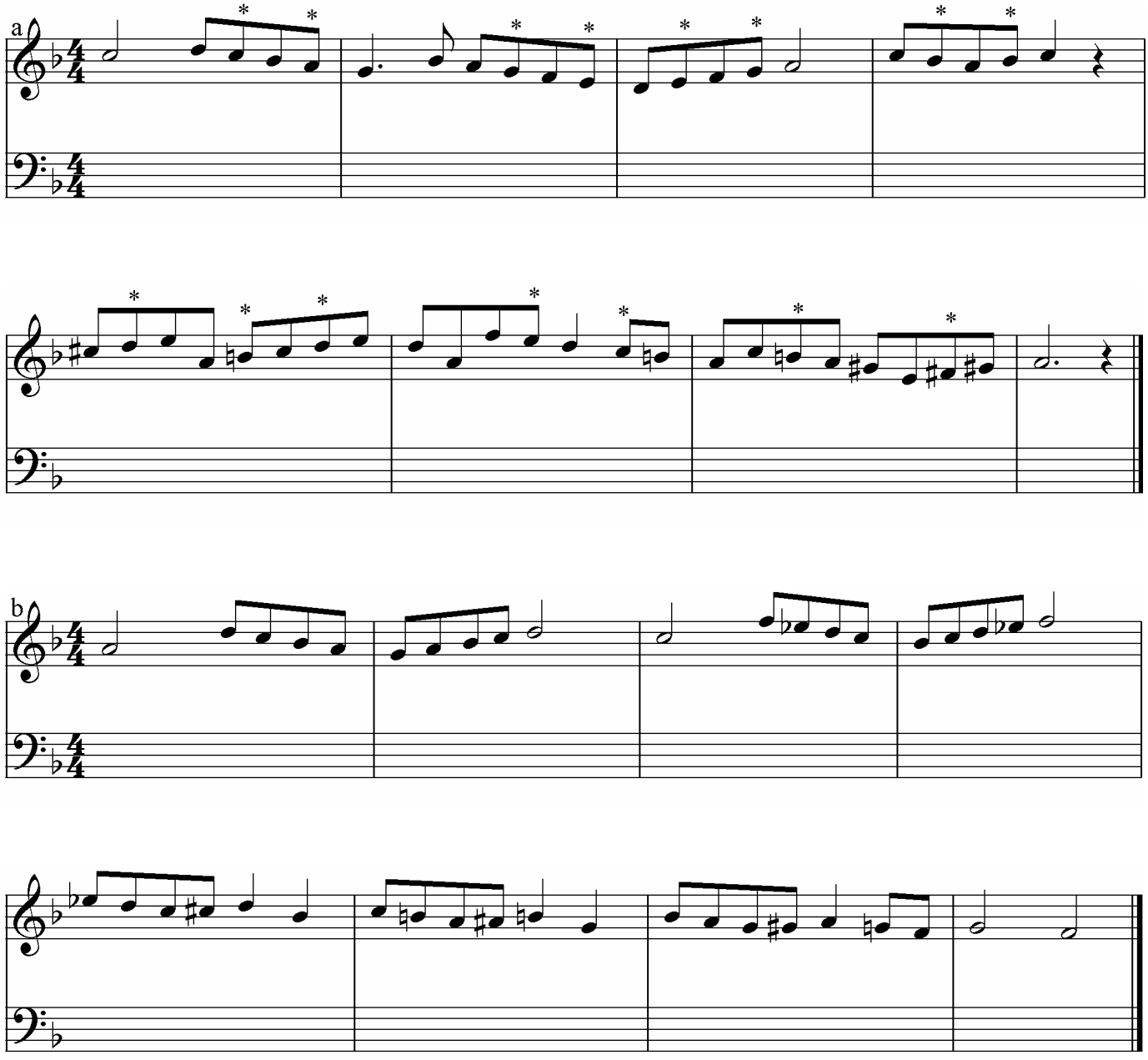
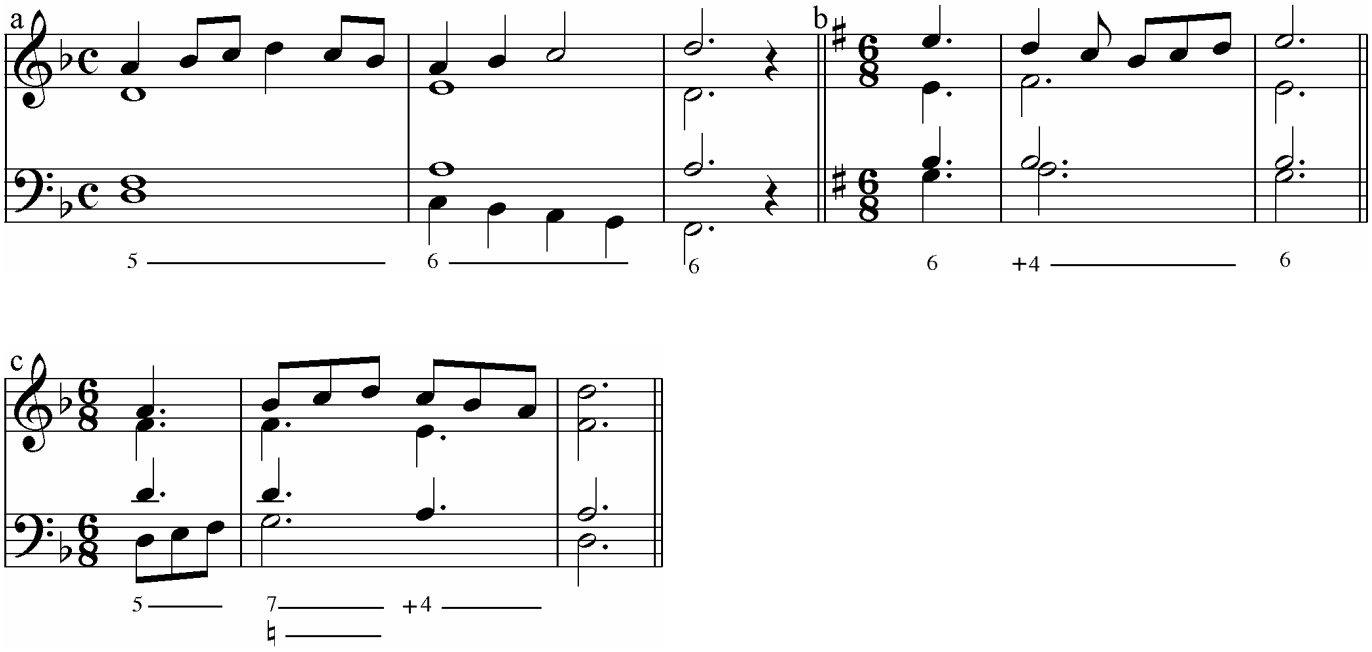


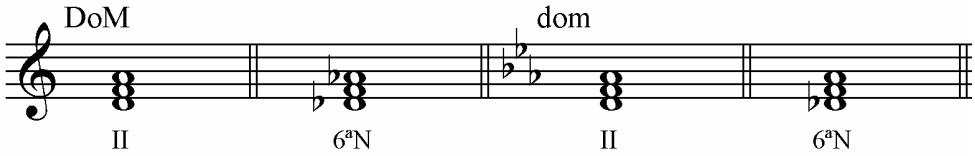
Ejercicio 2. Armonizar el siguiente ejercicio tratando cada nota con arterisco como nota de paso.

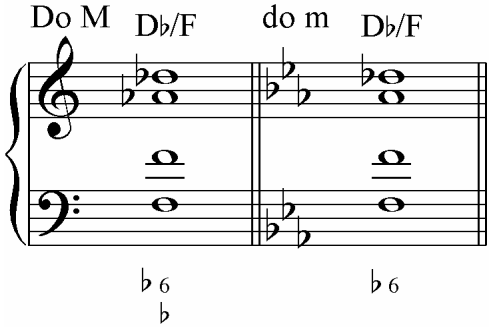


Ejercicio 3. Ejercicios para practicar las notas de paso.



b
c
d

Ejercicio 4. Sopranos para practicar las notas de paso. Considerar las notas con arterisco notas de paso.

Ejercicio 5. Indica en qué tonalidad crees que están los siguientes ejercicios y altera los grados VI y VII cuando sea conveniente.

El acorde de sexta napolitana

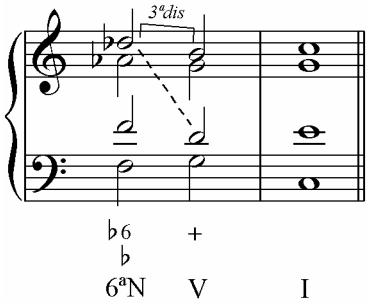
La tríada mayor cuya fundamental es el segundo grado rebajado cromáticamente se conoce como sexta napolitana. Es difícil decir qué tiene de “napolitano” este acorde, pero el nombre es aceptado universalmente. En el siglo XVIII se utilizaba sobre todo en primera inversión, y de ahí lo de sexta. Más tarde, en el siglo XIX, la tríada se siguió llamando sexta napolitana aunque se utilizara en estado fundamental o con séptima.

Con el cifrado por intervalos utilizamos un cifrado es real, cifrando las alteraciones que no están en la armadura. Con el cifrado americano ciframos un acorde perfecto mayor, indicando la nota que se situa en el bajo.



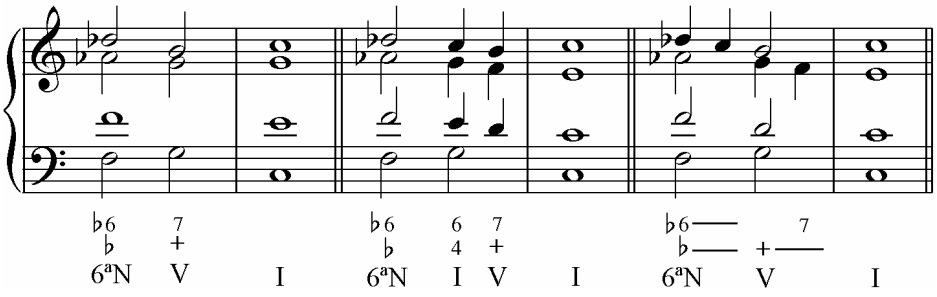
La mejor nota para duplicar es el bajo, ya que es un grado tonal.

Posee un fuerte carácter subdominante y, por lo tanto, casi siempre progresa hacia el acorde de dominante.

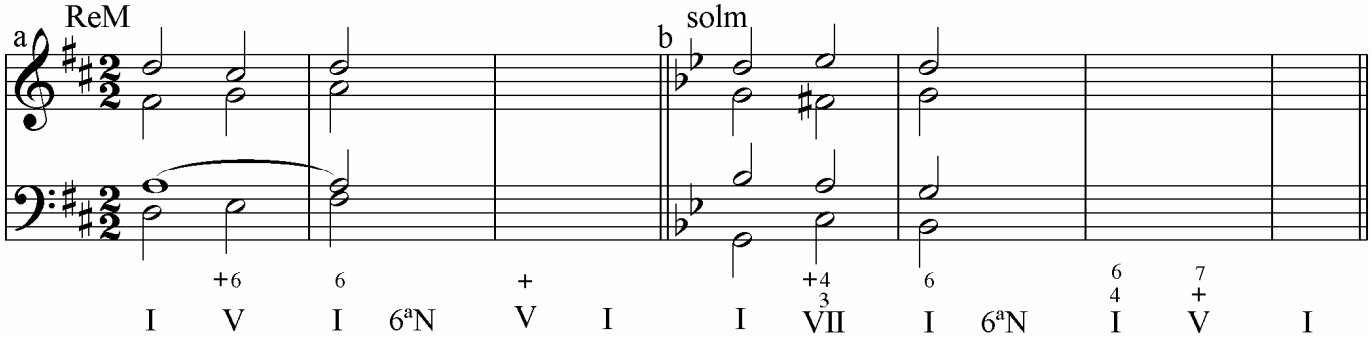
La sexta napolitana es un acorde tríada mayor y, por lo tanto no es un acorde disonante. Sin embargo, la alteración cromática del segundo grado le confiere a esta nota una tendencia descendente, como si fuera una nota disonante, realizando un movimiento descendente de 3ª disminuida hacia la sensiblecuando enlaza. El siguiente enlace es el más típico en este acorde.

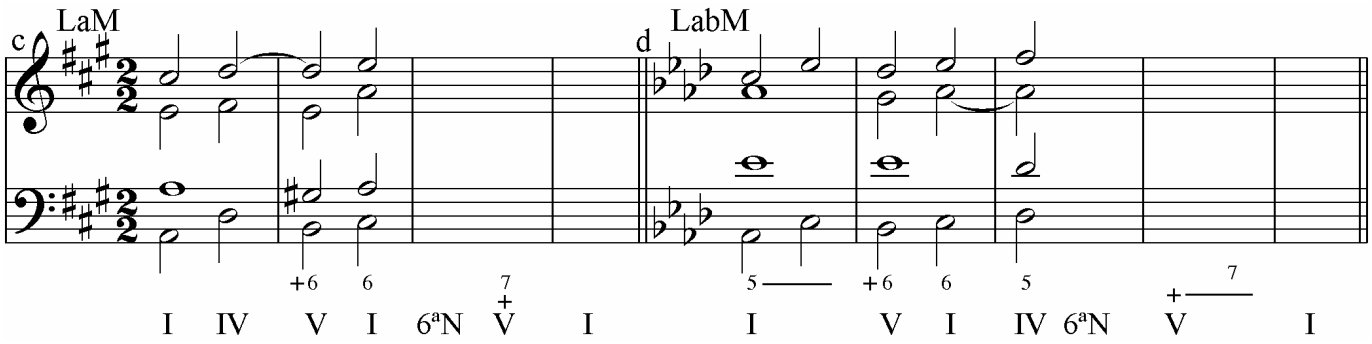


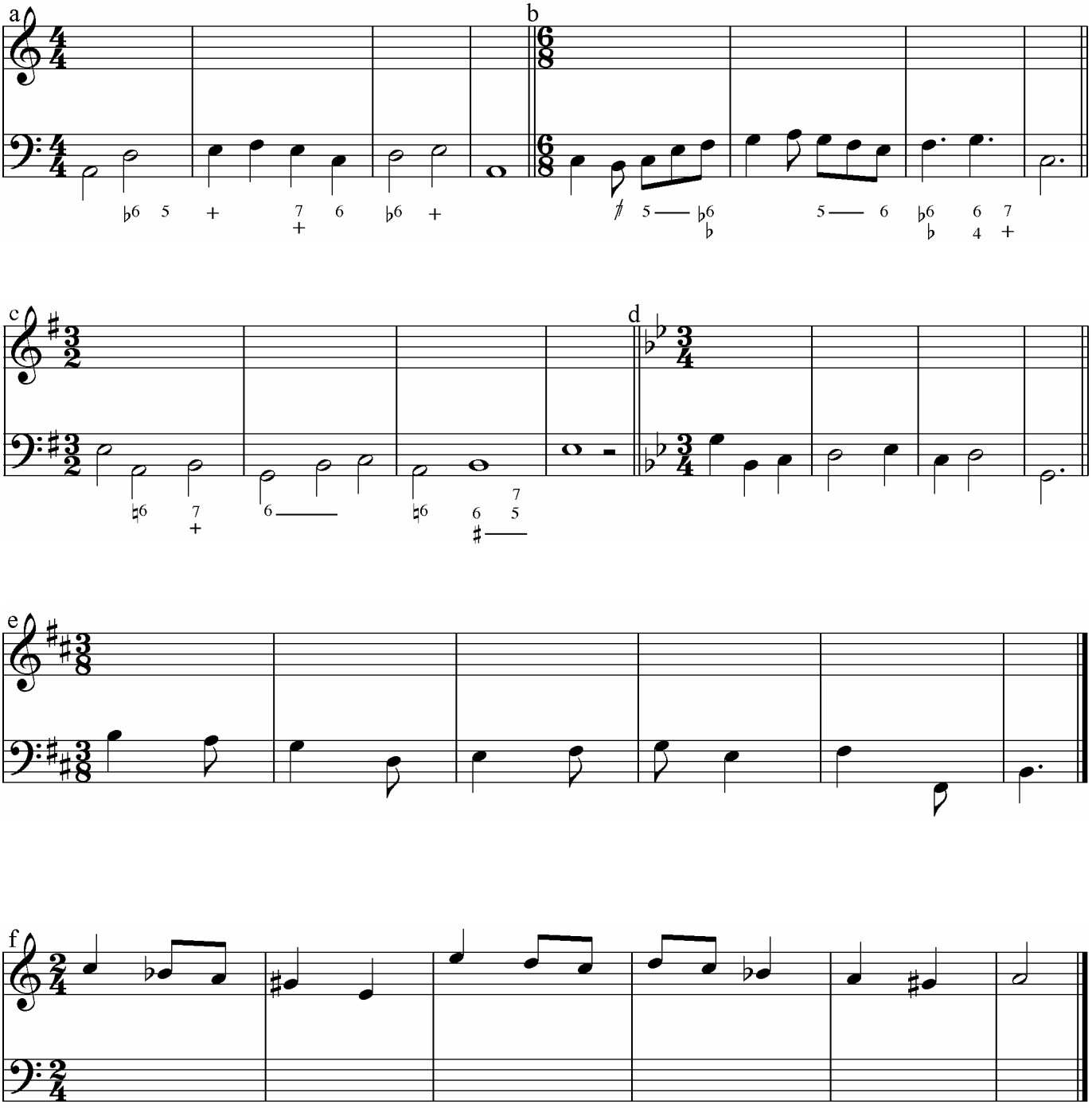
Como se puede observar, el enlace anterior contiene una falsa relación cromática entre “re bemol” y “re natural”. Esta falsa relación no ha sido evitada por los compositores, por lo tanto se permite, aunque son posibles otras disposiciones de la progresión hacia el V sin que aparezca. Cuando el acorde de dominante contiene la séptima por ejemplo, se puede omitir su quinta, evitando así la falsa relación. También se evita la falsa relación cromática si antes de la dominante aparece el cuarta y sexta cadencial, acorde que realmente también tiene función de dominante. Se puede también añadir una nota de paso que rellene la tercera disminuida.



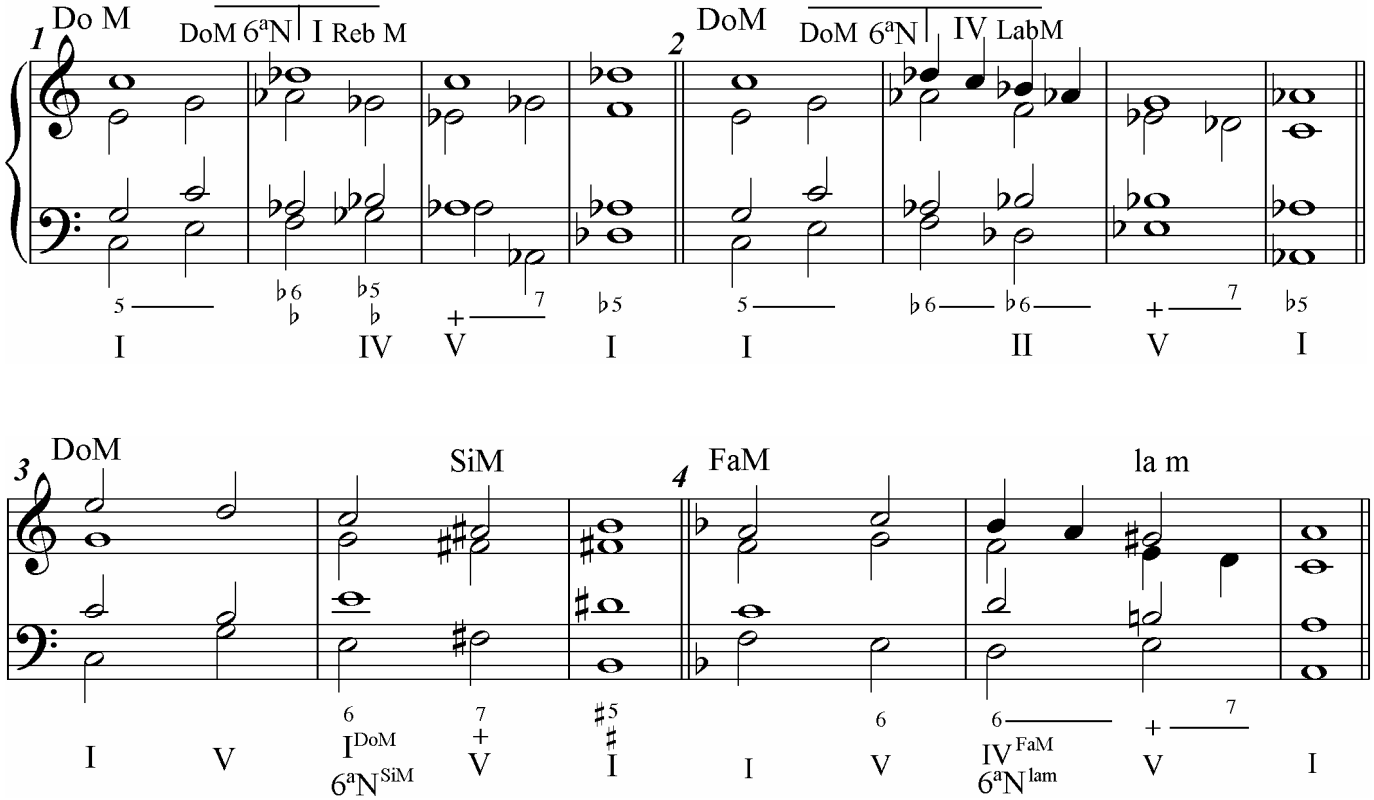
Ejercicio 6. Completar los siguientes arranques con los acordes indicados y cifrar la 6ª napolitana.



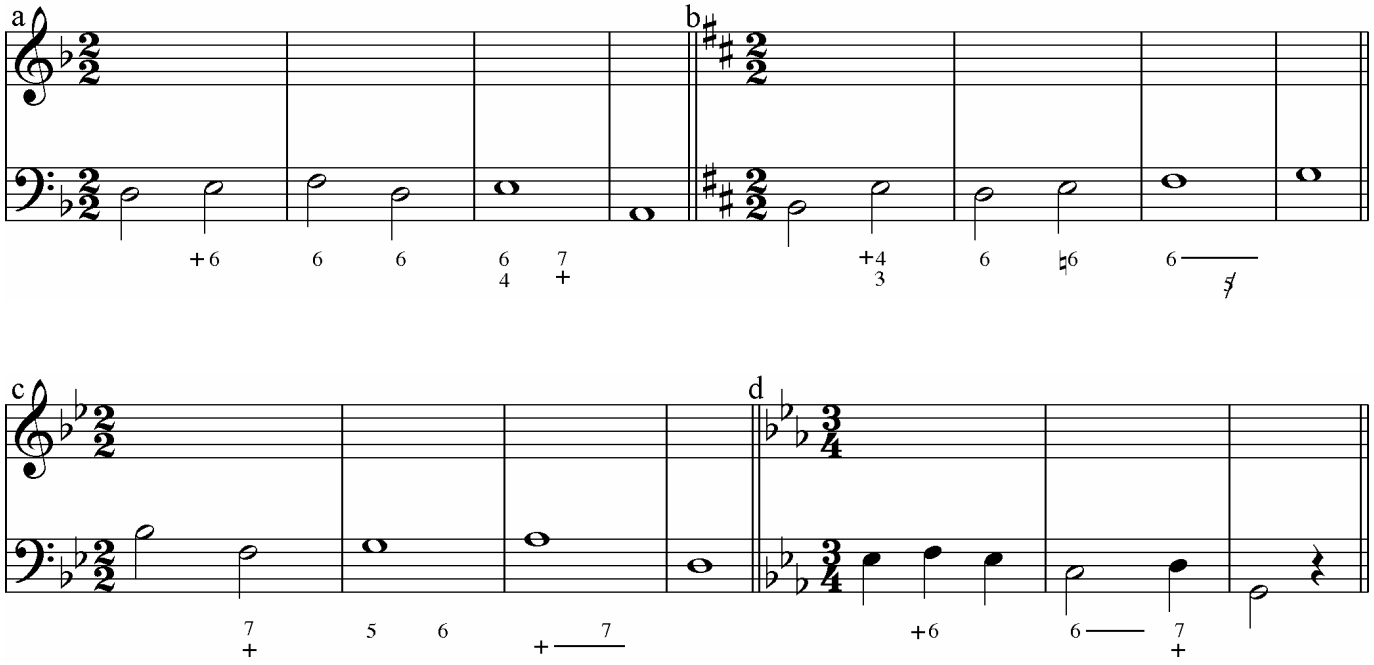
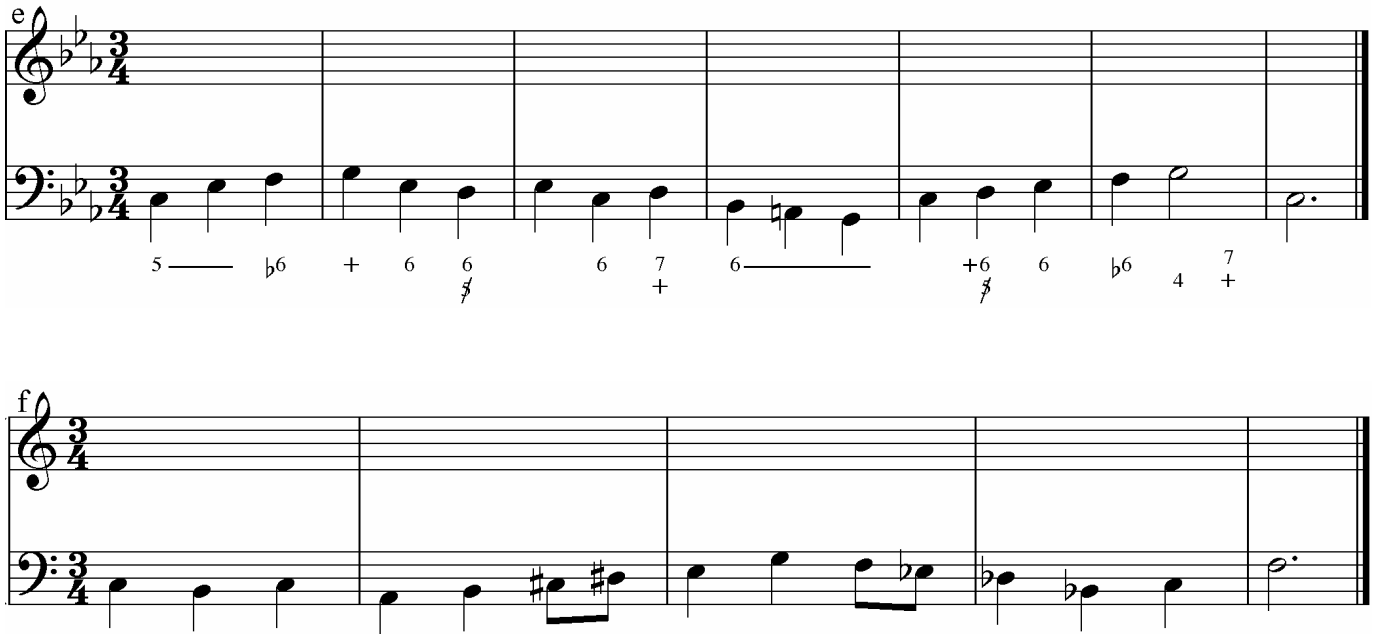


Ejercicio 7. Práctica del enlace del acorde de 6ª napolitana.

La modulación con la sexta napolitana

La sexta napolitana es un acorde pivote útil en la modulación. Como simple acorde tríada perfecto mayor permite muchas interpretaciones. Puede ser I, IV, y V grados de una tonalidad mayor, o V y VI grados en una tonalidad menor. De la misma manera, cualquier acorde Perfecto Mayor de cualquier tonalidad puede interpretarse como sexta napolitana de la tonalidad correspondiente.



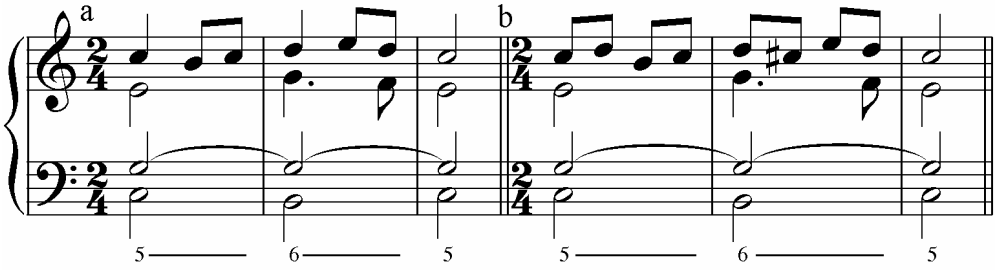
Ejercicio 8. Realizar los siguientes fragmentos modulando mediante la interpretación de un acorde perfecto mayor como 6ª napolitana o viceversa.



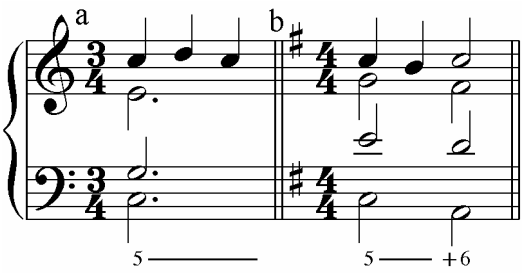
Las bordaduras o notas de floreo

La nota de floreo o bordadura es una nota de valor rítmico débil que sirve para adornar una nota inmóvil. Sucede a una nota real, a distancia de 2ª Mayor o menor y vuelve de nuevo a la misma nota real. Al igual que la nota de paso, no se suele cifrar.

Los floreos pueden ser superiores o inferiores (ejemplo a). También existe el doble floreo, consistente en florear la nota real con su nota inmediatamente superior e inferior o viceversa (ver ejemplo b). Por supuesto, se pueden utilizar floreos simultáneos o combinados con otras notas de adorno.

