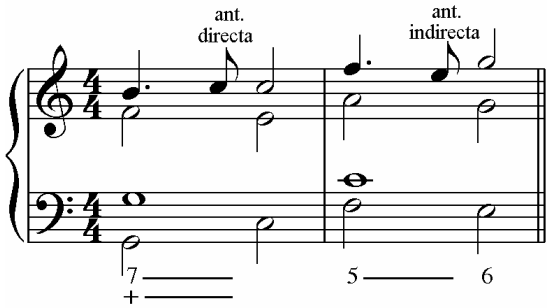
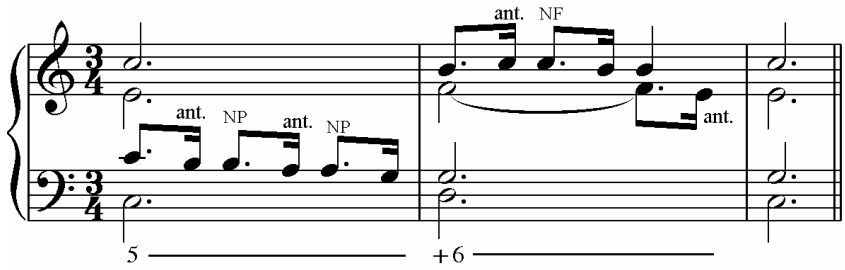
La anticipación

Como su nombre indica, la anticipación es un tipo de avance sonoro de una nota. Es una nota extraña al acorde en el que se produce, pero real del que sigue. Ocupa una fracción del compás rítmicamente débil y suele tener un valor breve, por lo tanto, no se cifra.

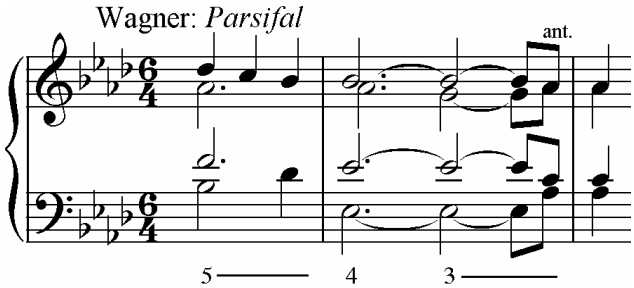
La anticipación puede ser directa o indirecta, aunque es mucho más usual la anticipación directa. Es directa cuando anticipa la nota real a la misma altura que aparece después; es indirecta cuando anticipa una nota real del acorde siguiente pero no a la misma altura.



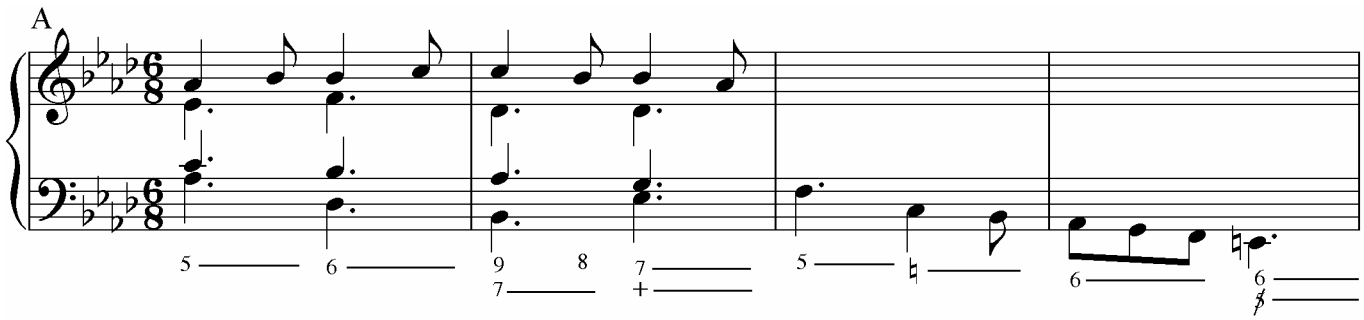
Se pueden anticipar también notas extrañas.

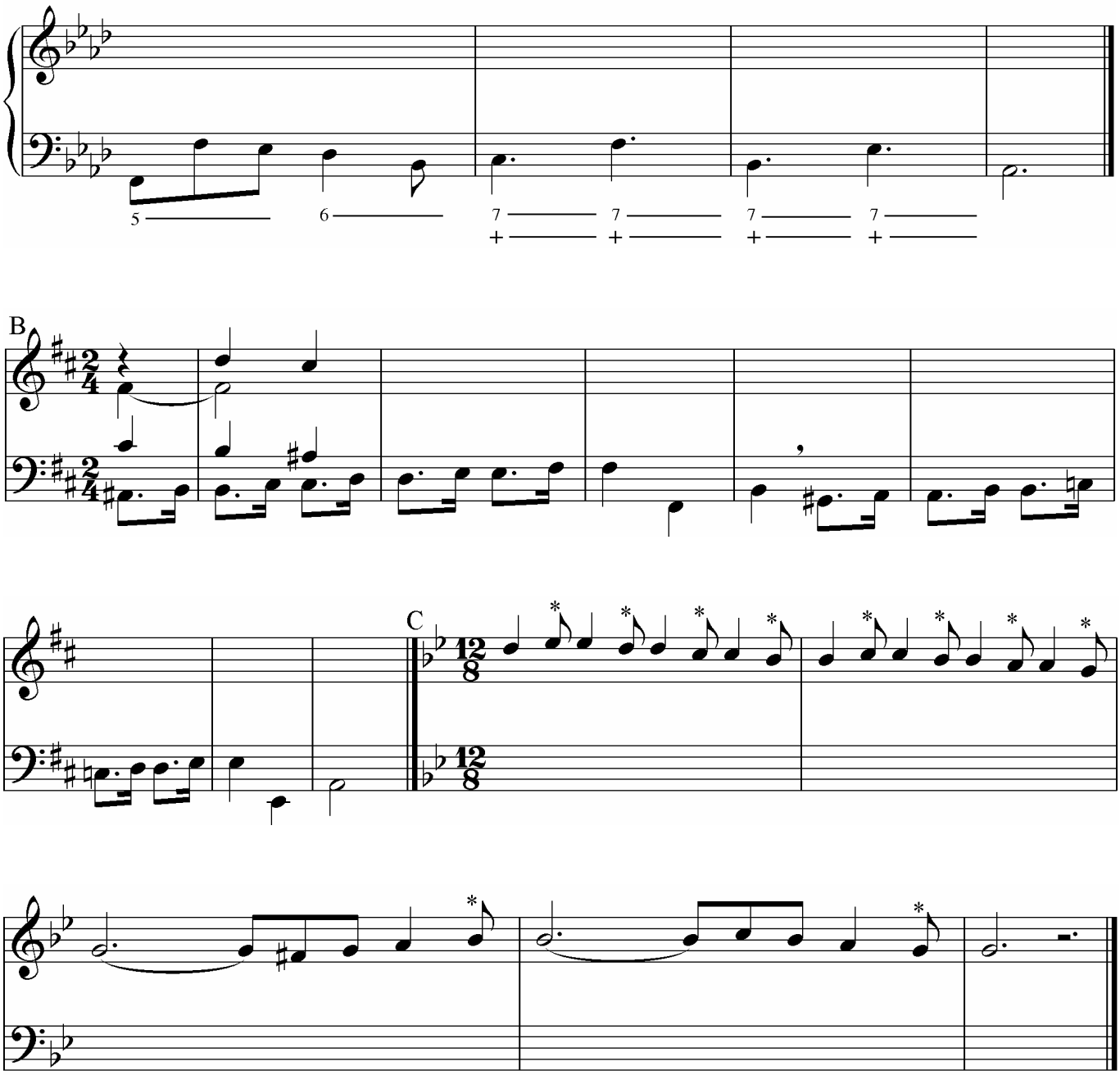


La anticipación puede ser múltiple y alcanzar, incluso, a todas las notas del acorde.



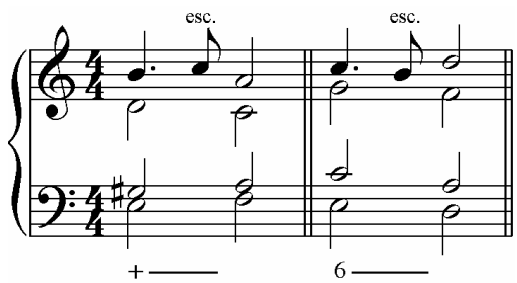
Ejercicio 1. Práctica de la anticipación.





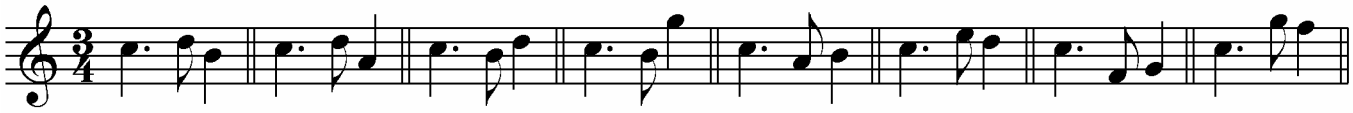
La escapada

No todos los teóricos entienden por *escapada* la misma nota extraña. La más característica es la escapada *conjunta* u *ortodoxa*, la cual se aborda de grado y sigue con un salto de 3ª en sentido contrario. Esta nota resulta de suprimir el final de un floreo.

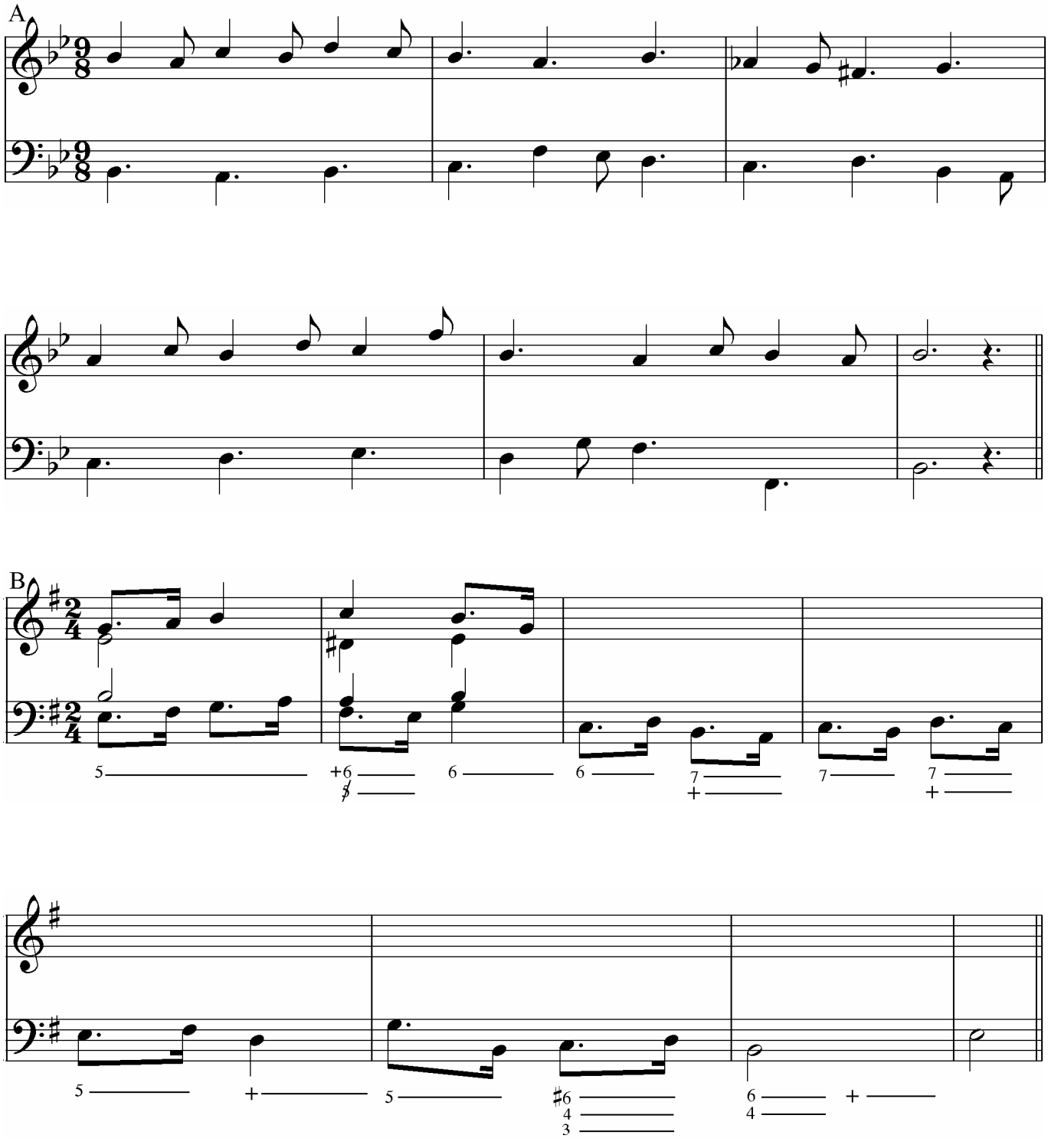


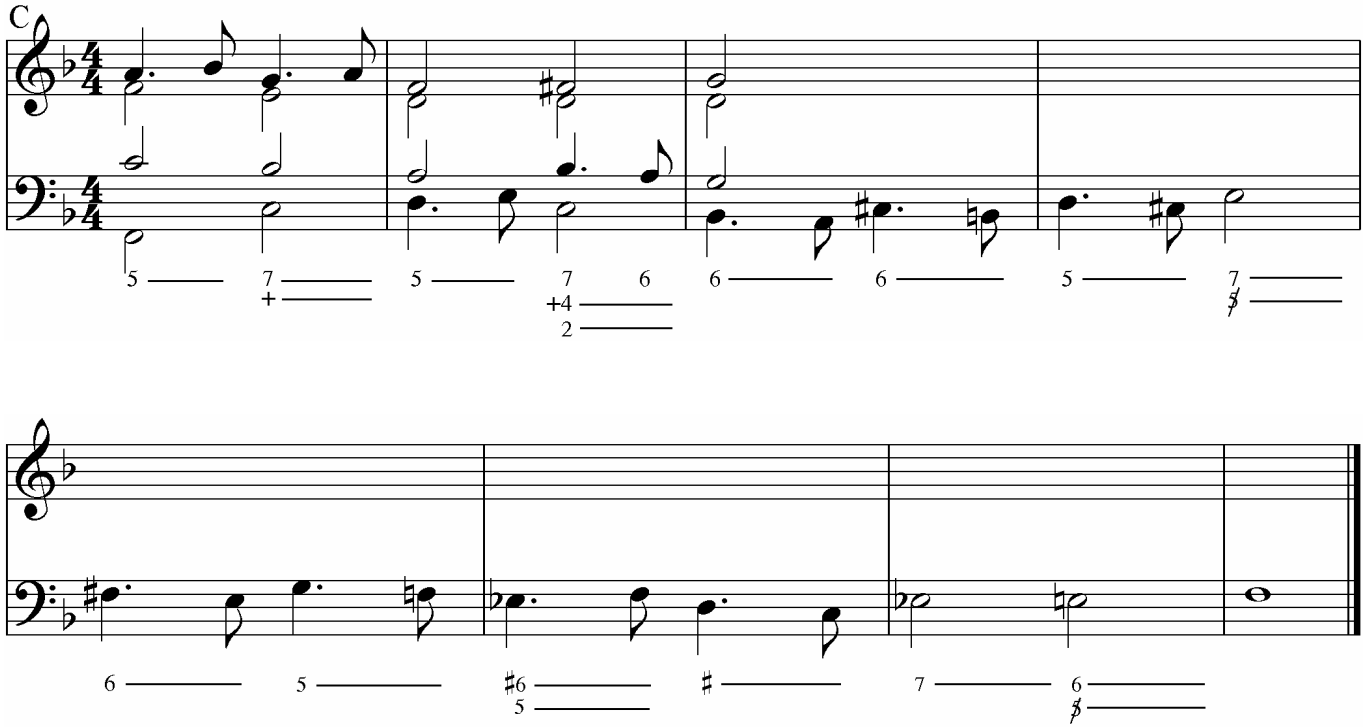
Actualmente se llama escapada prácticamente a cualquier nota extraña que no se puede justificar con otra clasificación, se sitúa en fracción débil del compás, tiene una duración breve y resuelve en sentido contrario a como se aborda.

En muchas ocasiones se puede confundir con una apoyatura melódica. No se cifra.



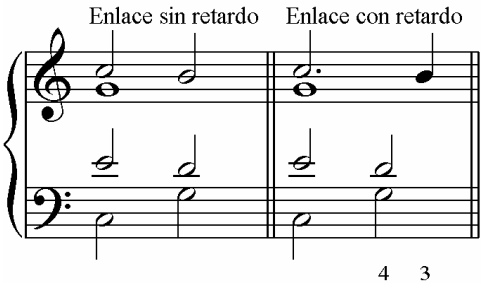
Ejercicio 2. Práctica de la escapada.





El retardo

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



Mecanismo del retardo

El mecanismo del retardo consta de tres momentos, al igual que las disonancias preparadas:

1º-Preparación del retardo (acorde de donde el mismo procede).

2º-Percusión del retardo (acorde en que se mantiene el retardo).

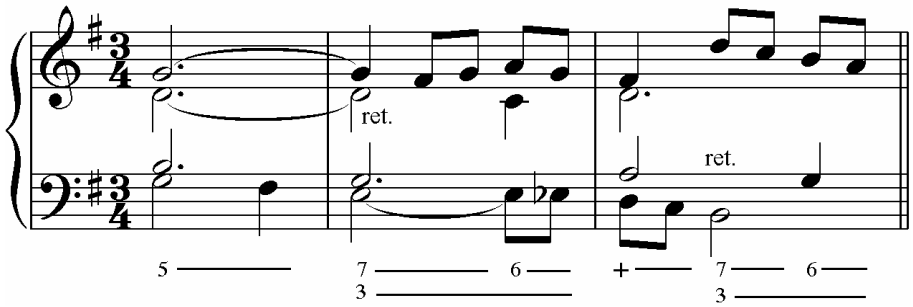
3º-Resolución del retardo (descenso o ascenso de 2ª que conduce a la nota retardada).

La preparación del retardo debe ser de una duración igual o mayor que la del retardo en sí, aceptándose, excepcionalmente, en ritmo o subdivisión ternaria, la preparación de un tercio para un retardo de dos tercios.

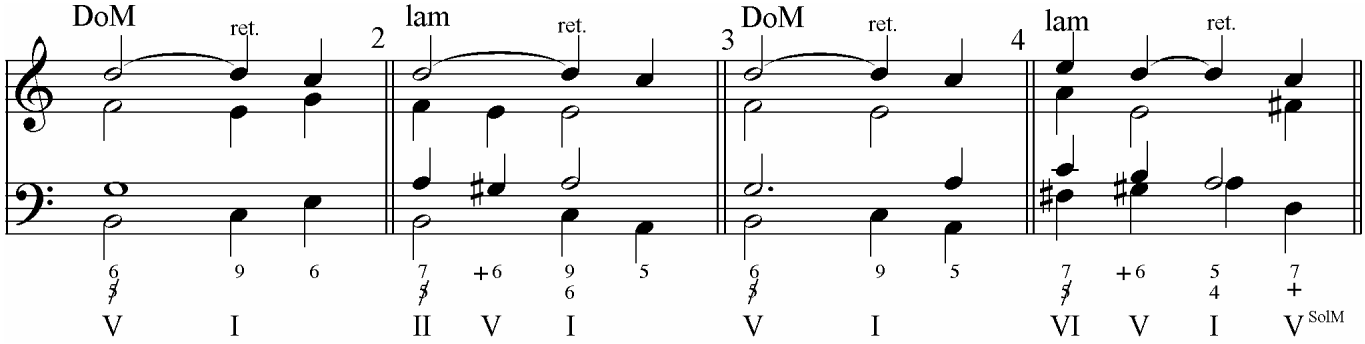
La preparación va normalmente ligada al retardo. Puede estar desligada si interesa repetir la nota, pero en este caso algunos autores lo consideran una apoyatura. El retardo no se ataca a la vez que la armonía con la que es disonante, y en esto se diferencia de la apoyatura. (Esta diferencia era considerada

importante en el contrapunto estricto del siglo XVI, que permitía el retardo pero no la apoyatura). En muchas situaciones, no es posible distinguir entre retardo y apoyatura, ni tiene mayor importancia.

