



Armonía II

Violeta Lárez



Armonía II

Violeta Lárez

Serie Teoría

Colección
Música

Serie
Teoría

Número
002

Título original
Armonía II

Autora
Violeta Lárez

Ciudad
Caracas, Venezuela

Dirección general editorial
Isabel Huizi Castillo

Coordinación editorial
Eva Estrada

Equipo transcriptor
**Vladimir Blanchart, Jesús Maza,
Luis Méndez, Itza Isea**

Corrección de textos
Miriam Díaz y Eva Estrada

Corrección técnica
Itza Isea

Diseño gráfico tripa
Pascual Estrada

Diseño gráfico portada
Álvaro Arocha Paz Castillo

Impreso en Venezuela por
Gráficas Lauki C.A.

Tiraje
500 ejemplares

Papel
Bond 24 grs.

Tipo de impresión
Offset

Número de tintas
Cuatro

Tamaño
22.5 x 15 x 1.5 cms.

I Edición 2010
Depósito legal If4532009780298
ISBN 978 - 980 - 12 - 2697 - 0

© UNIVERSIDAD NACIONAL EXPERIMENTAL
DE LAS ARTES - UNEARTE

Centro de Estudios y Creación Artística Sartenejas
(C.E.C.A. Sartenejas)

© VIOLETA LÁREZ

© Texto UNEARTE

© Ilustraciones UNEARTE

Todos los derechos reservados

Vicerrectorado de Desarrollo Territorial

C.E.C.A. Sartenejas, UNEARTE, Tecnópolis USB, Carretera Nacional Hoyo de la Puerta-Baruta, Sartenejas.

www.unearte.edu.ve

info@unearte.edu.ve

direcciongeneraleditorial@unearte.edu.ve

PREFACIO

Uno de los elementos más característicos del lenguaje musical de Occidente y basado en la polifonía, es la *armonía*. Ésta se ocupa del fenómeno que se produce cuando dos o más líneas melódicas se “oyen” simultáneamente, formando lo que conocemos como acordes. Los acordes se relacionan entre sí para cumplir una función específica en el contexto armónico del que forman parte.

Los contenidos de la armonía que proponemos tienen un orden lógico y progresivo, tanto en la formación de los acordes como en las reglas y procedimientos de sus enlaces. Para ello, en la enseñanza musical se debe fomentar el análisis armónico de obras que incentiven en el alumno su capacidad analítica, no sólo en la realización correcta y musical de bajos y melodías dadas para armonizar, sino también en la creación de bases armónicas (bajos cifrados, secuencias, etc.) y pequeñas piezas libres, en donde podrá desarrollar también su inventiva musical utilizando los elementos del material estudiado. Con los ejercicios al piano se busca desarrollar su sentido armónico y su oído interno, que pueden ser activados con el oír directamente los procedimientos, las reglas y resoluciones de los ejercicios.

Los objetivos que se plantean en este libro, son por lo tanto:

1. Dominio de las reglas de encadenamiento de los diferentes acordes, su realización correcta y musical. Esto se debe lograr con la elaboración de bajos y melodías dadas.
2. Identificación de los procedimientos que regulan la armonía tonal funcional mediante el análisis armónico de ejemplos de la literatura musical (se incluyen ejemplos de nuestros compositores).
3. El manejo con soltura del transporte al piano de progresiones, secuencias y frases armónicas que consoliden el conocimiento de todas las tonalidades.

4. Reconocimiento auditivo de los procesos armónicos estudiados.
5. Desarrollo del oído interno y de la memoria musical en el alumno con el apoyo de las resoluciones de los ejercicios al piano. Al utilizar este instrumento polifónico se constata sonora y directamente lo que vemos en el papel, de esta manera se internalizan adecuadamente las sucesiones armónicas. También se abarca el análisis al piano de los ejemplos musicales que se escogieron.
6. Por último, estimula en el alumno sus capacidades creadoras.

En el primer libro de esta serie se estudió la formación, estructura y funcionalidad de los acordes principales (I, IV, V) de las escalas mayores y menores en todas las variantes (mayor natural y armónica, menor natural, armónica y dórica); enlaces de los acordes y sus inversiones, progresiones; y la formación de las frases. Se analizan las notas de adorno, es decir, las no acordales, y se explica el concepto de tonalidad ensanchada o extendida con las desviaciones modulantes al utilizar las dominantes secundarias.

En el segundo libro continuamos con los principios fundamentales que rigen el sistema musical mayor-menor. Principios básicos que fundamentan las creaciones de los compositores desde J. S. Bach hasta los maestros del posromanticismo y que, independientemente del carácter evolutivo del sistema tonal, han mantenido sus principios básicos. Estas características, resumiendo son:

1. Material escalístico: escalas mayores y menores (con todas sus variantes).
2. Construcción de los acordes por terceras superpuestas (tríadas, tétradas, péntadas).
3. Centro Tonal definido: tónica.
4. Funcionalidad de los acordes, y con ello la dependencia de la disonancia con respecto a la consonancia.

Estas cualidades están regidas por normas y técnicas que no varía en lo general, a pesar, como es lógico, del uso individual, de la época y de los compositores.

En este segundo libro abarcamos todos los acordes que se forman en los grados secundarios (II, III, VI, VII), los cuales sustituyen funcionalmente a los principales; los acordes de dominante novena, los acordes de séptima y de novena en todos los grados, y los acordes con sexta añadida. Se amplía el concepto de la tonalidad ensanchada y se trabajan las secuencias modulantes y no modulantes.

Violeta Lárez.

CONTENIDO

CAPÍTULO	PAG.
1. Tríadas secundarias	1
2. Secuencias.	4
3. Tríadas secundarias como acordes reemplazantes (sustitutos) de las tríadas principales	10
4. Tríadas secundarias en modo mayor.	12
- Tríadas sobre el segundo grado	12
- Tríadas sobre el sexto grado.	19
- Tríadas sobre el tercer grado	26
- Tríada sobre el séptimo grado.	34
5. Tríadas secundarias en modo menor.	41
- Tríadas sobre el segundo grado	41
- Tríadas sobre el sexto grado.	45
- Tríadas sobre el tercer grado	51
- Tríada sobre el séptimo grado.	59
6. Desviaciones modulantes. Dominantes y subdominantes secundarias. Secuencia modulante. Dominantes retrógradas	68
7. Modificaciones más frecuentes de las tríadas secundarias en modo mayor y menor	74
- Subdominante menor sobre el segundo grado rebajado (acorde napolitano).	74
Otras modificaciones de las tríadas secundarias en modo mayor	88
- Acordes sobre el sexto grado rebajado	88