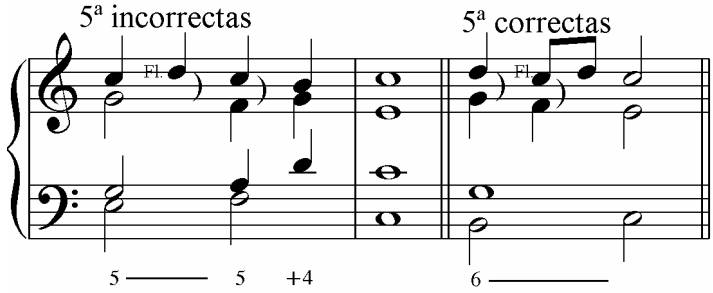


En el momento de la resolución del floreo, el acorde puede continuar siendo el mismo o no.



Normas sobre las 5ª sucesivas producidas por las notas de floreo

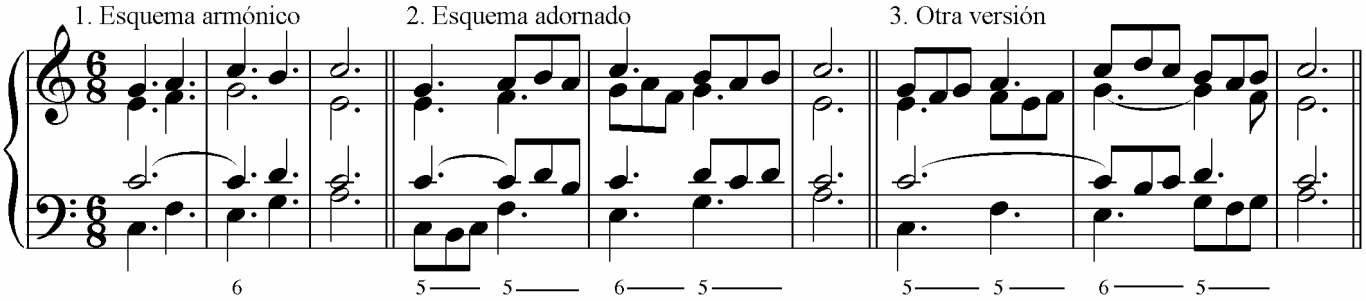
Las 5ª seguidas se permiten cuando la primera está formada por notas reales y en la segunda intervienen notas de floreo. En cambio, se prohiben cuando en la primera intervienen notas de floreo y la segunda está formada por notas reales.



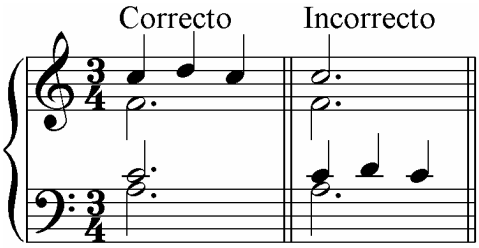
Posibilidades y advertencias respecto a las notas de floreo

Las notas de floreo pueden ser un recurso muy artístico si se saben emplear y no se abusa de sus posibilidades facilonas para rellenar huecos e imitar ritmos.

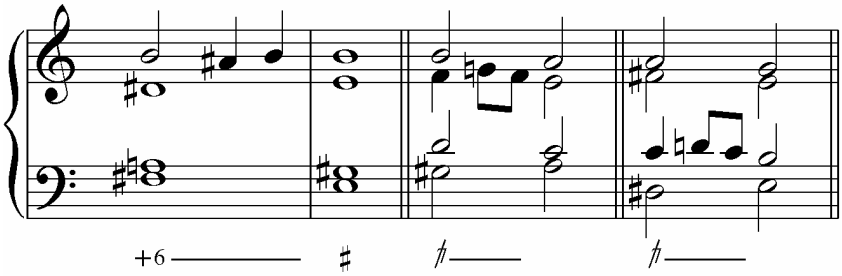
Las notas deben iniciar giros melódicos y colaborar a que se continúen, dentro de lo posible, en cada una de sus partes.



La nota real que se florea conviene que no esté duplicada. En caso de estar duplicada, es mejor que el floreo esté por arriba.

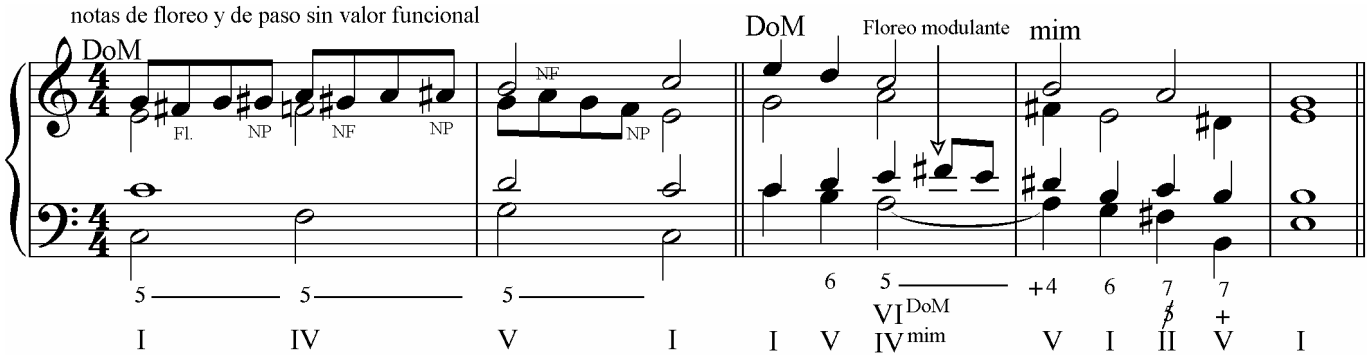


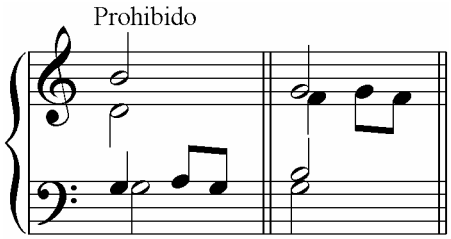
Puede utilizarse la simultaneidad de dos notas iguales de las cuales una está alterada y la otra no, siempre que sea el resultado lógico del juego melódico de la bordadura.

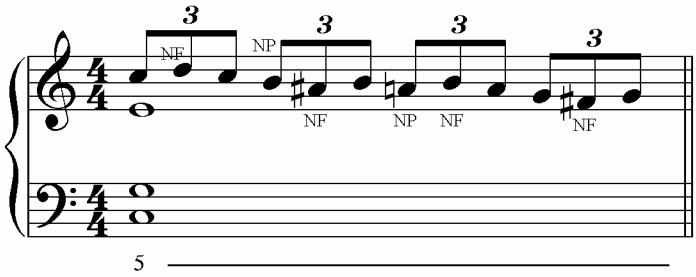


Las notas de floreo pueden provocar modulaciones si no responden a la tonalidad puesta en juego, pero normalmente estas notas no tienen valor funcional, por lo tanto, no hay que prejuzgarlas mientras no

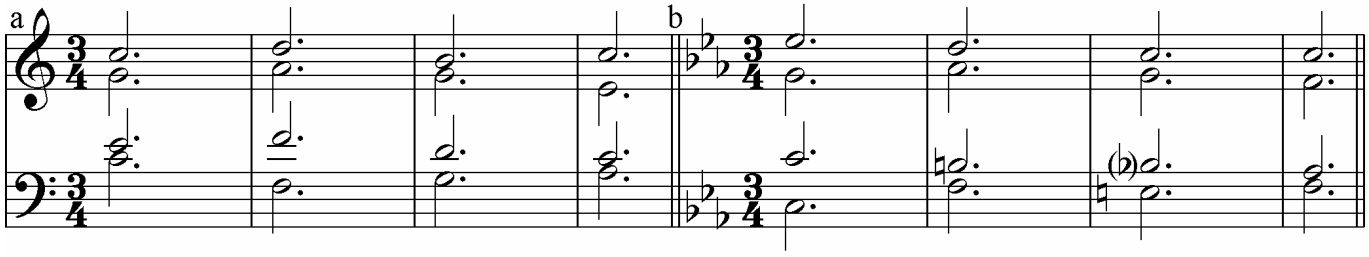
se vean los efectos que producen. La bordadura inferior con frecuencia se altera cromáticamente para aproximarse medio tono a la nota principal, con lo cual adquiere el carácter de una sensible momentánea del grado de la escala al que tiende. La bordadura superior, si se desea, también puede alterarse, pero ello se hace exclusivamente para colorear la armonía, no porque el oído sienta ninguna inclinación a que sea así, pues, en este caso, la bordadura diatónica es la que resulta más espontánea.



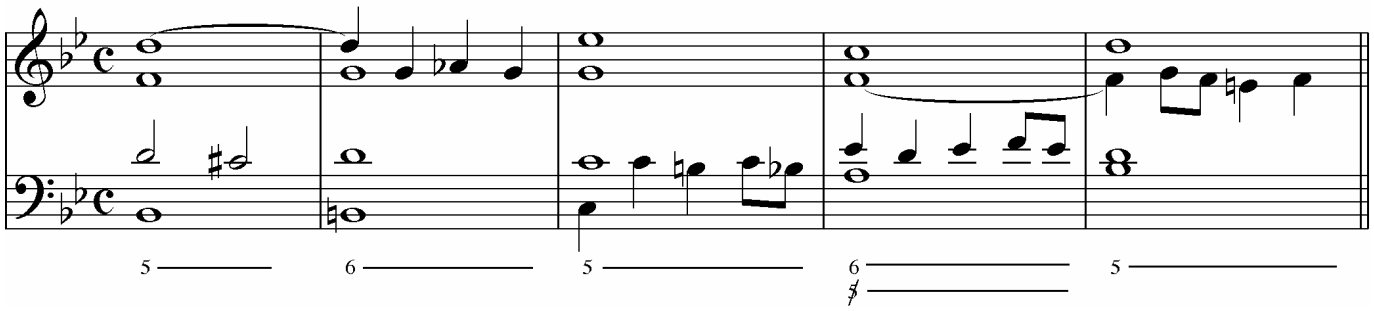
No se debe bordear un unísono. Tampoco está permitido que la bordadura forme un unísono con otra nota del acorde, de forma que el movimiento de 2ª de la nota real a la bordadura haga que se pase de una disonancia de 2ª a un unísono.

Las notas de adorno se pueden bordear.

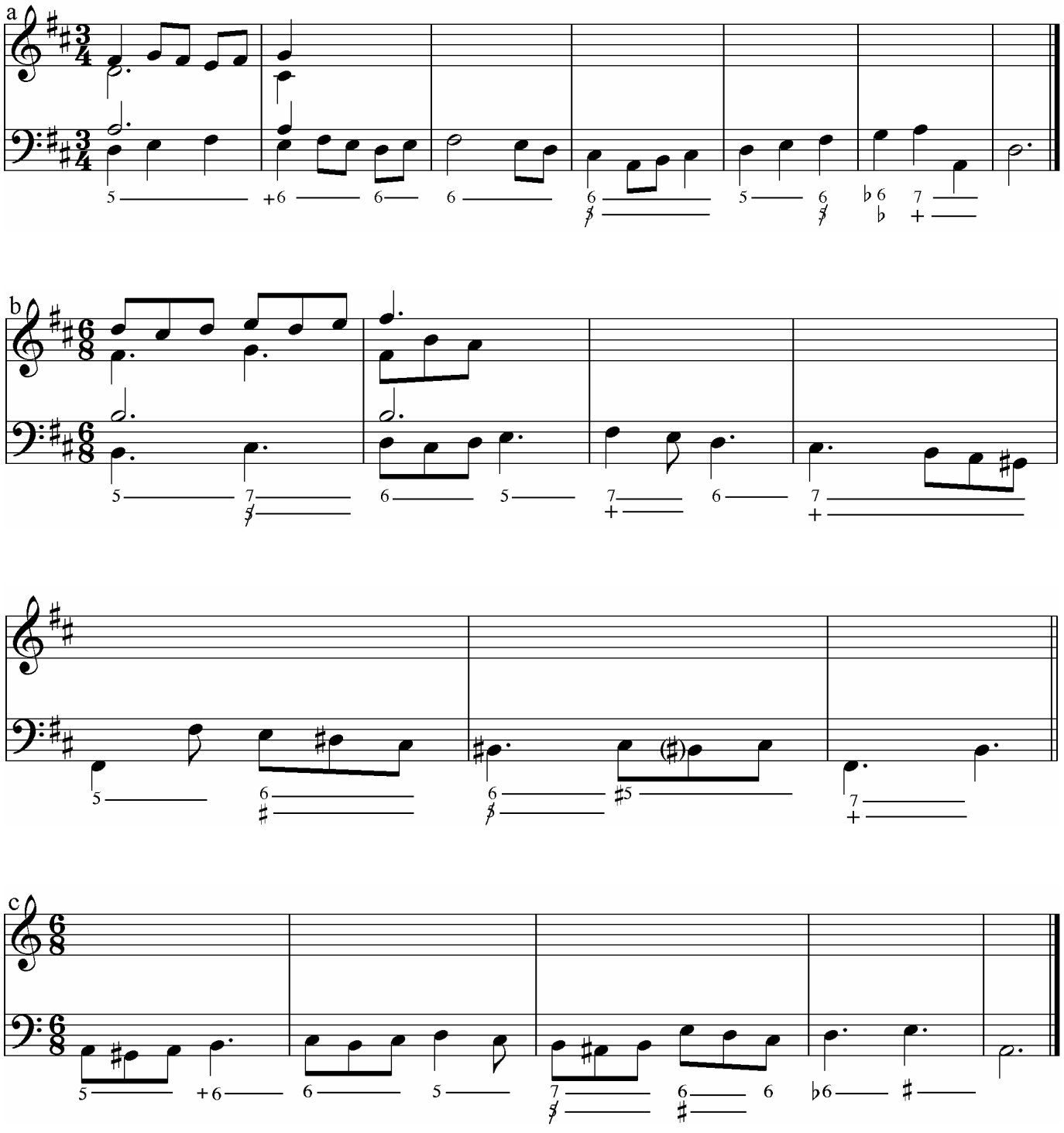
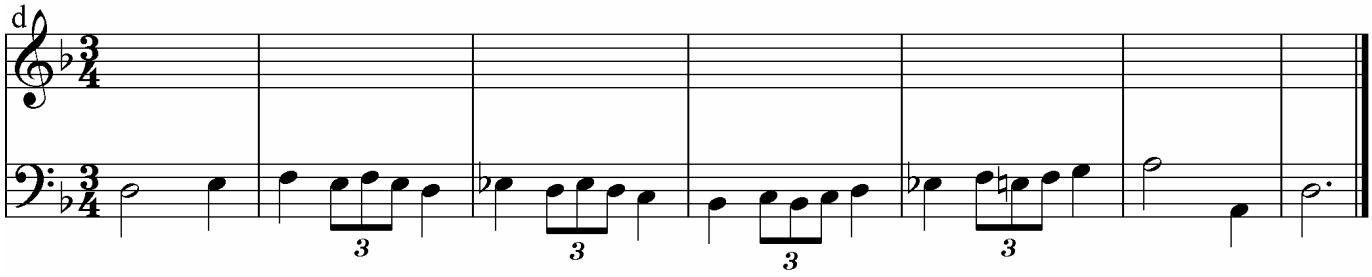


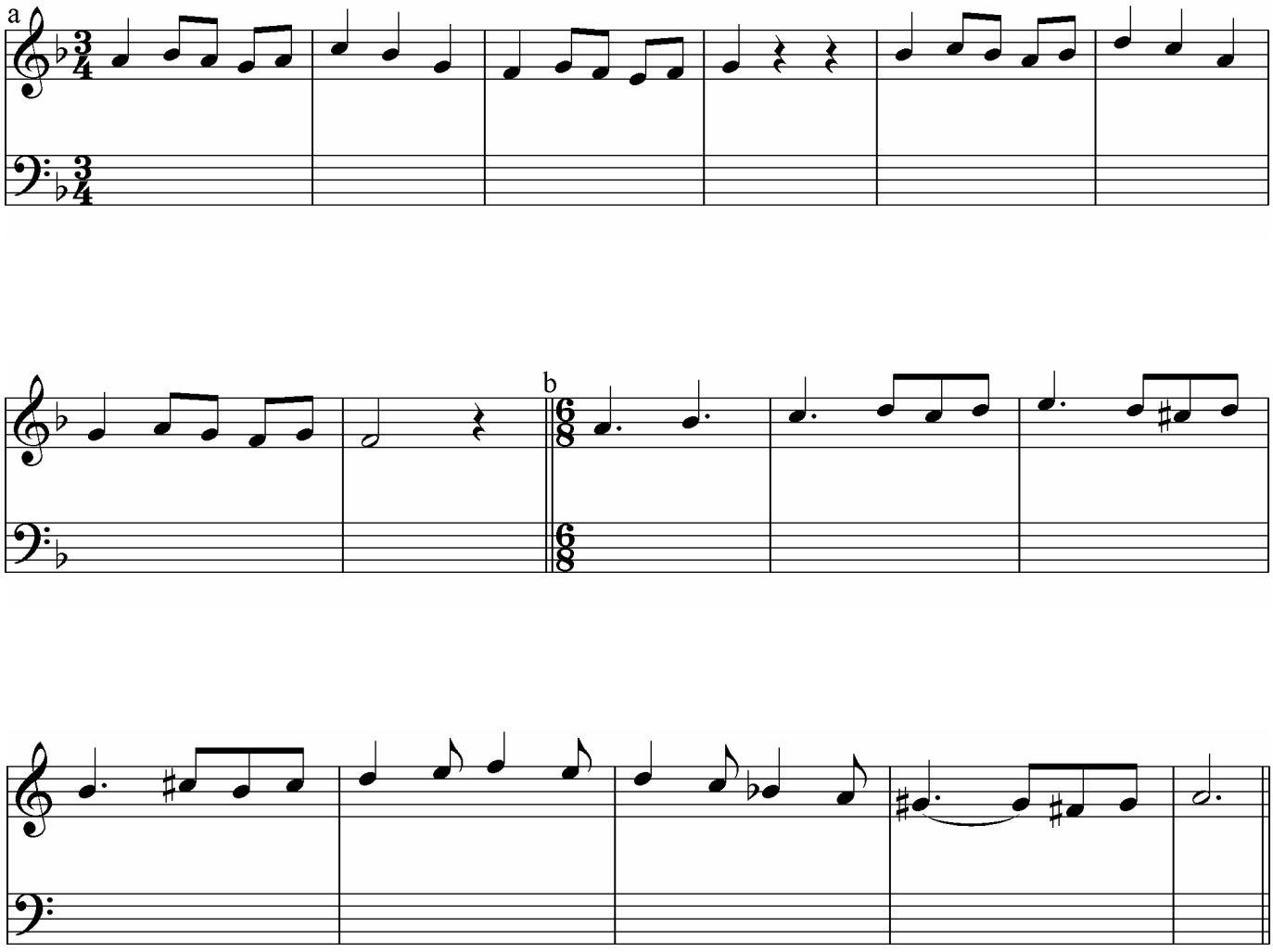
Ejercicio 9. Adornar con bordaduras superiores e inferiores.

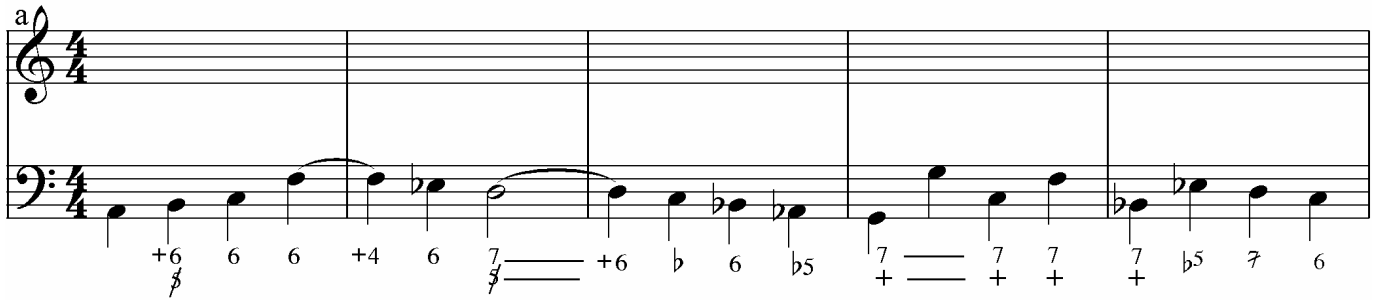
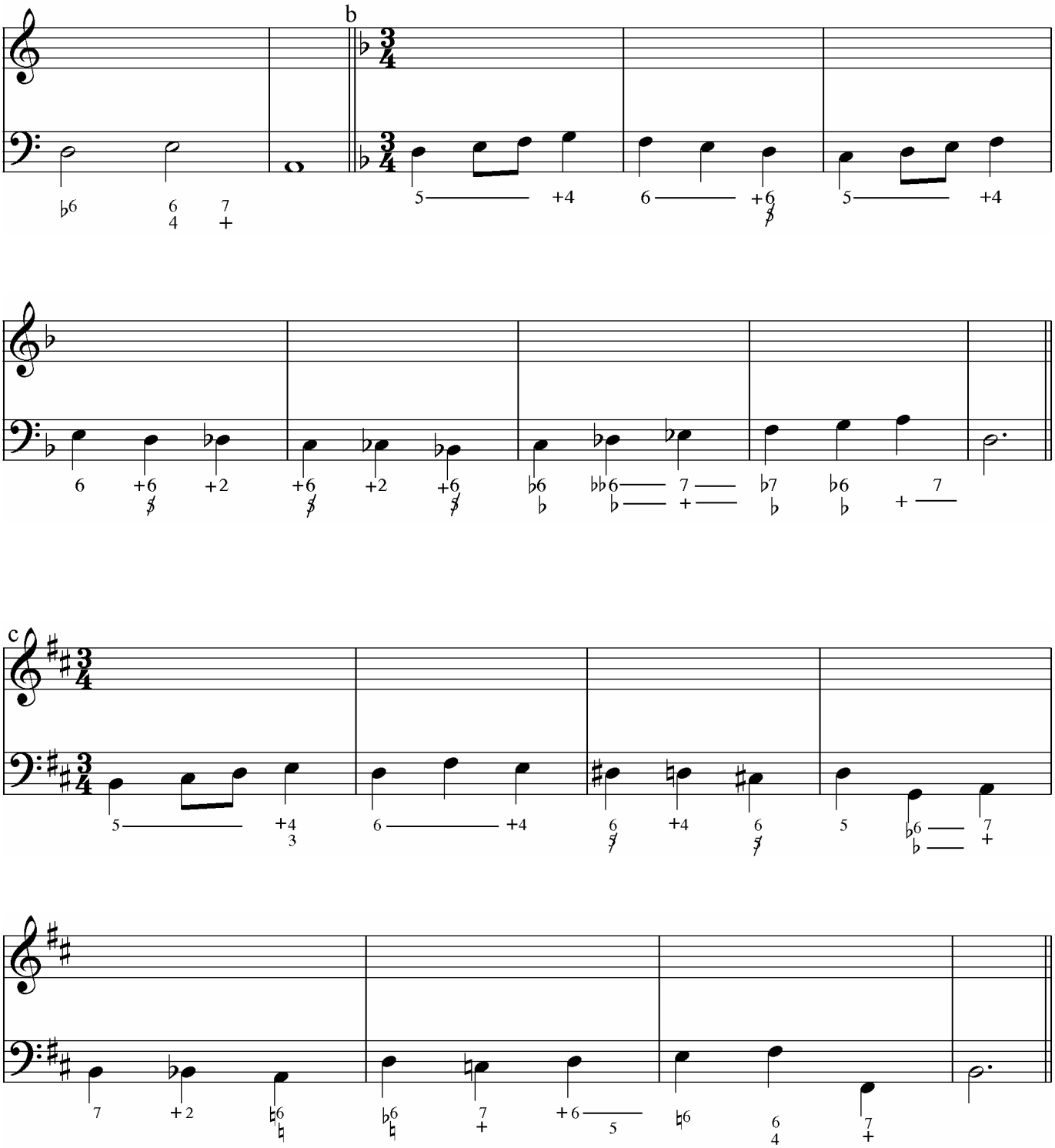


Ejercicio 10. Señalar las bordaduras defectuosas.



Ejercicio 11. Bajos para practicar el empleo de notas de floreo.



Ejercicio 12. Cantos dados para practicar las notas de floreo o bordaduras.

Ejercicio 13. Bajos cifrados para practicar todo lo estudiado hasta el momento.



Dominantes secundarias

Cualquier página de música que observemos mostrará numerosas alteraciones. Ya sabemos que estos signos cromáticos no significan necesariamente que haya tenido lugar una modulación. Algunas de estas alteraciones son necesarias para indicar los grados sexto y séptimo elevados en el modo menor armónico. Otras son notas extrañas cromáticas, o bordaduras inferiores alteradas ascendentemente.

Muchos signos de alteración proceden de la preferencia de los compositores por el sonido de la armonía de dominante frente a otras funciones armónicas, una preferencia que prevaleció hasta fines del siglo XIX. Junto a la propia función de dominante de la tonalidad principal, el principio de la dominante secundaria es el más importante generador de la armonía de dominante. Este principio amplia el ámbito de colores armónicos al añadir nuevas notas, y por tanto, nuevos acordes; por otra parte, también incrementa el sentido de la dirección y del movimiento en la progresión armónica.

De la observación de esta práctica, se puede extraer la siguiente regla: cualquier grado de la escala puede estar precedido por su propia armonía de dominante sin debilitar la tonalidad principal. Estos acordes de dominante temporales reciben el nombre de *dominantes secundarias*. Los acordes para los que funcionan como dominantes secundarias, reciben el nombre de *tónicas secundarias* y, por tanto, se realiza una *tonicalización*.

La sucesión V-I es la más importante de cuantas se dan en el sistema tonal. No hay que perder de vista que:

a) la dominante es un acorde perfecto mayor, el cual frecuentemente añade una séptima menor.

b) La tónica es una acorde tríada perfecto mayor o menor (nunca disminuido o aumentado).

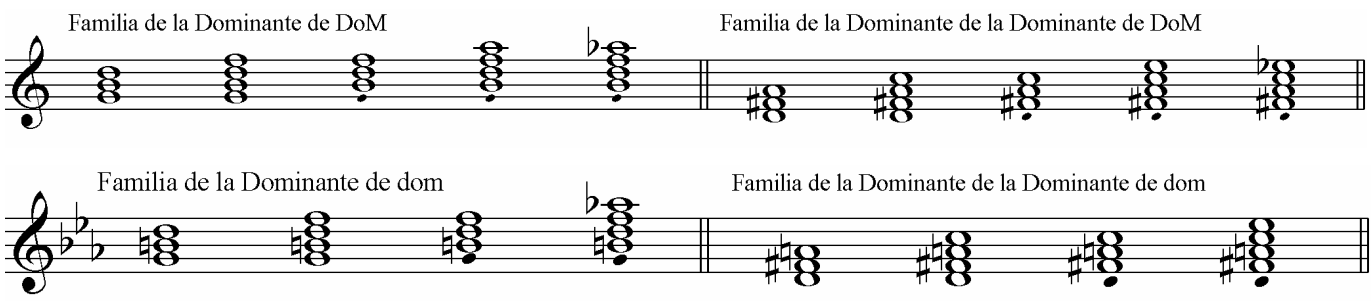
Por lo tanto, podemos establecer una relación de dos acordes como dominante-tónica si cumplen las dos condiciones anteriores, y además sus fundamentales están a distancia de 4ª justa ascendente o 5ª justa descendente. En cada tonalidad existe una sola tónica y una sola dominante. Sin embargo, otros grados pueden cumplir estas funciones de modo provisional. Cuando así ocurre, al grado en cuestión se le atribuye la función de “tónica secundaria” o “dominante secundaria”.

Los acordes con una función de dominante secundaria se comportan igual que la dominante y se cifran igual. Vamos a ver más detalladamente cada uno de ellos.

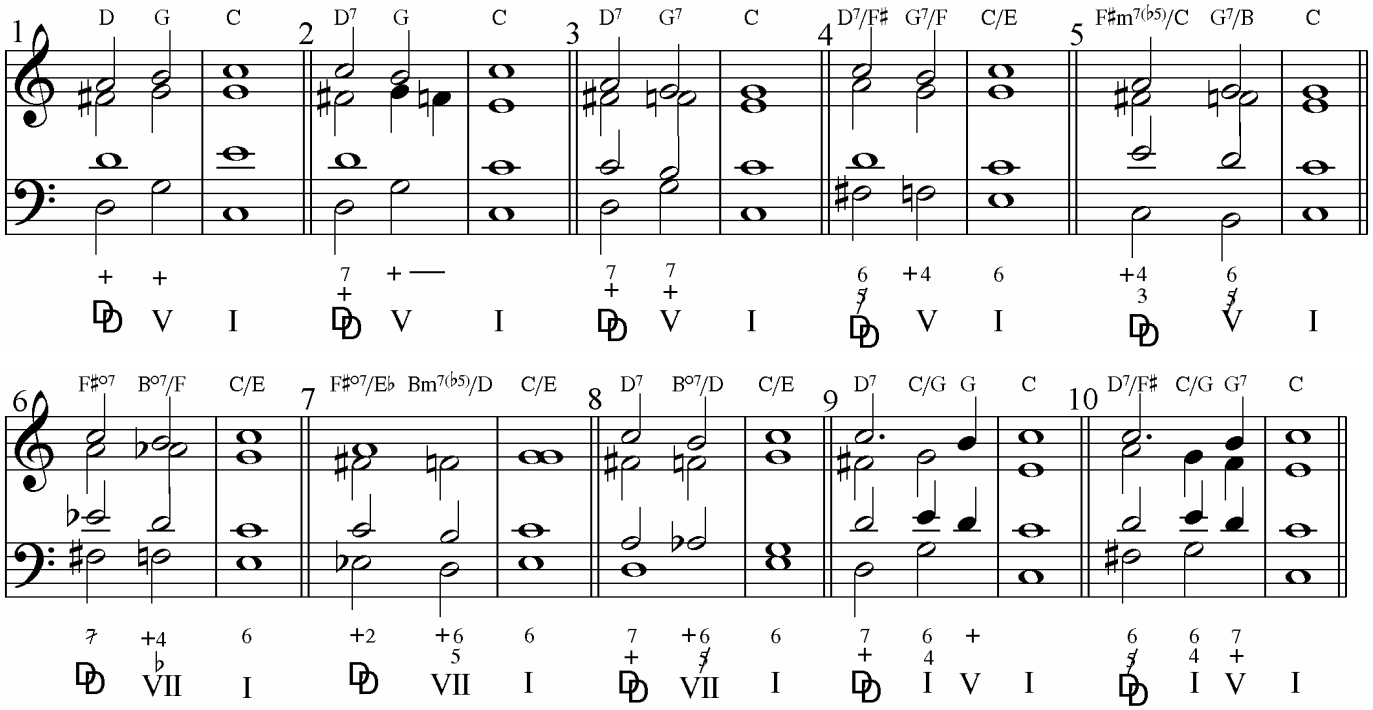
La Dominante de la Dominante

Es un acorde préstamo que tradicionalmente se ha explotado mucho por los compositores de todos los tiempos. Sirve para destacar, para poner de relieve a la dominante, y así, con su fuerza, contribuir a la confirmación de la tonalidad principal.