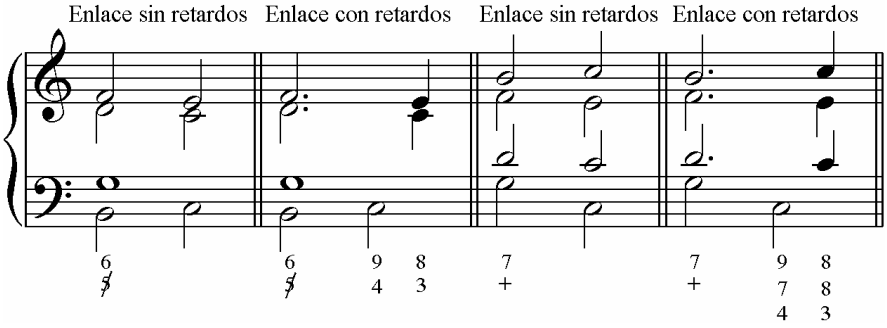
La percusión del retardo debe ocupar una fracción del compás más importante rítmicamente que su resolución. Mientras dura el retardo las demás voces pueden permanecer inmóviles o evolucionar.



La resolución del retardo puede ser descendiendo o ascendiendo, puesto que existen retardos *superiores* o *descendentes* e *inferiores* o *ascendentes*. En el momento de la resolución, el acorde puede ser el mismo o ceder el sitio a otro (ej. 3 y 4). Si es el mismo, puede cambiar de estado (ej. 1 y 2).

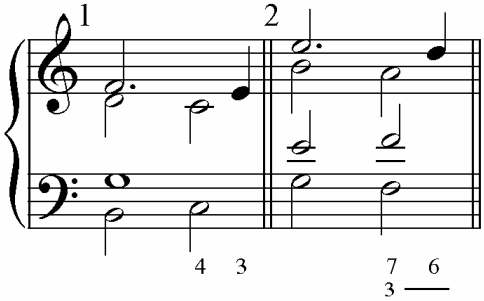


Los retardos pueden ser múltiples.

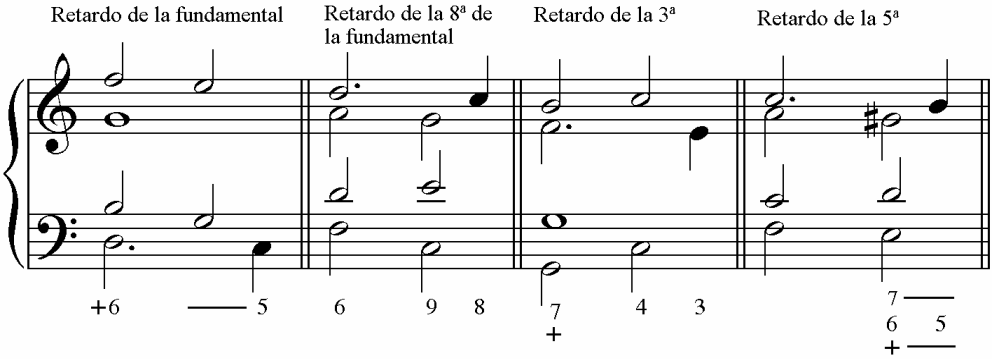


Denominación

Es costumbre antigua denominar los retardos por el intervalo que el retardo y la nota retardada forman desde el bajo. Así, el ejemplo 1 es un retardo de la 3ª por la 4ª, y el 2, uno de la 6ª por la 7ª.

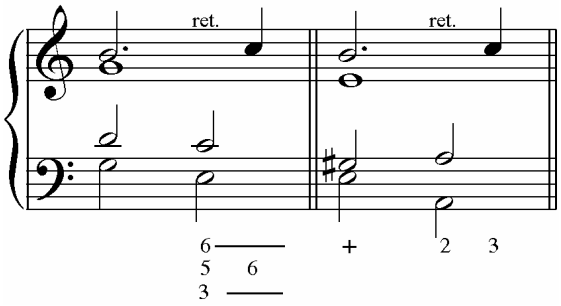


También se les puede denominar simplemente haciendo referencia a la nota del acorde que se retarda.



Retardos inferiores

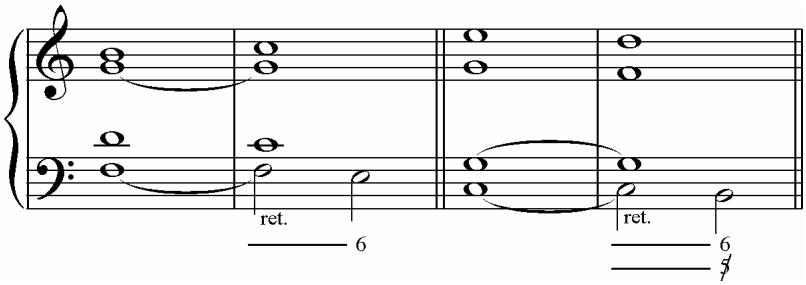
El retardo ascendente no fue tenido en cuenta por los antiguos contrapuntistas y, desde que apareció, nunca ha gozado del favor del descendente. Normalmente se encuentra a distancia de 2ª menor (semitono) de la nota real sobre la que resuelve. La resolución ascendente a distancia de tono cuesta más de aceptar auditivamente.



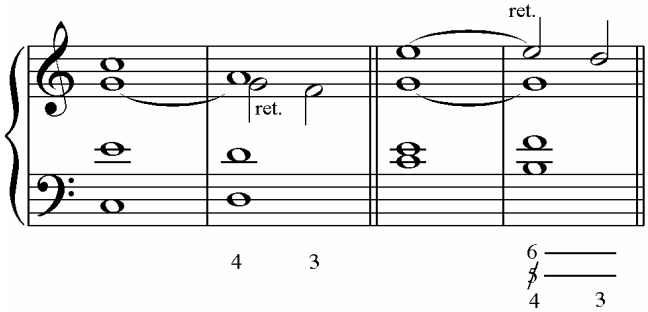
Cifrado

El cifrado de los retardos es similar al de las apoyaturas (cifrado real).

Cuando el retardo está en el bajo, se escribe el cifrado normal del acorde sin retardo debajo de la nota real, y, a su izquierda, la barra de prolongación, extendida hasta la nota que constituye el retardo.

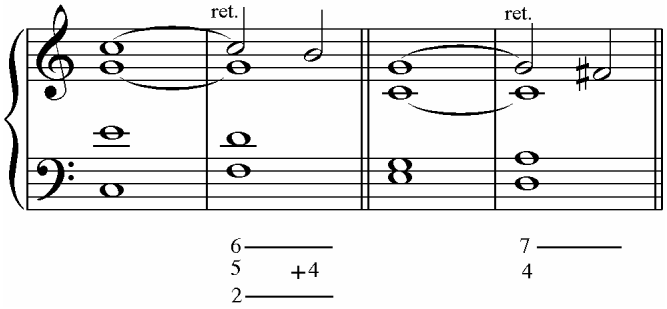


Cuando el retardo no está en el bajo y, además, no afecta a las cifras o signos característicos del cifrado normal del acorde, entonces se conserva dicho cifrado y se le adicionan las cifras que expresan el retardo y su resolución.

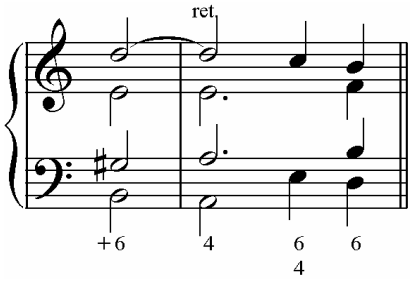


Cuando el retardo sí afecta a dichos signos o

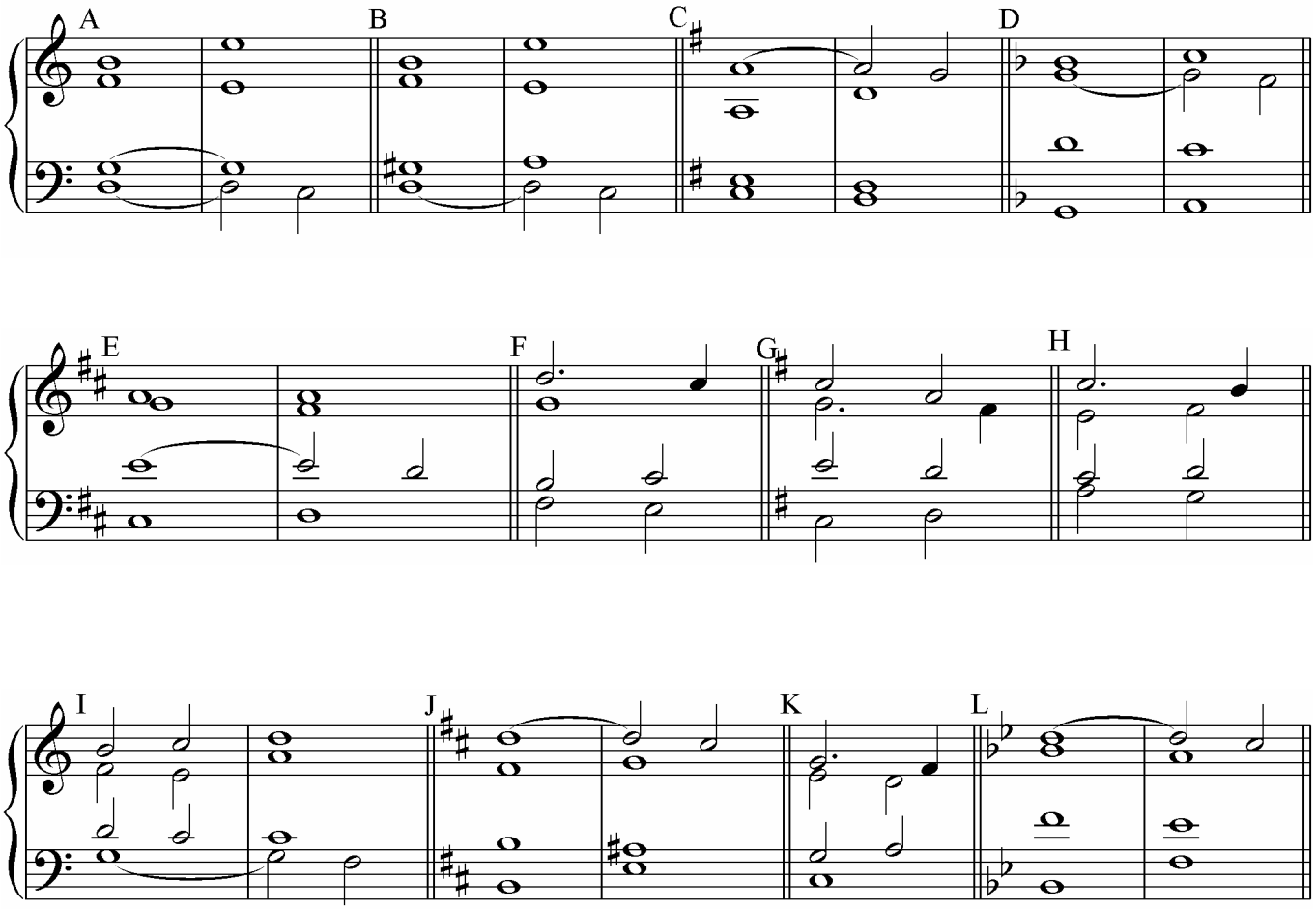
cifras característicos del cifrado, hay que sustituir las mismas por aquellas que corresponden a los retardos y cifrar las demás notas del acorde.

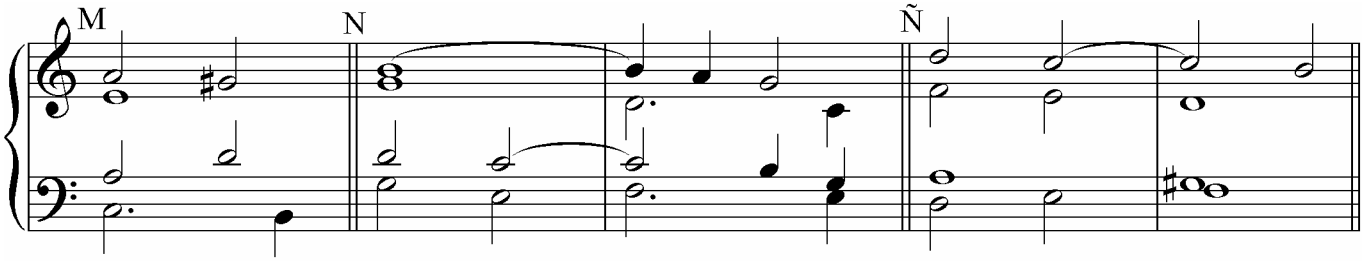


Si en el momento de la resolución del retardo o retardos hay cambio de nota en el bajo, se volverá a cifrar el acorde desde la nueva nota del bajo.



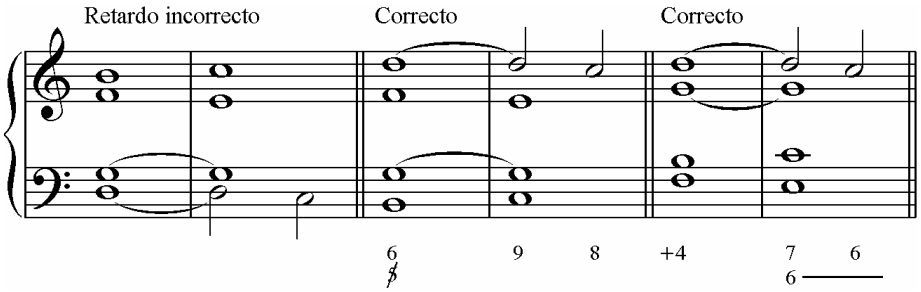
Ejercicio 3. Indicar la tonalidad y cifrar los siguientes fragmentos.





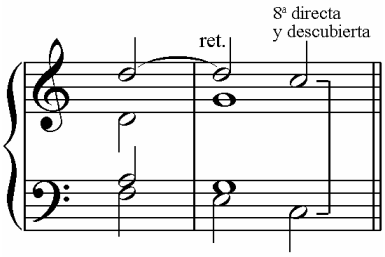
Realización

Conviene no duplicar la nota real que se retarda, si esto sucede, el retardo debe estar por encima de la duplicación como mínimo a distancia de 9ª. Esta duplicación debe de reflejarse en el cifrado.

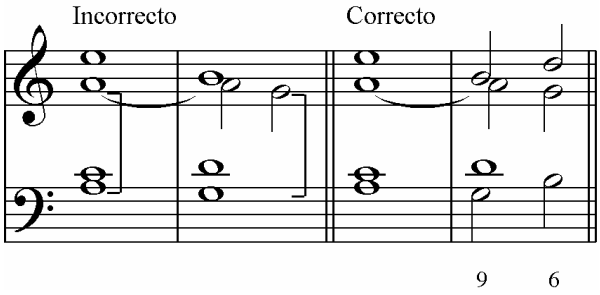


Normas sobre las 8ª y 5ª directas y seguidas

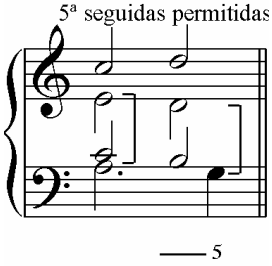
Las *8ª directas* que se forman con la resolución de un retardo están prohibidas (incluso aunque una de las dos voces vaya de grado), con mayor rigor si se presentan descubiertas.



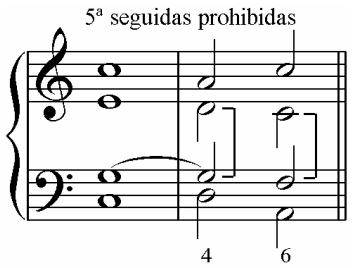
Las 8ª seguidas que al suprimir el retardo son incorrectas están prohibidas. Sin embargo, si cuando en el momento de resolver la 8ª retardada, se evita el intervalo de 8ª por haber evolucionado la otra voz, se permiten.



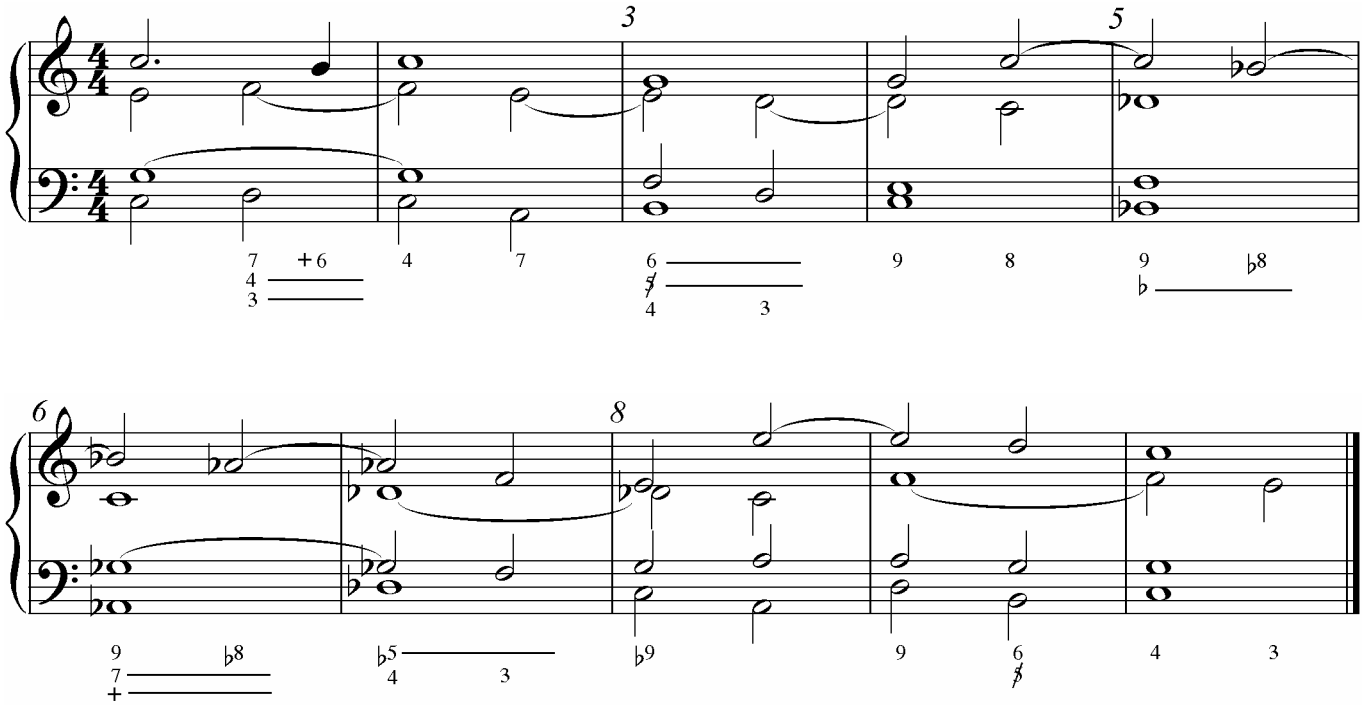
Las *5ª seguidas*, que al suprimir el retardo quedan al descubierto, se admiten cuando es la segunda quinta la que suena retardada, sobre todo si el retardo forma disonancia con alguna de las notas del acorde



Las quintas seguidas que se forman sobre un retardo y su resolución están prohibidas.

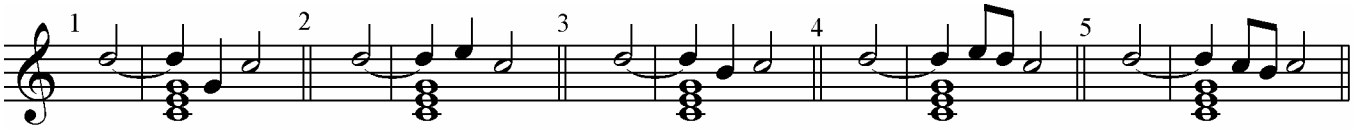


Ejercicio 4. Señalar los movimientos armónicos defectuosos según el apartado anterior.



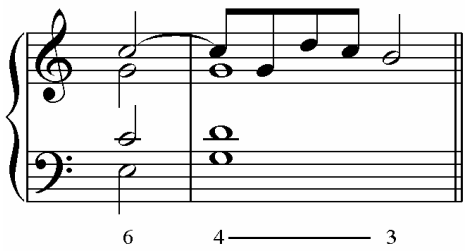
Resolución ornamentada del retardo

Antes de resolver un retardo, éste puede pasar por otra nota del acorde o por notas de adorno.