	- Tríada sobre el tercer grado rebajado	95
8.	Acordes de novena (péntadas). Dominante novena.	104
9.	Tétradas sobre el séptimo grado sensible	120
	- Acorde de dominante novena sin fundamental (\mathcal{D}^9)	120
	- Inversiones de la dominante novena sin fundamental (\mathcal{D}^9).	121
	- Tétrada sobre la sensible con función de subdominante	140
10.	Acordes de cuatro sonidos. Tríadas con sexta añadida.	144
11.	Acordes de séptima en todos los grados.	156
	- Resolución a un acorde situado a una quinta ascendente o cuarta descendente.	157
	- Resolución a una segunda ascendente	159
	- Resolución a un acorde situado a una tercera descendente	160
	- Secuencia armónica utilizando los acordes de séptima.	161
12.	Acordes de novena en todos los grados	179
	- Resolución a un acorde de novena a una quinta descendente o cuarta ascendente	180
	- Resolución a un acorde de novena a una segunda ascendente	184
	- Resolución a un acorde de novena a una tercera descendente	184
13.	Acordes de dominante séptima con sexta como sustituto de la quinta	205
	Recomendaciones bibliográficas	215

1. Tríadas secundarias.

Llamamos tríadas secundarias a los acordes contruidos sobre los grados II, III, VI y VII de las escalas mayores y menores. Como se recordará, los acordes sobre el I, IV y V grados se llaman tríadas principales pues sobre ellos se forman las funciones tonales tónica (I), subdominante (IV) y dominante (V). Estos acordes principales colocados en serie (IV-V-I) forman un encadenamiento de quintas ascendentes.

Ejemplo 1

IV I V
S T D

iv i V
s t D

Se observa que tanto el IV como el V grado rodean a la tónica. Estos tres acordes, que juntos contienen todas las notas de la tonalidad, definen claramente el tono y el modo de la idea musical en que está basada.

Estas tríadas principales pueden formar las cadencias conocidas: cadencia perfecta V – I, cadencia plagal IV – I y la cadencia de dominante I – V ó IV – V. La cadencia perfecta es la más importante sobre todo cuando la dominante está precedida del IV grado (subdominante) y tiene la tercera y la quinta retardadas (gran cadencia perfecta):

$$IV - V_{4-3}^{6-5} - I \quad (S - D_{4-3}^{6-5} - T)$$

En la armonía clásica (armonía funcional) no sólo se utilizan los acordes contruidos sobre los grados principales, sino también sobre el resto de los grados, denominados acordes secundarios.

Cuando estudiamos las tríadas principales no había dificultad en determinar la progresión de una tríada a otra. Sabemos que tanto la D como la S progresan, se enlazan sin limitaciones a la tónica y viceversa. La S se enlaza a la D. El enlace D – S es limitado, en cuyo caso la S se coloca generalmente en primera inversión: V – IV⁶. La progresión dominante menor – subdominante menor se realiza al emplear la escala eólica (giro frigio: d – s – D).

Cuando se emplean los acordes secundarios se producen enlaces en relación de tercera. Es bueno recordar que la progresión de un acorde a otro es definida por la fundamental de los acordes involucrados. Schoenberg establece que “el significado estructural de un acorde depende exclusivamente del grado de la escala. La presencia de la 3, 5 o 7 en el bajo sirve sólo para proporcionar una mayor variedad en la *segunda melodía*”.

Las progresiones más importantes en la música tonal son los de cuarta ascendente (quinta descendente), y los de segunda ascendente. El primer caso es el que está presente en la cadencia perfecta (V-I). En este enlace ambos acordes tienen un sonido común que por lo general se mantiene en la misma voz (enlace armónico) aunque pueden enlazarse de manera libre (enlaces melódicos).

Ejemplo 2

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains chords and melodic lines, with some notes marked with a circled 'b' (flat). The bass staff contains chords and melodic lines, with some notes marked with a circled 'b'. The second system also consists of two staves. The treble staff contains chords and melodic lines. The bass staff contains chords and melodic lines, with the notes '6', '6', and '6/4' written below the staff, indicating figured bass notation.

En el enlace de segunda ascendente los acordes involucrados no tienen sonido común y debe observarse con cuidado la marcha de las voces para evitar que ocurran movimientos de quintas y octavas juntas consecutivas, prohibidos en la armonía tradicional. La progresión de segunda descendente d – s (escala eólica) tiene las mismas restricciones.

Ejemplo 3

Musical score for Ejemplo 3. It shows a progression of chords in a grand staff (treble and bass clefs). The progression is labeled with '6', '6', 'd', and 's' below the notes, indicating a second descending progression (d – s) in the eolian scale.

La progresión de tercera resulta, como se dijo, de la incorporación de los acordes secundarios. Aquí ambos acordes tienen dos notas comunes que se pueden mantener en la misma voz (enlace natural), o puede realizarse enlaces libres sin mantener notas comunes.

Ejemplo 4

Musical score for Ejemplo 4. It shows a progression of chords in a grand staff (treble and bass clefs). The progression is labeled with '6' and '6' below the notes, indicating a third progression.


2. Secuencias.

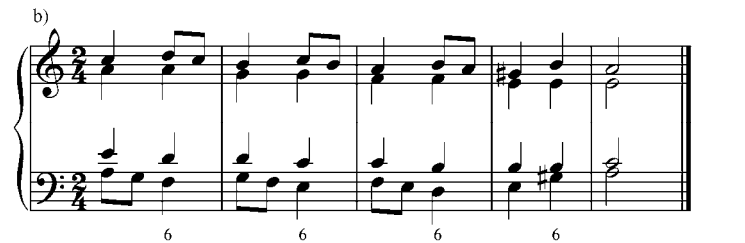
Todos los acordes, tanto los principales como los secundarios, se pueden utilizar de dos maneras:

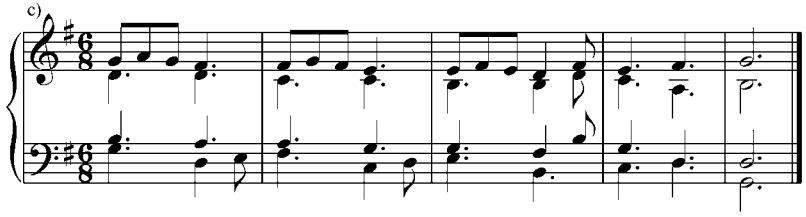
- Pueden emplearse funcionalmente, en cuyo caso los acordes secundarios se comportan como acordes suplentes o sustitutos de los principales. Por ejemplo, el II grado puede sustituir funcionalmente al IV en su función de subdominante (SII).
- Como acordes independientes, función esta que se adquiere principalmente en lo que llamamos secuencias (por los momentos no modulantes).