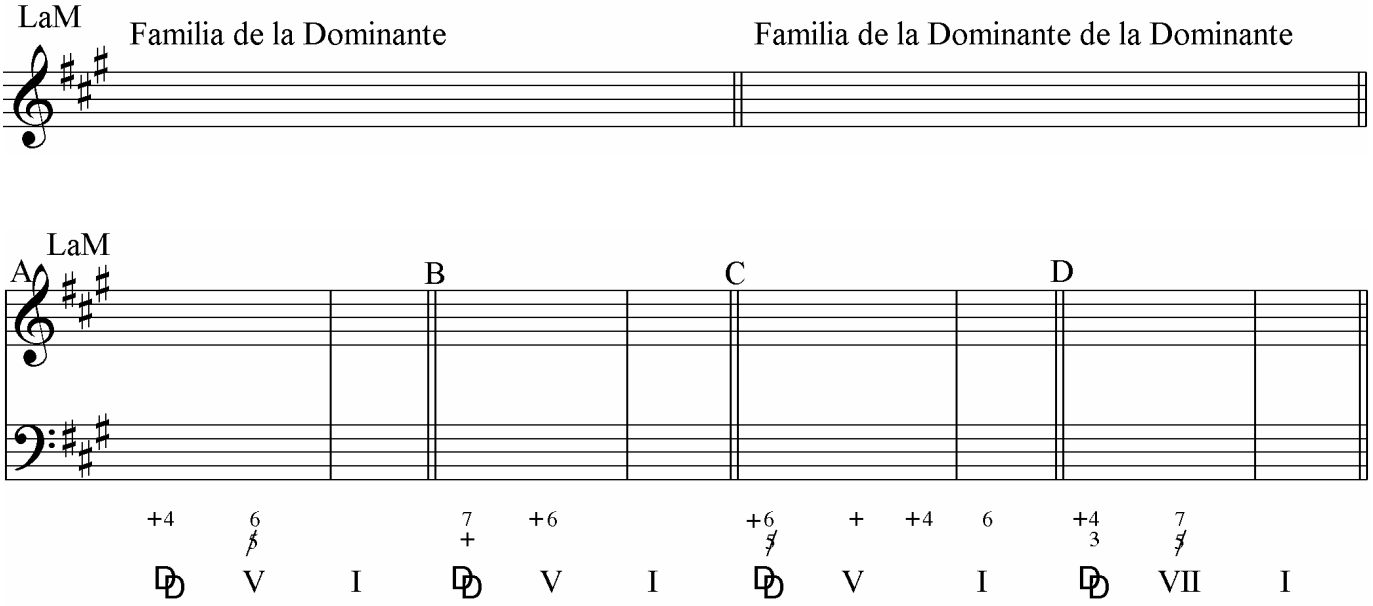
La fundamental de este acorde se encuentra a distancia de 5ª justa ascendente desde la dominante, y tiene las mismas características que un acorde de la dominante. Al igual que tenemos la familia de la dominante, también tenemos toda una familia de acordes con función de dominante de la dominante.

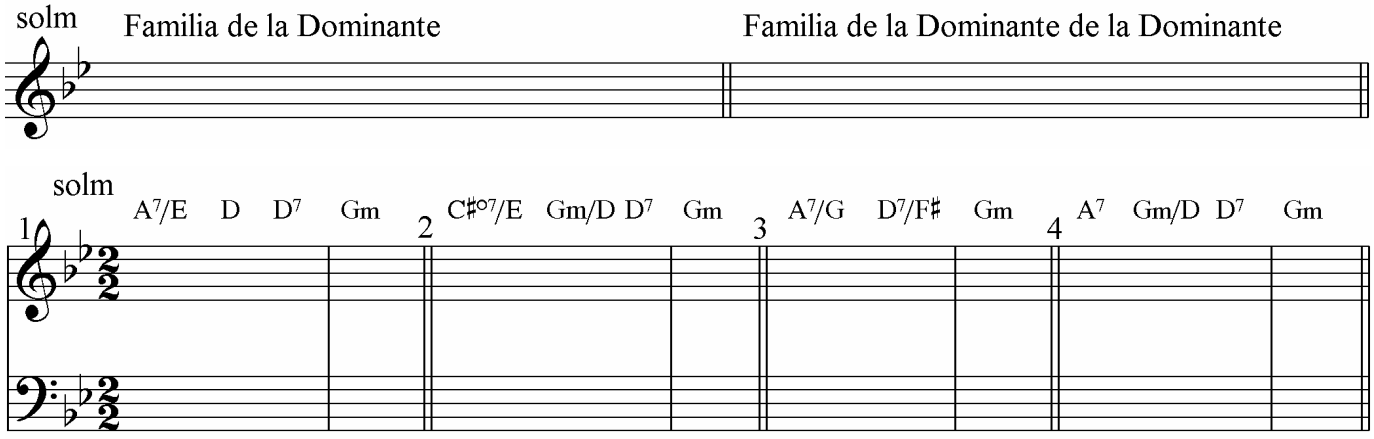


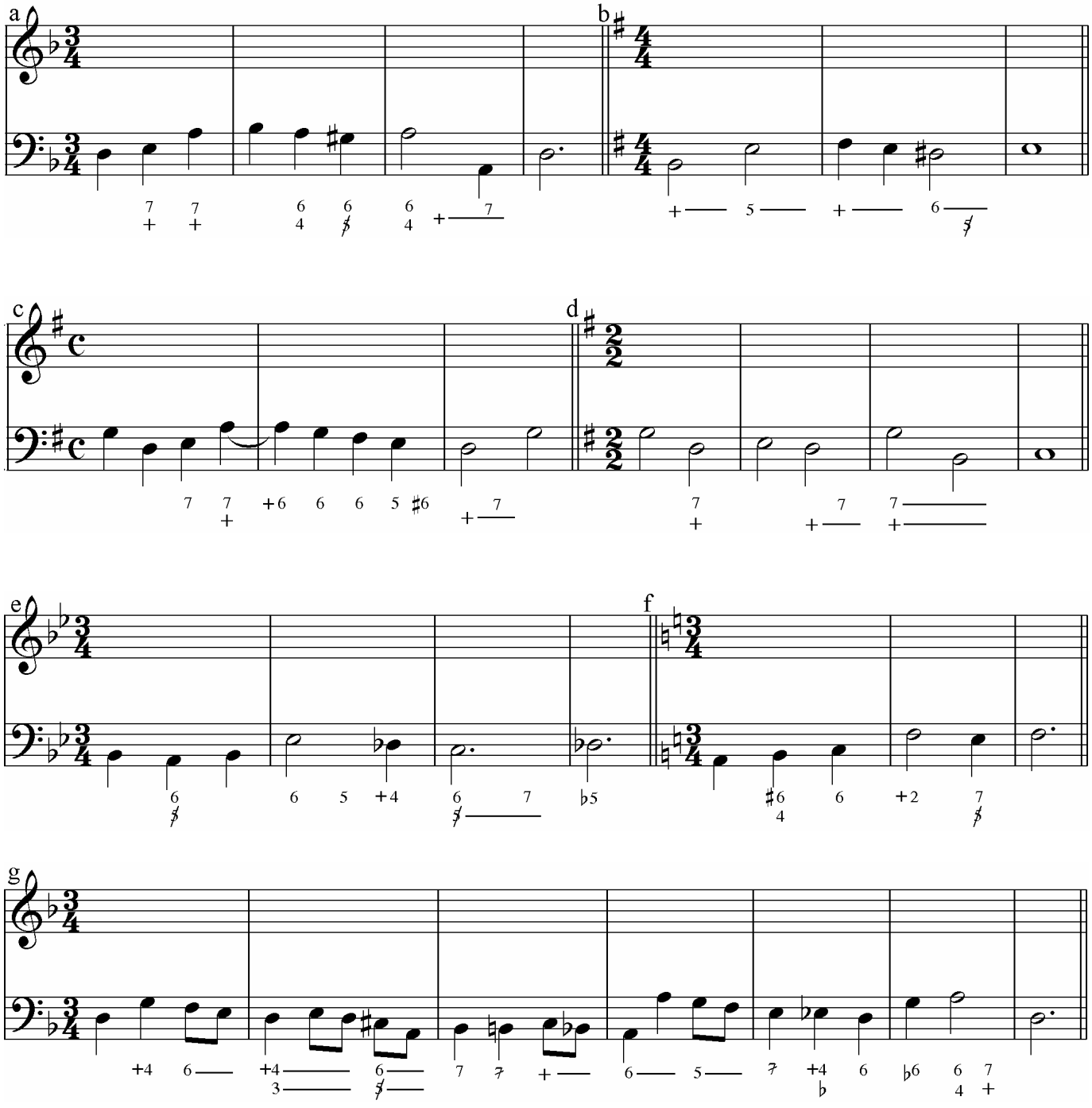
Este acorde tiene una cierta función dominante respecto a la tonalidad de la dominante, pero dentro de la tonalidad principal tiene función subdominante, ya que antecede a la dominante. Cualquier acorde de la familia de la dominante de la dominante puede enlazar con cualquier acorde de la familia de la dominante, o bien con el cuarta y sexta cadencial. En este acorde, la tercera es la sensible. Ésta asciende al V grado si el acorde de dominante se presenta tríada, pero hará un cromatismo descendente si el V grado aparece con séptima. Su cifrado es igual que el de los acordes de dominante Veamos algunos enlaces posibles.



Ejercicio 14. Escribe la familias de la dominantes de las tonalidades indicadas y realiza los enlaces que se piden.

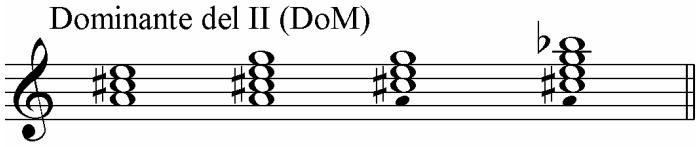


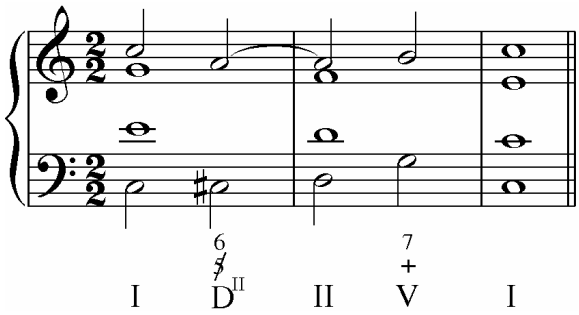


Ejercicio 15. Práctica del acorde de Dominante de la Dominante.

Dominante del II grado

En el modo mayor la dominante del segundo grado tiene como fundamental el sexto grado y resuelve en el segundo grado tríada. No se emplea en el modo menor, puesto que en este modo el acorde que se forma sobre el II grado es una tríada disminuida y no puede actuar como tónica.

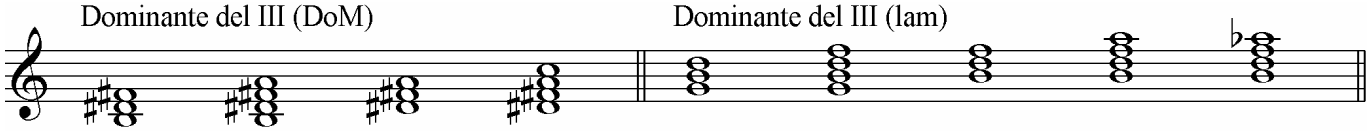
Se trata y resuelve igual que un acorde de dominante y resuelve normalmente sobre el II grado tríada. También tenemos en este caso toda una gama de acordes para utilizar.





Dominante del III grado

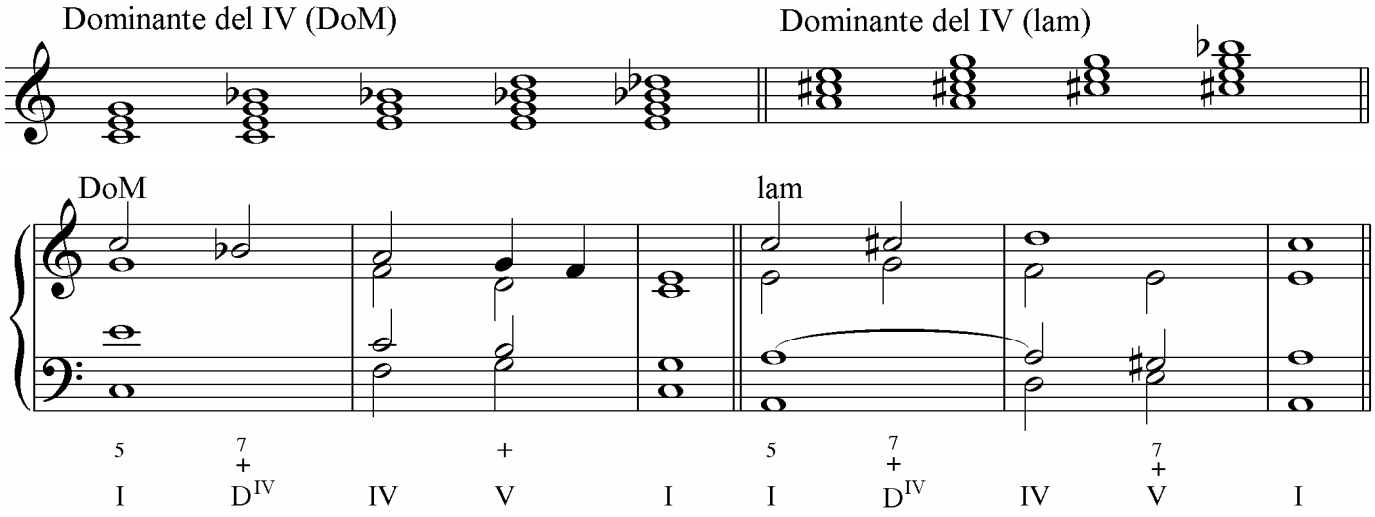
Este acorde no se utiliza mucho en el modo mayor, ya que el III no es muy buen grado. Sin embargo, en el modo menor, aparece con bastante frecuencia, ya que supone una modulación pasajera a la tonalidad relativa mayor. Cuando aparece en el modo menor, le sigue el III grado sin la sensible alterada (es decir, como un acorde perfecto mayor).



Dominante del IV grado

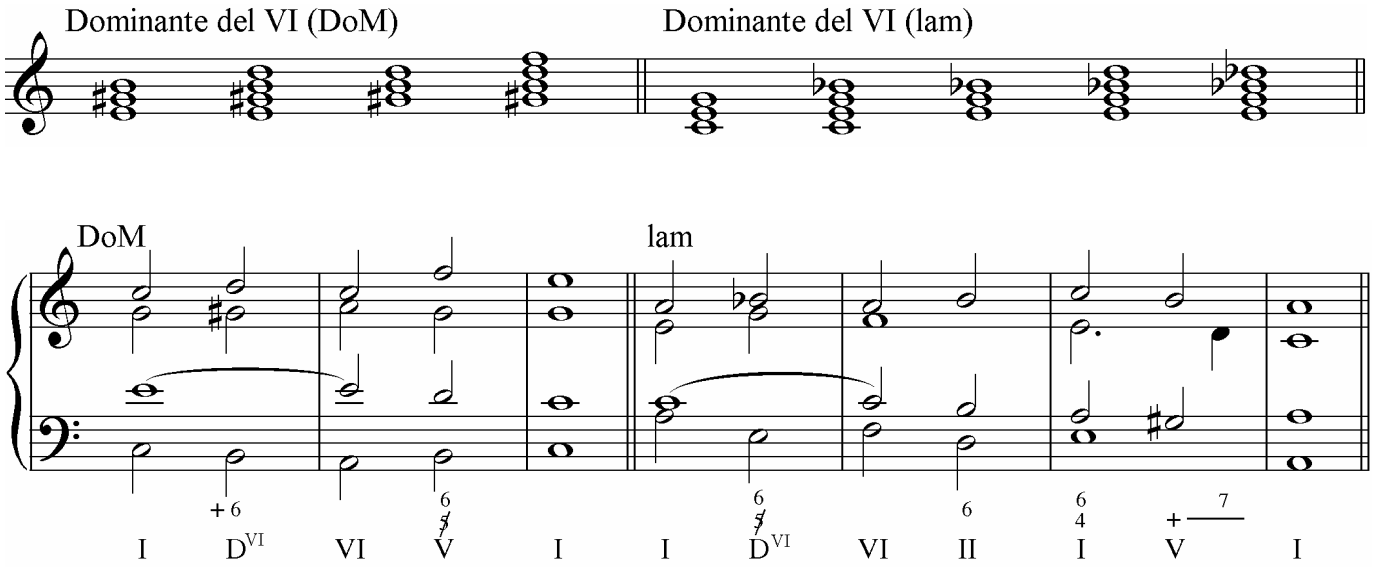
En el modo mayor, la tríada mayor de tónica puede convertirse en una dominante del IV simplemente añadiendo una séptima menor. La dominante del IV es una de las dominantes secundarias más comunes y más utilizadas hacia el final de un movimiento, donde el énfasis sobre la subdominante equilibra las anteriores modulaciones a la dominante.

En el modo menor es necesario elevar cromáticamente el tercer grado para obtener la sensible de la subdominante.



Dominante del VI grado

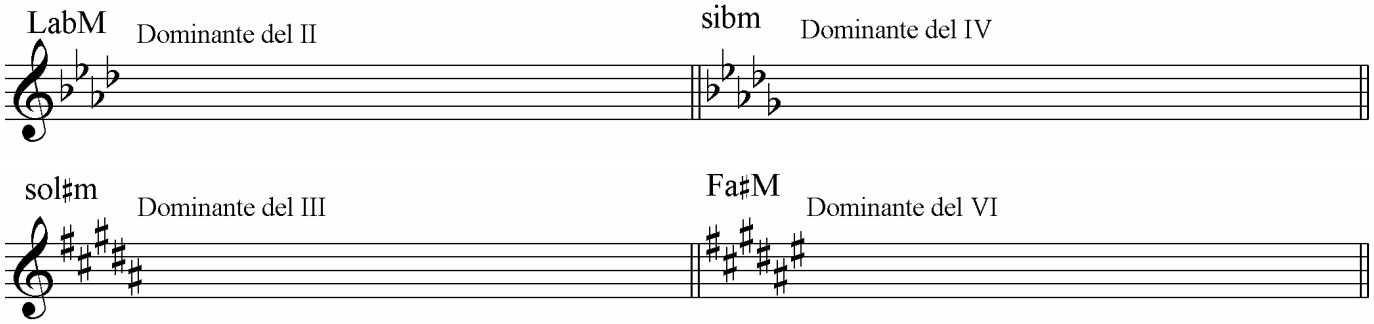
Se puede utilizar en ambos modos.



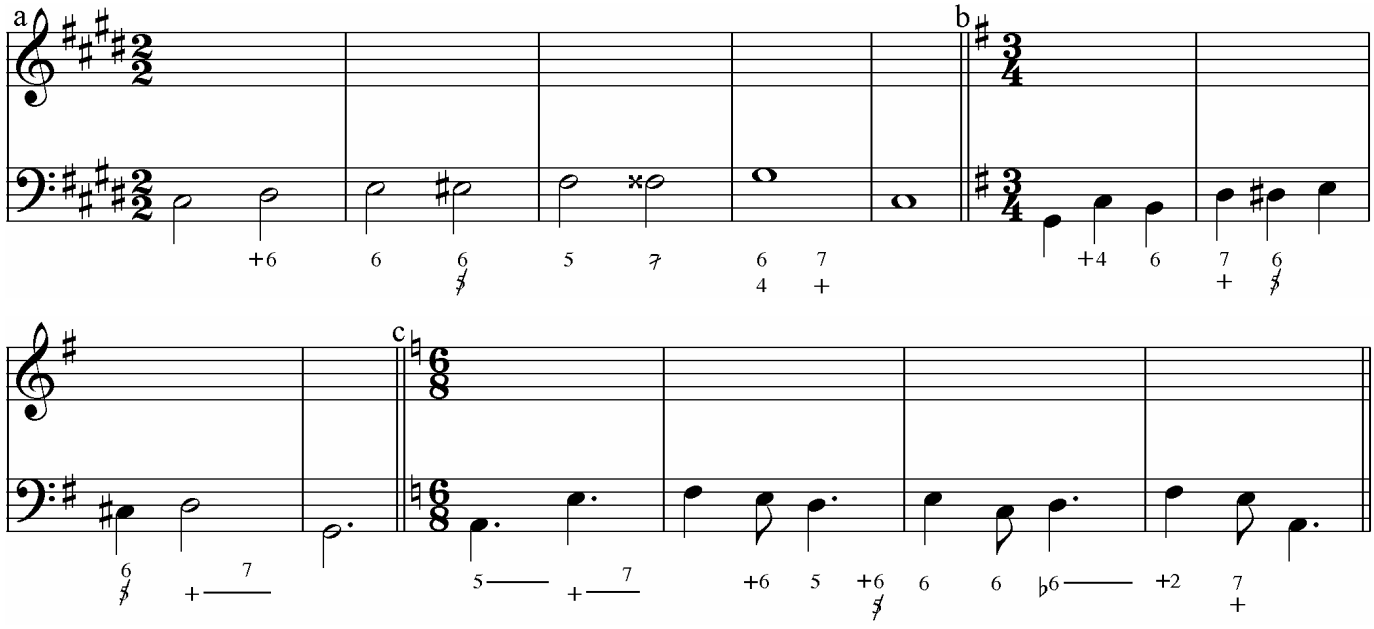
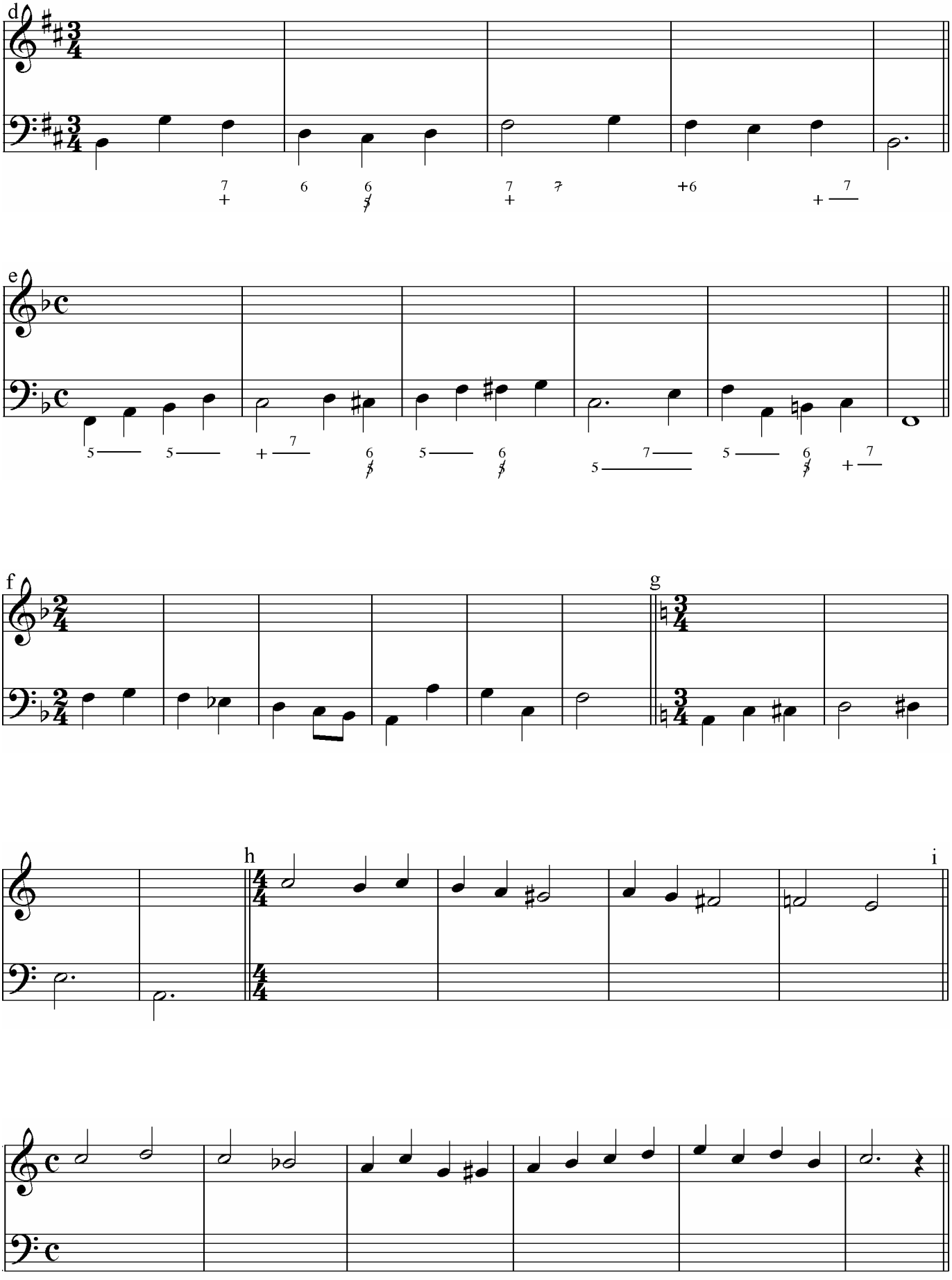
Dominante del VII grado

La sensible no se considera como una posible tónica pasajera, ya que el acorde que se forma sobre ella es un acorde de 5ª disminuida, de manera que su dominante no se utiliza.

Ejercicio 16. Escribir las familias de dominantes secundarias que se indican.



Ejercicio 17. Ejercicios *unitónicos* para practicar las dominantes secundarias.

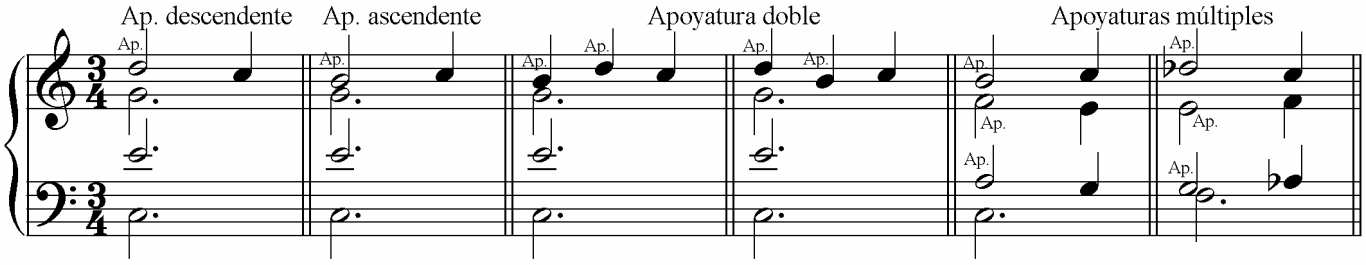


d
e
f
g
h
i

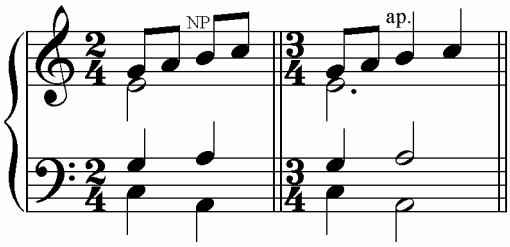
La apoyatura

El nombre de esta nota extraña viene del término italiano *appoggiare*. Es una nota de adorno que ocupa momentáneamente el lugar de la nota real que retrasa. Se presenta a distancia de tono o semitono de la nota real sobre la que resuelve y, por tanto, su resolución es ascendiendo o descendiendo por grados conjuntos. Así, las apoyaturas pueden ser *inferiores* o *ascendentes* y *superiores* o *descendentes*. Generalmente se coloca sobre tiempo o fracción de tiempo fuerte, lo que le permite llevar un acento expresivo.

Podemos encontrar apoyaturas dobles, cuando suena la apoyatura superior y la inferior (o viceversa) sucesivamente antes de que suene la nota real. También se pueden dar apoyaturas múltiples, cuando se emplea en varias voces simultáneamente.

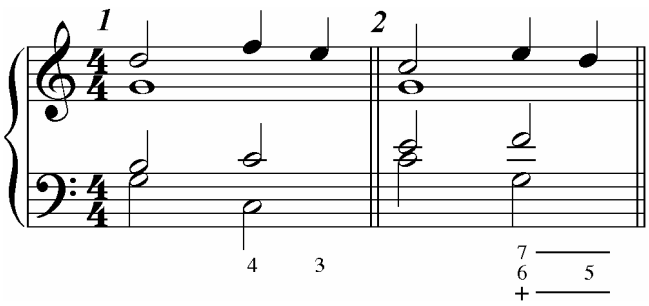


Puede tener una duración mayor, igual o menor que la nota real. Pueden existir dudas en algunas ocasiones de si es una apoyatura o una nota de paso en tiempo fuerte. En estos casos se considera apoyatura si la duración de la nota extraña es mayor que la de la nota anterior.