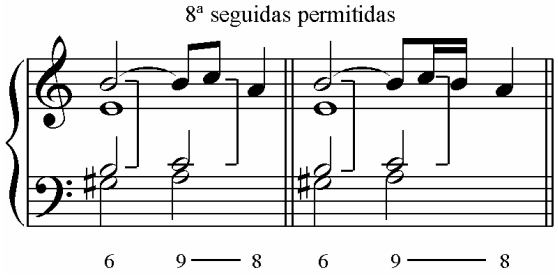


En el ejemplo 1 del pentagrama anterior, una nota real se interpone entre el retardo y su resolución. En 2 lo hace una escapada del retardo. En 3, el retardo, antes de ir a la nota de resolución, pasa por una nota vecina inferior, en la forma característica de la doble bordadura (también puede ser una escapada). En 4 aparece una bordadura superior del retardo. En 5 se interpola un floreo inferior. En este último caso, téngase en cuenta que el *do* corchea se interpreta como nota de adorno y no como resolución del retardo, pues ésta no llega hasta la blanca.

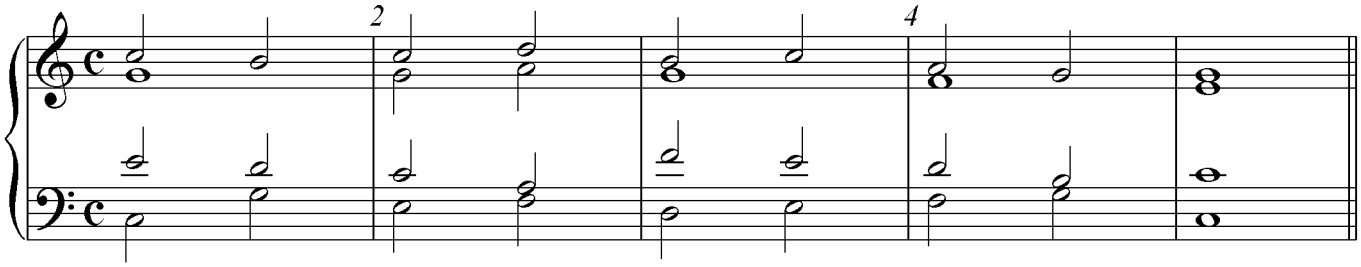
También puede intercalarse entre el retardo y su resolución una combinación de notas reales y de adorno.



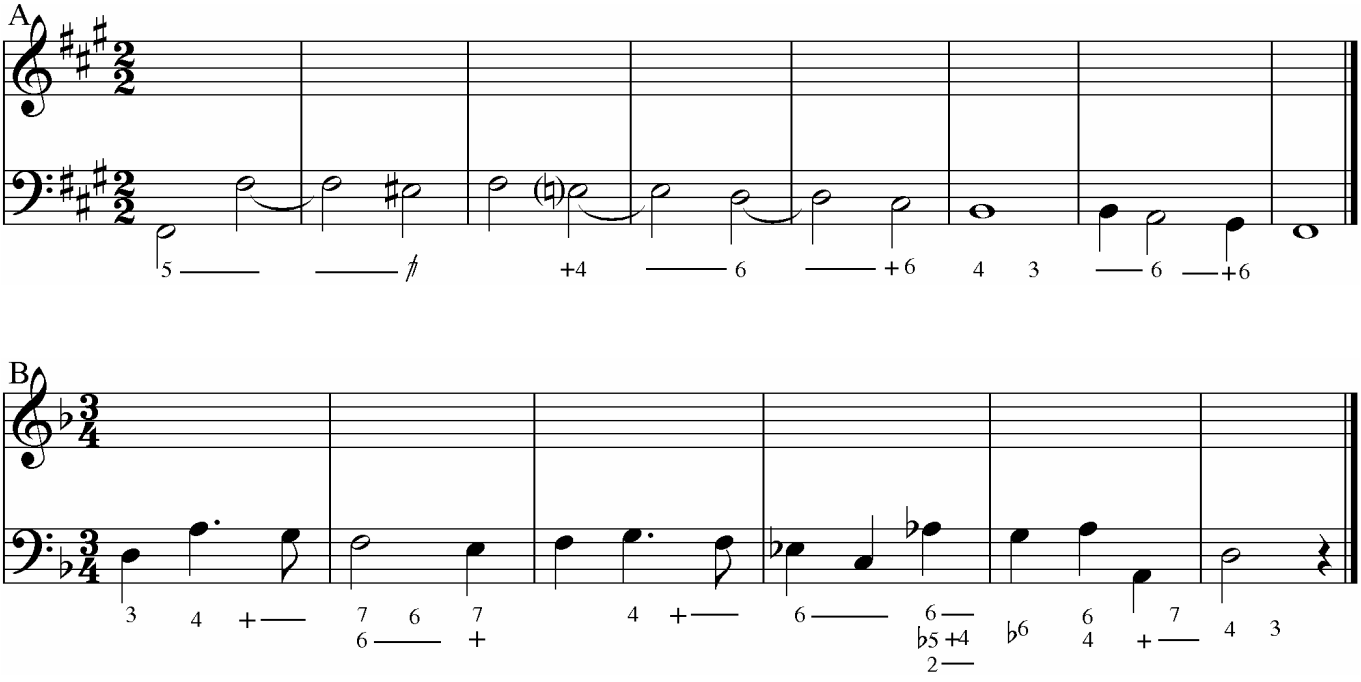
Cuando estas interpolaciones forman octavas o quintas seguidas con alguna voz éstas no se consideraban defectuosas por los antiguos polifonistas, ya que lo que cuenta es la resolución del retardo.

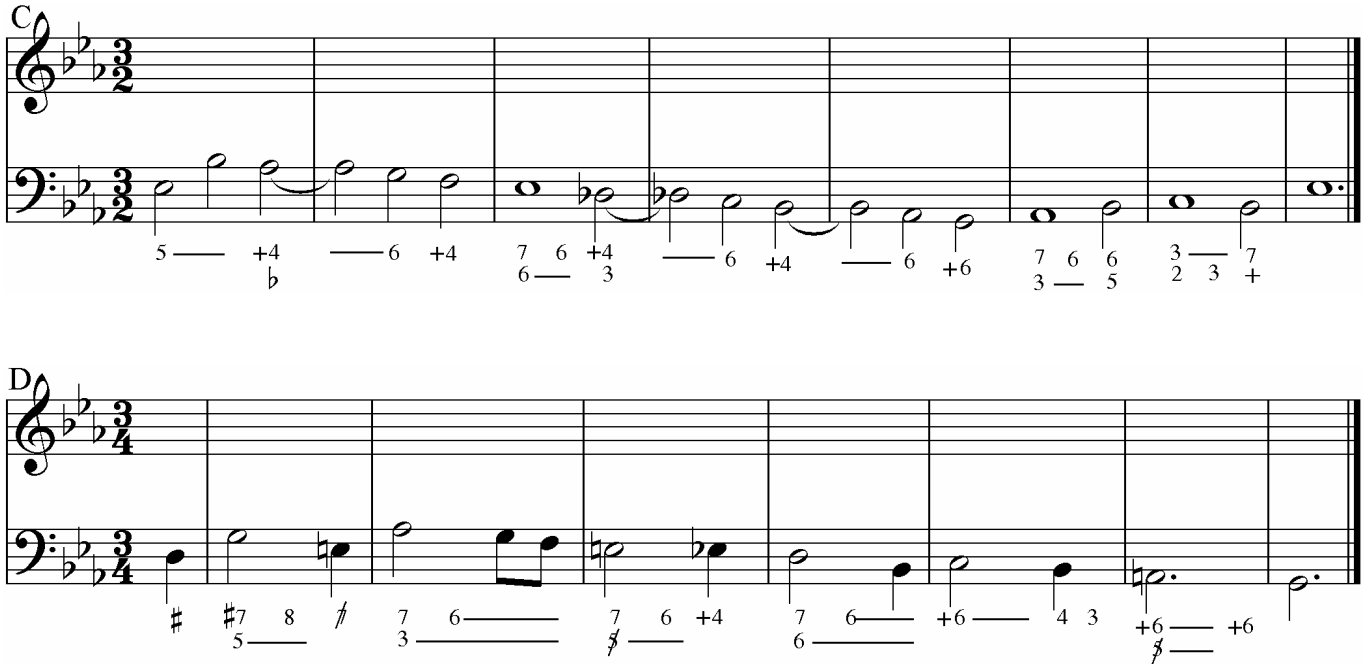


Ejercicio 5. Adornar con retardos.

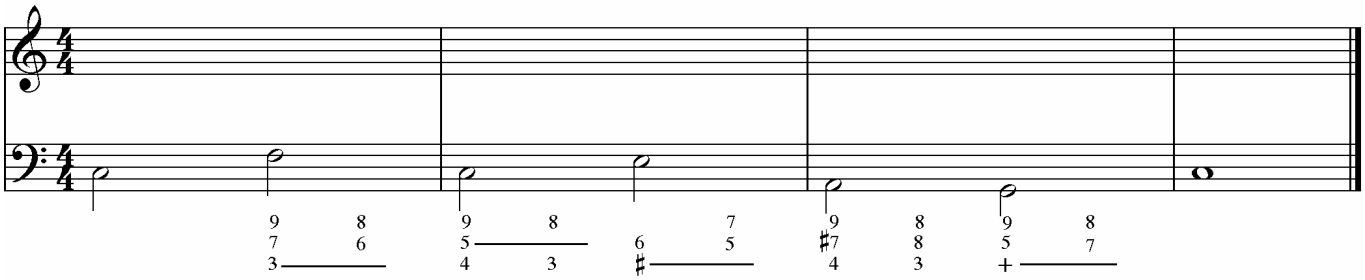


Ejercicio 6. Ejercicios para practicar los retardos.

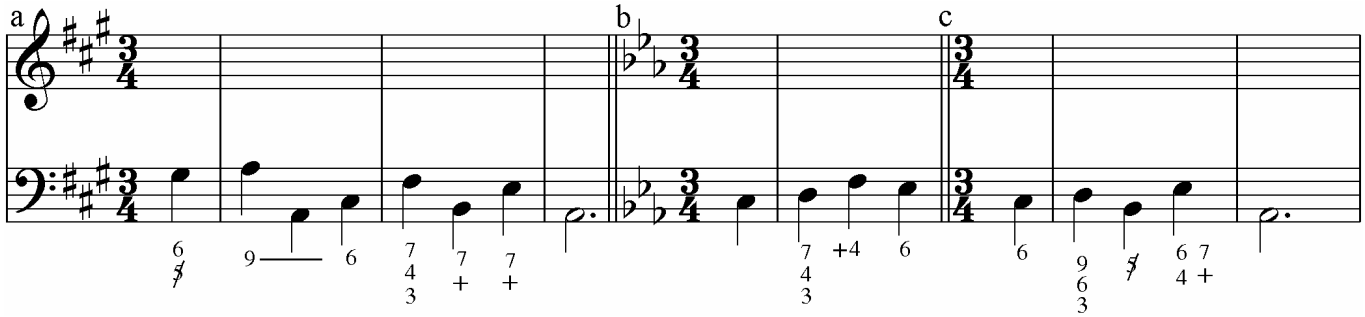




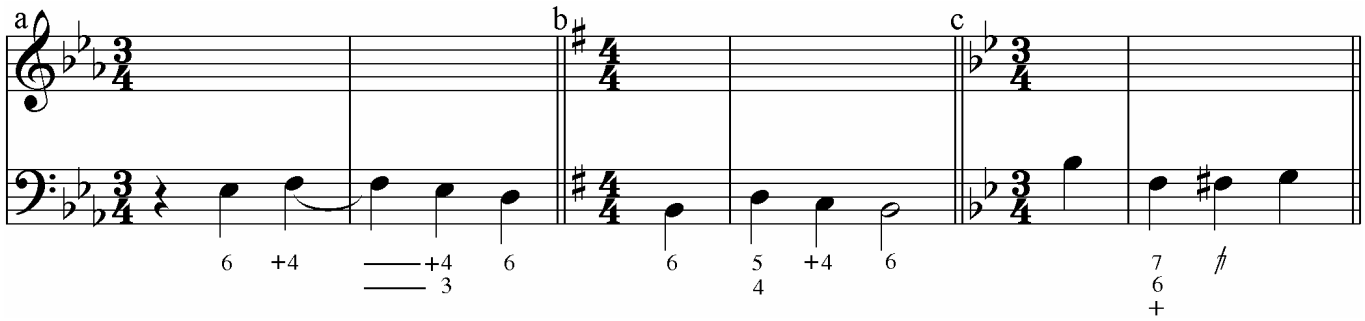
Ejercicio 7. Práctica de los retardos múltiples.



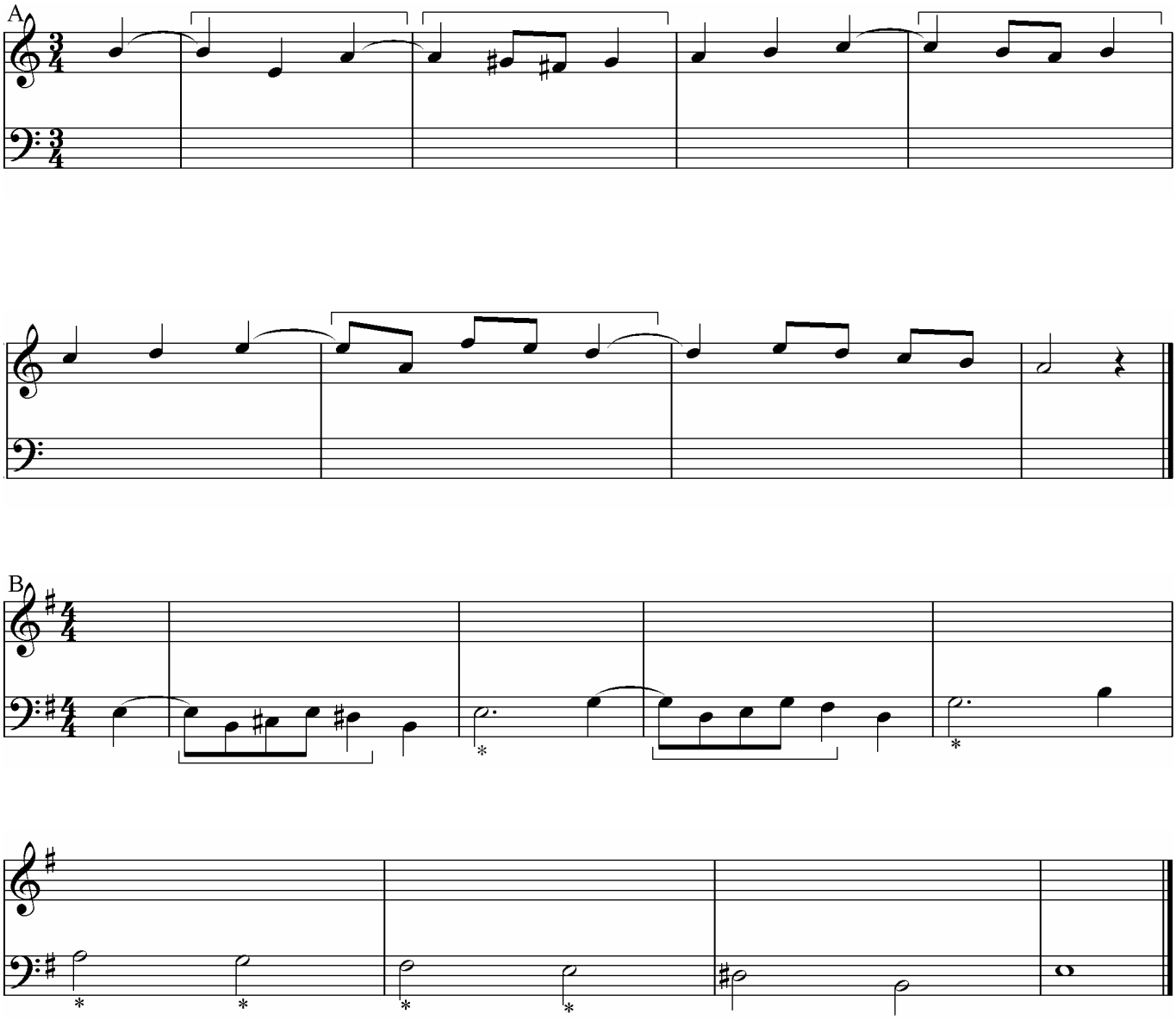
Ejercicio 8. Ejercicios en los que al resolver el retardo cambia el estado del acorde.



Ejercicio 9. Ejercicios en los que al resolver el retardo cambia el acorde.



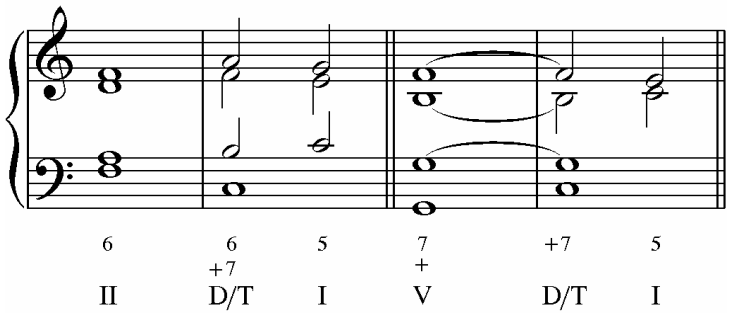
Ejercicio 10. Armonizar los siguientes ejercicios tratando todas las notas comprendidas en un corchete como constitutivas de un retardo ornamentado. Emplear, además, un retardo ornamentado en cada nota con asterisco del ejercicio B.



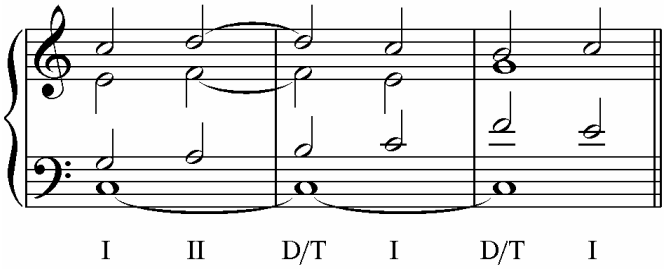
Acorde de dominante sobre tónica

Llamamos acorde de sobretónica al agregado sonoro que se forma cuando la tónica se encuentra en el bajo y las voces superiores forman uno de los acordes de la familia de la dominante. Realmente esta combinación sonora no es un acorde como tal, sino que es un agregado fruto de notas de adorno, lo que pasa es que, como se ha utilizado con mucha frecuencia en el período de la práctica común se le ha dado este nombre.

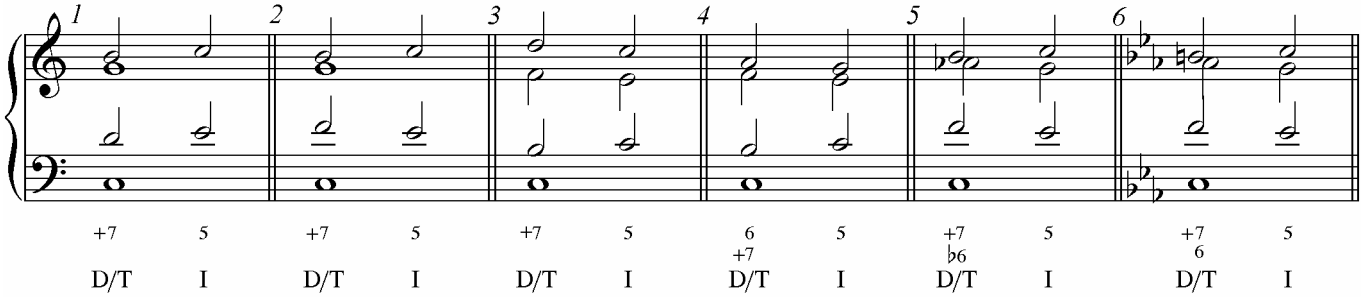
Este acorde se forma cuando en el acorde de tónica aparecen retardadas sus notas, bien por apoyaturas o por retardos.