Se llama secuencia a una recurrencia directa de una idea musical a diferentes alturas, y constituye uno de los factores organizativos más importantes en la música. En este fenómeno la melodía y la armonía juegan un papel muy importante. Se puede concluir que una secuencia es la repetición de un modelo armónico-melódico en diferentes grados de la escala.

Ejemplo 5

a) 

b) 



Como vemos en los ejemplos, las repeticiones del modelo o de la progresión son reflejos de la idea principal trasladada a otros grados de la escala. Aquí las relaciones tonales dejan de funcionar y sólo se analizan por grado, determinando la imitación del modelo a diferente altura.

Se puede observar también que en algunos casos, ocurren movimientos melódicos prohibidos (cuarta aumentada) y duplicaciones no permitidas (VII grado). En modo mayor la secuencia no modulante se realiza en la escala mayor natural. En modo menor se utiliza la escala menor eólica (natural) y sólo la última repetición se efectúa con la menor armónica.

En la secuencia se pueden incluir notas de adorno (notas de paso, bordaduras, retardos, etc.) y pueden además realizarse con los acordes invertidos.

Ejemplo 6

a) Federico Villena. *Danza*.

b) J. S. Bach. *Giga*

Measures 1-3 of the piece. The treble clef staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The bass clef staff starts with a quarter rest, followed by a dotted quarter note G3, an eighth note A3, and a quarter note B3. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8.

4

Measures 4-7. The treble clef staff features a continuous eighth-note melody: G4-A4-B4-C5-D5-E5-F#5-G5. The bass clef staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes: G3-A3-B3-C4-D4-E4-F#4-G4.

8

Measures 8-11. The treble clef staff continues the eighth-note melody: G4-A4-B4-C5-D5-E5-F#5-G5. The bass clef staff continues with eighth notes: G3-A3-B3-C4-D4-E4-F#4-G4.

12

Measures 12-15. The treble clef staff continues the eighth-note melody: G4-A4-B4-C5-D5-E5-F#5-G5. The bass clef staff continues with eighth notes: G3-A3-B3-C4-D4-E4-F#4-G4.

16

Measures 16-19. The treble clef staff continues the eighth-note melody: G4-A4-B4-C5-D5-E5-F#5-G5. The bass clef staff continues with eighth notes: G3-A3-B3-C4-D4-E4-F#4-G4.

20

25

30

c) M: Joseph Kosima; L: Johnny Mercer. *Autumn Leaves*.

4

9

14

19 Gmi Cmi⁷ F⁷ B^bma⁷

24 E^bma⁷ Ami⁷(b5) D⁷ Gmi C⁹ Fmi⁷ B^b7

29 E^bma⁷ Ami⁷(b5) D⁷(#5) Gmi (G⁷)

Ejercicios:

- Analizar los ejemplos 5 y 6 de este capítulo. Luego tocar al piano.
- Analizar y completar por escrito y al piano los siguientes ejercicios. Analizar las notas de adorno. Transportar cada uno de ellos a una tonalidad diferente.

1

I III V

6 6 7
4

2

I VI IV

6 6 7^b
4 5

3

I VII I V VII VI VII IV

4

I IV 6_b 7_b

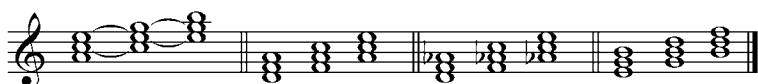
3. Tríadas secundarias como acordes reemplazantes (sustitutos) de las tríadas principales.

Las tríadas secundarias (II, III, VI y VII), fuera de la secuencia, tienen una función específica dentro del proceso armónico del sistema tonal. A pesar de que estos acordes son mayores, menores, disminuidos o aumentados, poseen la función mayor o menor de las tríadas principales (I, IV y V) con las que tienen dos notas comunes.

La observación más importante acerca de un acorde dado no tiene que ver con su constitución en cuanto a intervalos entre las notas, etc., sino más bien su relación con el resto de la música. En otras palabras, importa más que un acorde sea tónica o subdominante (función), que si ésta es una tríada mayor o menor, por tanto es necesario que a cada acorde se le muestre el grado de la escala de su fundamental y su tonalidad (Piston, 1933:1).

Ejemplos 7

a) Modo Mayor



Función: T_{VI} T T_{III} S_{II} S S_{VI} s_{II} s s_{VI} D_{III} D D⁷
D_{VII}

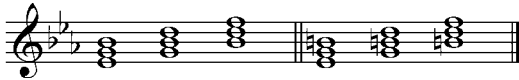
Estructura del acorde: m M m m M m d m A m M d

b) Modo Menor



Función: t_{VI} t t_{III} S_{II} s s_{VI} s_{II} S S_{VI}

Estructura del acorde: M m M d m M m M d



d_{III} d d_{VII} D_{III} D D⁷

M m M A M d

Ejercicios:

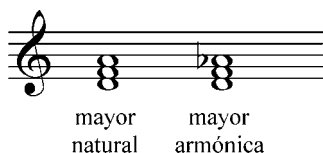
Escribir y tocar al piano todos los acordes (principales y secundarios) de tonalidades mayores (natural y armónica) y menores (natural, armónica y dórica), analizando la estructura de cada uno de ellos y observando su relación funcional con el grado principal.

4. Tríadas secundarias en modo mayor.

Tríadas sobre el segundo grado.

Sobre el II grado de una escala mayor se pueden construir dos clases de tríadas. En el mayor natural una tríada menor; en el mayor armónico una tríada disminuida.

Ejemplo 8



La tríada sobre el II grado tiene dos notas comunes con la subdominante (relación de tercera), es por ello que se constituye en el pariente más cercano al IV grado y el que mejor le reemplaza en su función de subdominante. La tríada menor del II grado tiene función mayor (Subdominante mayor sobre el II grado), puesto que su significado funcional lo decide la tercera del IV grado mayor (nota modal de la subdominante = VI grado de la escala mayor). Por el contrario, la tríada disminuida sobre el II grado tiene función menor (subdominante menor sobre el II grado, contiene la tercera menor de la s). La tríada menor se indica S_{II} , y la disminuida s_{II} :

Ejemplo 9



La tríada sobre el II grado es, como se dijo, el principal sustituto de la S, tanto funcionalmente como en sonoridad, y al igual que la S, progresa naturalmente hacia la D. En música clásica la S_{II} y s_{II} aparecen en cadencia, generalmente en primera inversión y con

la tercera duplicada. La duplicación de esta tercera (IV grado de la tonalidad) acentúa más la función de subdominante de la tríada.