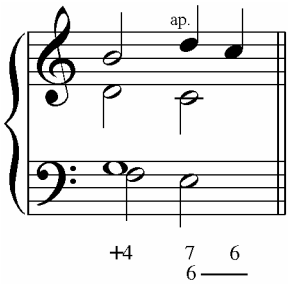


Cifrado

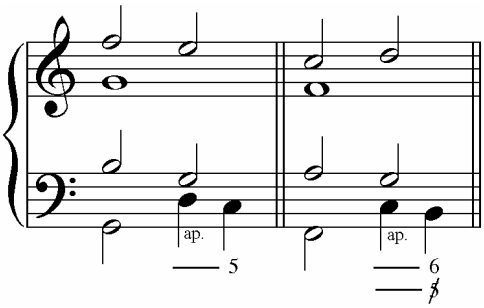
Las apoyaturas sí se cifran, ya que suenan con el acorde y afectan a su sonoridad. El cifrado es un cifrado real, que expresa los intervalos que se producen desde el bajo a la apoyatura y a la nota real.



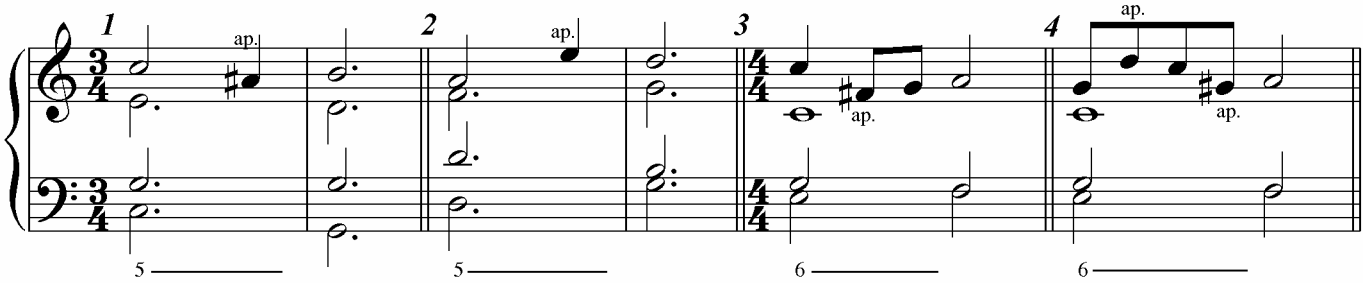
Si la nota real que se apoya está duplicada en otra voz superior, debe de cifrarse.



Cuando la apoyatura está en el bajo colocamos el cifrado normal del acorde debajo de la nota real en la que resuelve la apoyatura y, a su izquierda, una barra de prolongación hasta la apoyatura.



Aunque una de las características más importantes de la apoyatura es su colocación en parte o tiempo fuerte, existe una especie de apoyatura más suave y de un carácter esencialmente más melódico que se ubica en tiempo o fracción de tiempo más débil que su resolución, o bien después del incio del acorde. A ésta los teóricos suelen llamarla apoyatura melódica, ya que su importancia es esencialmente melódica. Por esta razón no se cifra.

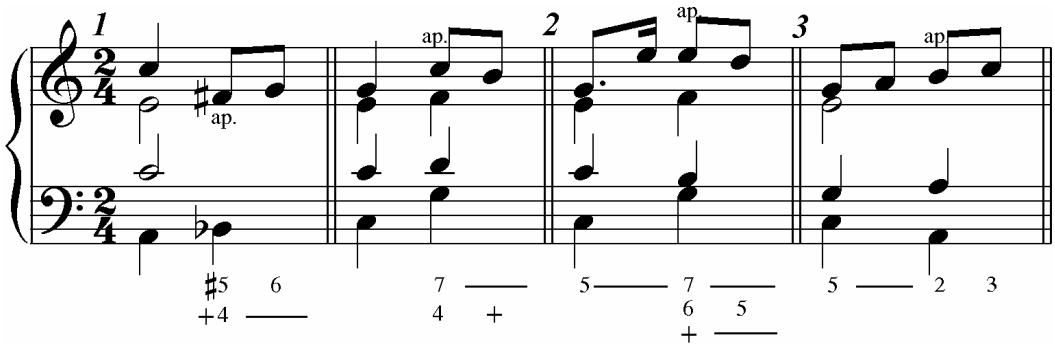


Formas de abordar las apoyaturas

1) La apoyatura puede estar antecedida por un movimiento melódico disjunto. Cuando se llega a la apoyatura por un movimiento disjunto, éste, por lo general, es en dirección contraria al de resolución de la apoyatura: descendente si la apoyatura es ascendente, y viceversa.

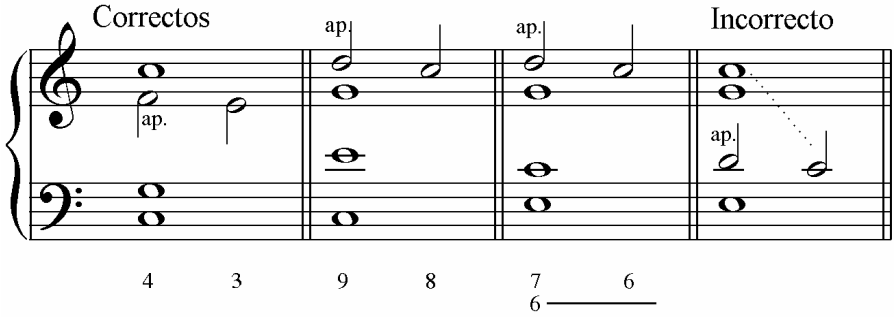
2) La apoyatura puede ser la misma nota que la inmediata anterior, en este caso sería similar a un retardo desligado. Pero, si la nota anterior es de valor más breve que la nota de adorno, es más lógico el análisis como apoyatura (el retardo requiere una preparación igual o superior a su valor).

3) Se puede llegar a la apoyatura también por grados conjuntos. En este caso surgen dudas respecto a si es una nota de paso, un floreo o una apoyatura. Normalmente se considera apoyatura si su valor es mayor al de la nota anterior.



Encuentros simultáneos de la apoyatura y la nota real

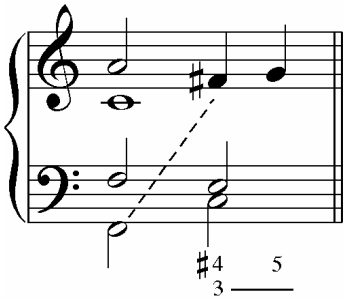
Al emplear una apoyatura en un acorde a 4 partes es conveniente evitar la duplicación de la nota de resolución. Si la nota de resolución está duplicada, la apoyatura siempre debe estar por encima y a distancia de 9ª por lo menos.



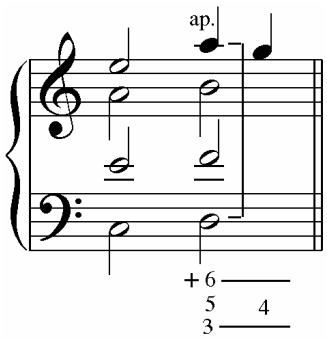
Posibilidades

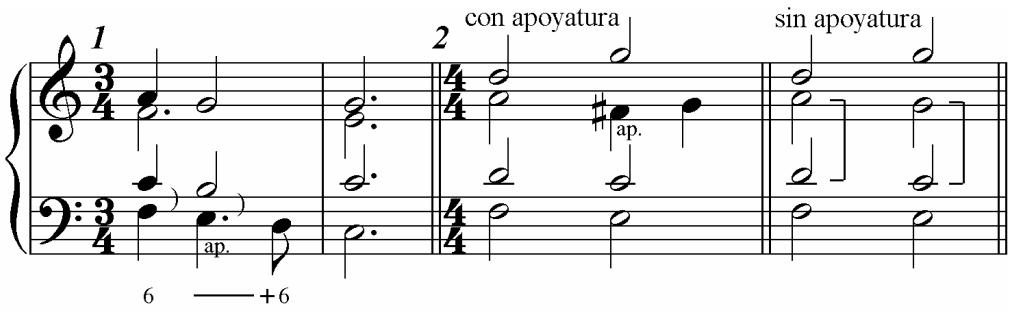
a) La apoyatura inferior, al igual que el floreo inferior, aparece muchas veces a distancia de semitono, aunque no sea una nota constitutiva de la tonalidad.

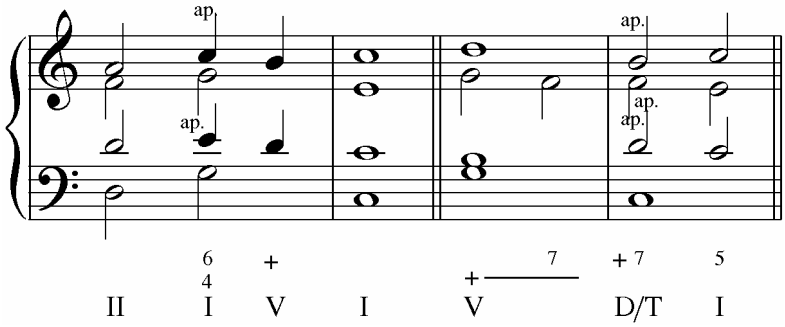
b) Las apoyaturas pueden crear falsas relaciones cromáticas permitidas.

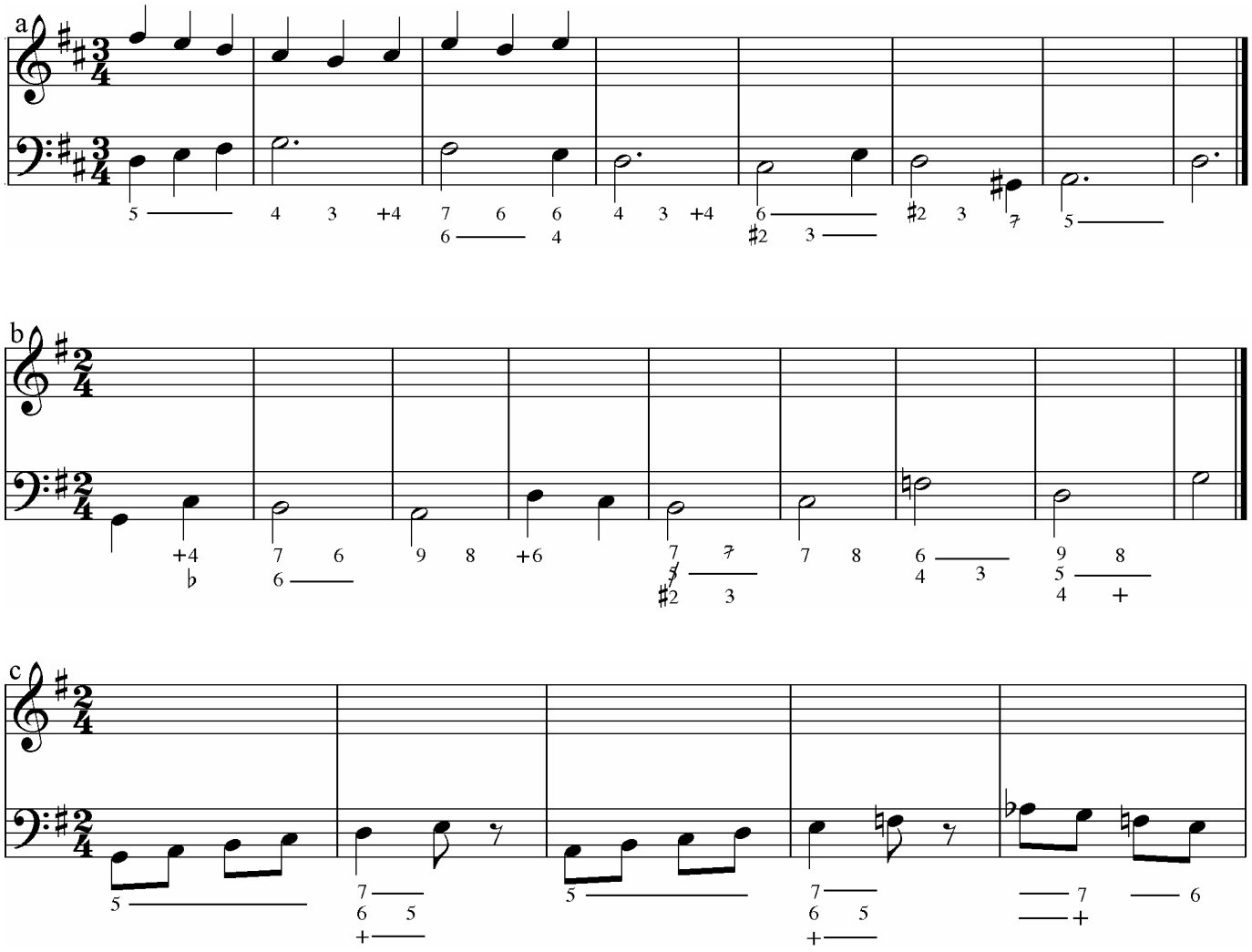
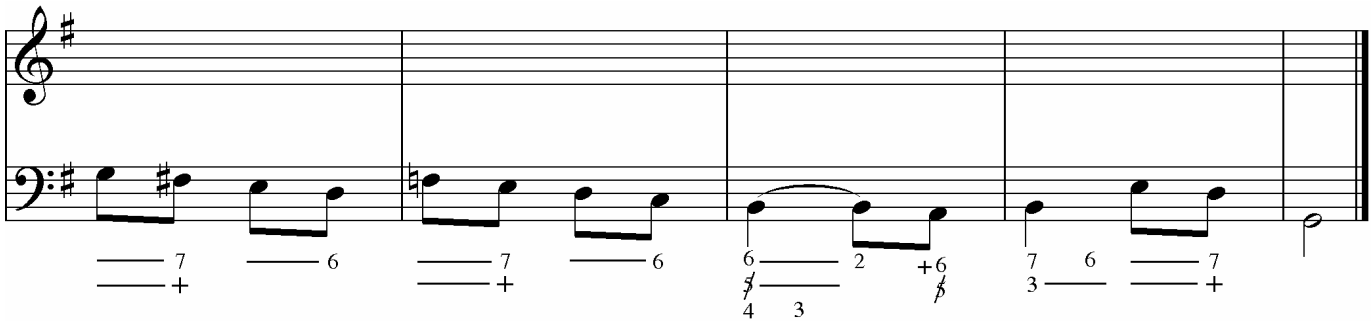


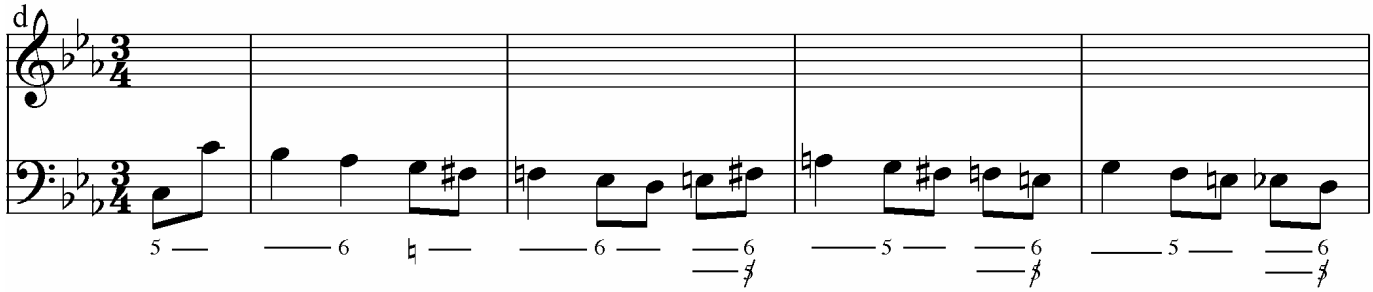
d) Las quintas directas están permitidas si una de las dos notas es una apoyatura.

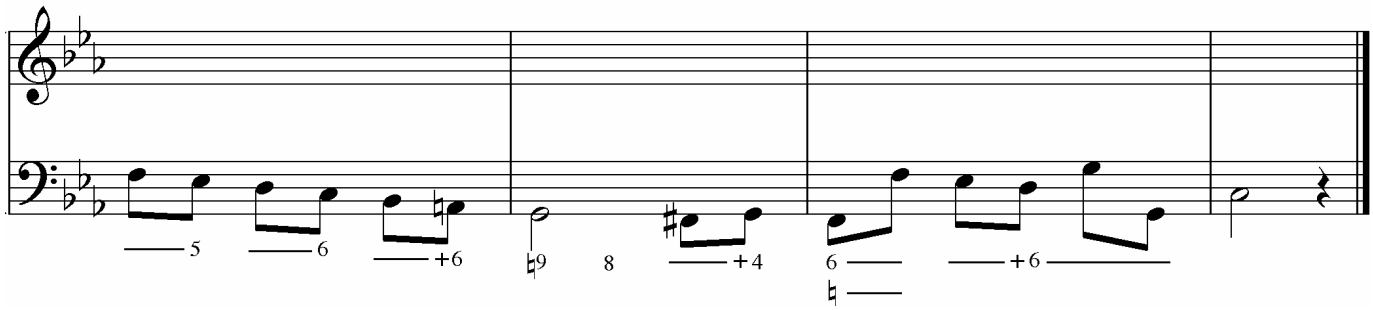


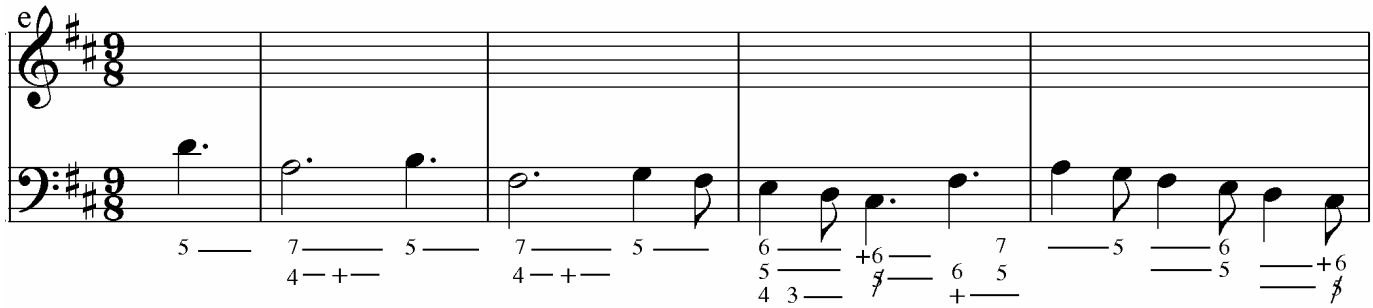
e) Se permiten dos quintas seguidas cuando en la 2ª interviene alguna apoyatura (ejemplo 1). Sin embargo, se considera defectuoso si al eliminar las apoyaturas existen quintas seguidas (ver ejemplo 2).

f) Son posibles las apoyaturas simultáneas, las cuales, en algunos momentos, pueden formar acordes clasificables, como el 6/4 cadencial y el acorde de sobretónica.

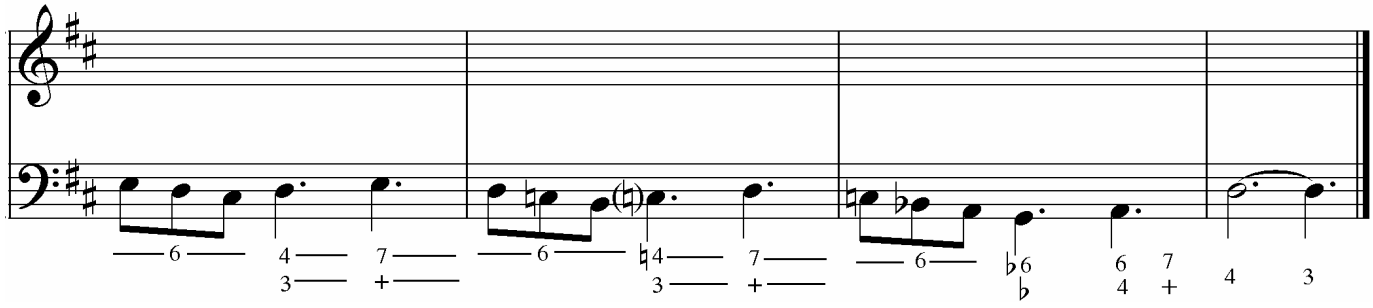
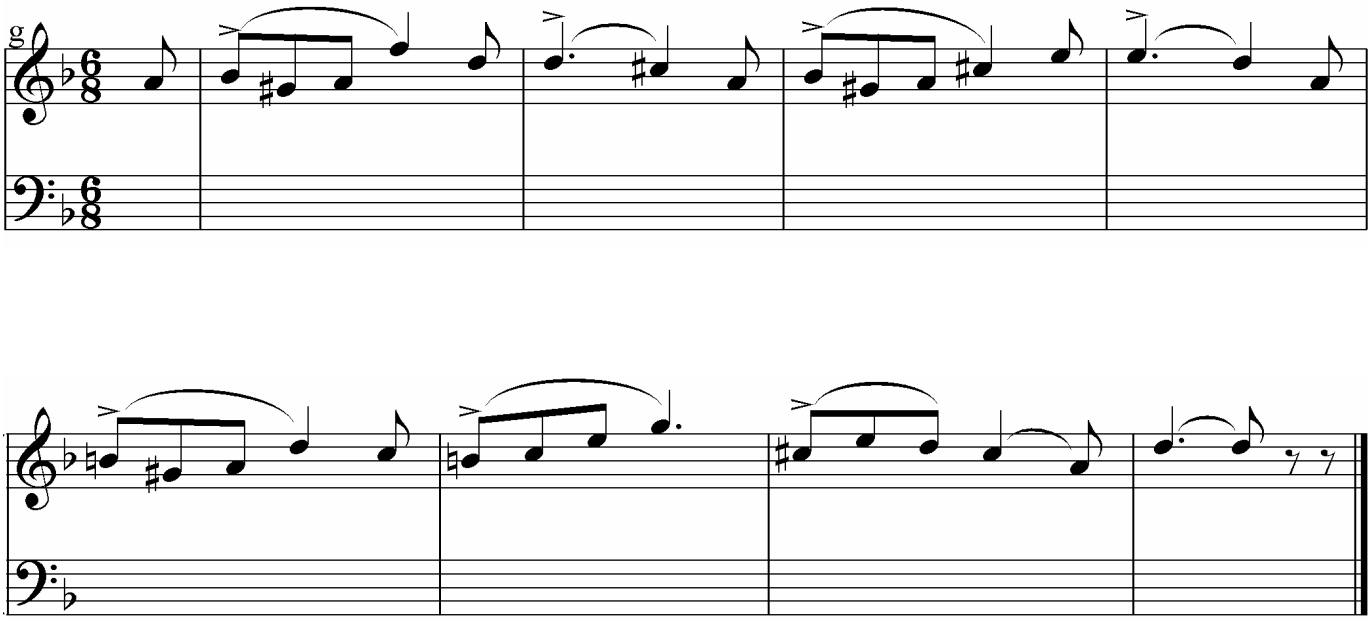


Ejercicio 18. Práctica de las apoyaturas.



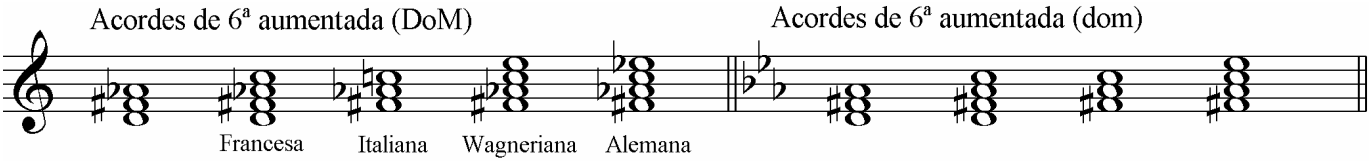

d




e



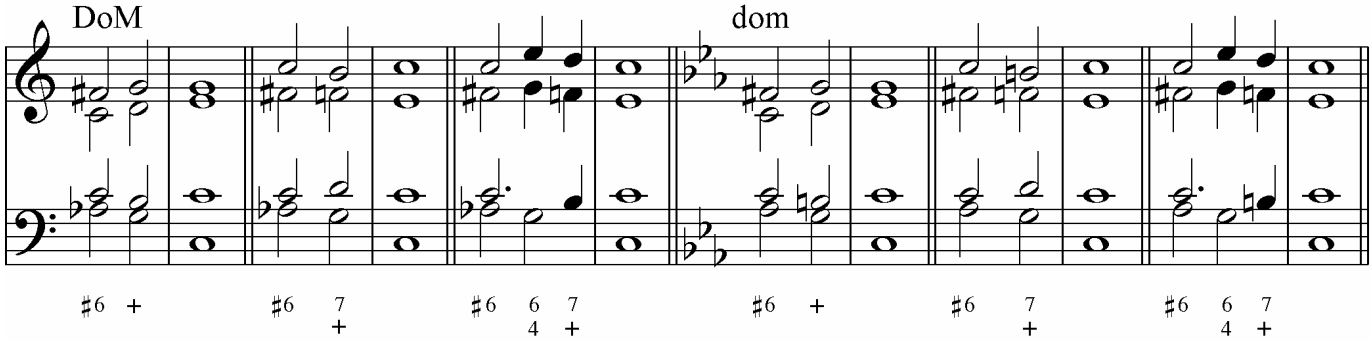
El acorde de 6ª aumentada

Es un acorde de dominante de la dominante con la 5ª real alterada descendentemente. Como el acorde de Dominante de la Dominante tiene una familia de acordes, también tenemos varios acordes de 6ª Aumentada. Cuatro de ellos tienen un nombre particular: sexta aumentada italiana, sexta aumentada francesa, sexta aumentada alemana y sexta aumentada wagneriana. Con el tiempo, estos nombres han adquirido una amplia, si no universal, aceptación, aunque, como pasa con la sexta napolitana, no parece haber una buena explicación para el origen de estos nombres.

Normalmente, los acordes de 6ª aumentada aparecen con la quinta real del acorde (rebajada) en el bajo y el cuarto grado elevado en una voz superior, de manera que se forma un intervalo de 6ª aumentada entre el bajo y una de las voces superiores, de ahí su nombre.

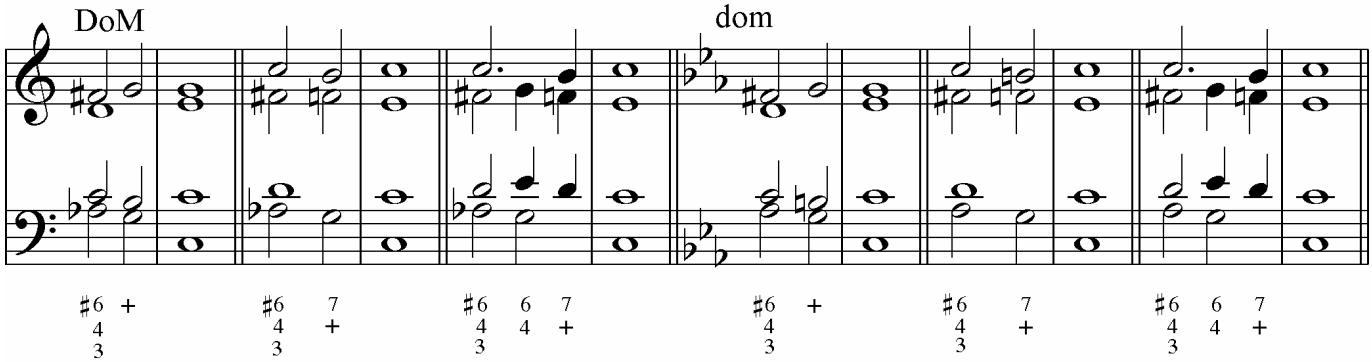
Este acorde tiene función subdominante y por lo tanto, enlazará con la dominante o con el sexta y cuarta cadencial. La quinta real del acorde tiende a bajar. La tercera, al igual que en el acorde de dominante de la dominante, actúa como una sensible y resolverá subiendo a la dominante o bien hará un cromatismo descendente si el acorde de dominante aparece con la 7ª. No se suele duplicar ninguna de las notas que forman el intervalo de sexta aumentada, puesto que tienen una resolución obligada.

Para cifrar este acorde utilizaremos un cifrado real.