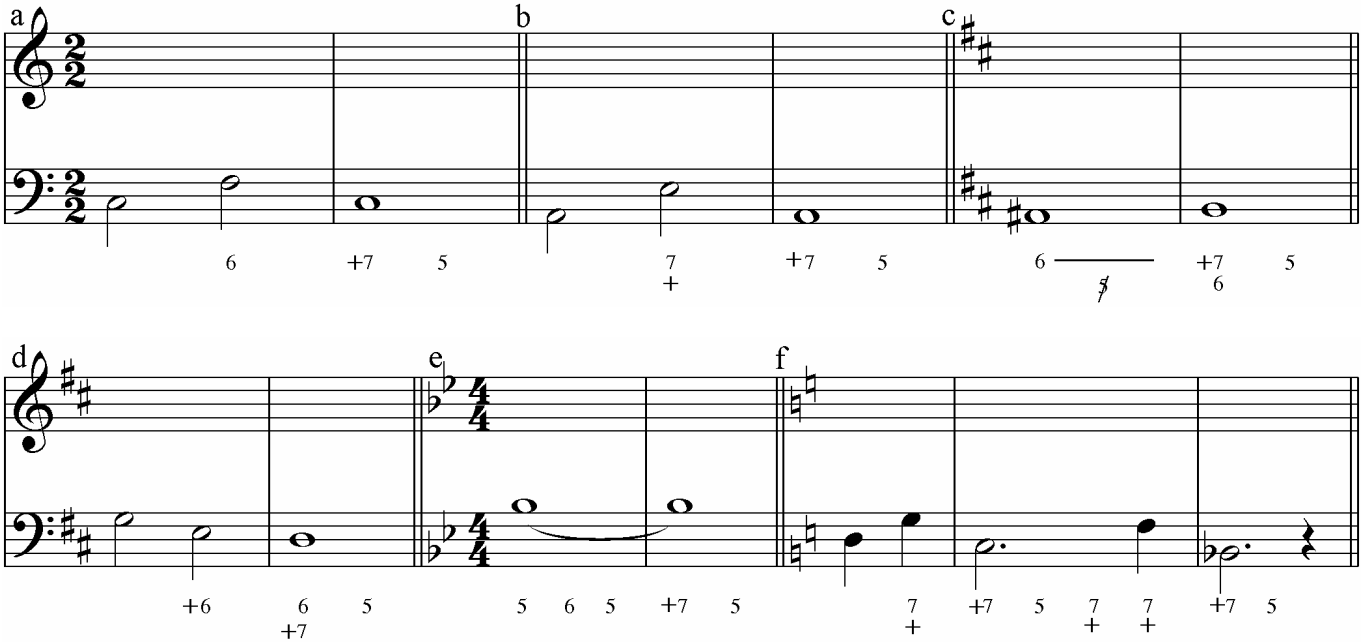
También aparece cuando tenemos una pedal de tónica en el bajo y en la voces superiores un acorde de dominante.

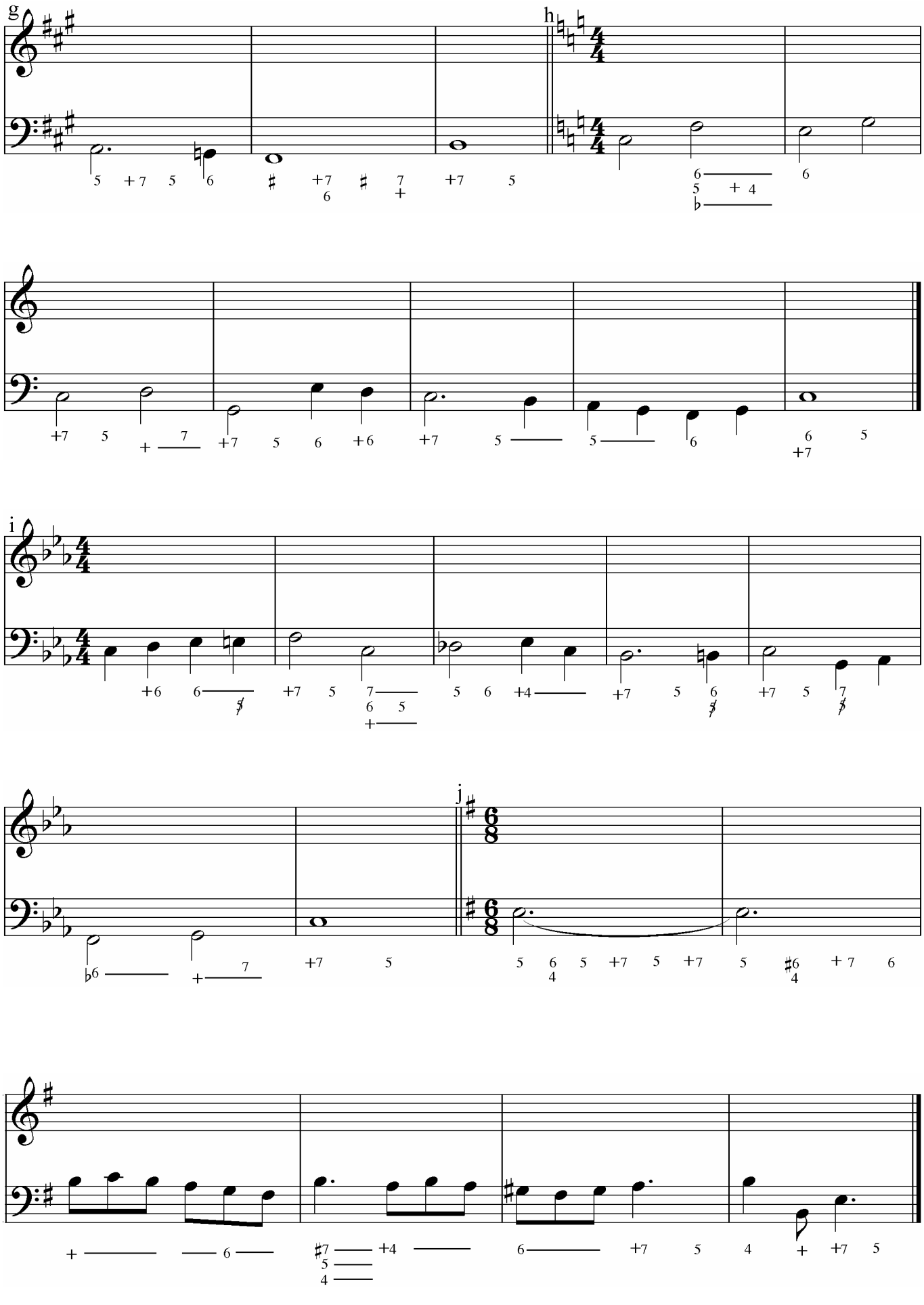


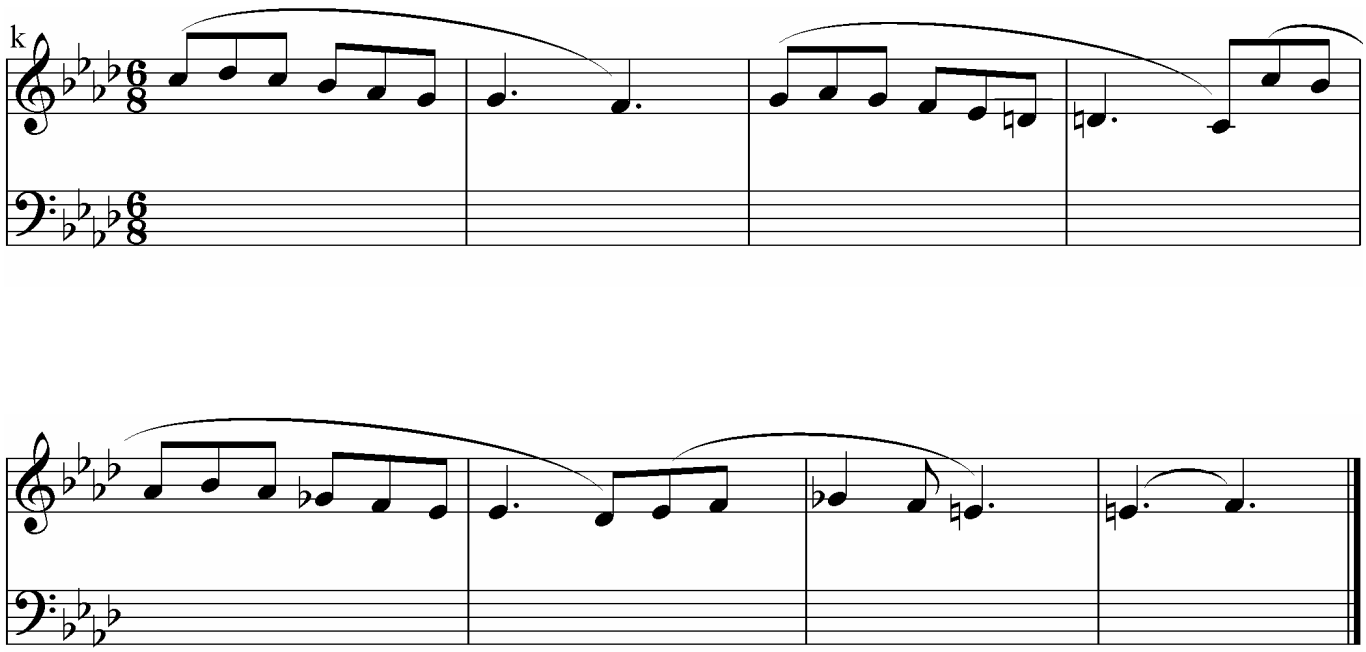
Para construir este acorde podemos colocar sobre la tónica cualquier acorde de la familia de la dominante. En el caso de los acordes cuatríadas tendremos que eliminar una voz, que será la quinta del acorde. Veamos el cifrado.



Ejercicio 11 – Práctica del acorde de dominante sobre tónica.




g
h
i
j



La nota pedal

El pedal o nota pedal es una nota que se prolonga durante varios acordes, resultando nota real en unos, y extraña en otros. Tiende a mantener el ritmo armónico estático, y su efecto se ve algo compensado por el uso de acordes disonantes con respecto a ella.

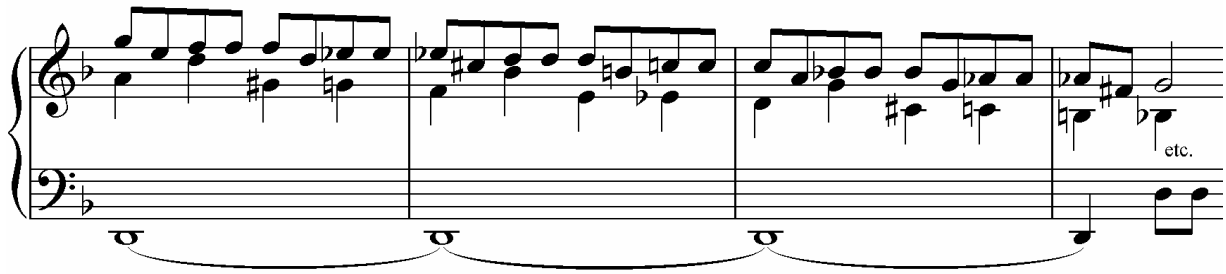
El término *pedal* se originó a partir de la práctica de mantener bajado el pedal del órgano mientras se improvisaba sobre los manuales. Sin embargo, el desarrollo por parte de los compositores parece lejos de las implicaciones de su nombre, como veremos más adelante. A menudo rompe los modelos rítmicos y es adornado con otras notas, consiguiendo incluso significado temático en figuras de ostinato.

Las pedales más frecuentes son las de tónica y dominante. La fuerza de la tonalidad inherente en el pedal lo hace un medio muy efectivo para establecer o mantener un tono, aunque la armonía acompañante pueda alejarse mucho. Uno de los empleos más comunes del pedal de dominante es una preparación para la sección de recapitulación de un movimiento en la forma de allegro sonata, o en una introducción lenta, justo antes de la exposición; igualmente, el pedal de tónica aparece con frecuencia en la sección codal (al final) para reforzar el carácter definitivo de una tonalidad.

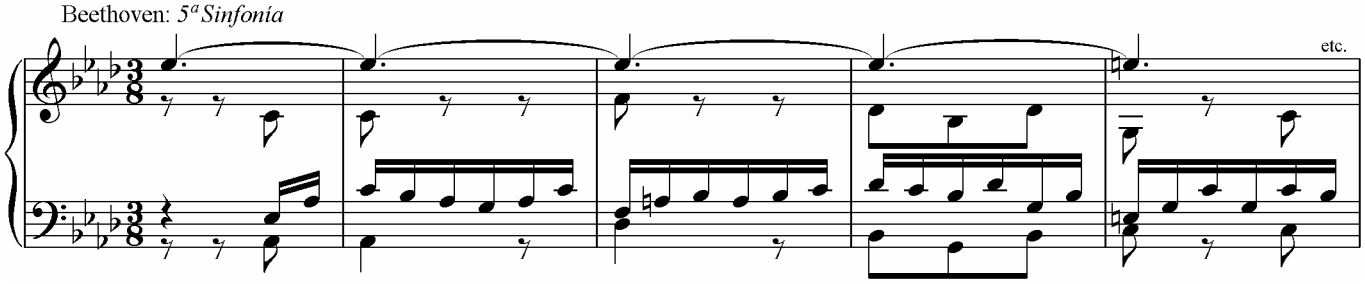
Clases de pedal

a) Pedal inferior: corre a cargo de la parte armónica más grave. Es el más sólido, de gran fuerza tonal, el que más atrevimientos armónicos permite y el más empleado.

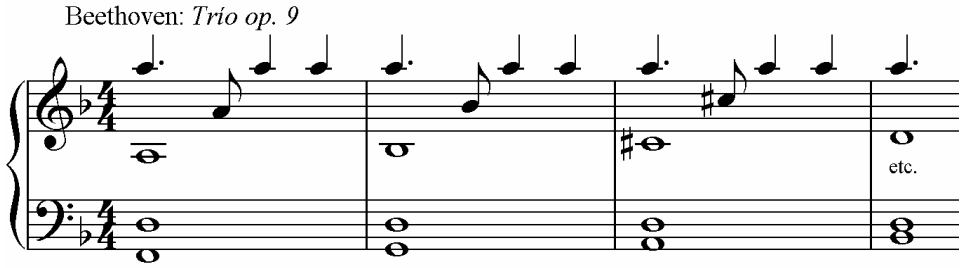
Bach: *El arte de la Fuga* (Fuga VIII)



b) Pedal superior: a cargo de la voz más aguda.



c) Pedal interior: a cargo de una de las voces intermedias.



Observaciones generales

a) El pedal debe comenzar y terminar siendo nota real del primer y último acorde en los que aparece. También puede acabar formando parte de un retardo que resuelve en sentido descendente.

b) Se puede hacer el pedal simultáneamente en varias partes.

c) Son la tónica y la dominante las notas más aptas para ser mantenidas en calidad de pedal. Es muy corriente el pedal doble con las dos notas citadas, colocada la dominante más alta que la tónica en forma de bajo bordón el cual hace la tonalidad muy estable.

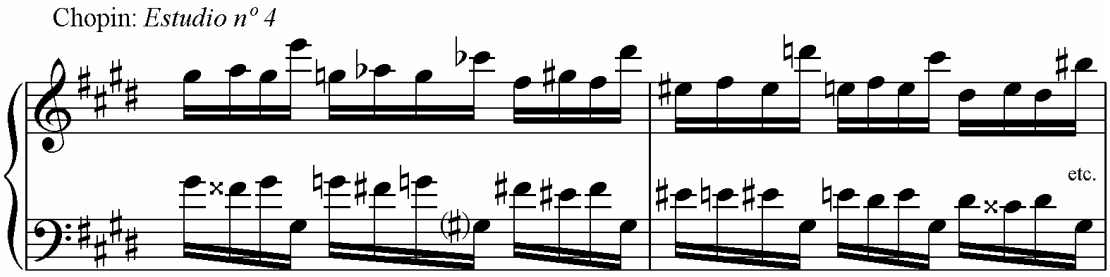
d) Durante el transcurso de la pedal se puede modular.

e) Si el pedal es inferior, la voz inmediata, o sea, la de encima, constituye el bajo de la armonía. Y si es superior, la voz inmediata (o sea la de debajo) pasa a ser la de mayor importancia melódica.

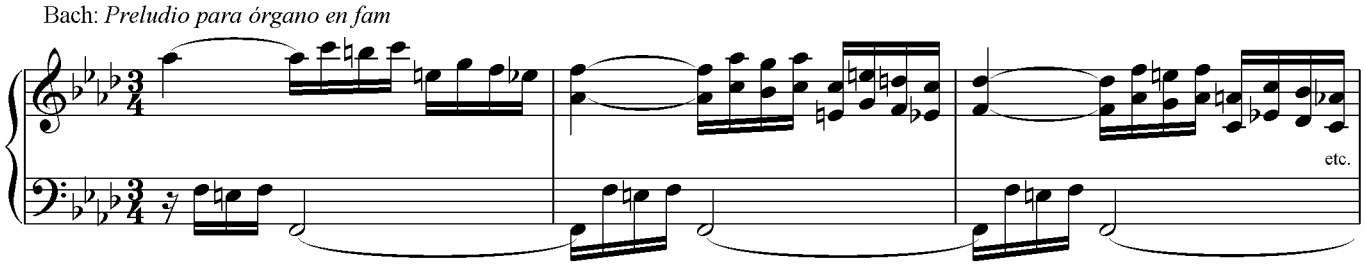
Ornamentación del pedal

La nota pedal no tiene obligación de quedar rígidamente inmóvil y ligada. Puede repetirse y articularse con el ritmo que se desee, lo mismo con notas largas que cortas, iguales o desiguales.

También puede pasarse de la nota-pedal a una o a varias del acorde, con vuelta al pedal.



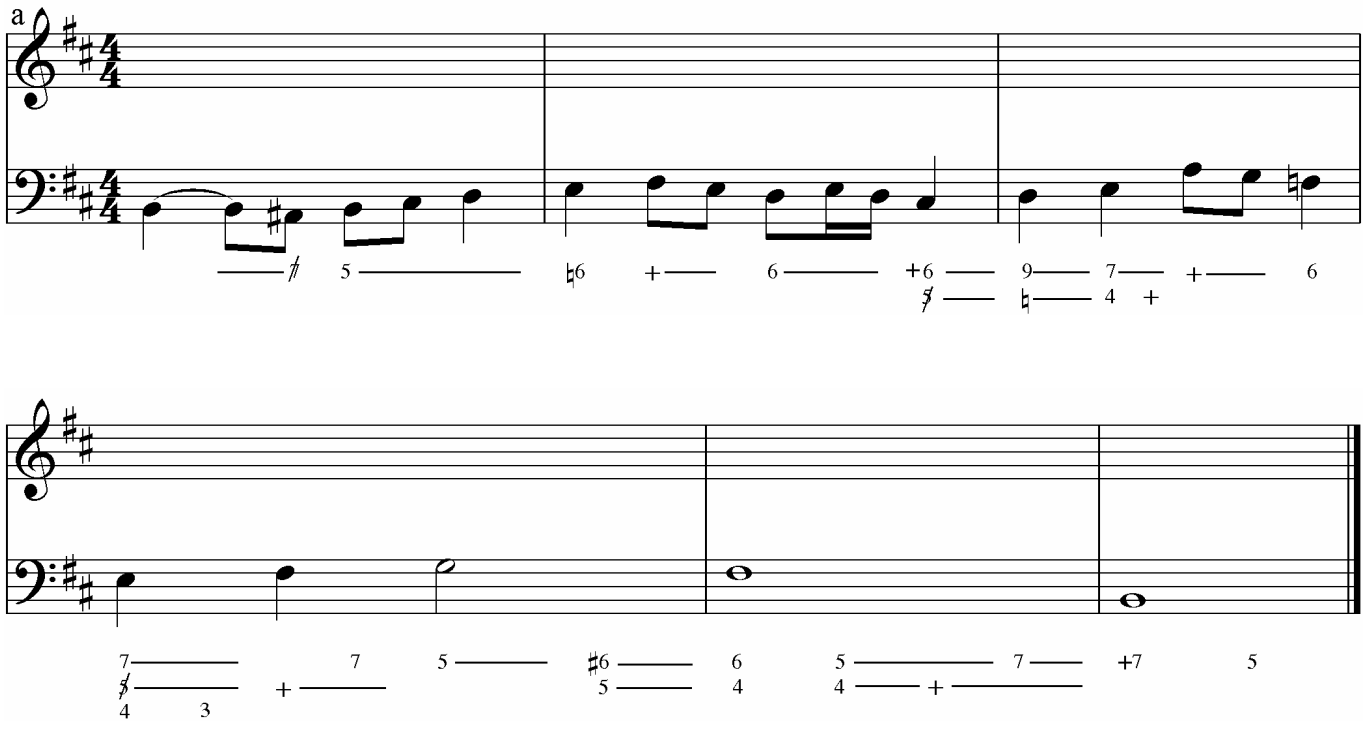
Igualmente puede ornamentarse el pedal por medio de bordaduras o de apoyaturas, las cuales acostumbran a ser de corta duración, formando diseños rítmicos de acusadas características.