Ejemplo 10

6
b
S_{II}
3

6
(b)

6
(b)

6
(b)

El II grado también puede estar en estado fundamental con la fundamental o la tercera duplicada. La segunda inversión es muy poco usual y con las restricciones de ese estado. Se resuelve naturalmente, como se dijo, en la D y tiene con ese acorde una nota común (relación de quinta). Cuando se resuelve en la D, la S_{II} en estado fundamental o en primera inversión, frecuentemente lo hace por movimiento contrario al bajo. El bajo se mueve por segunda (Ej.: 11 a, b, d y f) o cuarta ascendente (enlace libre) (Ej.: 11 c y e).

Ejemplo 11

a) b) c) d)

G: T S_{II} D⁷ T

T S S_{II}^6 D_4^6 7 T

Aunque la resolución del II grado es a la dominante, también puede enlazarse bien con la tónica, sustituyendo al IV grado en su función de subdominante. En este caso se debe colocar en primera inversión con la tercera duplicada. Así tratado se puede analizar como subdominante sobre el IV grado con sexta en lugar de la quinta.

Ejemplo 12

S_{II}^6 T S_{II}^6 t
 S_{II}^6 S_{II}^6

Ejercicios.

a. Analizar y tocar al piano los siguientes ejemplos de la literatura musical:

1. J. Haydn

S_{II}

2. Schubert.

SII S S SII D₄ S₃

3. Chopin. *Preludio*

b. Analizar y realizar los siguientes ejercicios en el piano en diferentes tonalidades.

1

2

3

4

(b) 6 7 T

(b) 6 6 6 6 6

6 6 7

6 6 6 6 6

c. Analizar y realizar por escrito y luego en el piano. Tocar en varias tonalidades.

3/4

6 3 6 6 5 4 2 6 6 7 6 6 6 7 5_b 4

d. Realizar al piano las siguientes frases armónicas. Están dados los signos funcionales para ser resueltos al piano en diferentes tonalidades:

- 1) T (D⁷) S₃II .. D₃⁶ 5₃ T
- 2) T (D) S₇II S₃II D₃⁶ (D) D⁷ T

3) T S s_{II} D₃⁷ T

e. Analizar y realizar por escrito los siguientes ejercicios. Luego de realizarlos, tocarlos al piano.

1

6 4 2 6 6 4 3 6 6 5 6

6 4 6 4 6 4 6 7

2

4 2 6 6 5 6 5 4 2 6 6 5 3

6 6 4 7 6 4

3

D - T

(D -) II D - -

* Secuencia modulante

4

Bass clef musical staff with notes and fingerings: 6 5, 6 5, 6 5, 4 2, 6, 6 7, b.

Bass clef musical staff with notes and fingerings: 6, 6 5b, 6 4, 7.

5

Bass clef musical staff with notes and fingerings: 6 6, 2 6 6, 6 5, 2 6 6.

Bass clef musical staff with notes and fingerings: 6 5, 6 5, 6 7.

6

Treble clef musical staff with notes and slurs.

Treble clef musical staff with notes and a dynamic marking: D_____

7 Mozart.

Treble clef musical staff with notes and slurs.

Treble clef musical staff with notes and slurs.

Tríada sobre el sexto grado

Sobre el sexto grado de una escala mayor natural obtenemos un acorde menor, tríada que está emparentada por un lado con la tónica mayor, y por otro con la subdominante mayor: con cada uno de estos acordes tiene dos notas comunes (relación de tercera).

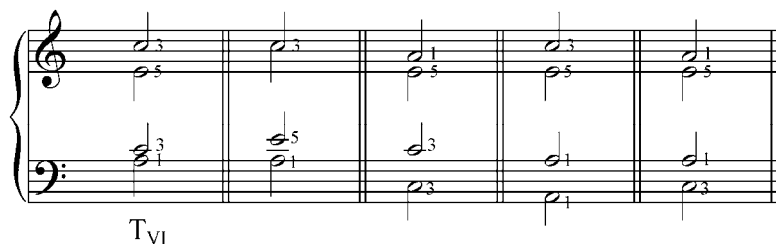
Ejemplo 12



Como vemos, el VI grado tiene más afinidad con la tónica ya que contiene los dos elementos más importantes de esa función: la fundamental y la tercera. Con la subdominante comparte los dos elementos menos importantes, la tercera y la quinta. Por esto, se debe reconocer que el VI grado es, ante todo, reemplazante de la tónica, y se denota T_{VI} (tónica mayor sobre el VI grado).

El elemento más importante del VI grado, como reemplazante de la tónica, es la tercera (fundamental del I grado), por eso su duplicación es lo más frecuente, así se remarca su función de tónica. Con ese significado aparece, las más de las veces, en estado fundamental o en primera inversión y con la tercera duplicada.

Ejemplo 13



Merece especial atención el enlace de la D con la tríada sobre el VI grado. La sorpresiva sucesión después de la D de otro acorde, en vez del esperado I grado, se llama sucesión de engaño. El acorde que más frecuentemente se enlaza con la D o con la D^7 es, además del I grado, la tríada sobre el VI grado: T_{VI} (progresión de segunda ascendente)

De todas las sucesiones engañosas esta es la más natural, ya que permite la resolución, también natural, de los elementos de la D que tienen una definida tendencia, es decir, la tercera (sensible) y la séptima. En este enlace de la D⁷ al VI grado la tercera sube una segunda y la séptima baja una segunda. En el VI grado (en estado fundamental o en primera inversión) se duplica la tercera por movimiento contrario.

Ejemplo 14

The musical score for Example 14 consists of two staves (treble and bass clef) with a 3/4 time signature. It shows a sequence of chords: D, T_{VI}, D⁷, T_{VI}, D⁷₃, T_{VI}₃, D⁷, and T_{VI}₃. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The bass line includes a '6 5' marking under the D⁷₃ chord.

D T_{VI} D⁷ T_{VI} D⁷₃ T_{VI}₃ D⁷ T_{VI}₃

También se puede duplicar la fundamental:

Ejemplo 15

The musical score for Example 15 shows a progression from D⁷ to T_{VI}. The bass line features a duplicated fundamental note (F) in the T_{VI} chord, which is not explicitly labeled in the diagram below.