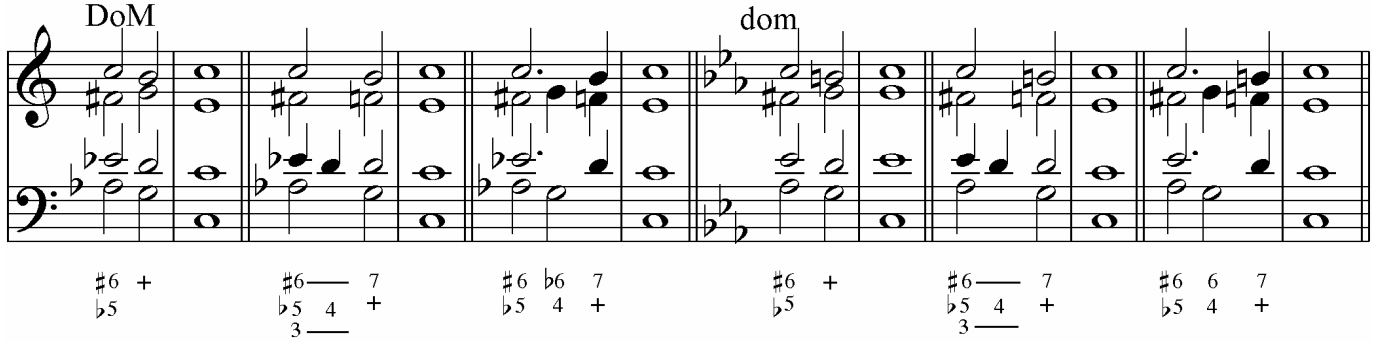
Enlace 6ª aumentada italiana



Enlace 6ª aumentada francesa



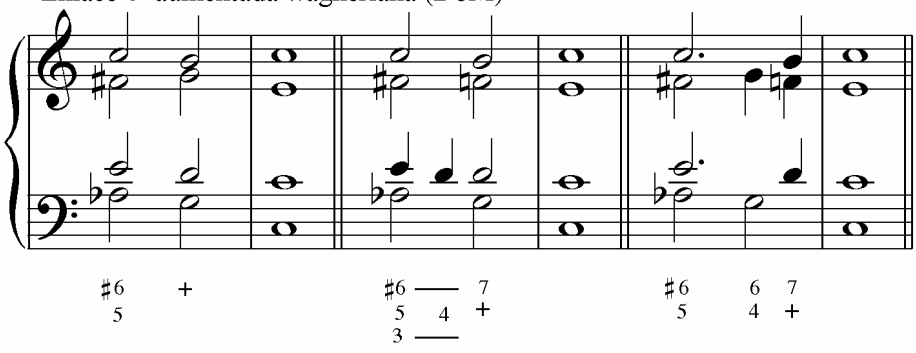
Enlace 6ª aumentada alemana



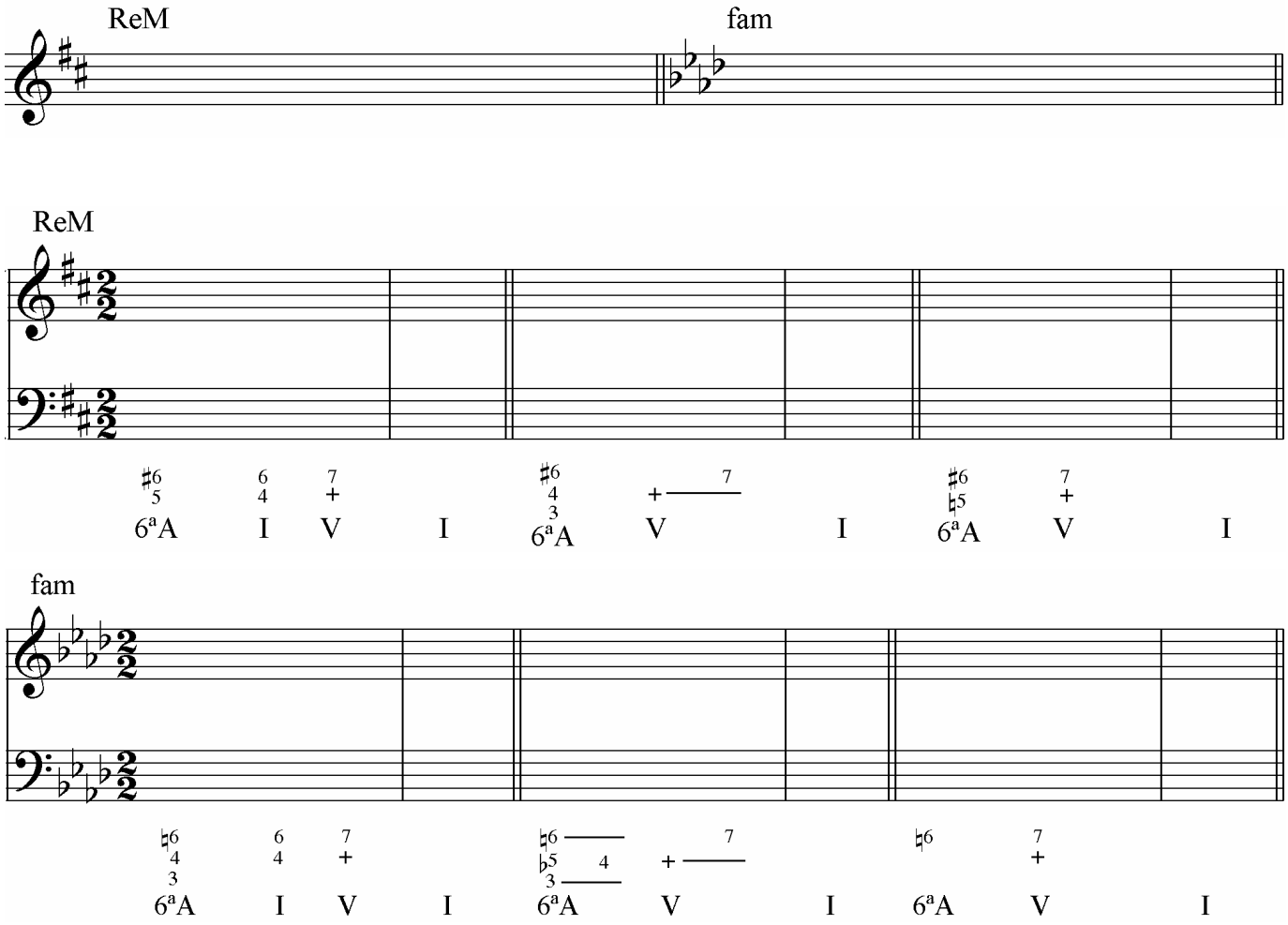
Obsérvese que, en el primer ejemplo de enlace de la 6ª aumentada alemana, aparecen quintas seguidas entre tenor y bajo. Estas 5ª fueron cuidadosamente evitadas al principio de emplearse el acorde por medio de resoluciones como las que siguen a este ejemplo. Finalmente se permitieron siempre que no aparezcan en voces extremas.

El acorde de 6ª aumentada Wagneriana no suele aparecer en el modo menor.

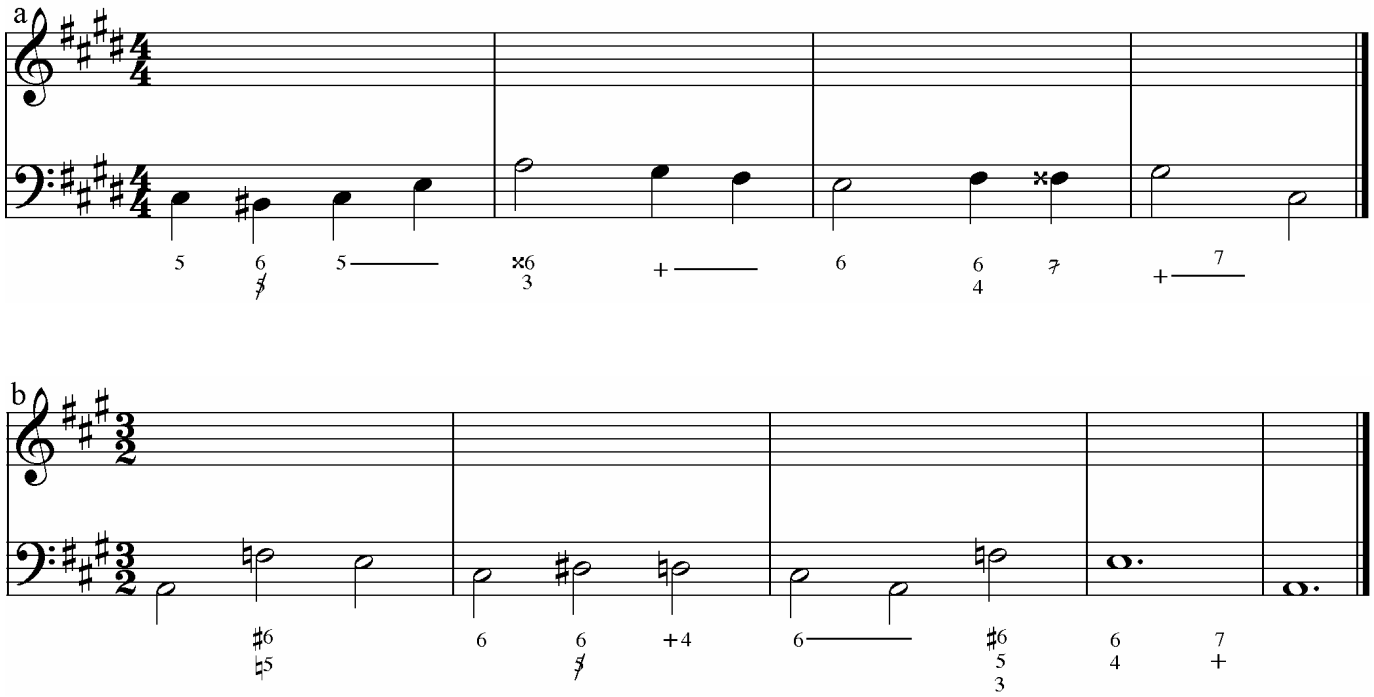
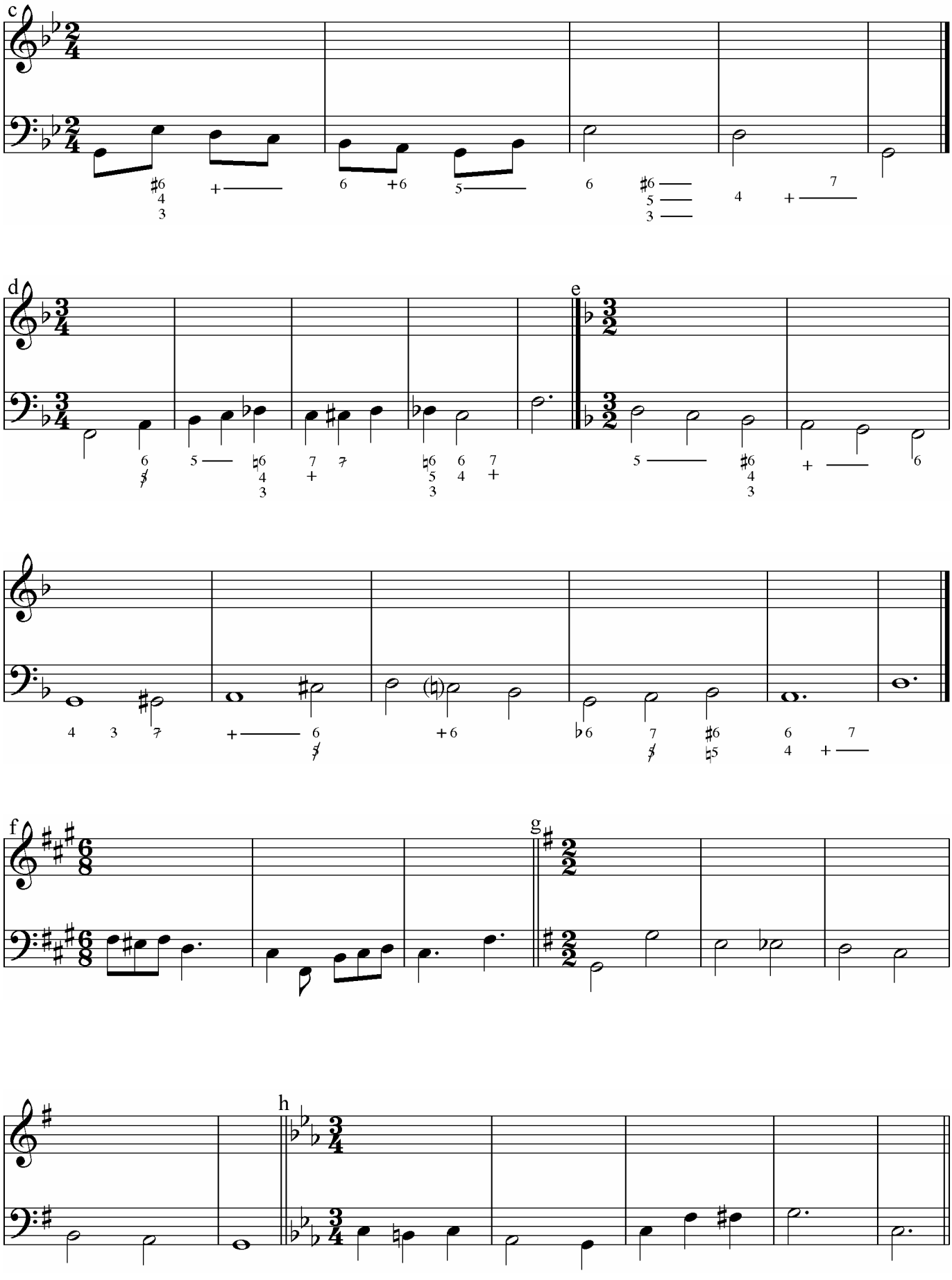
Enlace 6ª aumentada wagneriana (DoM)



Ejercicio 19. Escribe los diferentes acordes de 6ª aumentada de las tonalidades indicadas y enlaza.

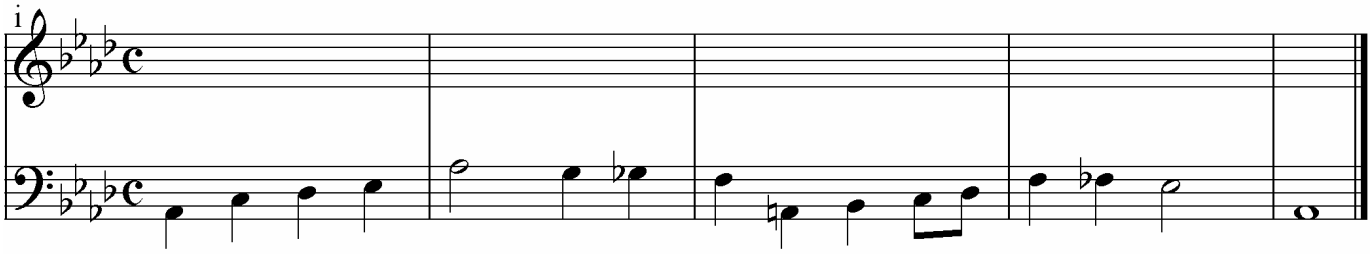


Ejercicio 20. Práctica del acorde de 6ª aumentada.

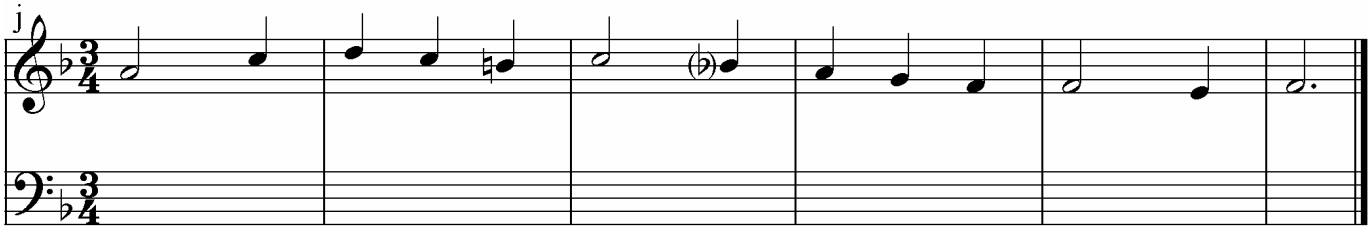


c
d
e
f
g
h

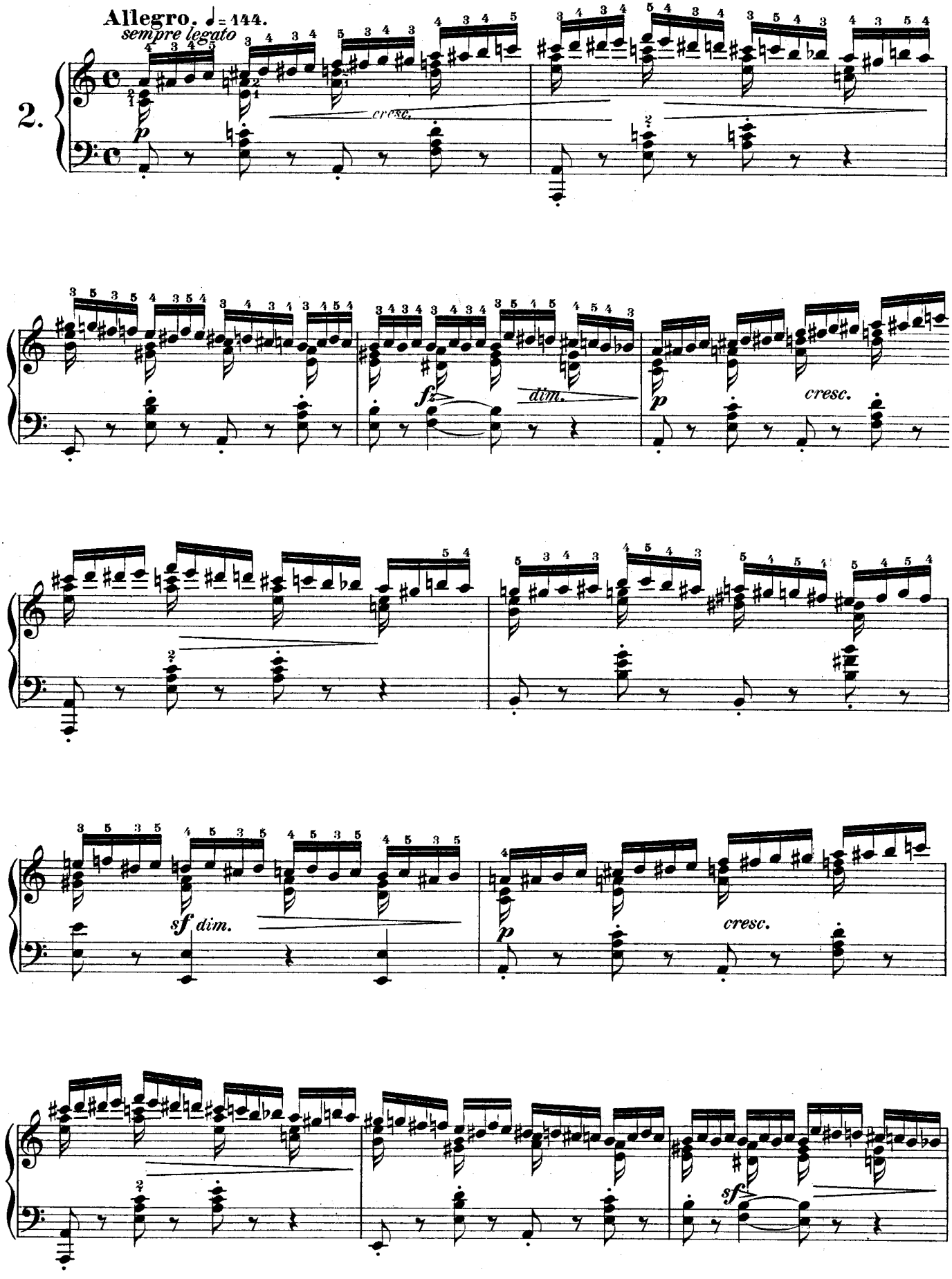
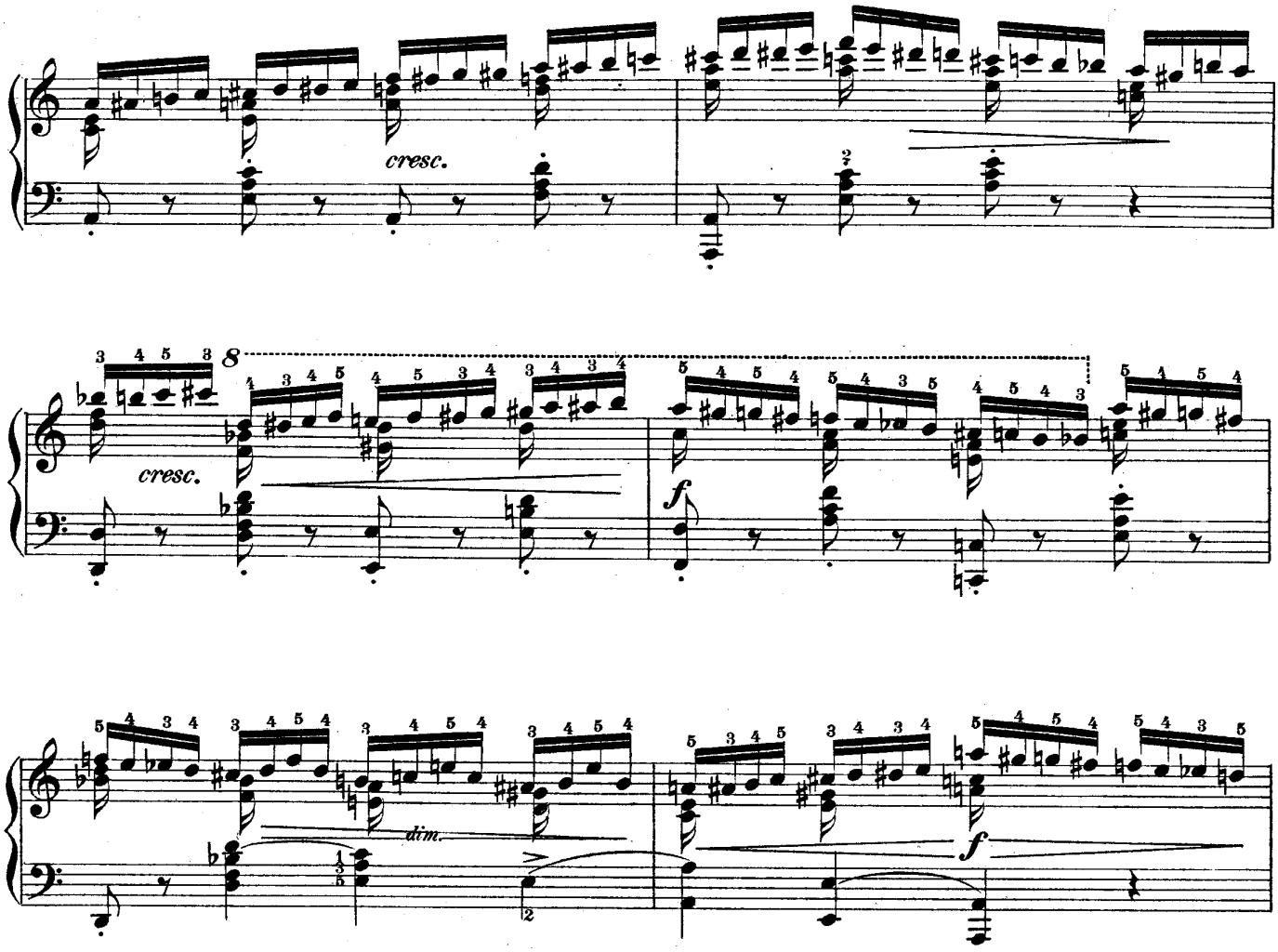
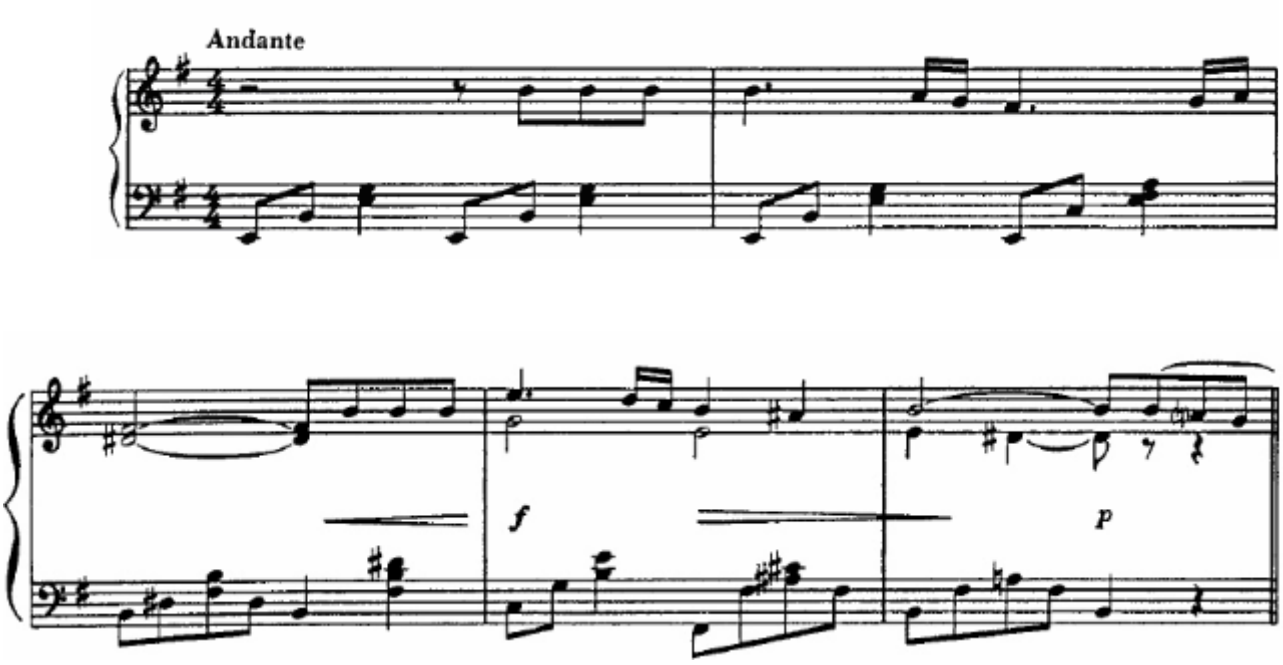
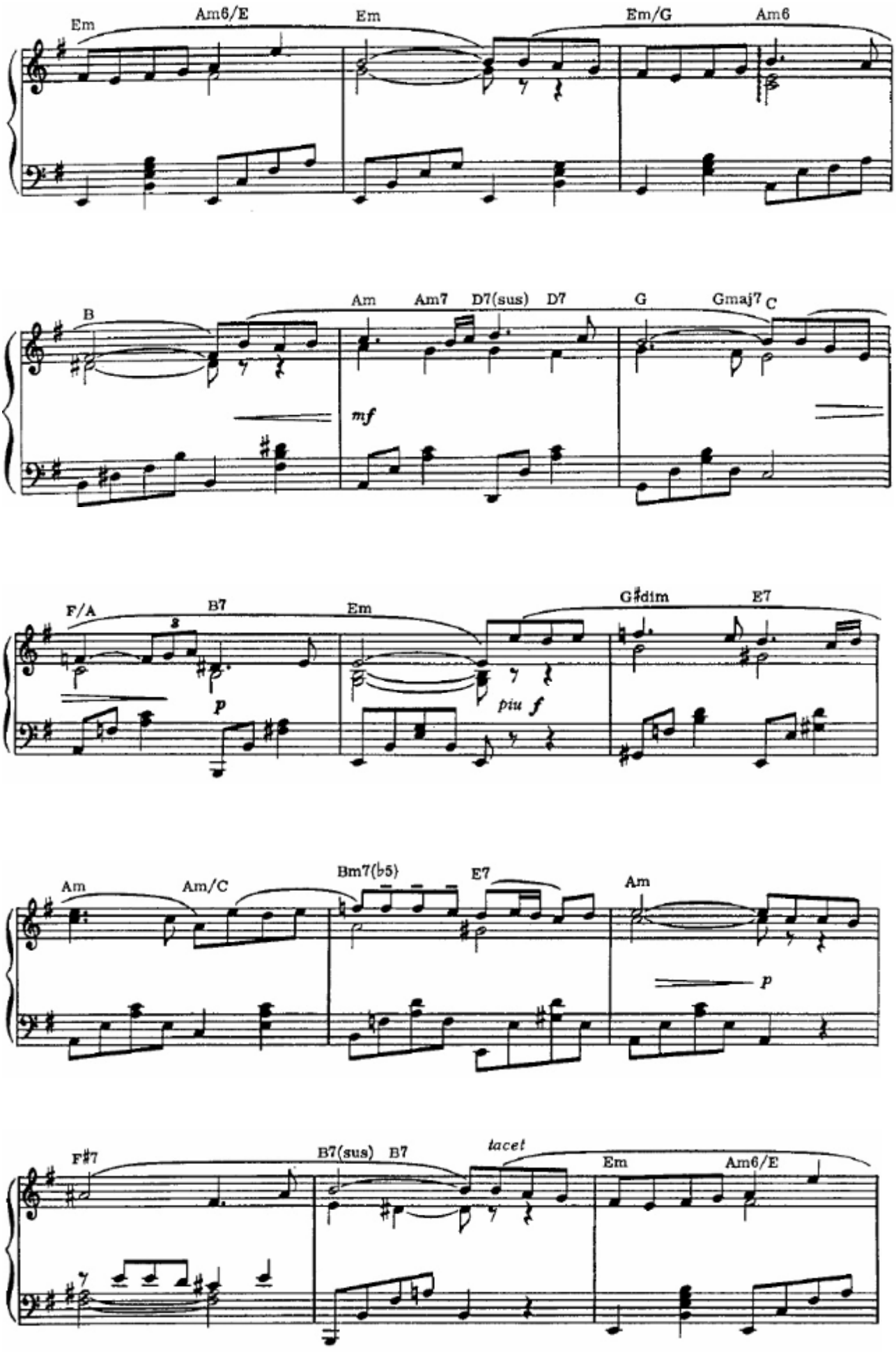
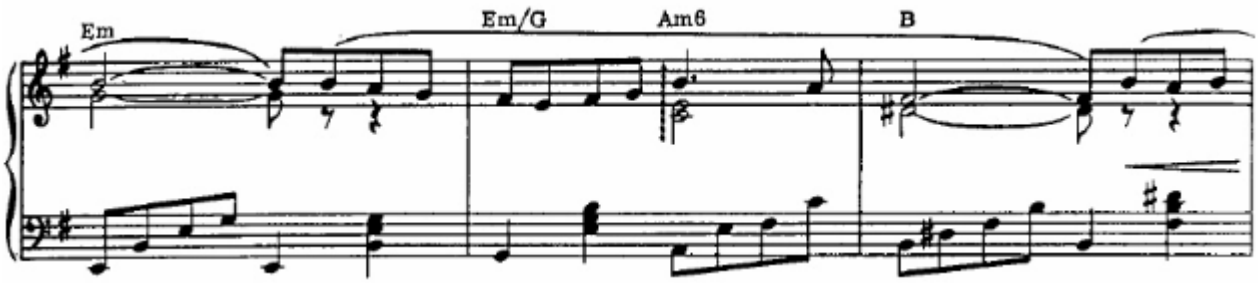
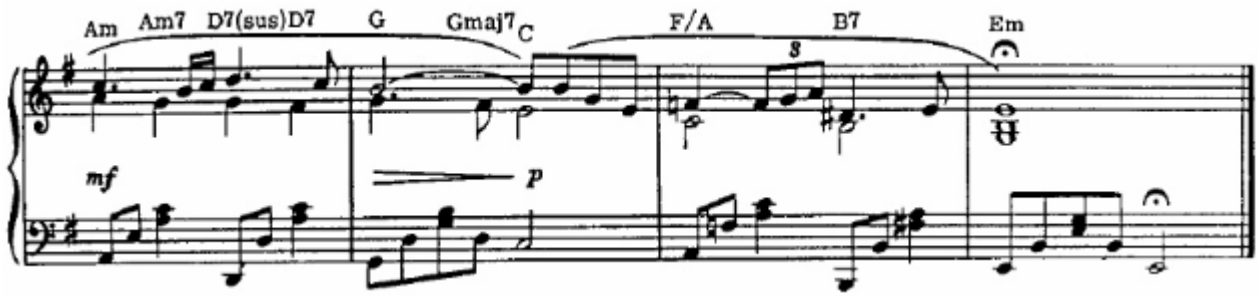
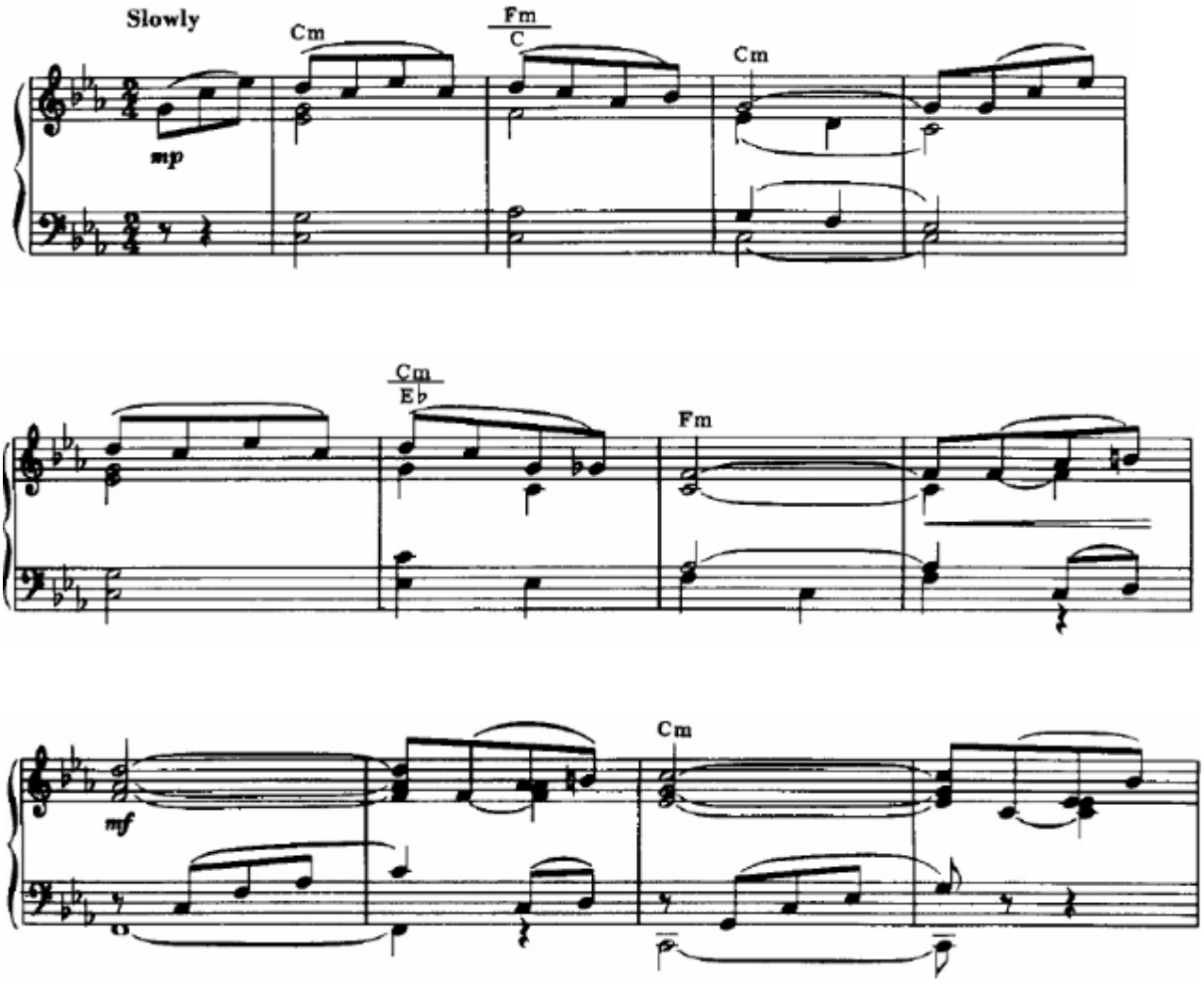
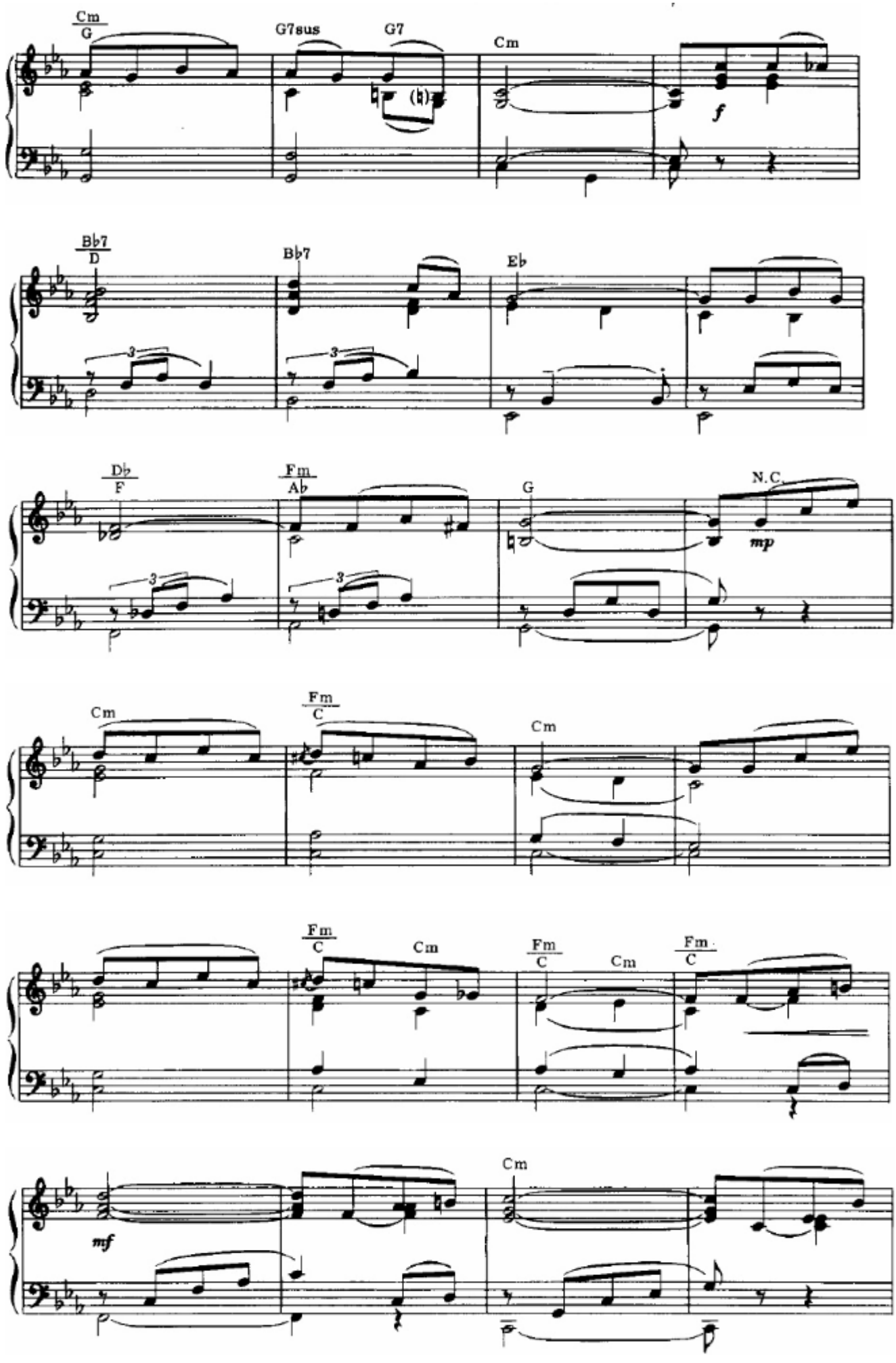
i