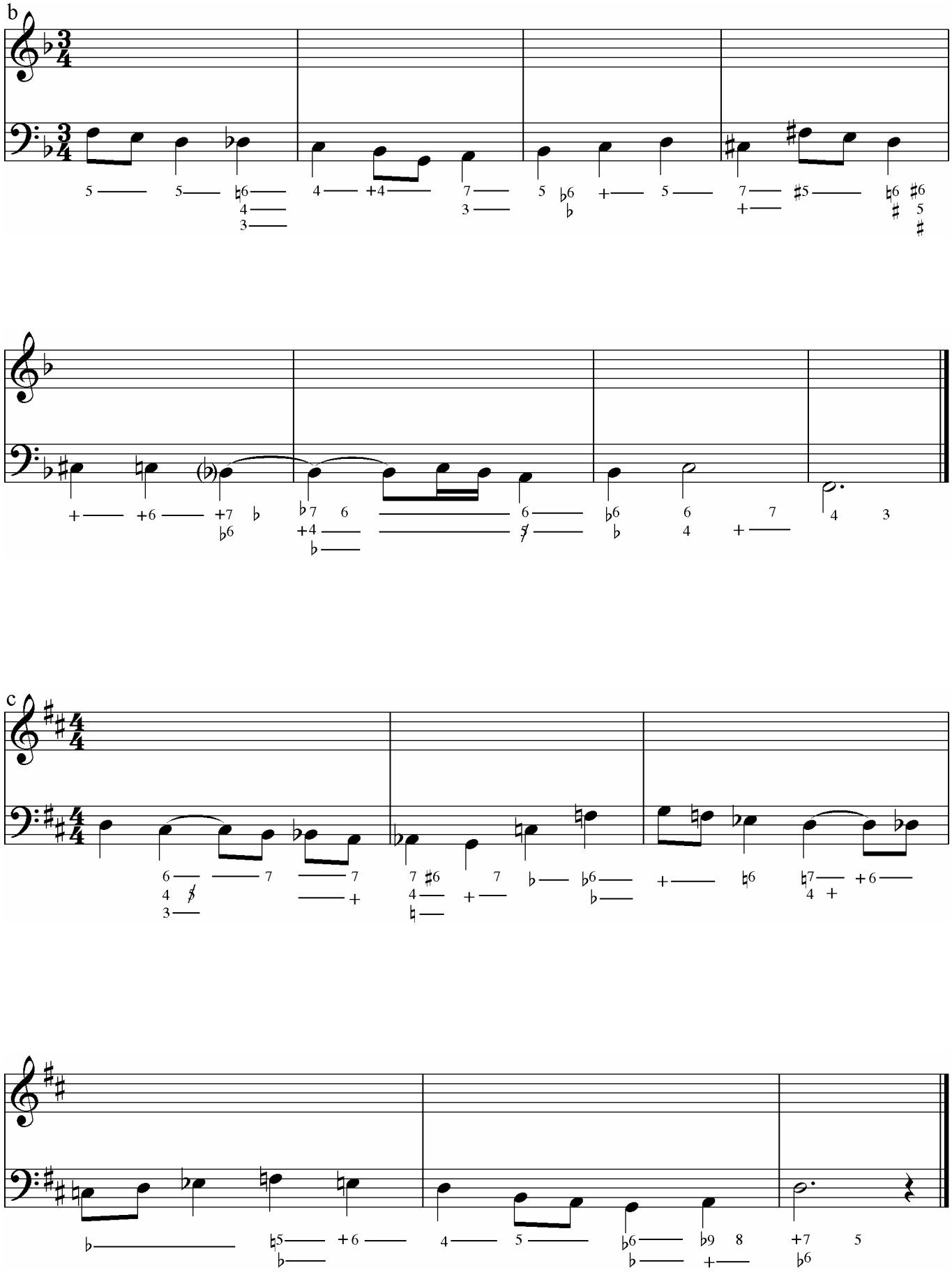


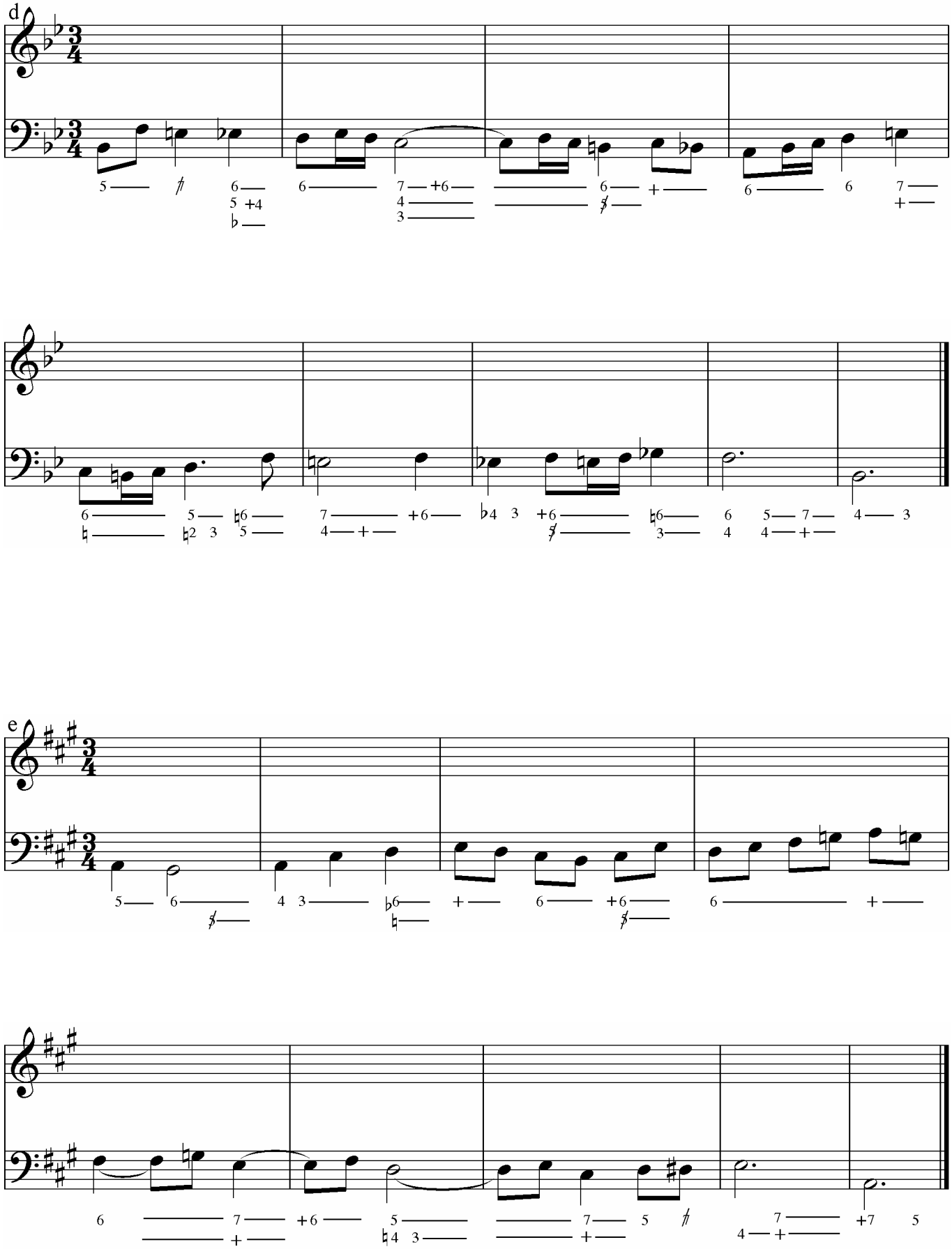
Evolución del pedal

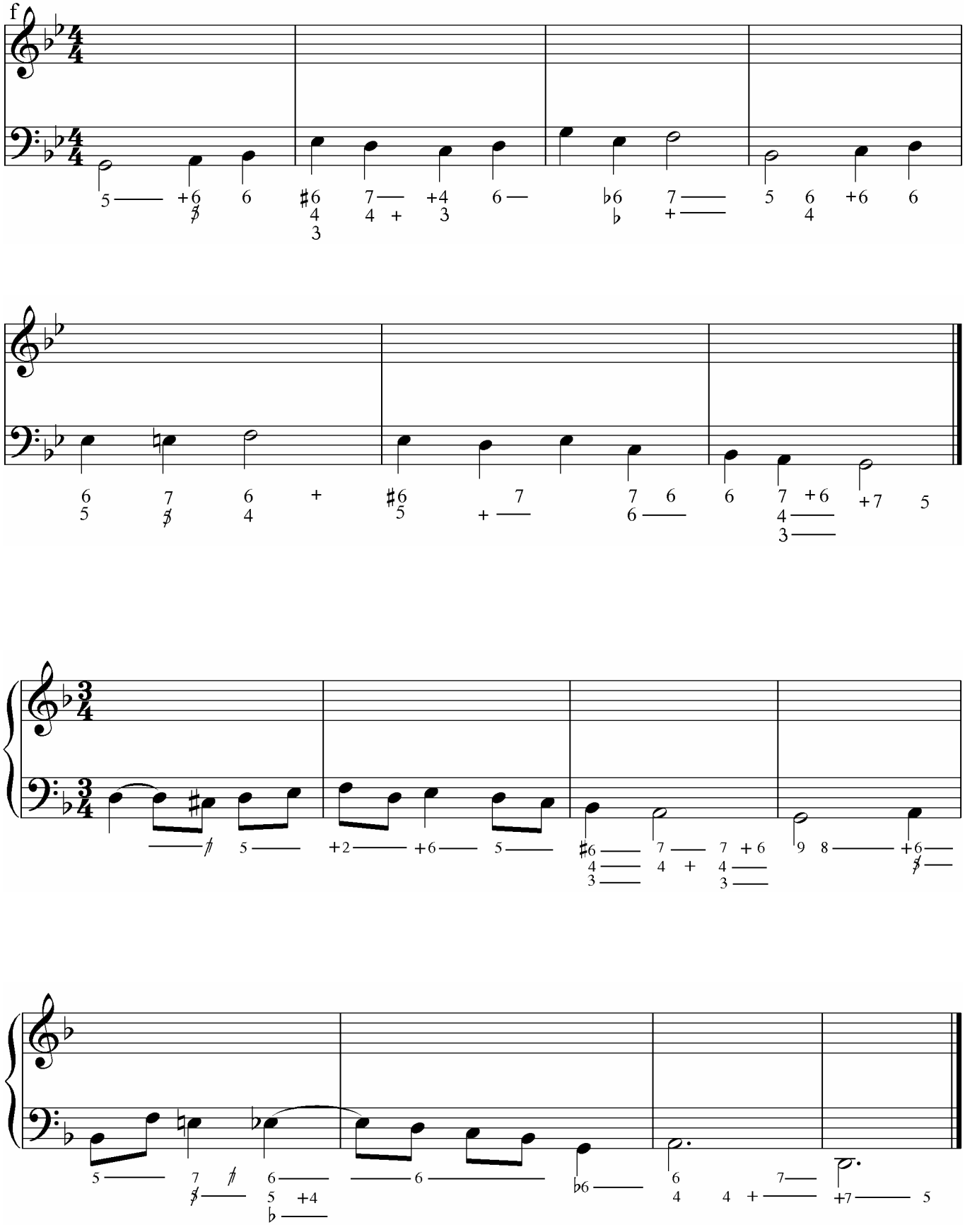
El pedal fue primitivamente sólo inferior. Pero sus conquistas no han sido en el único sentido de poder ser también superior e inferior sino, además, en lo que representa que la teoría del pedal se haya extendido de la nota al acorde y al diseño, de forma que modernamente existan el *acorde-pedal* y el *diseño-pedal*. El acorde-pedal es una derivación del pedal múltiple, y el diseño pedal lo es del pedal ornamentado. Todo esto suele quedar al margen de la escritura para conjuntos vocales a voces solas, explotándose al máximo en los medios instrumentales.

Ejercicio 12. Práctica de todo lo estudiado hasta el momento.