D⁷ T_{VI}

El enlace de la D o de la D⁷ con el VI grado da origen a la denominada cadencia rota. Esta cadencia puede ser: reposo de una de las partes (cadencia no conclusiva). Usada como conclusión, genera una tensión que debe resolverse con una cadencia perfecta o la cadencia plagal.

Ejemplo 16

a)

cadencia perfecta

T S D_4^6 .. T_{VI} S_{II} D .. T

b)

cadencia plagal

T S_{II} D_4^6 .. T_{VI} S T

La tríada menor sobre el VI grado también tiene afinidad con la subdominante: tienen dos sonidos comunes, por lo tanto puede ser tratado como su acorde reemplazante. En modo mayor se indica S_{VI} (subdominante mayor sobre el VI grado).

Ejemplo 17

S S_{VI}

Sin embargo, es una débil modificación de la S, ya que no contiene el elemento principal, es decir, el IV grado de la escala (fundamental de la S). Su carácter de S es más marcado cuando está

en estado fundamental con la tercera o la fundamental duplicada y antecediendo a la dominante (progresión de 2da descendente):

Ejemplo 18

Musical notation for Example 18 showing a cadence progression: T (Tónica) - S_{VI} (Subdominante VI grado) - D (Dominante) - T (Tónica). The notation is in treble and bass clefs, with chord symbols T, S_{VI}, D, and T written below the notes.

También en la cadencia plagal la S puede estar reemplazada por la tríada del VI grado (en estado fundamental con la fundamental duplicada), siendo ésta la modificación más débil de esa cadencia (progresión de 3ra ascendente).

Ejemplo 19

Musical notation for Example 19 showing a plagal cadence progression: S_{VI} (Subdominante VI grado) - T (Tónica). The notation is in treble and bass clefs, with chord symbols S_{VI} and T written below the notes.

Ejercicios:

a. Analizar y tocar al piano los siguientes ejemplos musicales:

1. Mozart: Serenada G KV 525

Musical notation for Mozart's Serenada G KV 525, showing a sequence of chords and notes in treble and bass clefs.

2. Mozart: *Kwartet E KV 171*

Musical score for Mozart's Quartet E KV 171, measures 1-6. The score is in E-flat major (three flats) and 3/8 time. The treble clef part features a melody with eighth and quarter notes, while the bass clef part provides a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes.

3. Schumann: *Novellette*

Musical score for Schumann's Novellette, measures 1-4. The score is in E-flat major (three flats) and common time (C). The treble clef part features a melody with eighth and quarter notes, while the bass clef part provides a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes, including a triplet in measure 4.

b. Analizar y realizar al piano los siguientes ejercicios. Trasportar a diferentes tonalidades.

Musical exercise 1 and 2. Exercise 1 is in D major (two sharps) and common time (C). It consists of two measures of chords: D7 and T_{VI}. Exercise 2 is in D major (two sharps) and common time (C). It consists of two measures of chords: D7 and T_{VI}.

Musical exercise 3. Exercise 3 is in D major (two sharps) and common time (C). It consists of six measures of chords: D7, T_{VI}, D7, T_{VI}, D7, T_{VI}.

4

5

6

c. Realizar al piano las siguientes frases armónicas. Están dados los signos funcionales para ser tocados en diferentes tonalidades:

1) T T_{VI} (D)₇ S_{II} S_{II} D₄⁶ $\frac{7}{5}$ /₃ T

2) T S (D₃⁷) D T_{VI} (D₅⁷) S s T

3) T S₃_{II} D⁷ (D₃⁷) T_{VI} S T

4) T (D^7) S_{VI} D T
5

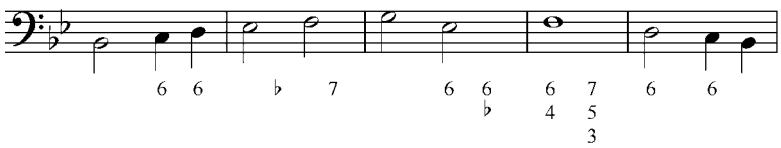
5) T D^7 T S (D^7) D_4^6 $\frac{7}{5}$ T_{VI} S T
5 3 3 3

d. Analizar y realizar por escrito los siguientes ejercicios, indicar las secuencias modulantes o no modulantes. Después de realizados, tocarlos al piano.

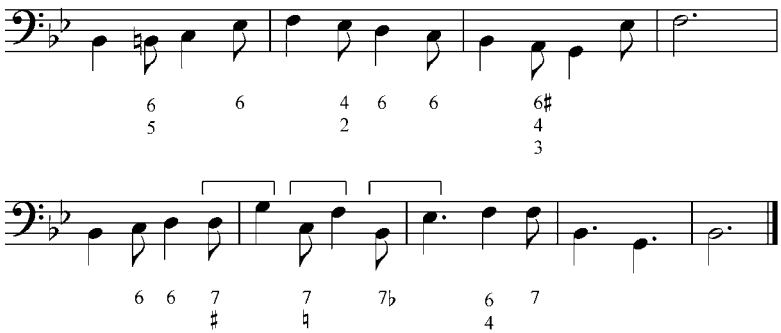
1



2

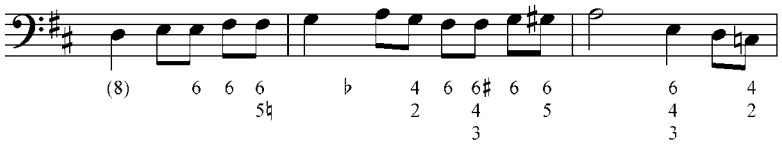


3





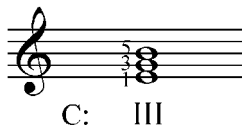
6



Tríada sobre el tercer grado

La tríada construida en el III grado de la escala mayor es un acorde menor:

Ejemplo 20



Esta tríada está en relación de tercera con la tónica y la dominante, acordes con los cuales tiene dos notas comunes.