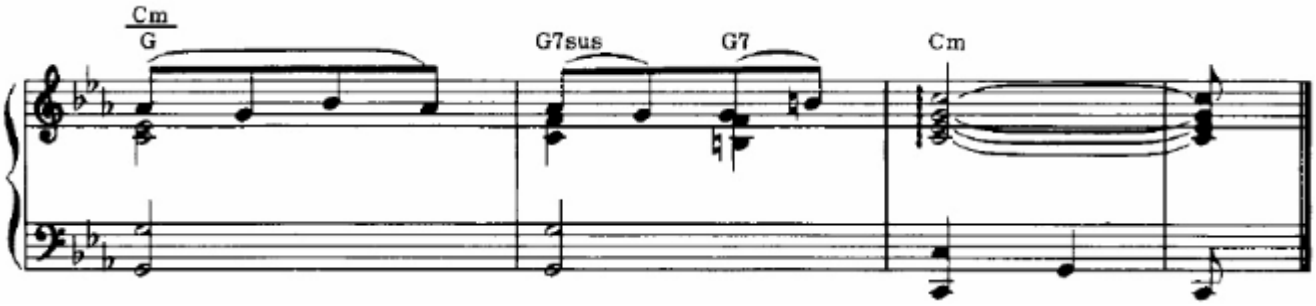


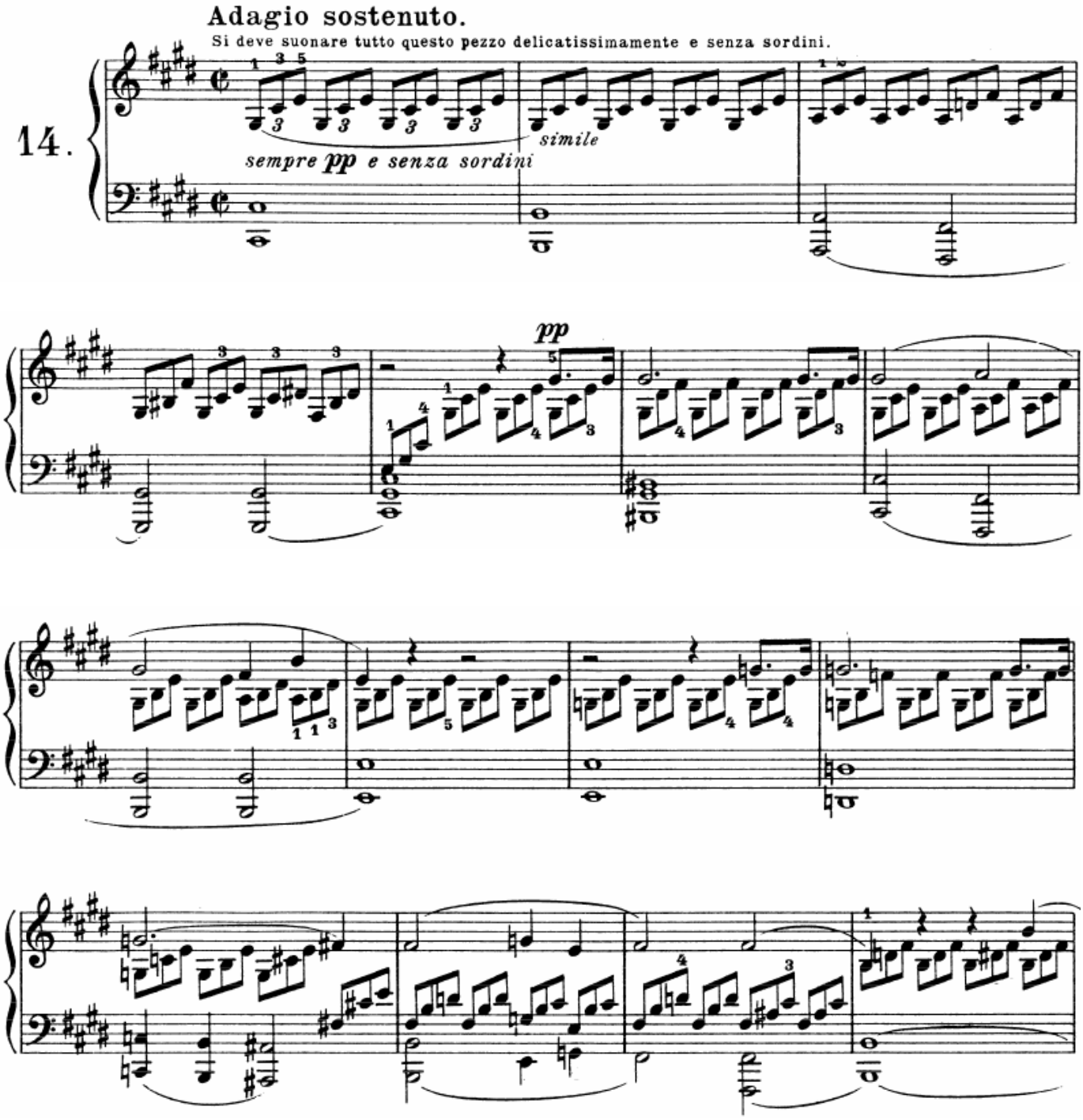
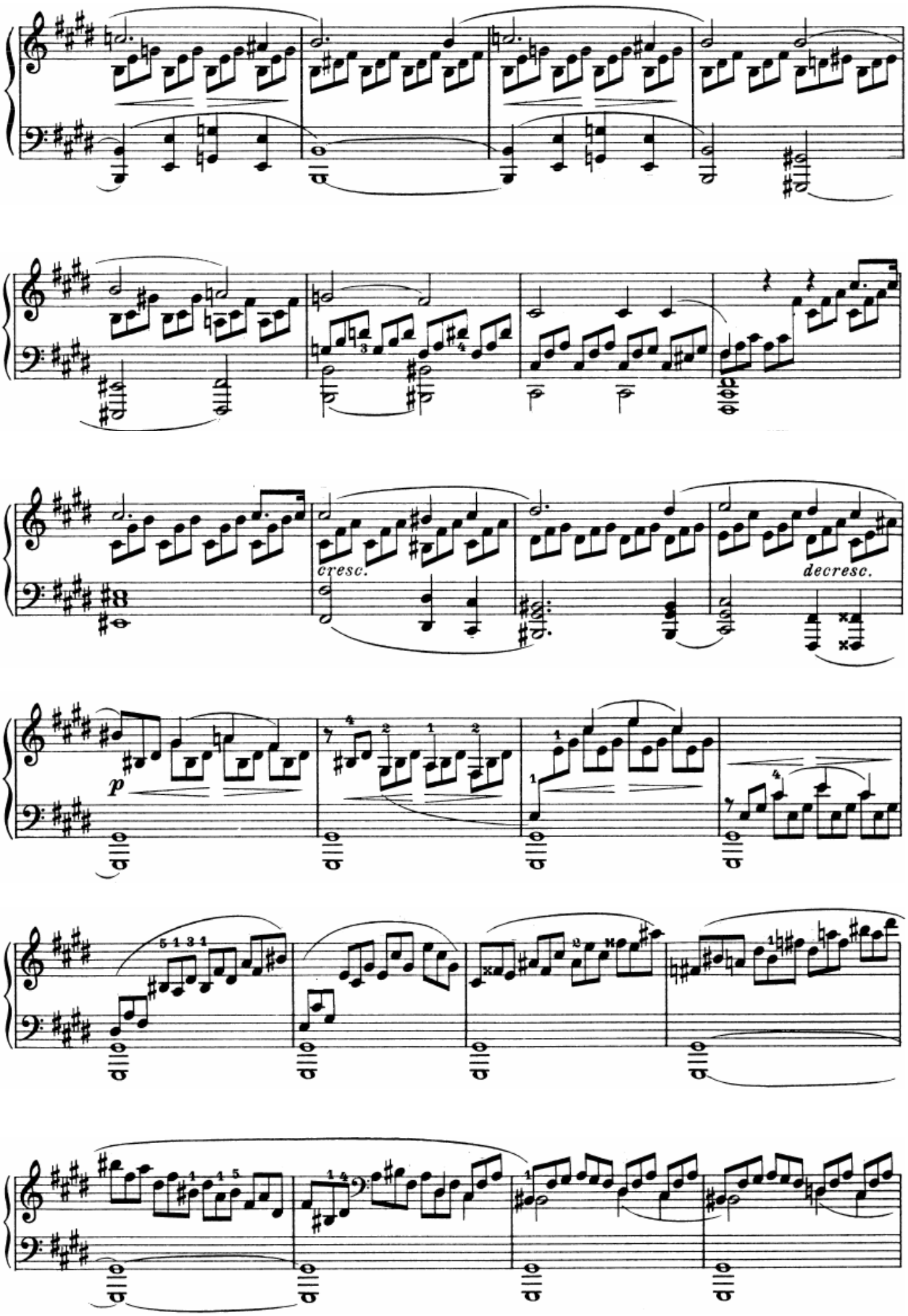
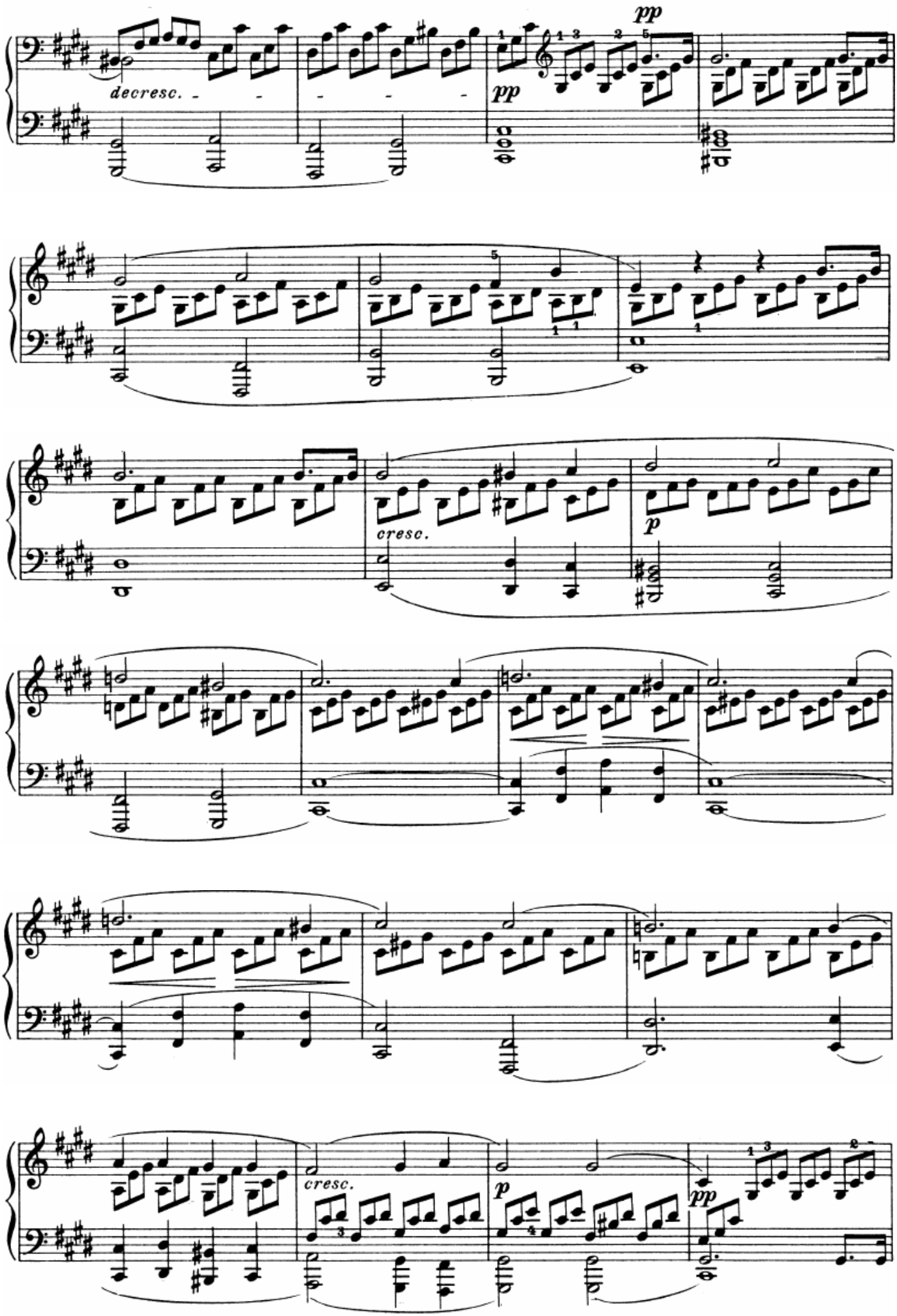
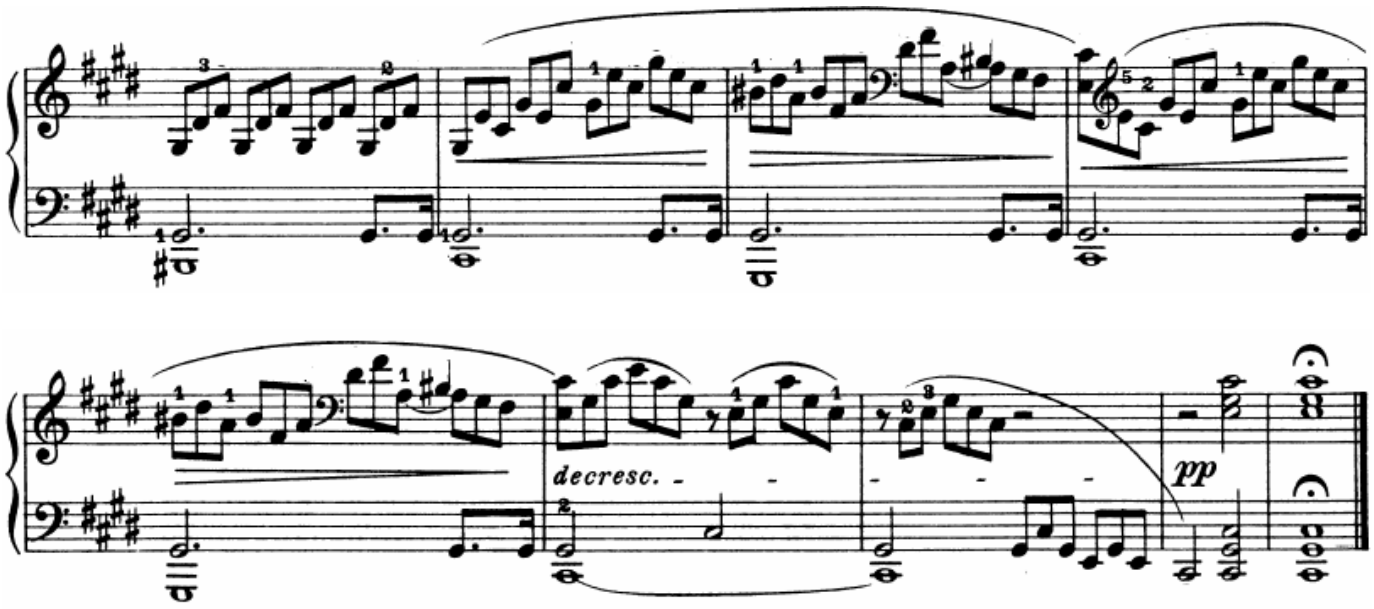
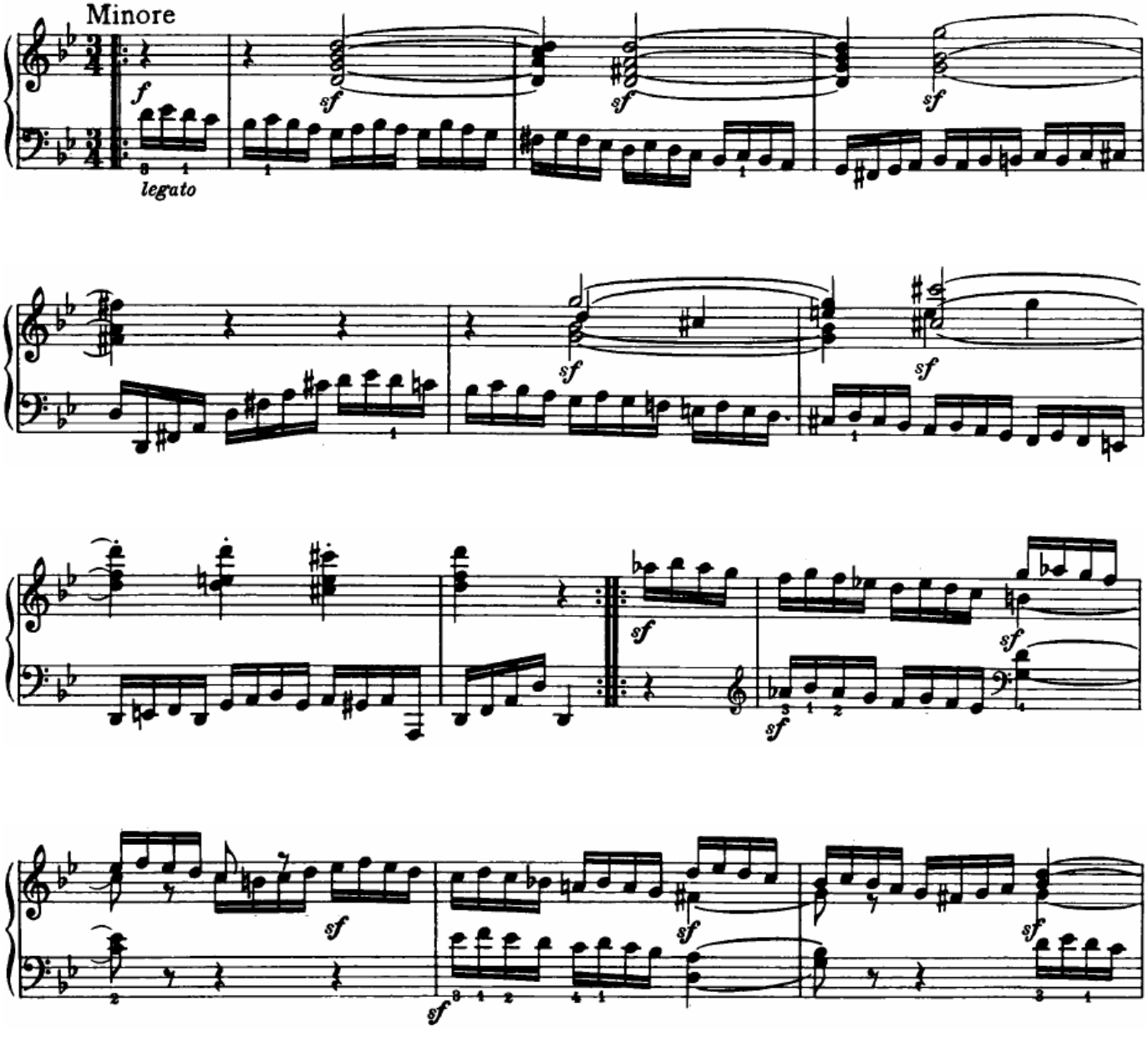
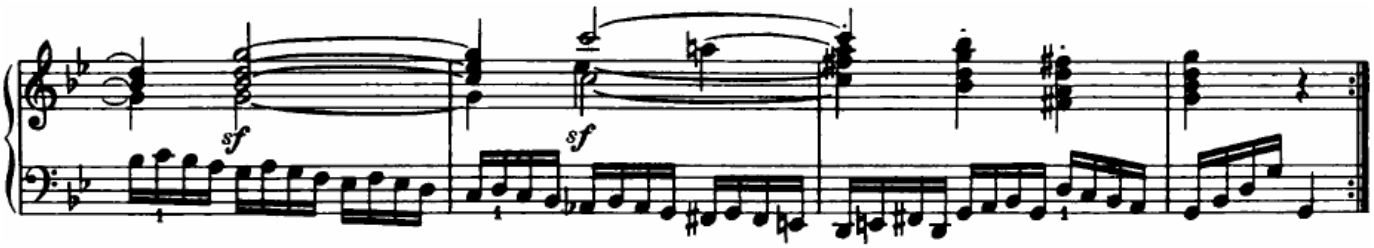
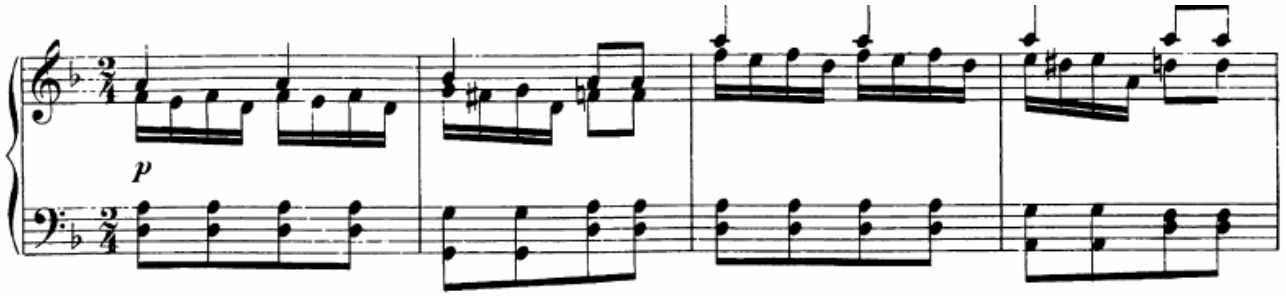
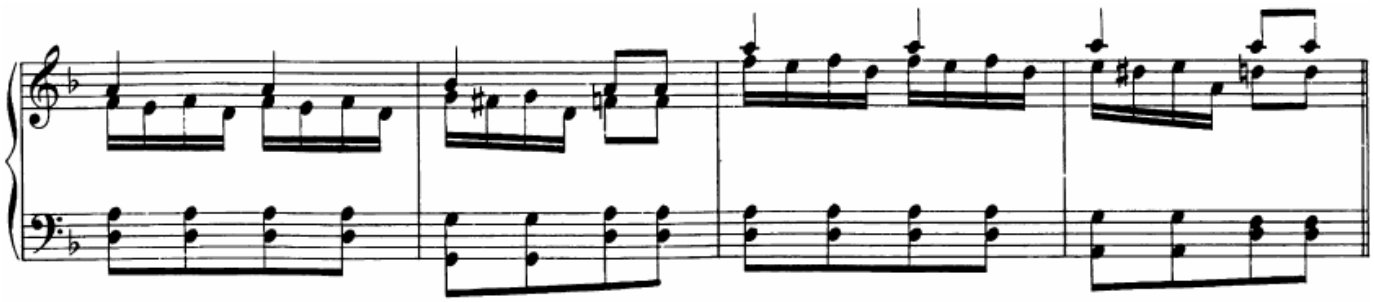
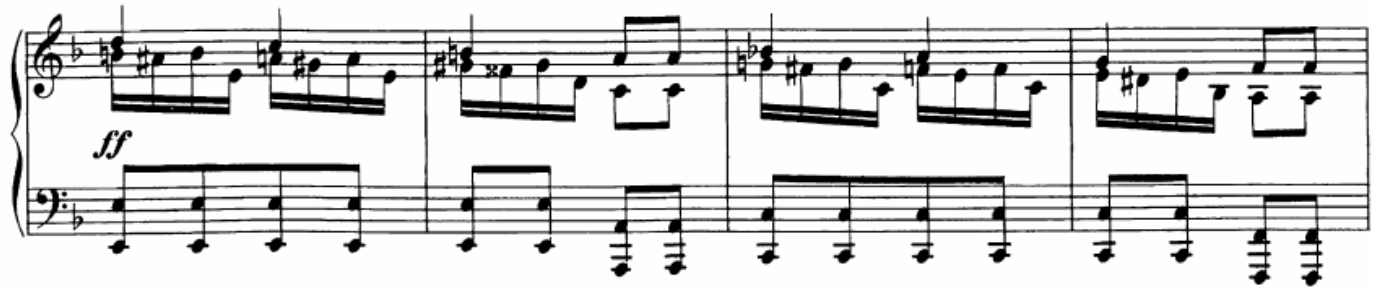
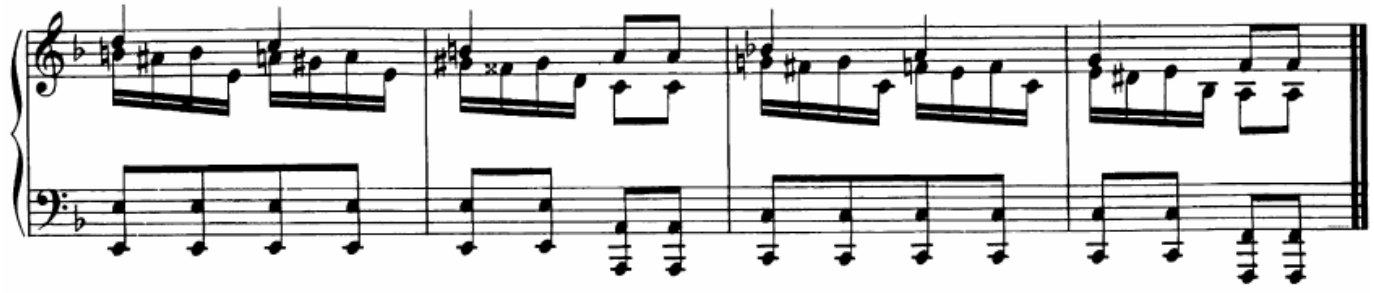
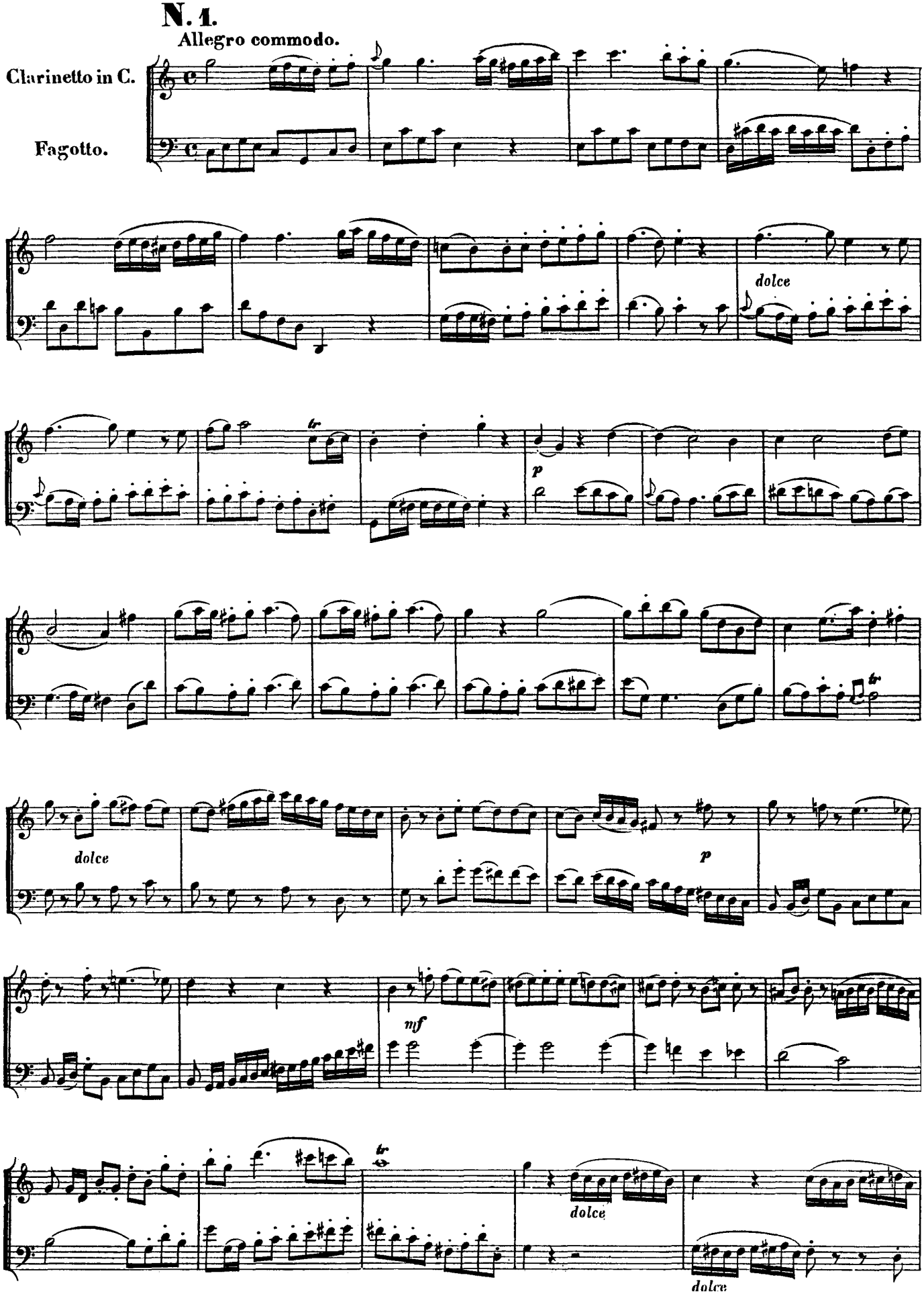
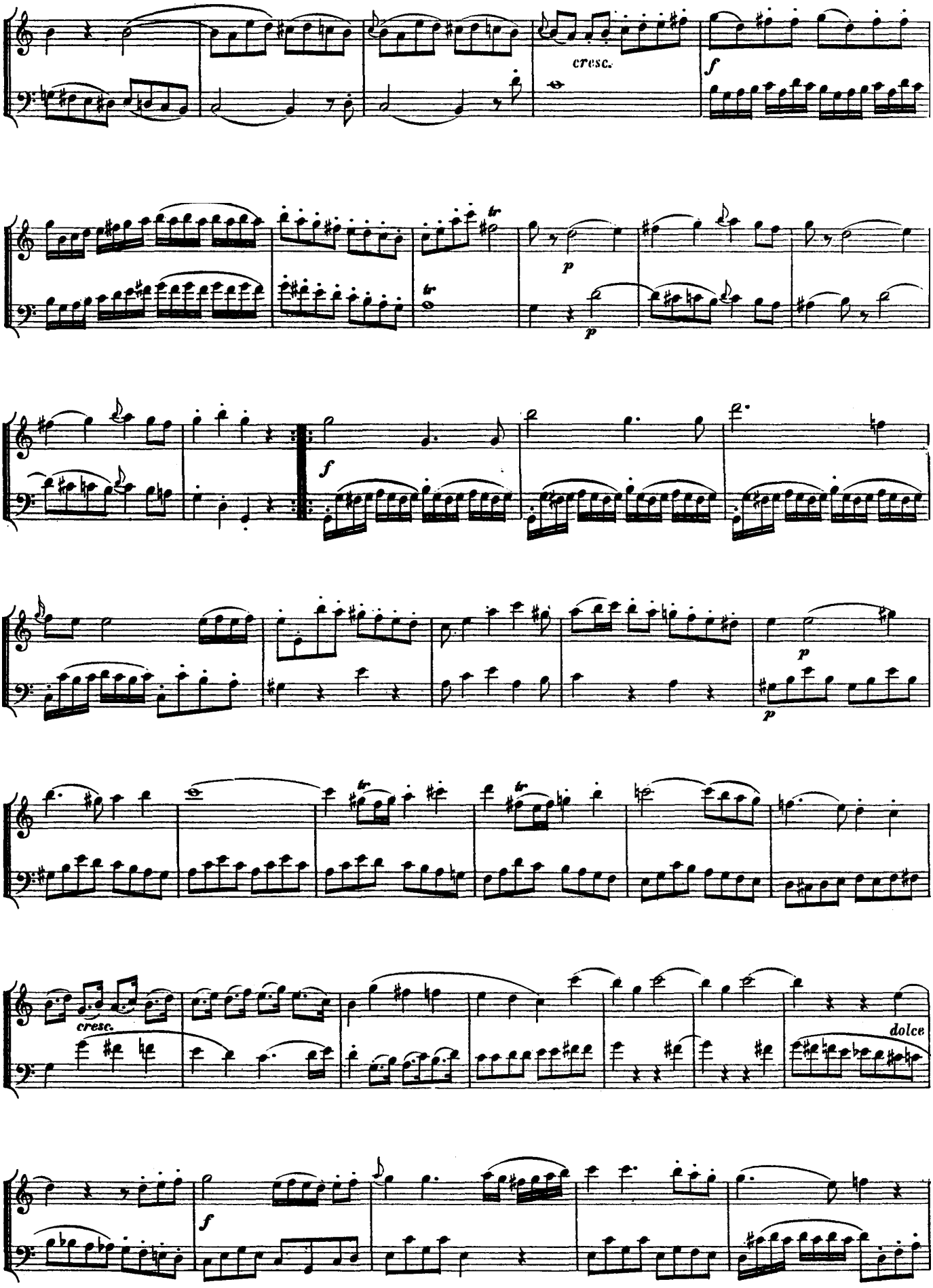
j