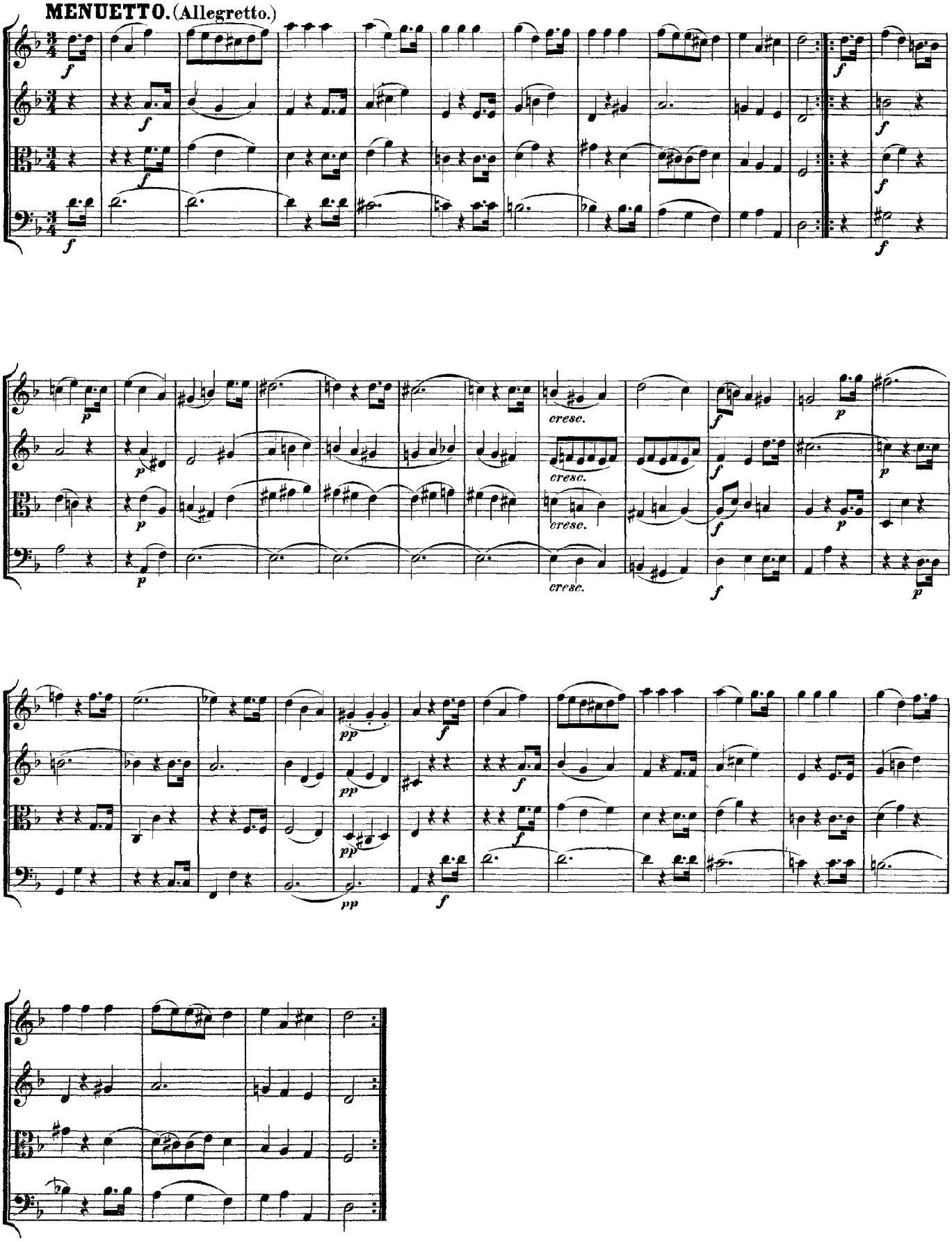

b
c

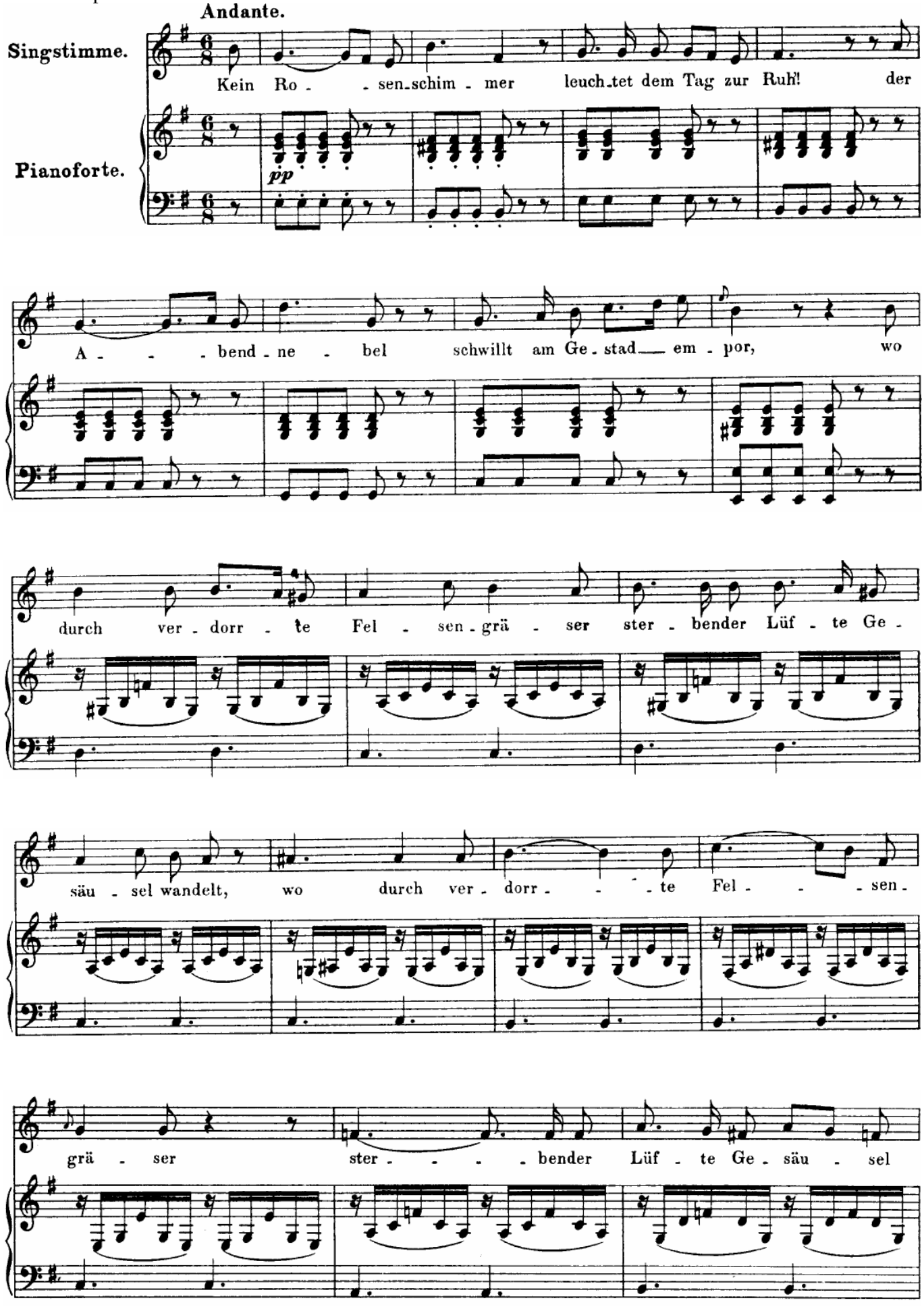

d
e

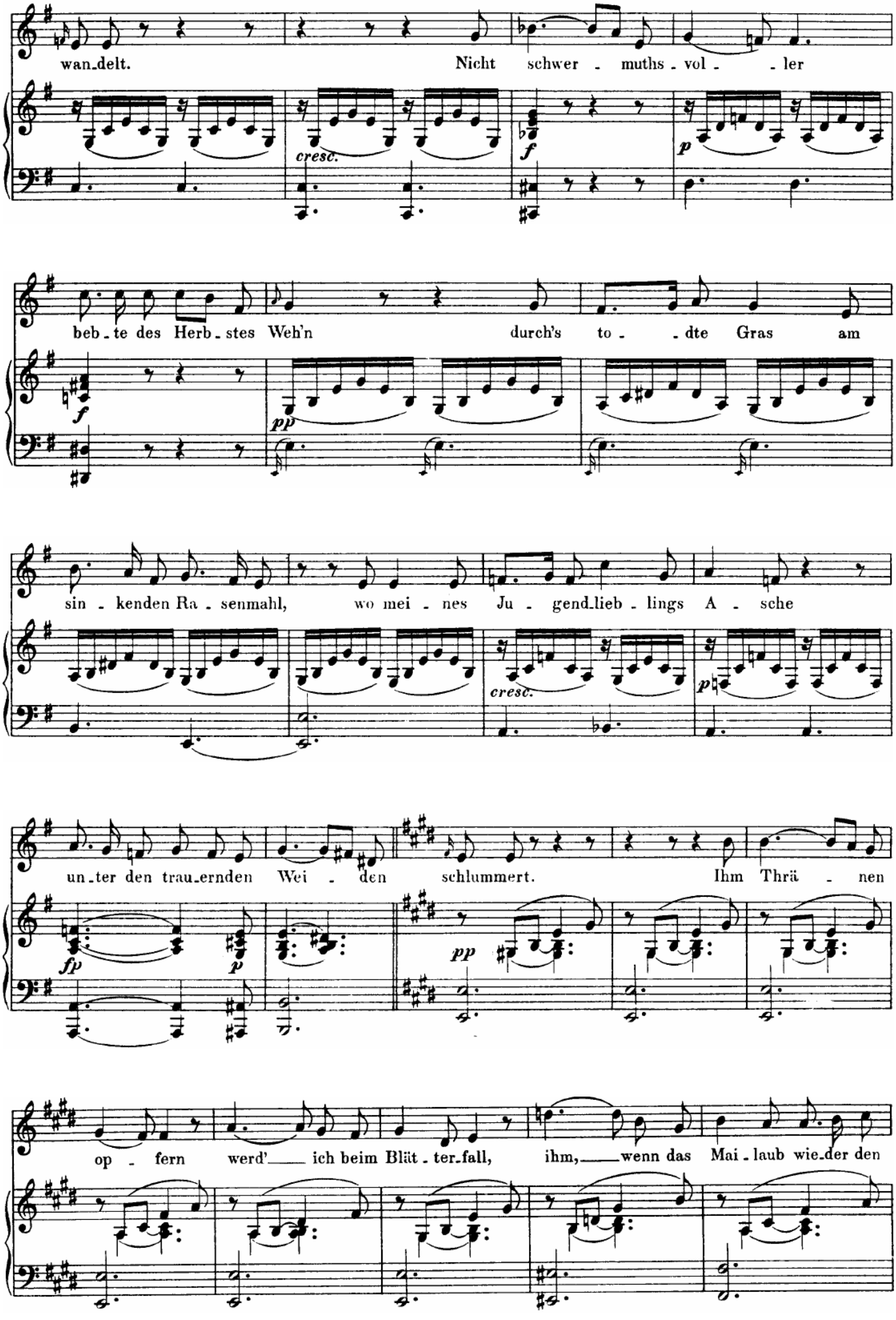

f

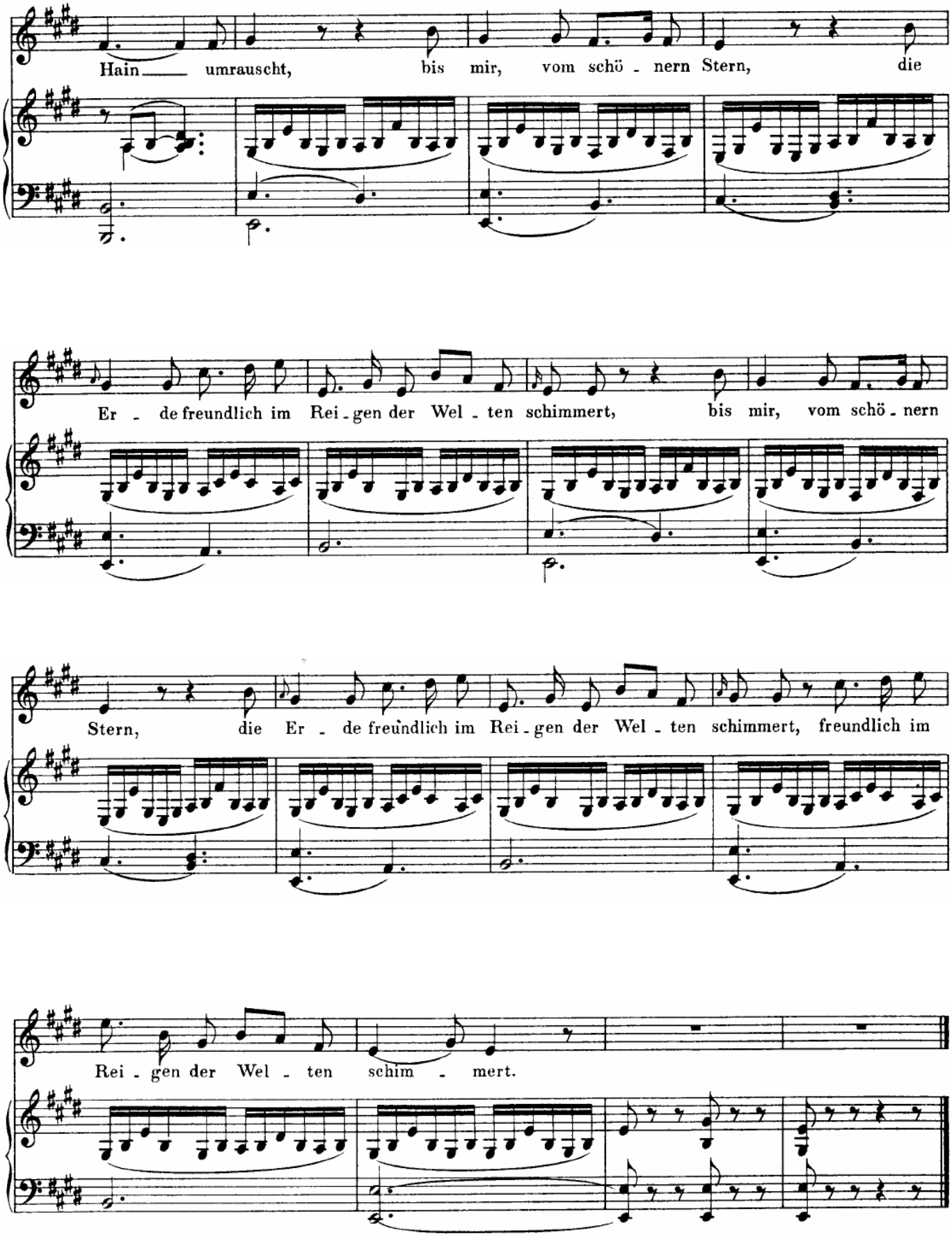
Piezas para el análisis armónico

1-Cuarteto nº 15 en re menor K421 (fragmento)……..……W. A. Mozart

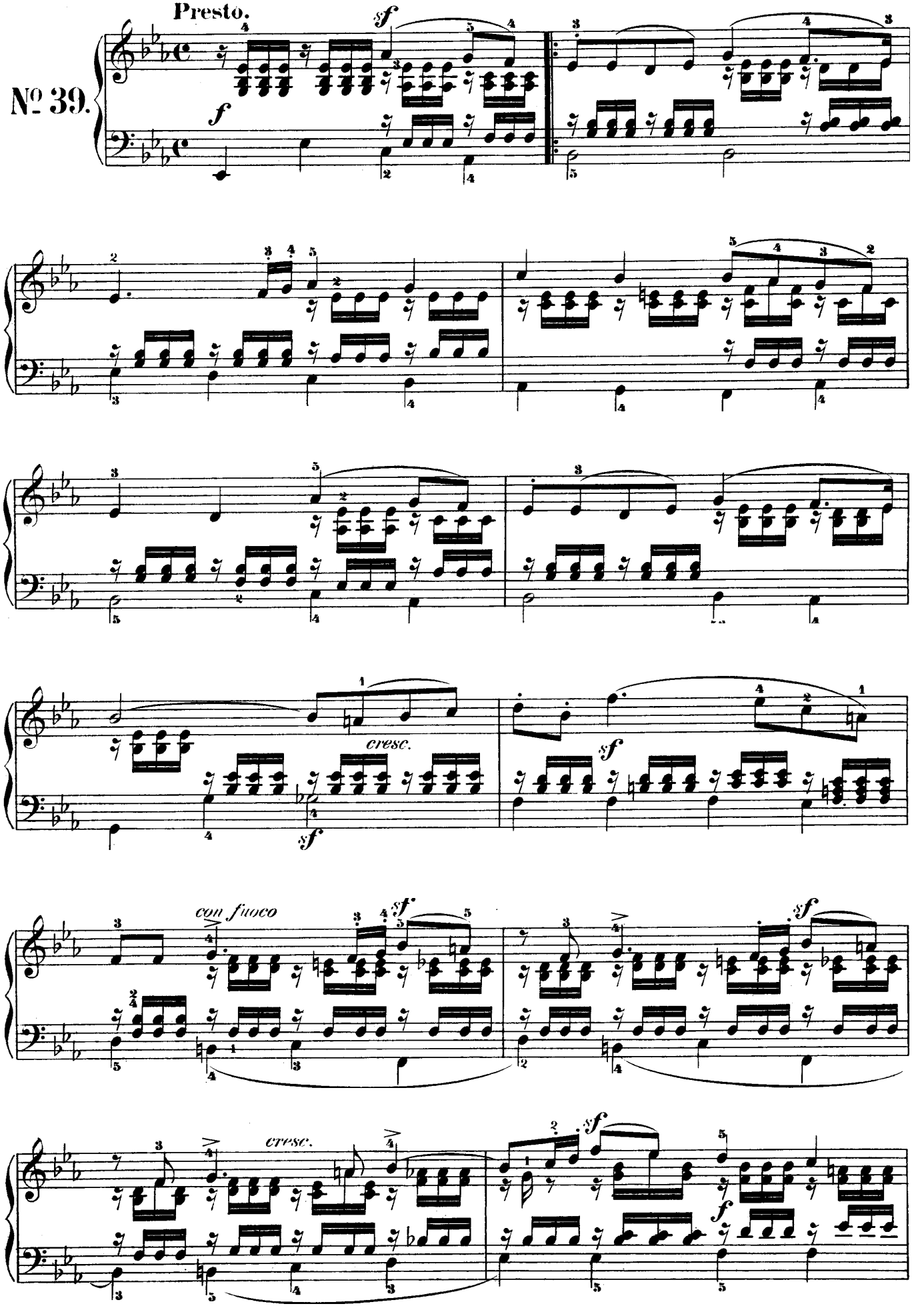


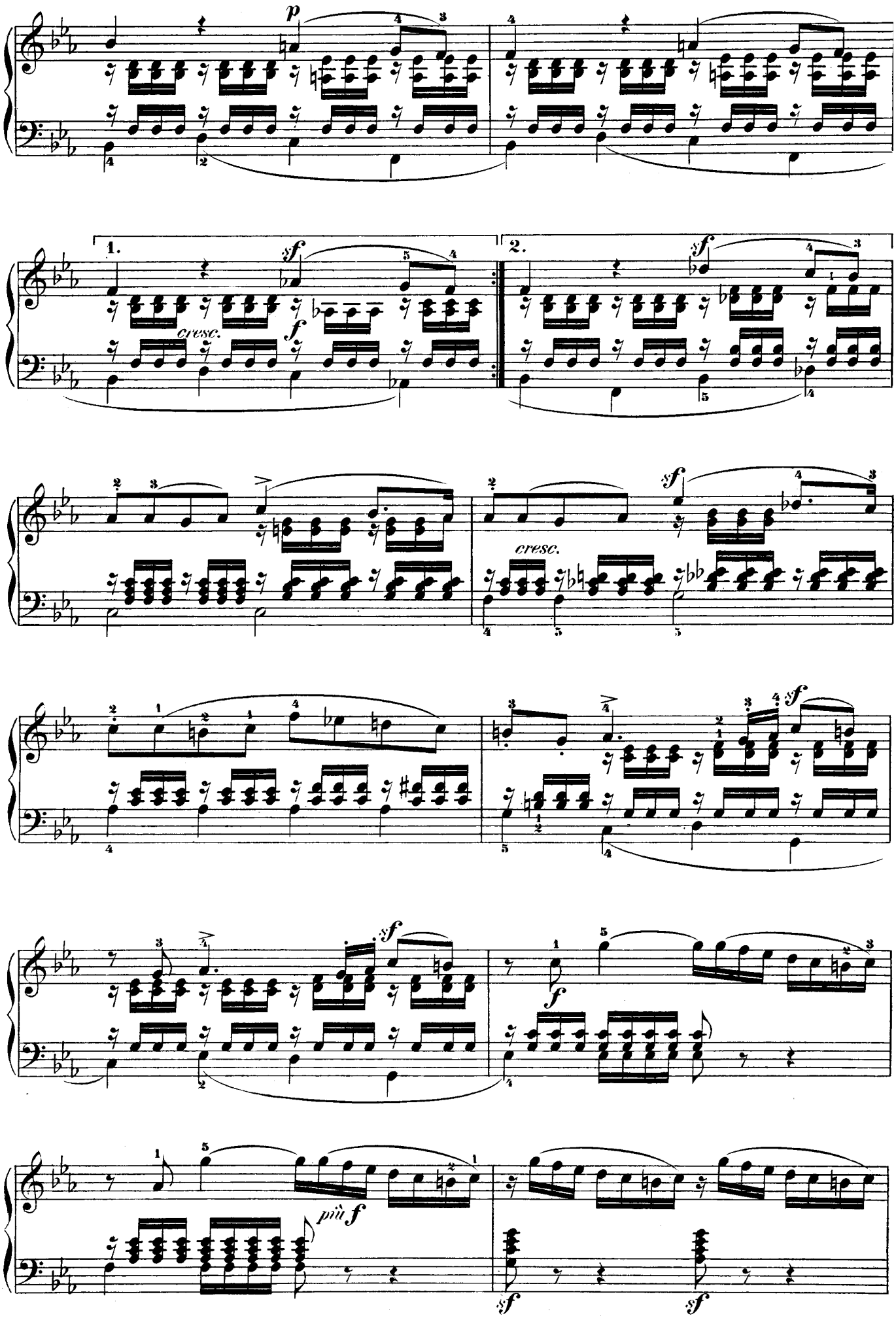

Andante.
Singstimme.
Pianoforte.
pp
Kein Ro - - sen-schim - mer leuch-tet dem Tag zur Ruh! der
A - - - bend - ne - bel schwillt am Ge-stad — em - por, wo
durch ver - dorr - te Fel - sen-grä - ser ster - bender Lüf - te Ge -
säu - sel wandelt, wo durch ver - dorr - - - te Fel - - - sen -
grä - ser ster - - - - bender Lüf - te Ge - säu - sel


wan_delt. Nicht schwer - muths - vol - - ler
cresc.
f
p
beb - te des Herb - stes Weh'n durch's to - - dte Gras am
f
pp
sin - kenden Ra - senmahl, wo mei - nes Ju - gend_lieb - lings A - sche
cresc.
p
un_ter den trau_ernden Wei - den schlummert. Ihm Thrä - nen
fp
p
pp
op - fern werd'_ ich beim Blät - ter_fall, ihm,_ wenn das Mai - laub wie_der den