Ejemplo 21



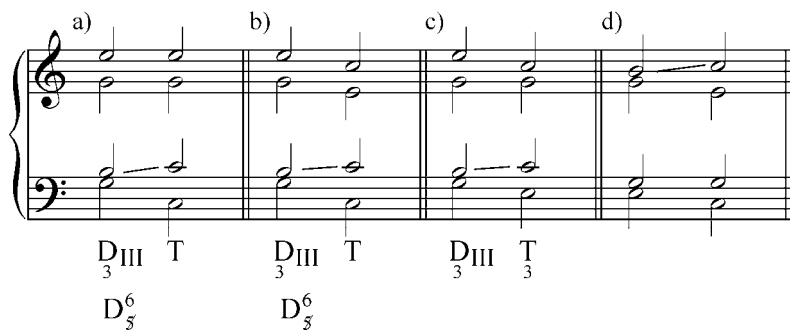
La tríada menor sobre el III grado contiene los elementos más importantes de la D, es decir, la fundamental y la tercera (el sonido sensible). Por lo tanto, éste es un acorde reemplazante de la D, y se indica D_{III} (dominante mayor sobre el III grado).

El carácter dominante del III grado se manifiesta más cuando está en primera inversión y con la tercera duplicada, es decir, cuando el elemento característico de la D se encuentra en el bajo y es duplicado. Este estado es el más frecuente, sobre todo en cadencias. Así se puede interpretar como una dominante cuya quinta es reemplazada por la sexta ($D_{\frac{6}{5}}$).

También se puede duplicar la fundamental. La duplicación de la quinta con esta función, por ser nota sensible, está prohibida.

En el enlace de la D_{III} con la tónica o con la T_{VI} , la fundamental del primer acorde se puede mantener como sonido común (Ej.:22 a, e, f y h) o saltar a la fundamental de la T (Ej.:22 b y c), o a la tercera de la T_{VI} (Ej.:22 g).

Ejemplo 22



D_{III} T_{VI}

Ejemplo 23

S_{II} D_{III} T S_{II} D_{III} T_{VI}

El uso de la segunda inversión de la tríada del III grado puede tener lugar solamente en secuencia y conservando las condiciones para el uso de las tríadas en ese estado.

La tríada menor sobre el III grado también es reemplazante de la tónica, acorde con el cual también tiene dos notas comunes (relación de tercera):

Ejemplo 24

T T_{III}

Al emplear la tríada sobre el III grado con función de tónica (T_{III}) se debe duplicar su fundamental. La quinta no tiene aquí carácter de sensible y tiende a resolverse a una segunda inferior, al sexto grado de la escala. Generalmente, luego de utilizar el acorde con esta función (T_{III}), aparece la subdominante mayor en cualquiera de las variantes ya estudiadas (IV y II).

Ejemplo 25

T T_{III} S T T T_{III} S_{II} D T

Al enlazar la D⁷ con la T_{III}, si ambos acordes están en estado fundamental, para evitar la sucesión 7 – 8 paralelas entre el bajo y una de las voces superiores (consideradas en la armonía clásica como octavas paralelas), la séptima debe resolver libremente ascendiendo una segunda.

Ejemplo 26

incorrecto correcto

D⁷ T_{III} D⁷ T_{III}

Ejercicios.

a. Analizar y tocar al piano los siguientes ejemplos musicales:

1. Brahms. Op 39, N° 15.

Musical score for a piano piece, likely from the 'Flauta mágica' section. It features a treble and bass clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music consists of several measures of chords and melodic lines in both hands.

2. Mozart. *Flauta mágica*.

Musical score for the first system of Mozart's 'Flauta mágica'. It features a treble and bass clef with a key signature of three flats. The music consists of several measures of chords and melodic lines in both hands.

Musical score for the second system of Mozart's 'Flauta mágica'. It features a treble and bass clef with a key signature of three flats. The music consists of several measures of chords and melodic lines in both hands.

3. Wagner. *Lohengrin*.

Musical score for the first system of Wagner's 'Lohengrin'. It features a treble and bass clef with a key signature of three flats and a 2/4 time signature. The music consists of several measures of chords and melodic lines in both hands.

Musical score for the second system of Wagner's 'Lohengrin'. It features a treble and bass clef with a key signature of three flats and a 2/4 time signature. The music consists of several measures of chords and melodic lines in both hands.

b. Analizar y realizar al piano los siguientes ejercicios, tocándolos en diferentes tonalidades:

1

2

3

4

5

c. Realizar al piano las siguientes frases armónicas. Están dados los signos funcionales para ser tocados en diferentes tonalidades:

- 1) T T_{III} S S_{II}₃ D₄⁶ $\frac{7}{3}$ T
- 2) T D_{III}₃ T_{VI} S (D)₃ D T_{VI} S s T
- 3) T S S_{II} D⁷ T_{III} S_{VI} D T
- 4) T S S_{II}₃ D⁷ T_{VI} S D⁷ T_{III} S s T
- 5) T D₅⁷ T₃ (D₃⁷) D⁷ T_{III} (D₅⁷) S₃_{II} S₃_{II} D₄⁶ $\frac{7}{3}$ T

d. Analizar y resolver por escrito los siguientes ejercicios. Después de realizados, tocarlos al piano:

1

2

3

6 6 6 6 6
5 \sharp 5 5 5 5

4

(3) 6 7 4 \sharp 6 6 6 6
2 5 5 5

6 7 6 3 3 \sharp
4 4 3 \sharp

5

6

6 6 6 \sharp 6 \sharp 6 \sharp 6
5 4 3 4 4 3 \flat

6 \sharp 6 6
4 3 4
3 3 \flat

7

8

(3) 6 6 4# 6 6 4# 6 7 4# 6 6
 2 5 2 2 5

6 6 6 7 6 7 6
 5b 5 5 4 6

Triada sobre el séptimo grado

La triada sobre el VII grado está construida sobre la nota sensible de la escala mayor. Como ya sabemos, es una triada disminuida y la analizamos como D^7 sin fundamental (\emptyset^7). Se resuelve en la T o en la T_{VI} . Recordemos que su disposición convencional es con la quinta en el bajo y que esa quinta es la nota mejor para duplicar. El bajo cifrado es 6 (1ra inversión de la triada sobre el VII grado).

Ejemplo 27

a) b) c) d)

6 6 6 6

\emptyset^7 T \emptyset^7 T_{VI}

También es posible la duplicación de la séptima. En este caso hay que recordar que estas dos séptimas deben resolverse por segundas, una descendente y la otra ascendente, lo que nos daría una tónica con 3ra duplicada.

Ejemplo 28. Corales de Bach.

1

2

3

Esta misma tríada disminuida también puede resolverse en T_{III} (salto de quinta descendente o de cuarta ascendente), y la analizamos como D_{VII} . Aquí el séptimo grado no actúa como sensible del acorde (es la verdadera fundamental) y puede bien ser duplicado. La D_{VII} debe ser precedida por el IV o el II grado.