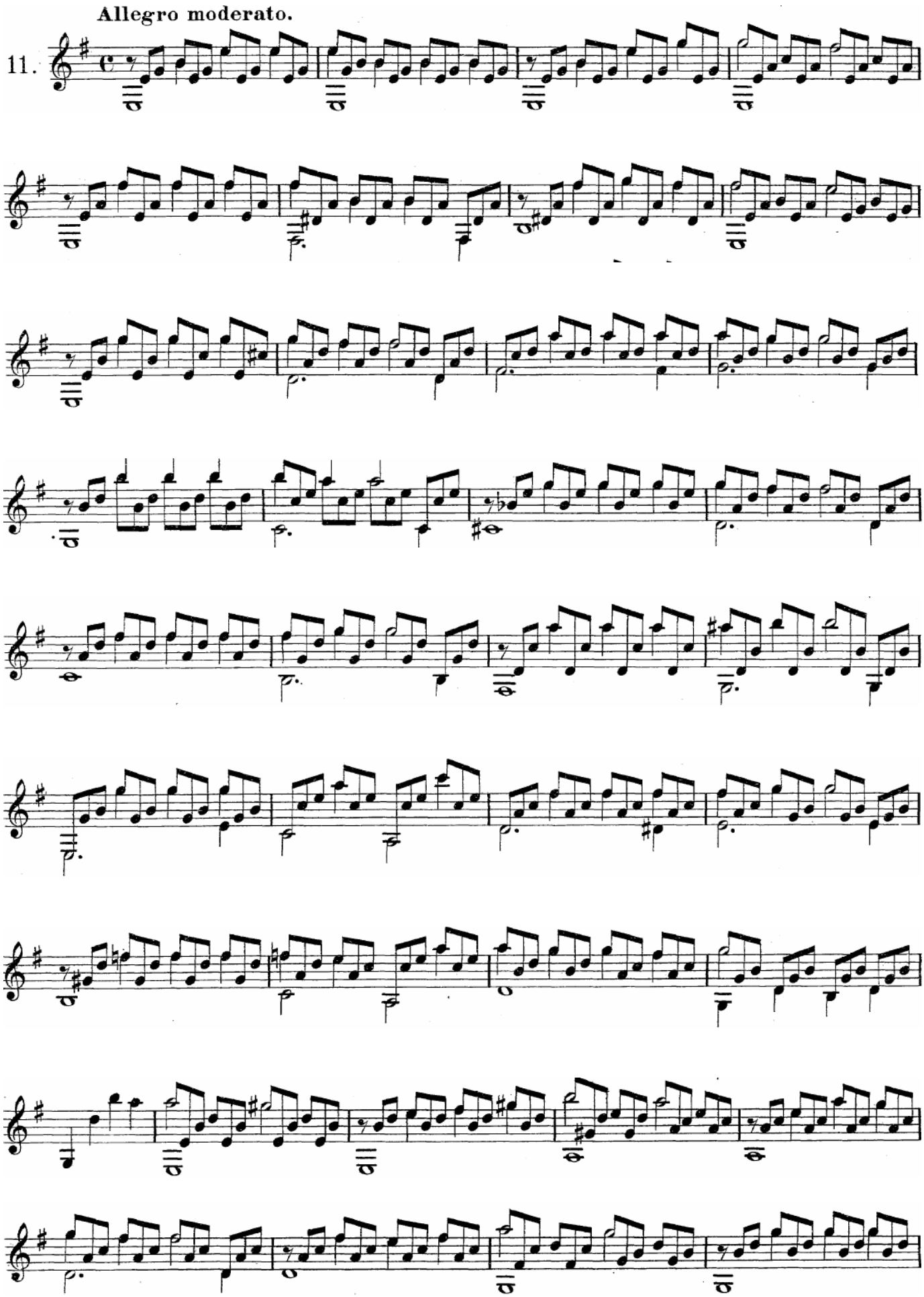
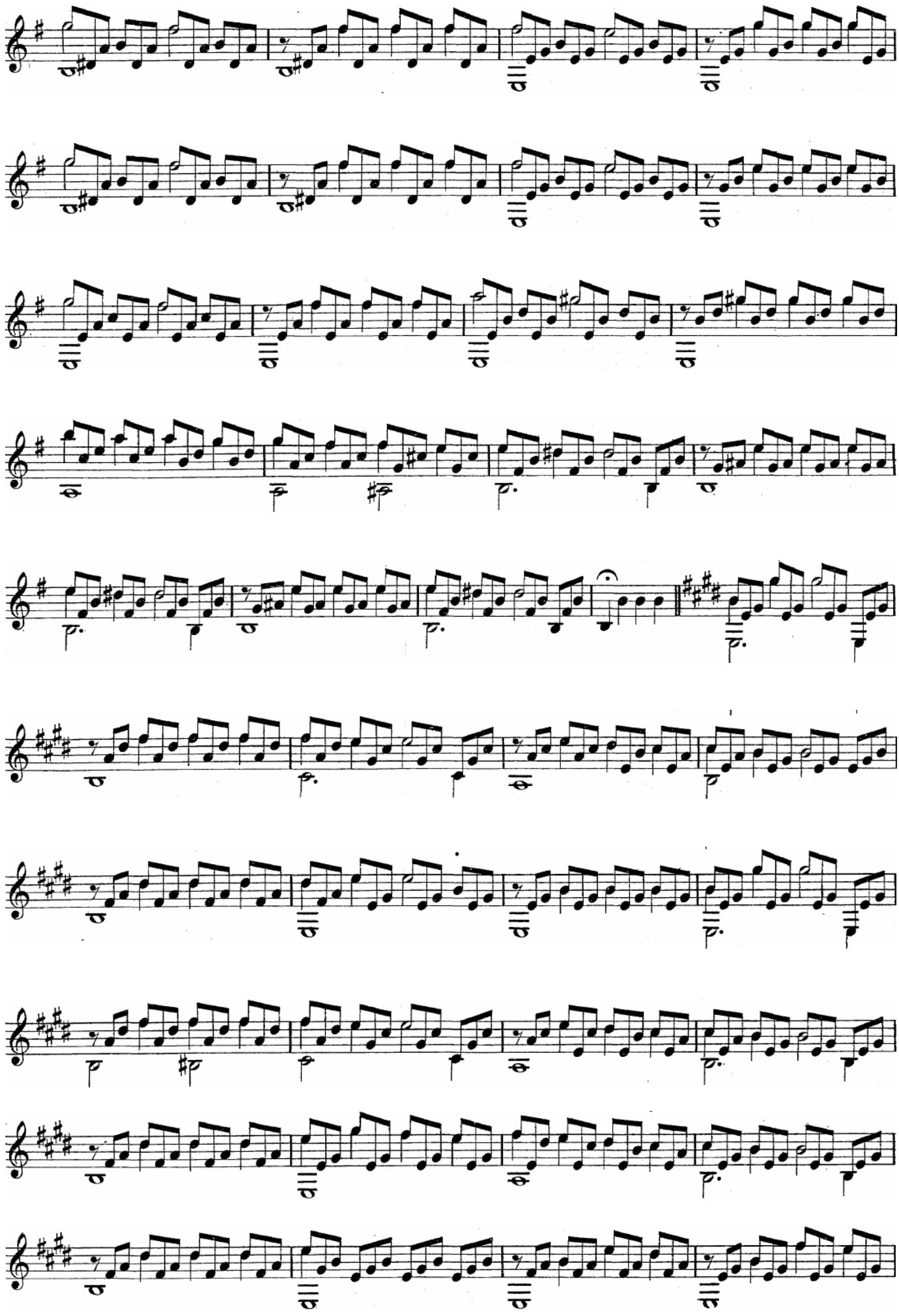
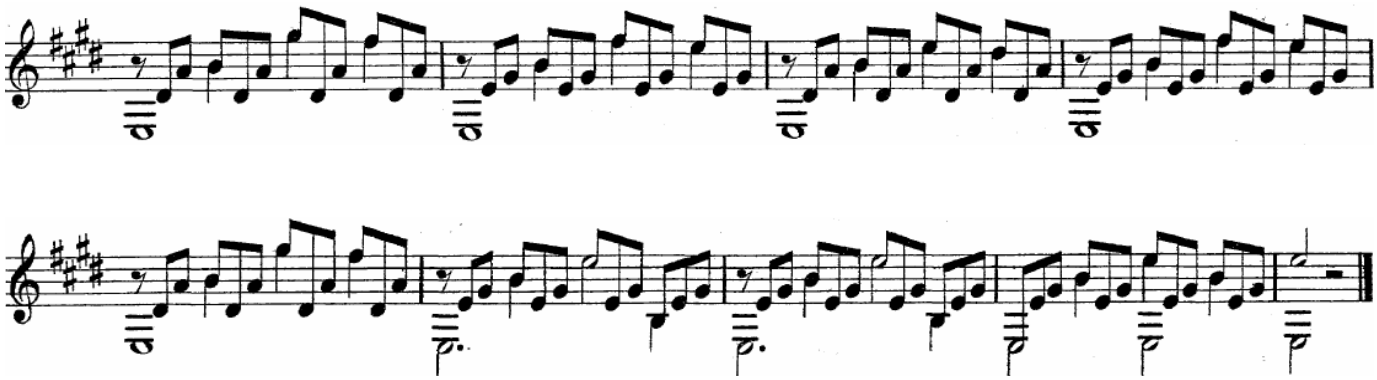
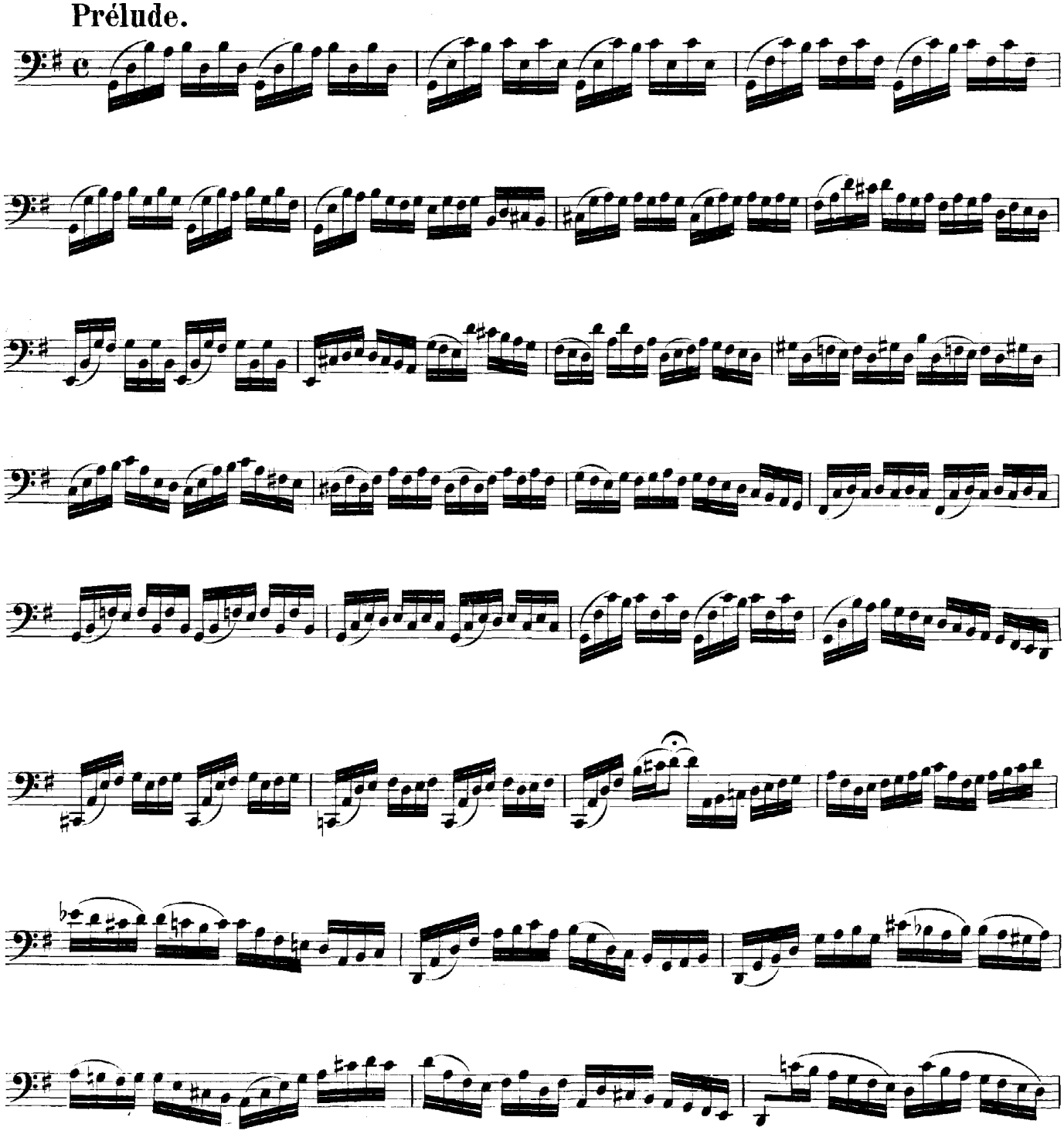
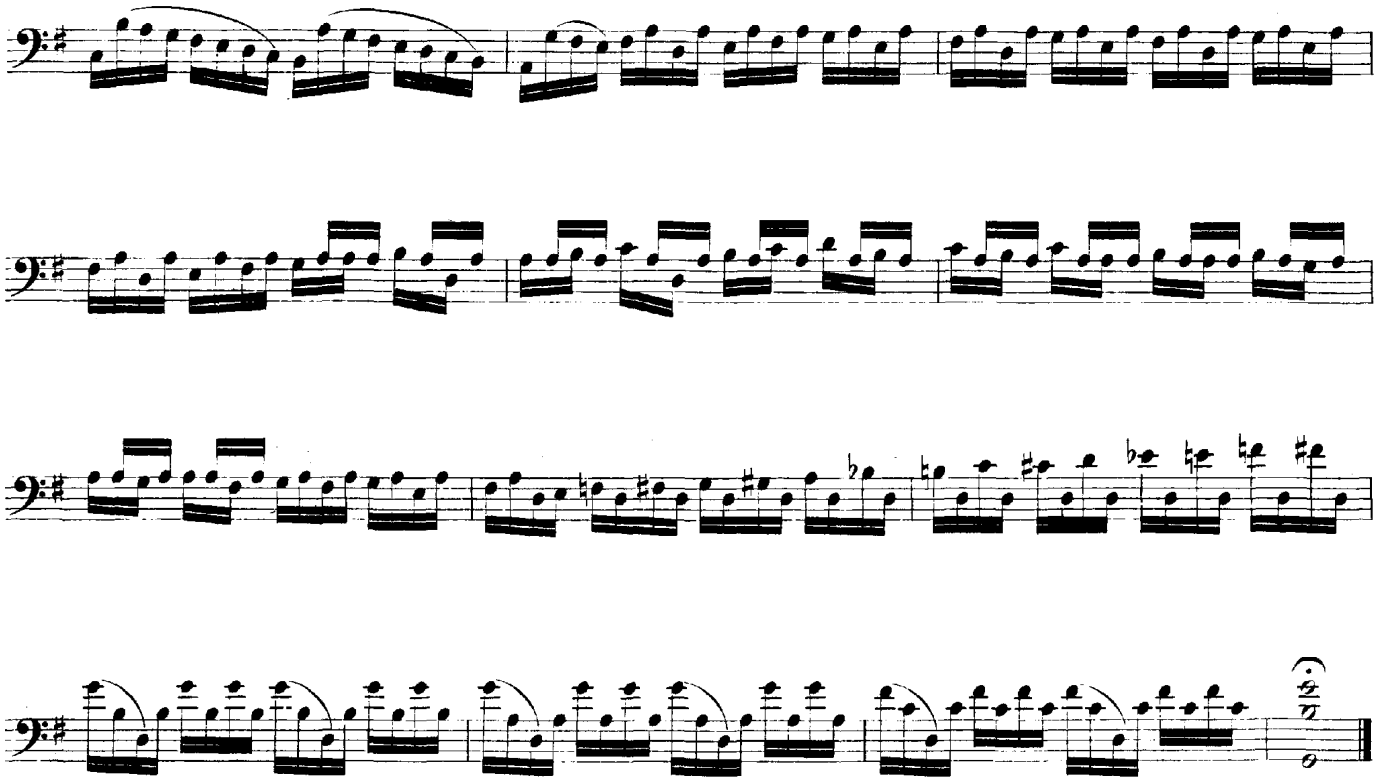
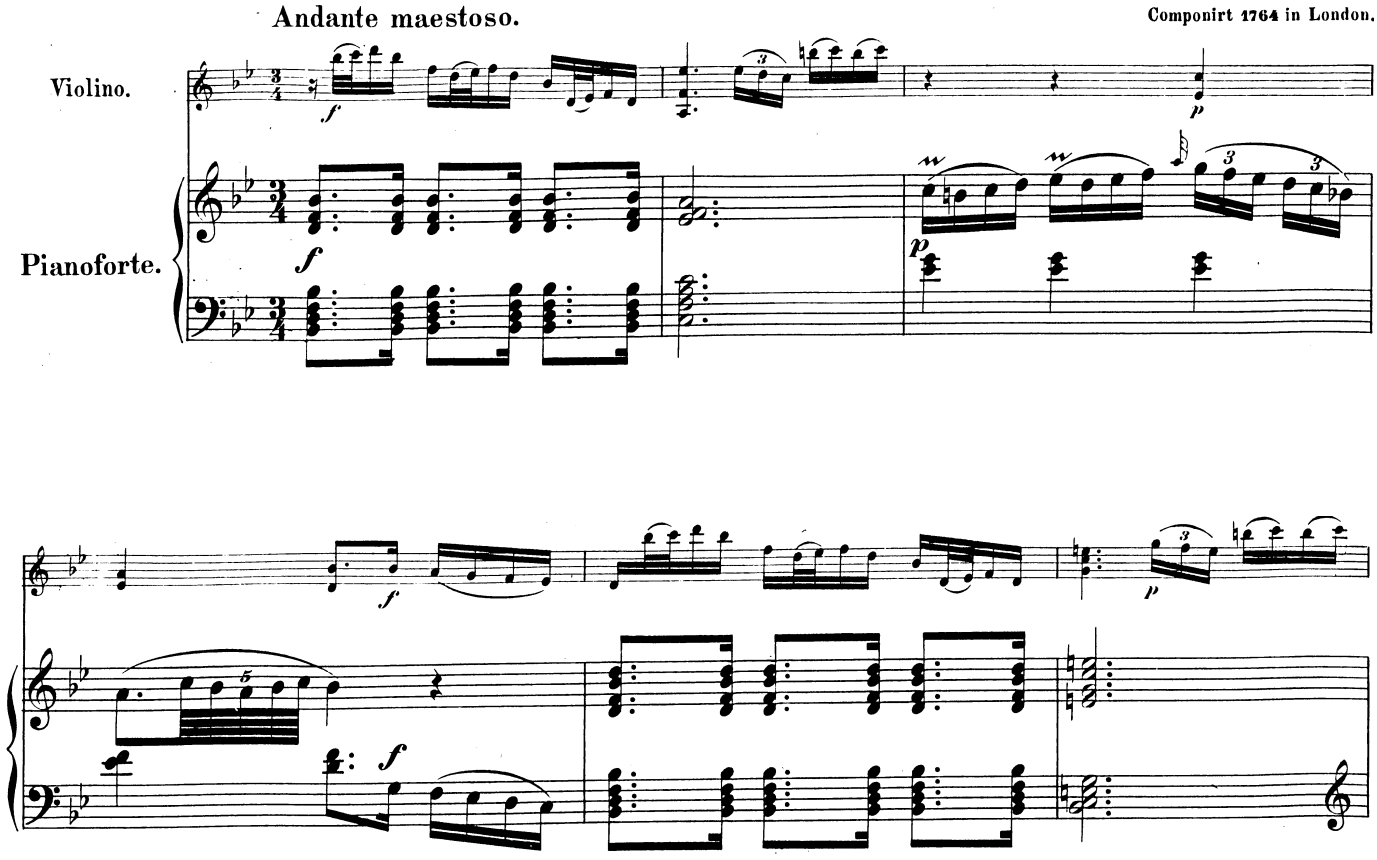
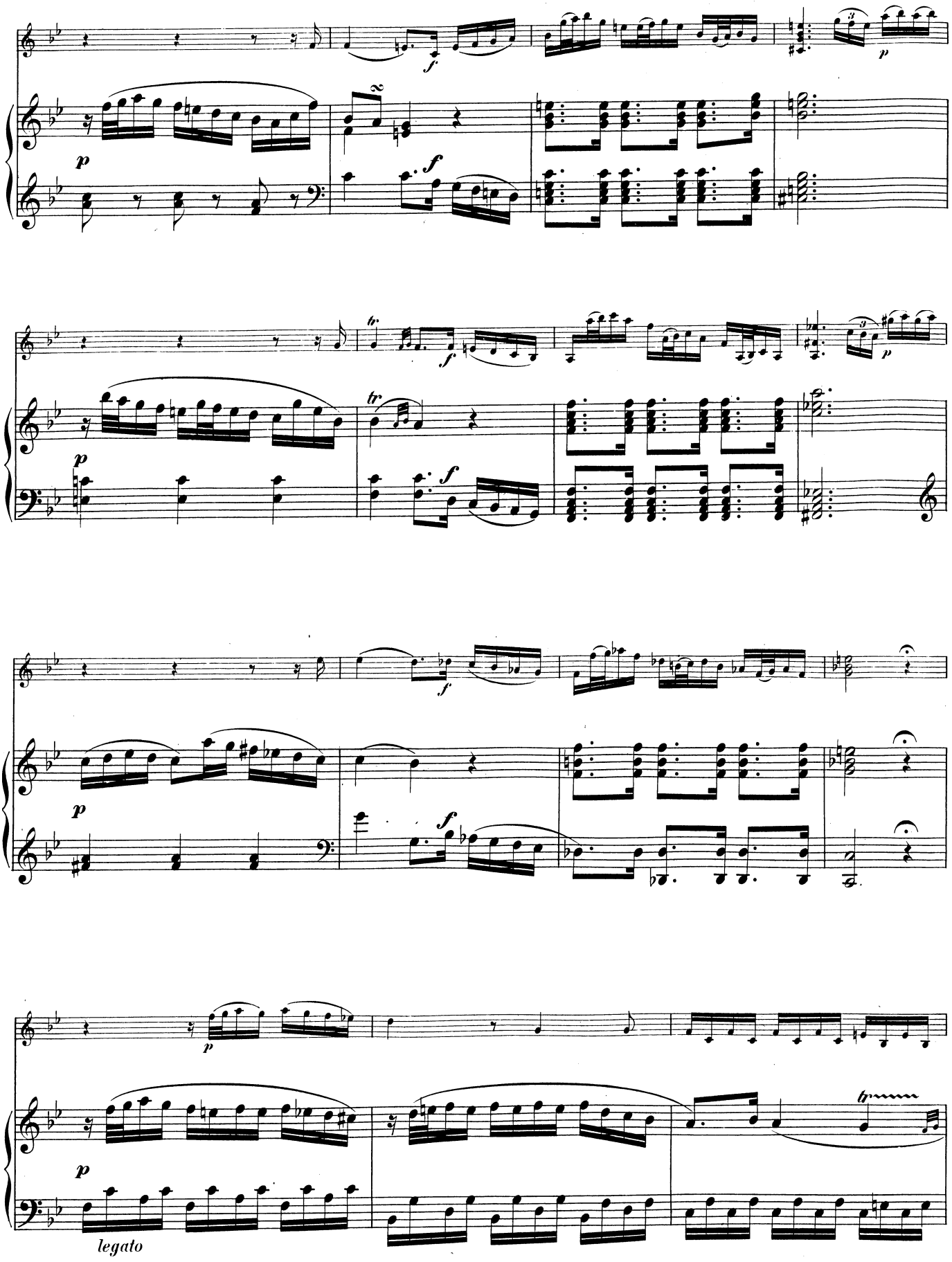
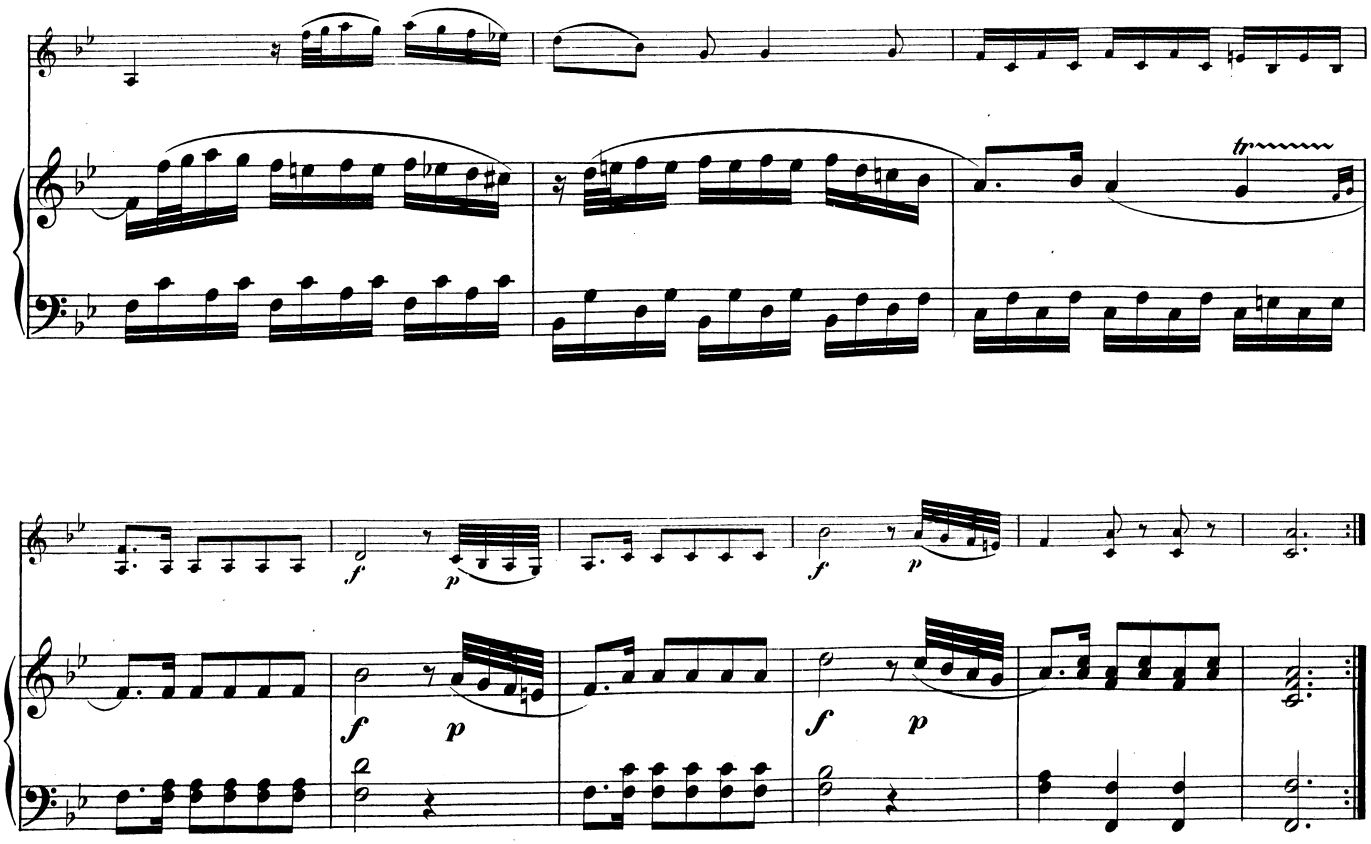
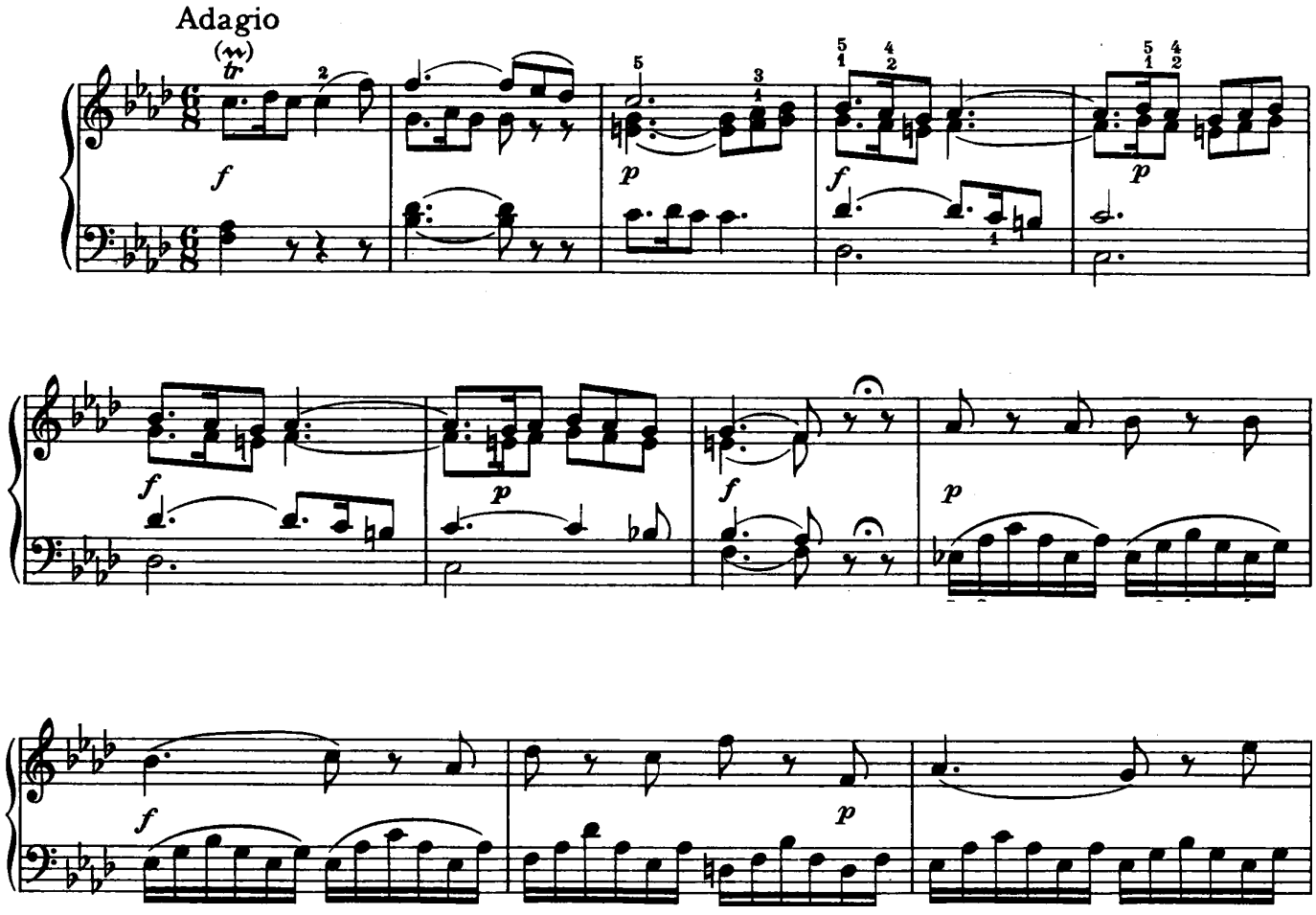
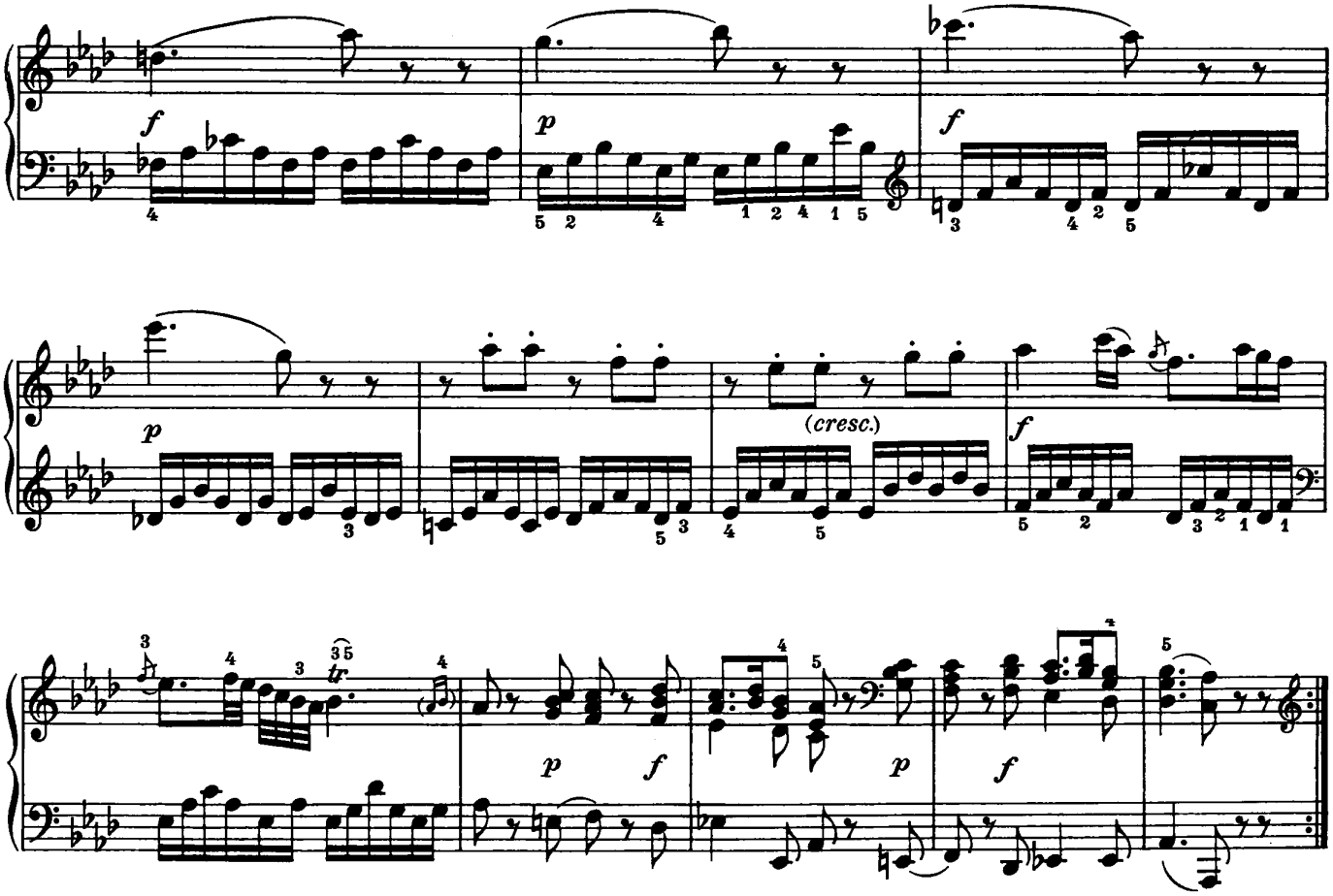
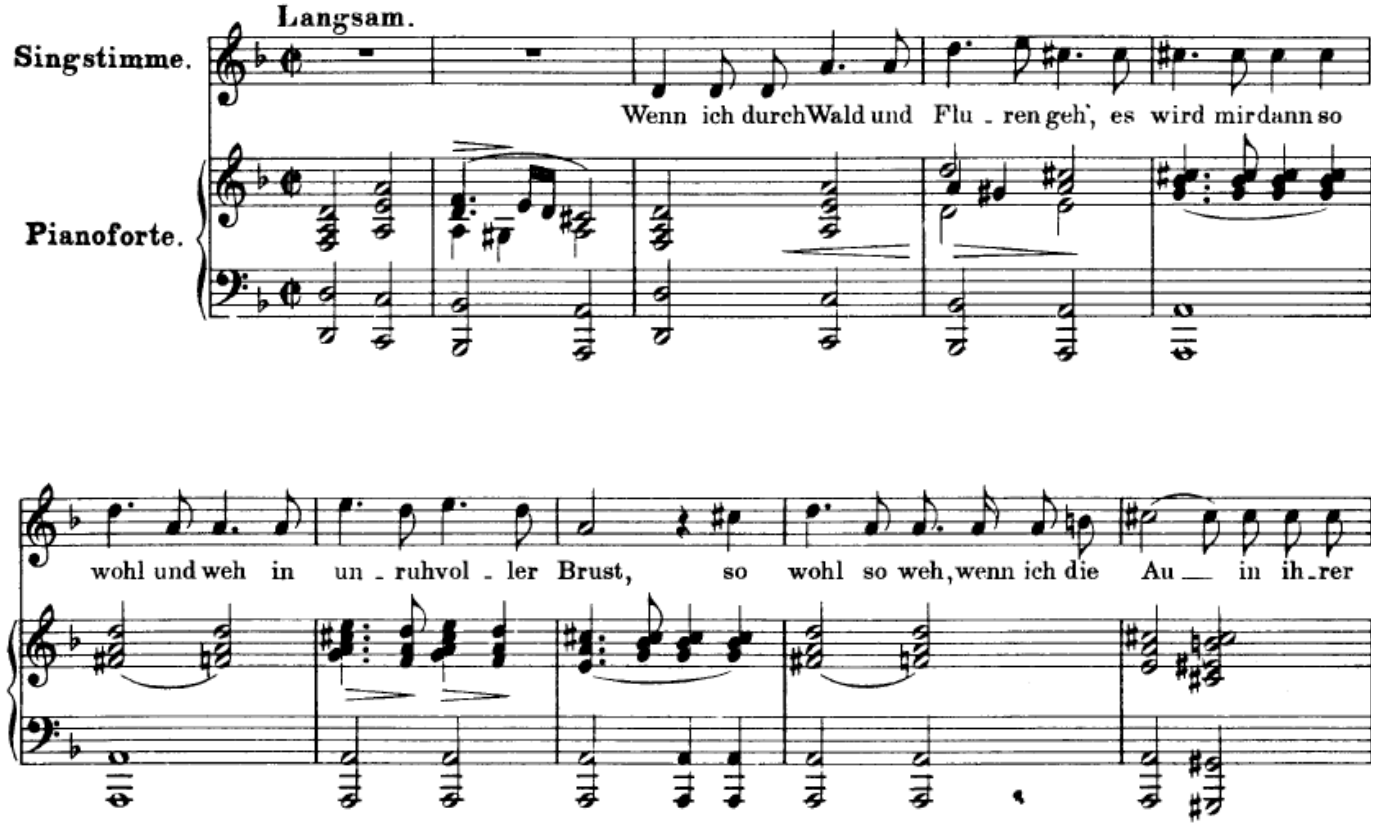
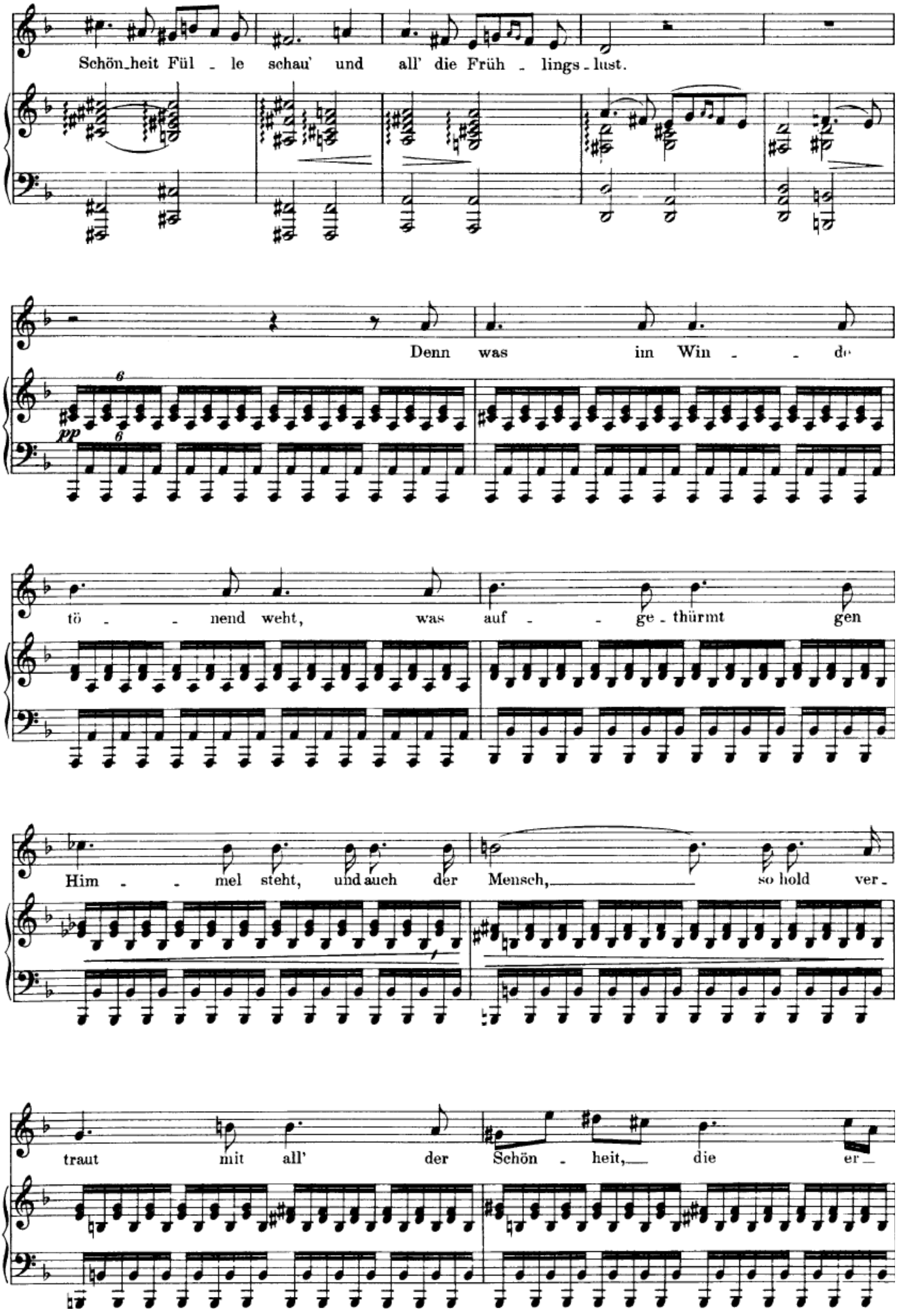
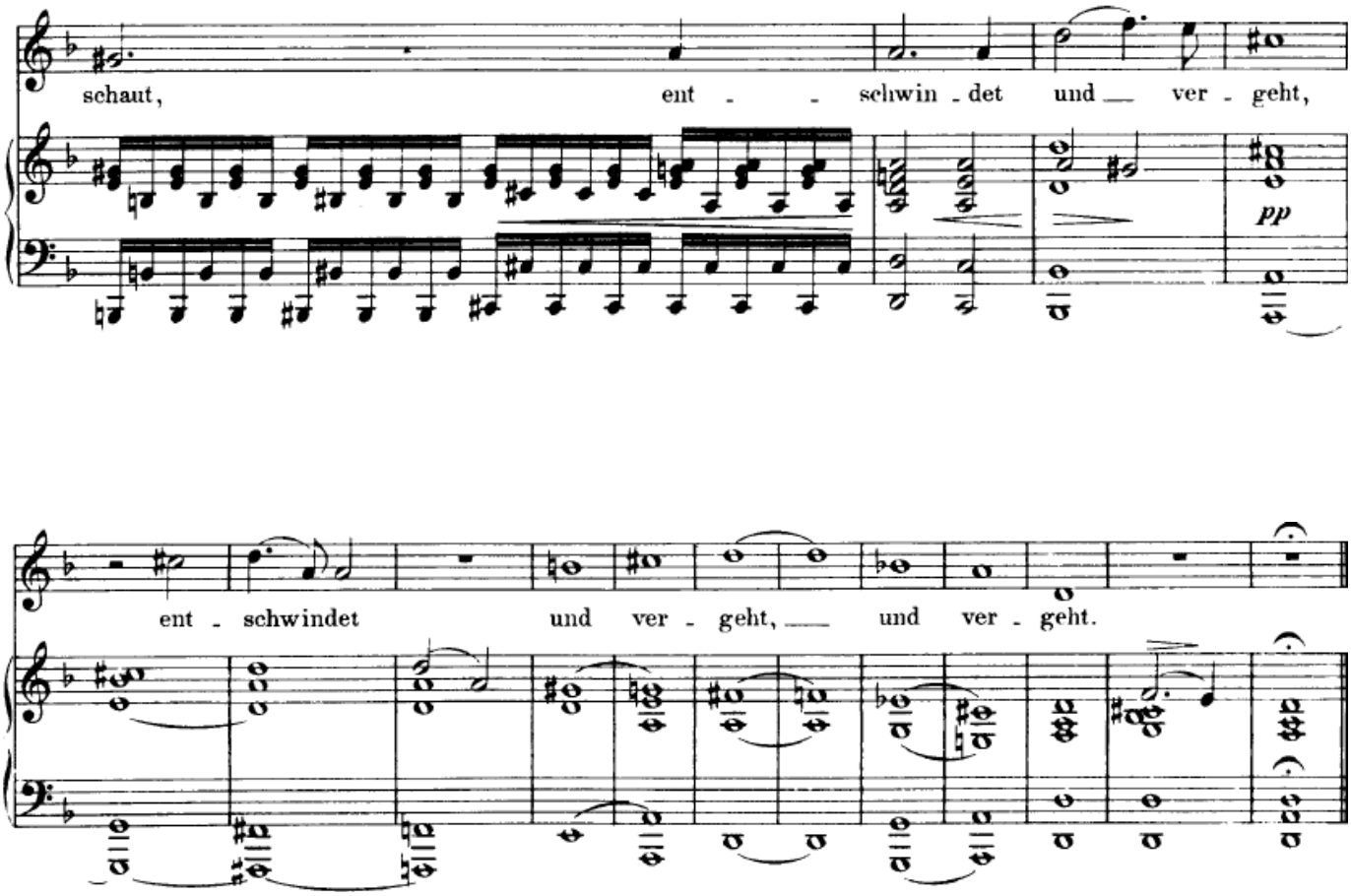
Piezas para el análisis armónico