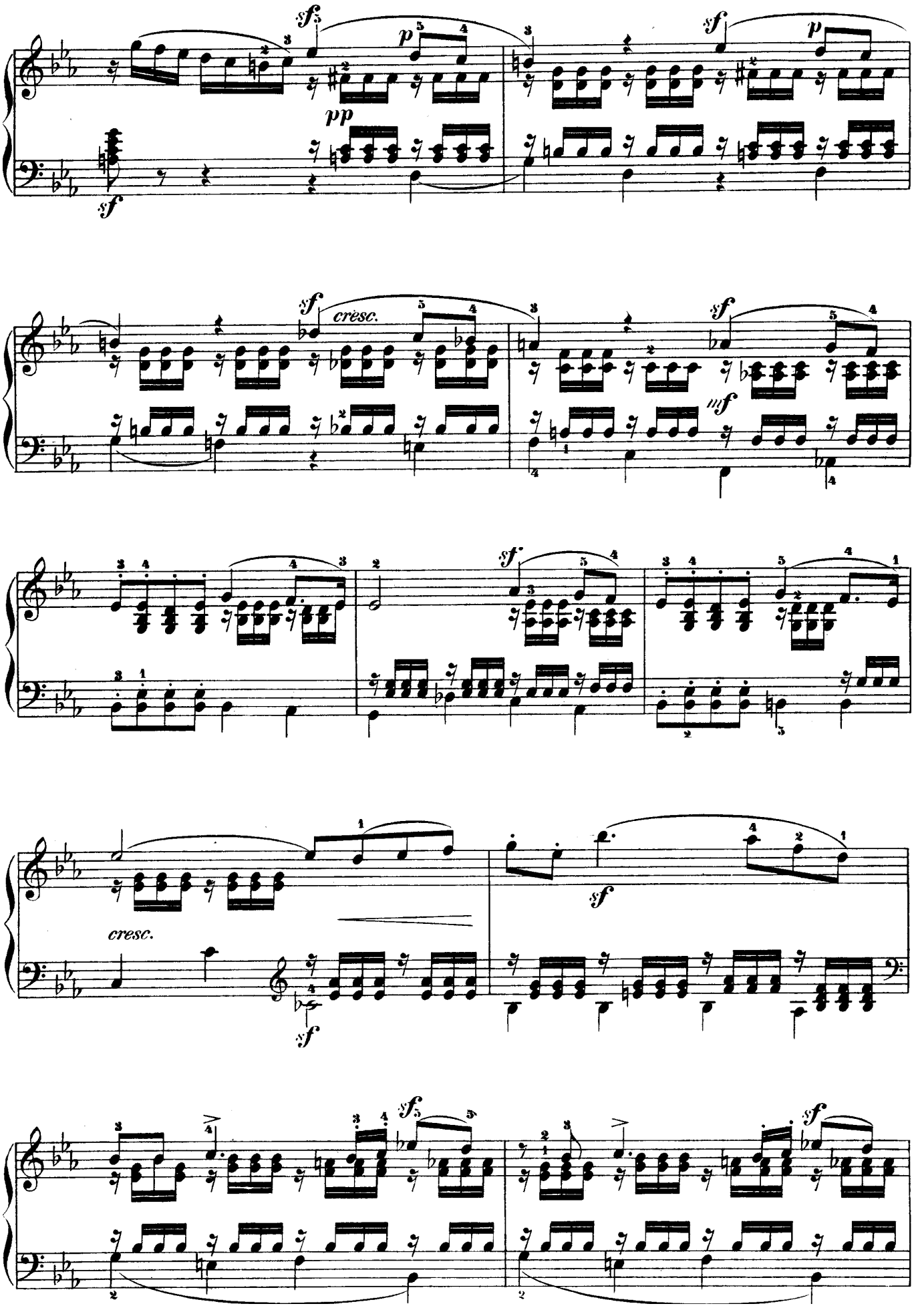


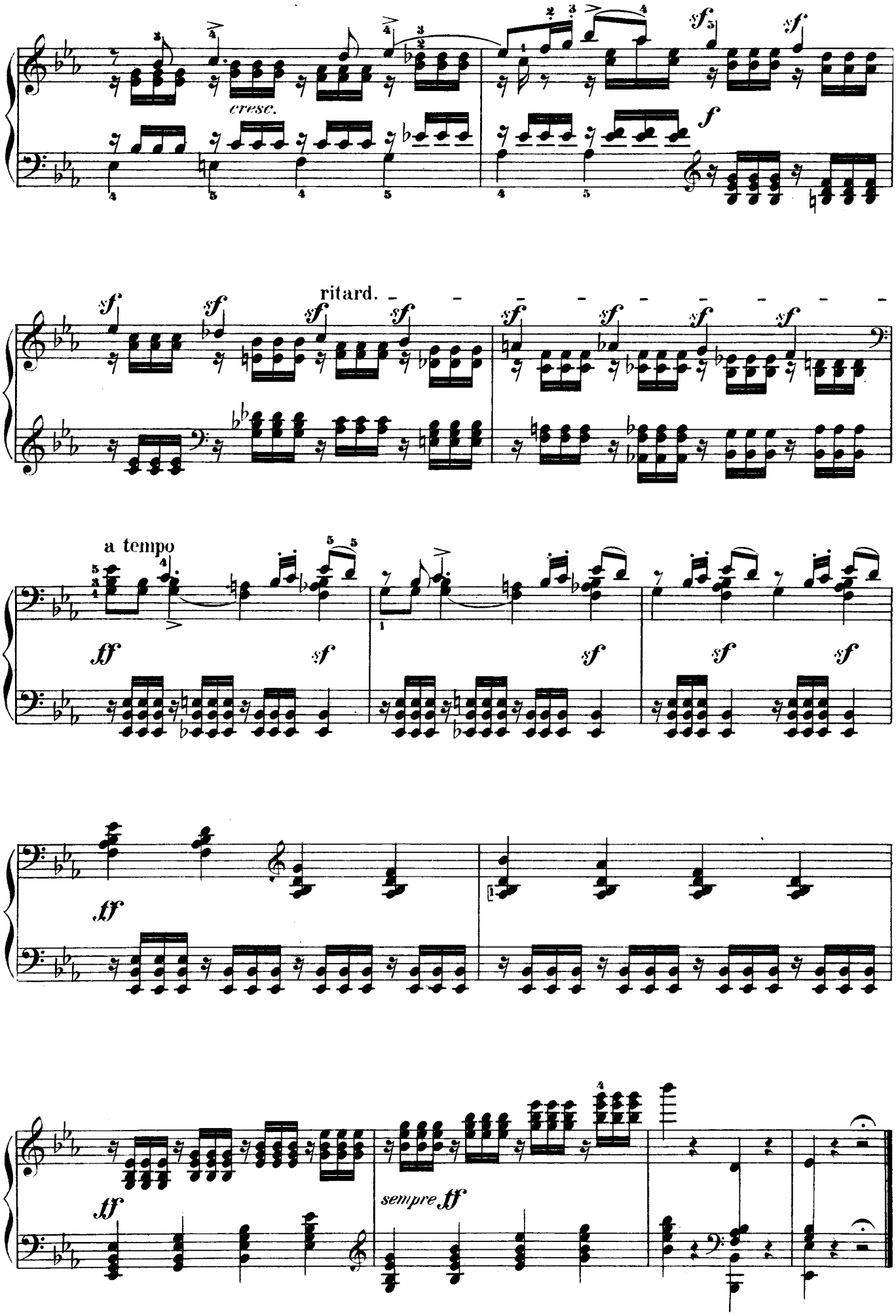
musicnetmaterials.com


Nº 39.
Presto.
sf
f
cresc.
sf
sf
con fuoco
sf
sf
cresc.
sf
f

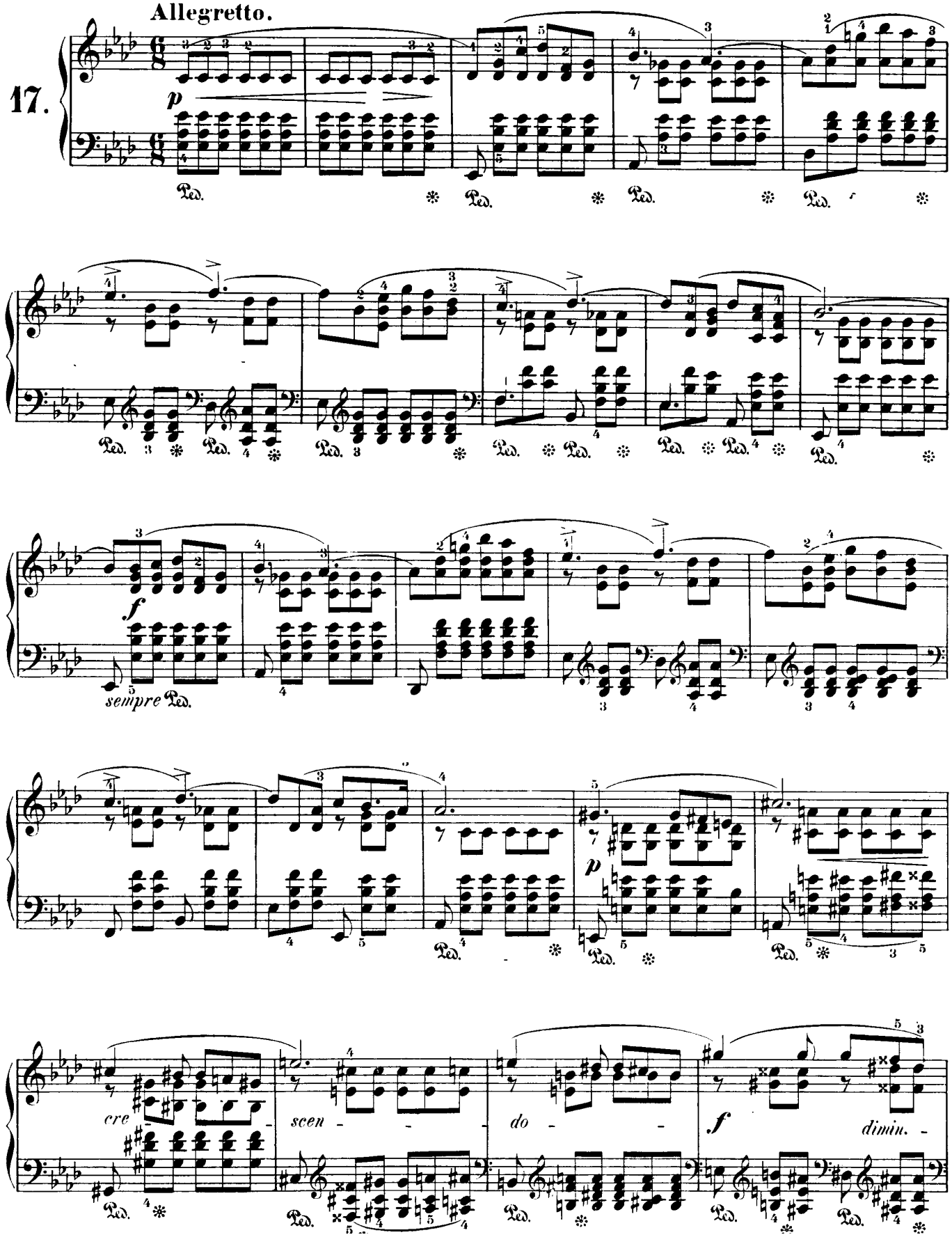


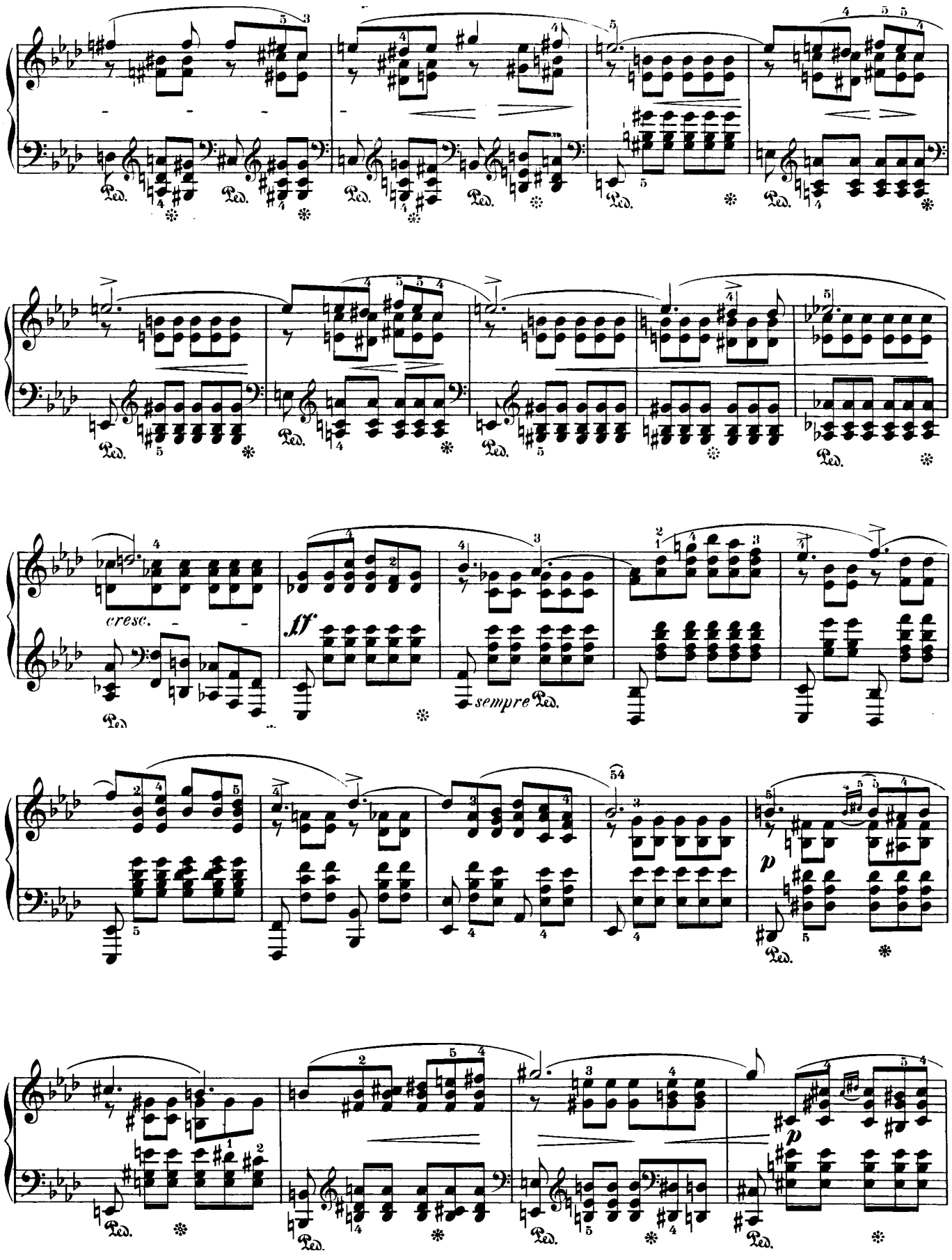
musicnetmaterials.com


sf
p
pp
sf
sf
p
sf
cresc.
sf
mf
sf
sf
cresc.
sf
sf
sf
sf

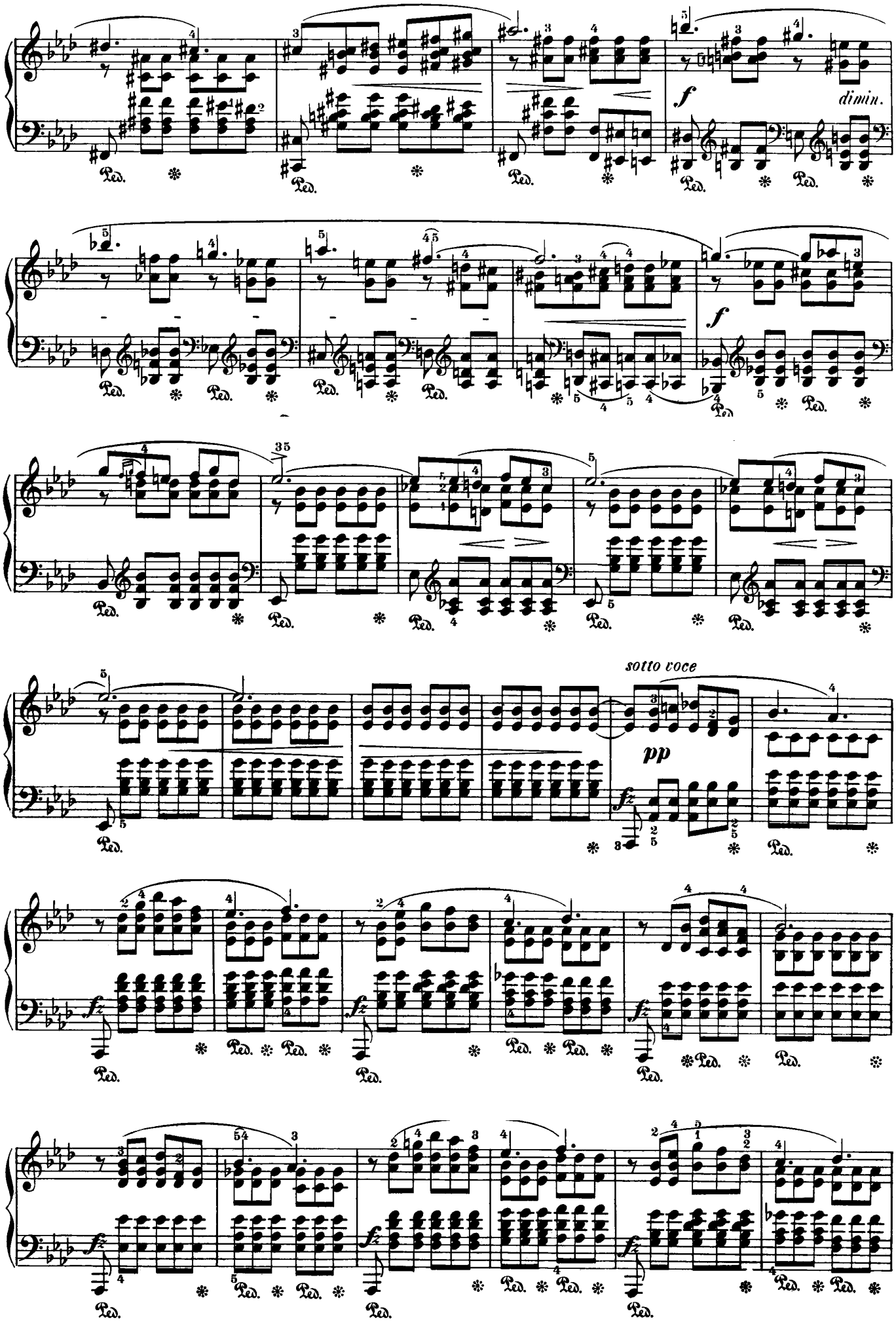


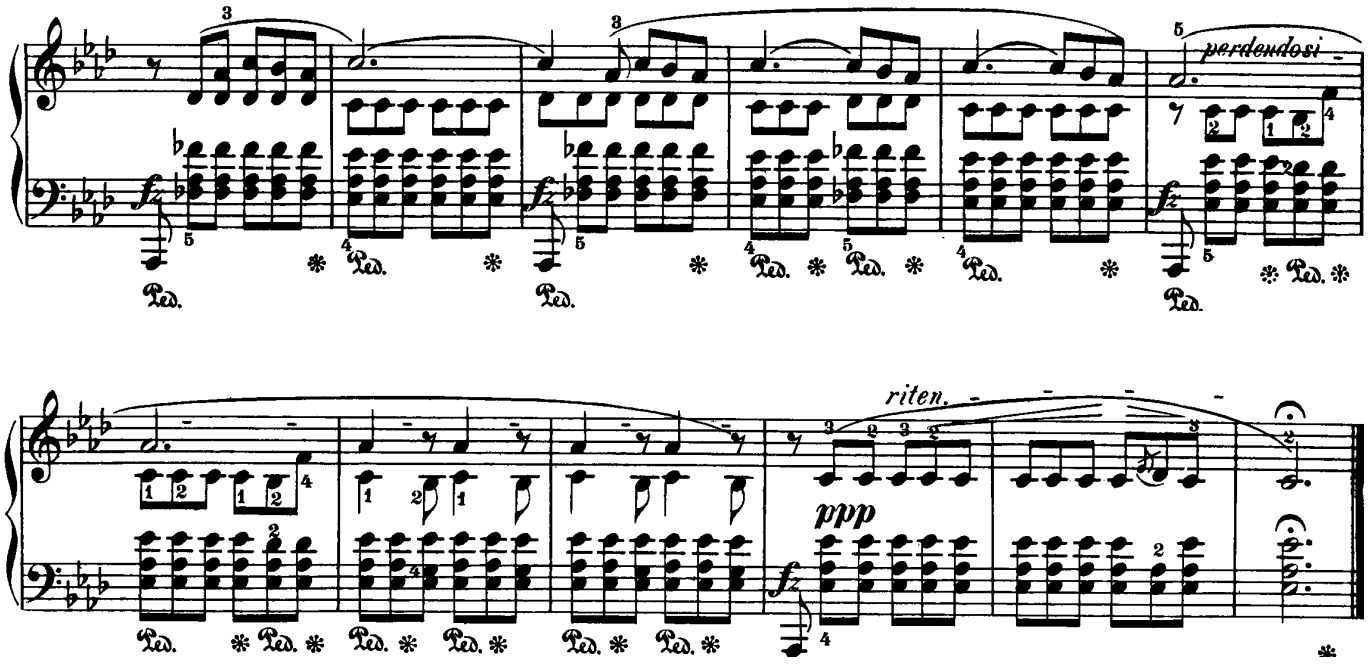
musicnetmaterials.com


17.
Allegretto.
p
Ped.
f
sempre Ped.
p
cre - scen - do -
f
dimin. -

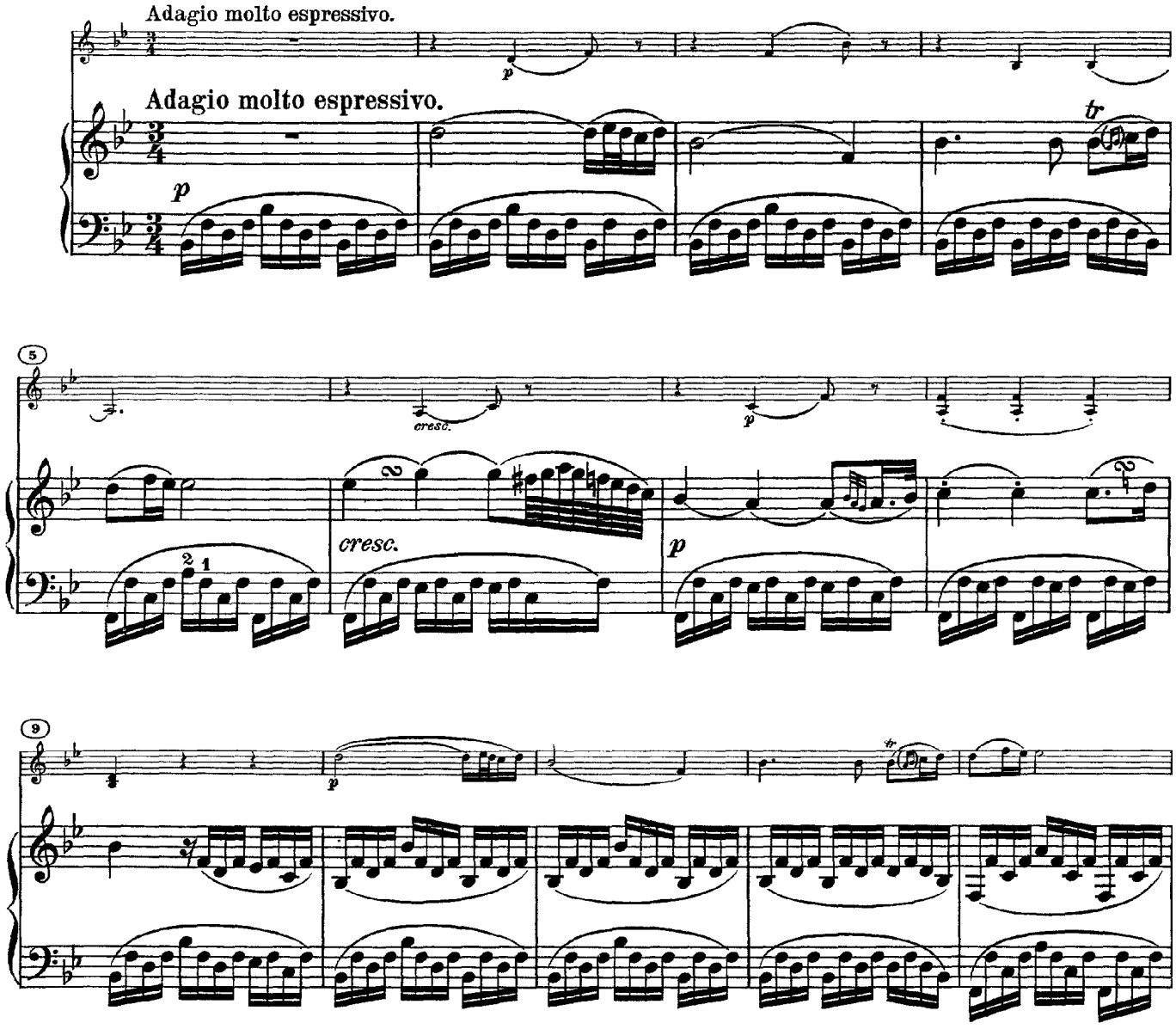


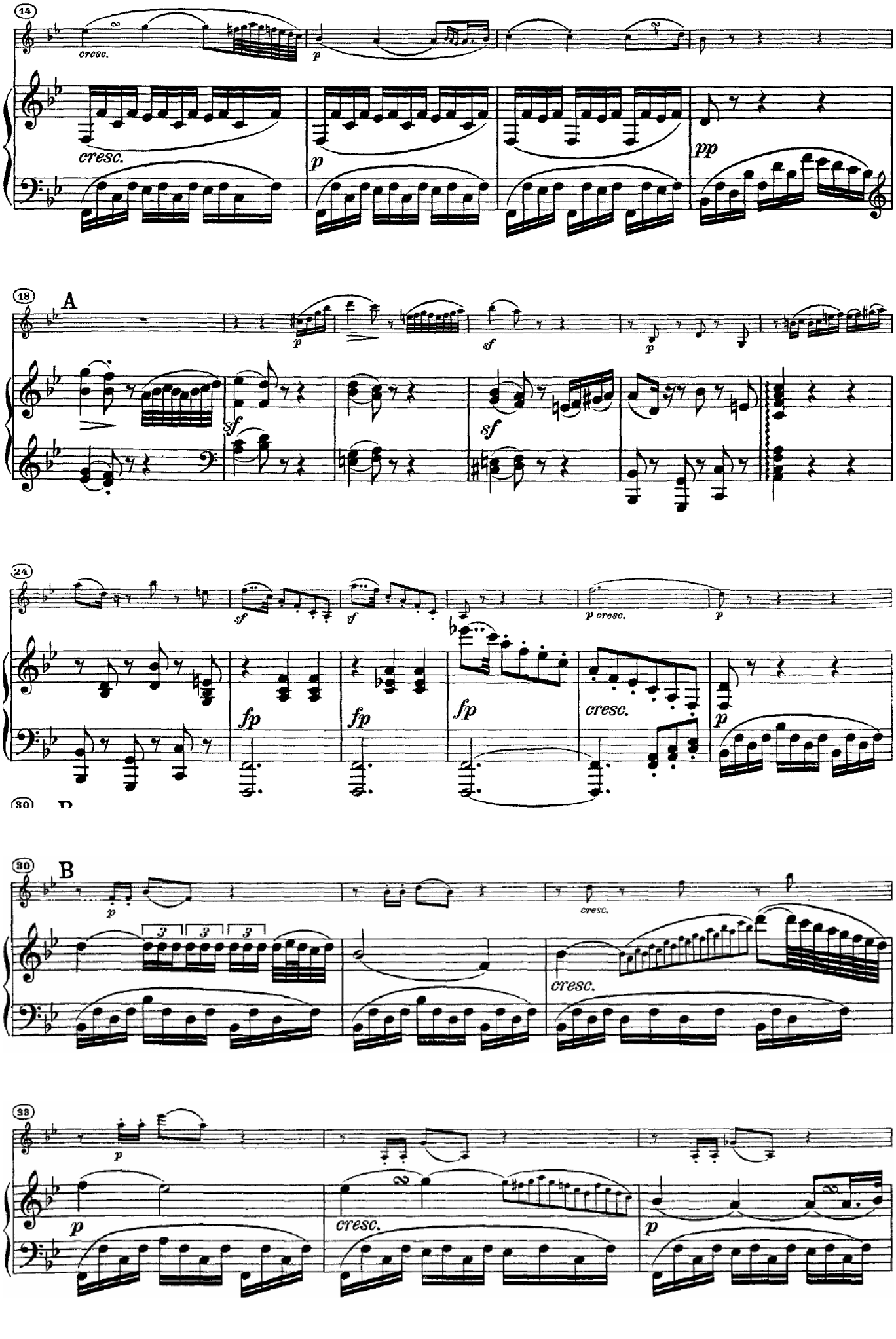
musicnetmaterials.com

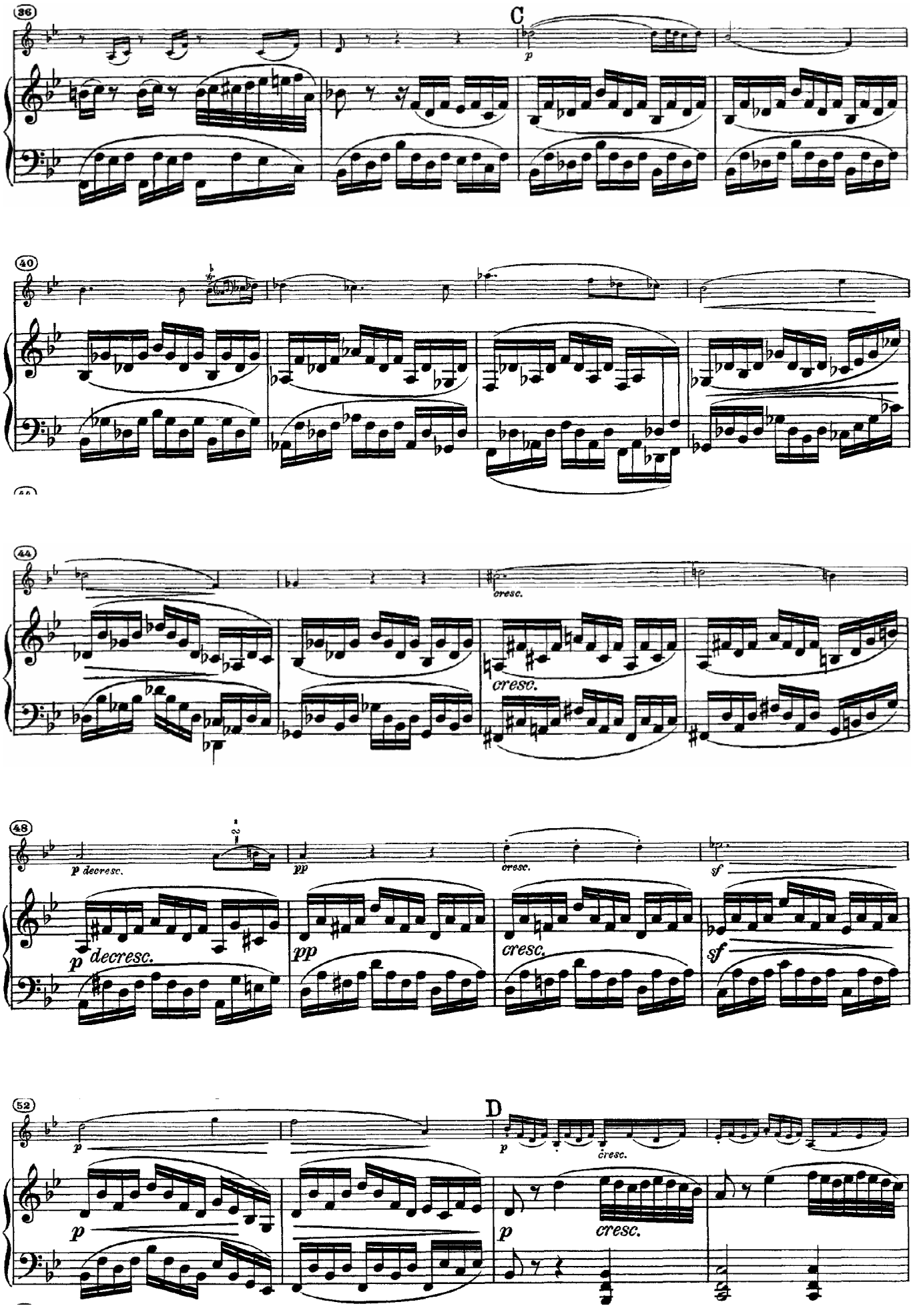

f
dimin.
f
sotto voce
pp
fz

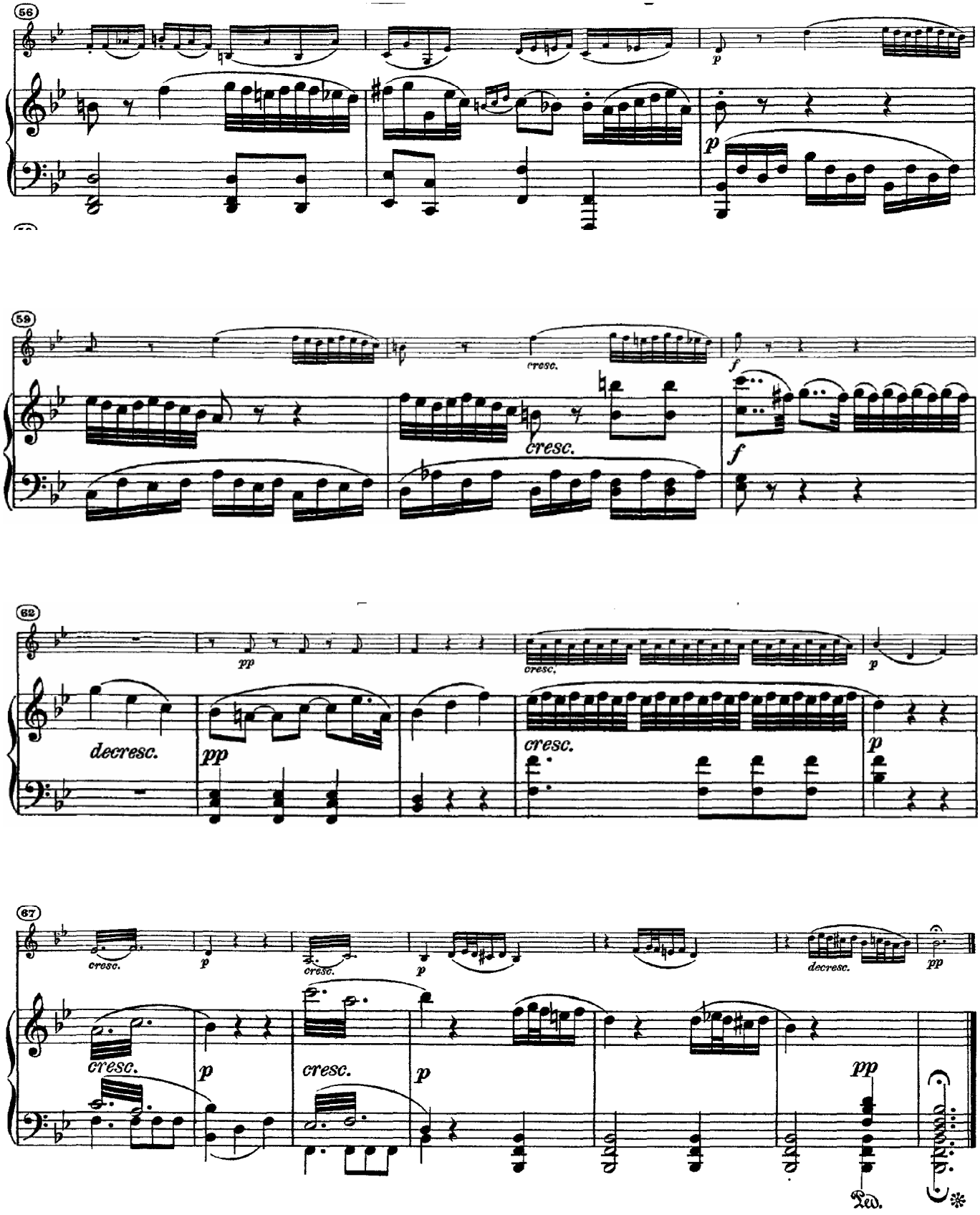


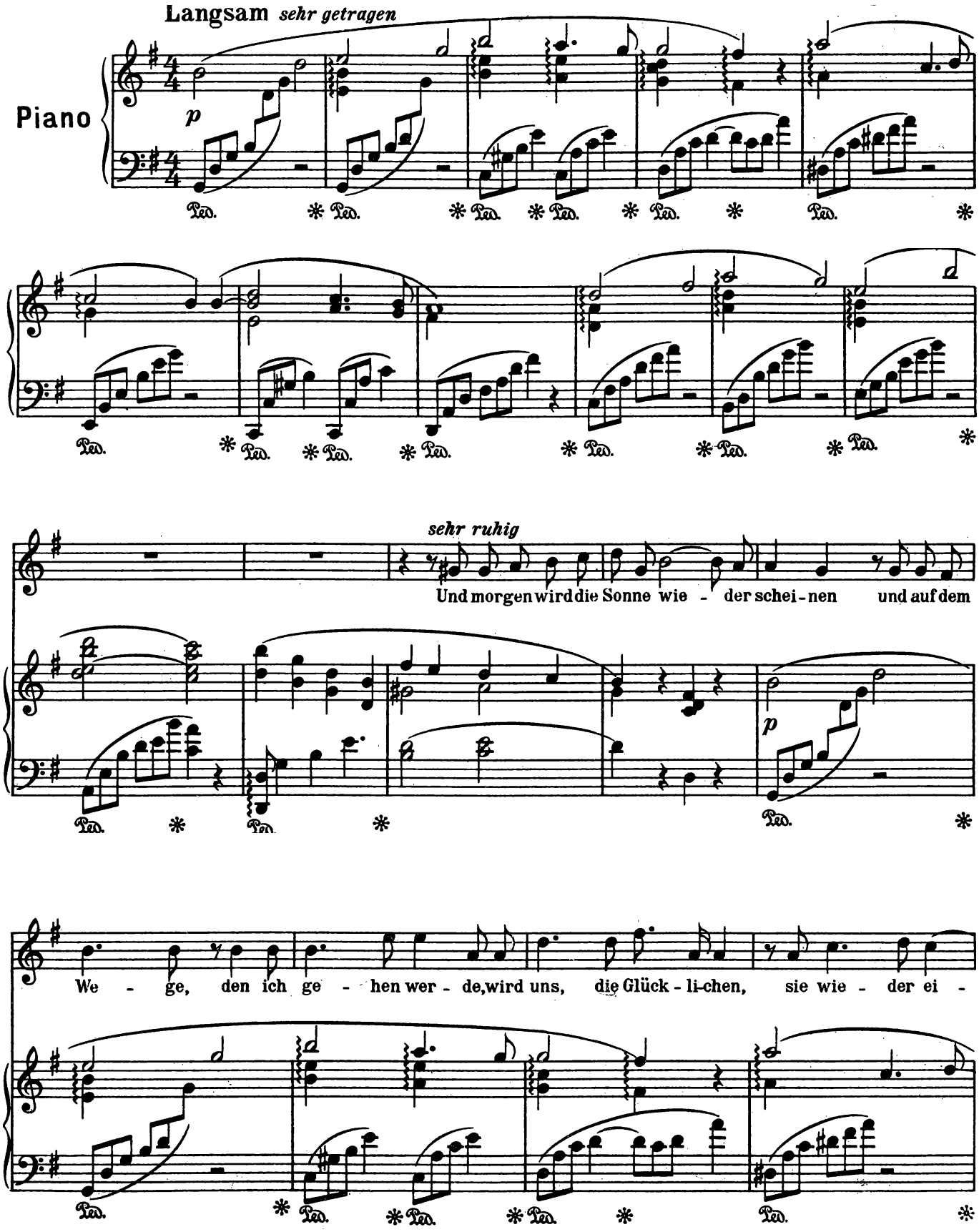
5- Sonata para violín en Fa Mayor op. 24 (“Spring), 2º movimiento……..Beethoven