Ejemplo 29

Ejercicios:

a. Analizar y tocar al piano el siguiente ejemplo musical.

1. M. Reger. *Coral*. op. 135, N° 24

IV D_{VII} T_{III} (D⁹) T_{VI}

b. Analizar y resolver al piano los siguientes ejercicios. Tocar en varias tonalidades.

1. 2. 3. 4.

D_{VII} T_{III}

5. 6.

7.

6 6 6

c. Realizar al piano las siguientes frases armónicas. Están dados los signos funcionales para ser tocadas en diferentes tonalidades:

1. T $\underset{3}{S}$ D_{VII} $\underset{3}{T_{III}}$.. $\underset{1}{S}$ (D) D_4^6 $\underset{3}{\overset{7}{5}}$ T_{VI} S T

2. T S_{II} D_{VII} T_{III} $(D) \rightarrow (D_3^7) \rightarrow (D_7^7) \rightarrow D$ T S T

3. T $\underset{5}{D^7}$ $\underset{3}{T}$ S D_{VII} T_{III} (D) T_{VI} (D_3^7) S_{II} D^7 T

d. Analizar y resolver por escrito los siguientes ejercicios. Luego de realizados, tocar al piano:

1



2



3



4# 6 6# 6 6 7
2 5 4

4

1 5 5

5 3 1

5

(cerr) 8 6 4 6 6 4 6 4# 6 4
5 2 4 2 2 2

6 4# 6 6 6 7
2 5 4

6

T T_{III} S

e. Analizar y resolver al piano los siguientes corales de Bach:

1. O Gott, du frommer Gott.

First system of musical notation for 'O Gott, du frommer Gott'. It consists of a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bass staff has a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The first measure has a whole note G4 with fingering 6. The second measure has a whole note A4 with fingering 6. The third measure has a whole note B4 with fingering 6. The fourth measure has a quarter note G4 (6), a quarter note F#4 (2), a quarter note E4 (6), a quarter note D4 (4), and a quarter note C4 (3). The fifth measure has a whole note G4 with fingering 6.

Second system of musical notation. The treble staff has a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The bass staff has a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). Fingerings are indicated by numbers 1-7 below the notes. The first measure has a whole note G4 with fingering 7. The second measure has a whole note F#4 with fingering 6. The third measure has a quarter note E4 (6), a quarter note D4 (4), a quarter note C4 (2), a quarter note B3 (6), and a quarter note A3 (6). The fourth measure has a quarter note G3 (6), a quarter note F#3 (5), a quarter note E3 (4), and a quarter note D3 (2).

Third system of musical notation. The treble staff has a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The bass staff has a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). Fingerings are indicated by numbers 1-7 below the notes. The first measure has a whole note G4 (6), a whole note F#4 (7), and a whole note E4 (6) with fingering 4/5 below. The second measure has a whole note D4 (6) with fingering 5 below. The third measure has a quarter note C#4 (6), a quarter note B4 (4), a quarter note A4 (6), a quarter note G4 (2), a quarter note F#4 (6), a quarter note E4 (4), and a quarter note D4 (3). The fourth measure has a whole note G4 with fingering 6 below.

(S_{II}⁷ D₃⁷) S

Fourth system of musical notation. The treble staff has a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The bass staff has a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). Fingerings are indicated by numbers 1-7 below the notes. The first measure has a whole note G4 (6), a whole note F#4 (7), and a whole note E4 (6) with fingering 5 below. The second measure has a whole note D4 (6). The third measure has a quarter note G4 (6), a quarter note F#4 (6), a quarter note E4 (5), a quarter note D4 (4), and a quarter note C4 (3). The fourth measure has a whole note G4 with fingering 6 below.

S_{II}⁷

2 Coral Nº 18

5 - 6
3 - 4

6

6 - 6 7 #

7 - 8 6

8 - 7 # 6

6b 6 6

6 - 7 - 8
4

5. Tríadas secundarias en modo menor

Tríadas sobre el segundo grado:

En modo menor podemos construir dos tríadas sobre el II grado: en el menor armónico una tríada disminuida con función menor s_{II} (s menor sobre el II grado), que es idéntica en función y en su resolución al modo mayor armónico.

En la armonía clásica esta tríada disminuida se utiliza casi exclusivamente en primera inversión con su tercera duplicada, y se resuelve en la Dominante con movimiento contrario al bajo:

Ejemplo 30

a)

t s_{II} D 7 t

b)

t s_{II} D_4^6 $\frac{5}{3}$ t

En el modo menor Dórico (melódica ascendente) obtenemos una tríada menor con función mayor S_{II} (S mayor sobre el II grado). Esta tríada menor tiene un tratamiento especial: el VI grado ascendido de la escala dórica (Sexta dórica) exige, como se sabe, su conducción natural al sonido sensible (tercera de la D).

Ejemplo 31



a) b) c)

S_{II} D⁷ t S_{II} D⁷ t S D⁷ t

d) e)

S_{II} D⁷ t S_{II} D t

Ejercicios:

- a. Analizar y tocar al piano los siguientes ejemplos de la literatura musical:

1. W. A. Mozart. *Rondó alla turca*

t S_{II} D₄⁶ 5 t

2. J. S. Bach: Coral 287

S II D⁷ t

3. J. S. Bach: Coral 294

S II D⁷ t

b. Analizar y realizar al piano y en diferentes tonalidades, las siguientes frases armónicas, están dados los signos funcionales:

- (8)
1. t $\frac{S_{II}}{3}$ D $\frac{7}{..}$ t $\frac{3}{3}$ s t
 2. t D⁷ t s S_{II} D₄⁶ $\frac{7}{..}$ t
 3. t D⁷ t $\frac{S}{3}$ $\frac{D^7}{3}$ t $\frac{t}{3}$ S S_{II} $\frac{D}{7}$ $\frac{t}{3}$ $\frac{D^7}{5}$ t $\frac{s}{3}$ t
 4. t $\frac{D^7}{3}$ t S_{II} D⁷ $\frac{t}{3}$ ($\frac{D^7}{3}$) s D t

c. Analizar y realizar al piano:

Exercise 1: Treble clef, 3/4 time, key signature of three flats. Bass clef accompaniment with fingering: 6/5, 6, 4, 6, 6, 7.

Exercise 2: Treble clef, 3/4 time, key signature of three flats. Bass clef accompaniment with fingering: 6, 7, 6, 6, 4, 6, 6#.