1- Estudios op. 10, nº 2 ……Chopin

2- Tema de “El padrino II”…….. Nino Rota

Em
Am6/E
Em
Em/G
Am6
B
Am
Am7
D7(sus)
D7
G
Gmaj7
C
mf
F/A
B7
Em
G♯dim
E7
p
piu f
Am
Am/C
Bm7(♭5)
E7
Am
p
F♯7
B7(sus)
B7
tacet
Em
Am6/E

3- Tema de amor de “El padrino”……Nino Rota

Cm
G
G7sus
G7
Cm
f
B♭7
D
B♭7
E♭
3
3
D♭
F
Fm
A♭
G
N.C.
mp
3
3
Cm
Fm
C
Cm
Fm
C
Cm
Fm
C
Cm
Cm
mf



4- Sonata op. 27, nº 2 (1º movimiento).....Beethoven

cresc.
decresc.
p

pp
decresc.
pp
cresc.
p
cresc.
p
pp

5- Sonara op. 22 (3º movimiento, fragmento)…….Beethoven

6- Ecossaise D158……..Schubert

N. 1.
Allegro commodo.
Clarinetto in C.
Fagotto.
dolce
p
dolce
p
mf
dolce
dolce

cresc.
f
tr
p
p
f
p
p
cresc.
dolce
f

Allegro moderato.

11.

9- Suite nº 1 para violonchelo BWV 1007……..……..J. S. Bach

10- Sonata nº 10 para violín y piano…….…… Mozart

p
f
p
f
tr
p
f
tr
p
f
p
f
p
legato
tr

11- Sonata KV 189e (280) (fragmento del 2º movimiento)……. Mozart

12- Wehmut, op. 22, nº 2 …….. Schubert


Schön_heit Fül - le schau' und all' die Früh - lings - lust.
Denn was im Win - - de
tö - - nend weht, was auf - - ge - thürmt gen
Him - - mel steht, und auch der Mensch, so hold ver -
traut mit all' der Schön - heit, die er -

schaut, ent - - schwin - det und — ver - geht,
pp
ent - schwindet und ver - geht, — und ver - geht.