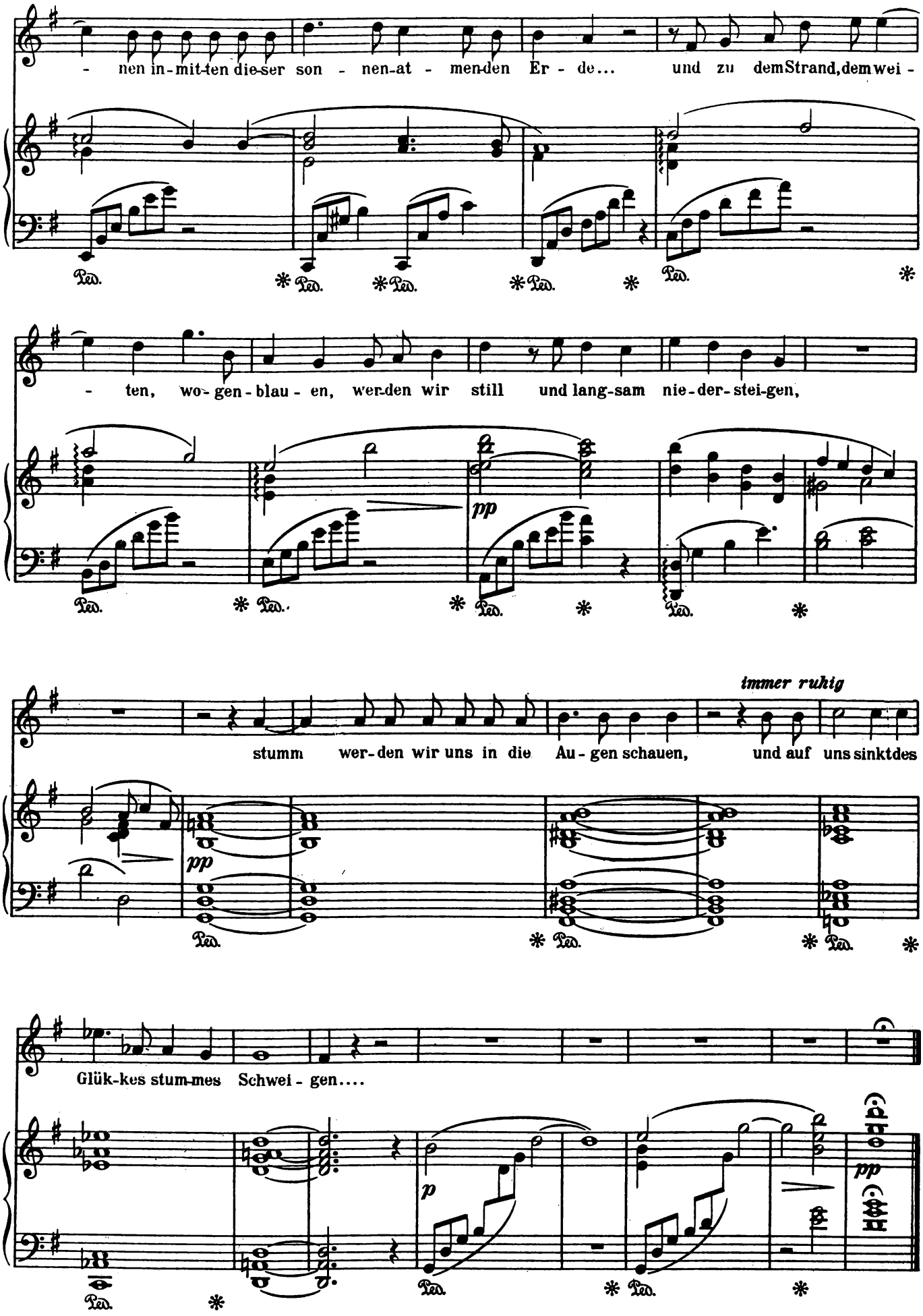



14
cresc.
p
cresc.
p
pp
18
A
p
sf
sf
sf
p
24
sf
sf
p cresc.
p
fp
fp
fp
cresc.
p
30
B
p
cresc.
3
3
3
cresc.
33
p
cresc.
p


36
C
p
40
44
cresc.
cresc.
48
p decresc.
pp
cresc.
sf
p decresc.
pp
cresc.
sf
52
D
p
cresc.
p
p
cresc.


56
p
58
cresc.
cresc.
f
f
62
pp
cresc.
p
decresc.
pp
cresc.
p
67
cresc.
p
cresc.
p
decresc.
pp
cresc.
p
cresc.
p
pp
Ped.


Langsam sehr getragen
Piano
p
sehr ruhig
Und morgen wird die Sonne wie - der schei - nen und auf dem
We - ge, den ich ge - hen wer - de, wird uns, die Glück - li-chen, sie wie - der ei -


- nen in-mit-ten die-ser son - nen-at - men-den Er - de... und zu dem Strand, dem wei -
- ten, wo- gen - blau - en, wer-den wir still und lang-sam nie-der- stei-gen,
immer ruhig
stumm wer-den wir uns in die Au - gen schauen, und auf uns sinkt des
Glük-kes stum-mes Schwei - gen....