Exercise 3: Treble clef, 4/4 time, key signature of two flats. Bass clef accompaniment with fingering: 6, 6#, 6, 6, 4, 6, 6, 6, 6, 6, 7.

d. Realizar por escrito y luego ejecutar al piano los siguientes ejercicios:

Exercise 4: Treble clef, 3/4 time, key signature of three flats. Melodic line.

Exercise 5: Treble clef, 6/8 time, key signature of three flats. Melodic line.

3

(8) 6 7 # 6 # 6 # (8) 6# 6 # 7 6 6 7 #

4

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

6 6 # 6# 6 6 6# 6 6 6 7 #

Welsh

5

Tríadas sobre el sexto grado

En el modo menor podemos construir dos tríadas sobre el VI grado:

Una tríada mayor (menor eólico y menor armónico) con función de t menor (t menor sobre el VI grado) o de s menor (s menor sobre el VI grado). Con estas funciones tiene dos notas comunes:

Ejemplo 32

t t_{VI} s s_{VI}

El enlace $D^7 \rightarrow t_{VI}$ crea la cadencia rota ya conocida en el modo mayor.

Ejemplo 33

a) Cad. rota

t_{VI} S_{VI}

b)

6 7 6 7
4

t s D_4^6 .. t_{VI} s_{II} D .. t

En el menor dórico (menor melódica ascendente) obtenemos una tríada disminuida que sólo puede tener función de subdominante mayor (S mayor sobre el VI ascendido). Tiene dos notas comunes con la S mayor (Ej.: 34 a). Recordemos que el ascenso cromático del VI grado (sexta dórica) exige su resolución hacia la sensible (tercera de la D) (Ej.: 34.b). Este acorde aparece generalmente en 1ra inversión con su tercera duplicada (Ej.: 34.c). Se le puede duplicar también la 5^{ta}, nunca la fundamental. Como podemos ver, tanto la S_{II} como la S_{VI} en modo menor son las modificaciones del IV grado mayor y en sus resoluciones a la D, estas VI dóricas deben resolver a la sensible.

Ejemplo 34

a)

S S_{VIasc}

b)

S_{VI} D

c)

6 6# 6#
t S_{VI} D⁷ t

Ejercicios:

a. Analizar y tocar en el piano los siguientes ejemplos de la literatura musical.

1. J. S. Bach: Coral 114

6 6# 6#
4#
3
t_{III} S⁷_{VI} D⁷₅ t D t₃ D

2. J. S. Bach: Coral 142

6 / 6b 6#
t₃ S_{VI} D⁷₅

3. Juan Manuel Olivares: *Stabat Mater*

Three systems of piano accompaniment for 'Stabat Mater' by Juan Manuel Olivares. The first system shows a treble and bass clef with chords and a label S^7_{II} . The second system shows a treble and bass clef with chords and a label (D^{9b}) with an arrow. The third system shows a treble and bass clef with chords and a label D .

b. Analizar y realizar al piano. Transportar a varias tonalidades:

1) t $(D)_7$ s $(D^7)_5$ d (D^7) s (D^7) D $\ddot{}$ t_{VI} s t

2) t s_5 t S^{VIasc}_3 D^7_5 t s_{II}_3 D^6_4 $\ddot{}$ t_{VI} $(D^7)_5$ s t

3) t $(^5)S^{VIasc}_3$ D^7_5 t s_3 S S_{II} D^7 t

A single system of piano accompaniment in bass clef, 3/2 time signature, with chords and a label 4. The chords are labeled 6 \flat , 6, 6, 6, 7, 5, 4.



c. Armonizar por escrito las siguientes melodías y bajos cifrados, luego tocar al piano.



6

t sII D tVI sII D

7

(8) 6_b 6[#] 6 6[#] 6 6 # 4[#] 6 6 6

b 5_b 6 7

8

Volkman

d. Analizar y realizar al piano.

1

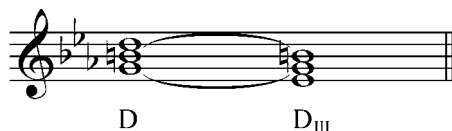
6 7 # 6 4 6 7

6 6_b 6[#] 6 7 6 6 6 7

Tríadas sobre el tercer grado

Sobre el III grado del modo menor podemos construir dos tríadas: en el modo menor armónico una tríada aumentada D_{III} (D mayor sobre el tercer grado) que tiene dos notas comunes con el V grado (D mayor).

Ejemplo 35



Esta tríada aparece en estado fundamental o en 1^{ra} inversión; se le puede duplicar su fundamental o su tercera, nunca la quinta (sensible de la tonalidad). En cadencias aparece, generalmente en 1^{ra} inversión con su tercera duplicada y se enlaza muy bien con el VI grado (t menor sobre el VI) ó con el I grado.

Ejemplo 36

En el modo menor eólico tenemos una tríada mayor que puede tenerse como sustituto de la dominante menor con la que tiene dos notas comunes. Si embargo, este carácter de dominante es muy débil por la falta de sensible, y es más cercana su afinidad con la tónica (t menor sobre el III grado), con la que tiene dos notas comunes.

Ejemplo 37



Como d_{III}, se aprecia mejor en estado fundamental o en primera inversión con su tercera duplicada. Como t_{III}, puede estar en estado fundamental con la fundamental duplicada. Se resuelve en la subdominante menor en cualquiera de sus formas en donde el VII grado eólico descende al VI grado.

Ejemplo 38

a)

b)

c) cad. eólica

Musical notation for Ejemplo 38, consisting of three parts (a, b, c) in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats. Part (a) shows a resolution of t_{III} to a cadence. Part (b) shows a resolution of t_{III} to s_{III}. Part (c) shows a resolution of d_{III} to t and s_{II} to d_{III}.

Esta tríada mayor sobre el III grado, cuando se enlaza con la t_{VI} (progresión de 4^{ta} ascendente), puede analizarse como la D de ese grado. Aquí aparece en estado fundamental o en 1^{ra} inversión, y no debe duplicarse su tercera (sensible del VI grado).

Ejemplo 39

$t \quad d_{III} \quad t_{VI} \quad s \quad D^6_4 \quad ? \quad t$
 $(D) \rightarrow t_{VI}$

Ejercicios:

a. Analizar y tocar en el piano los siguientes ejemplos de la literatura musical.

1. Gluck: *Balletto*. De la ópera *Alceste*

$6 \quad \#$
 D_{III}

A musical score for a piece, likely a chorale or prelude. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The treble staff features a complex texture with many chords and some melodic lines, including a prominent eighth-note melody in the second measure. The bass staff provides a harmonic foundation with chords and some moving lines.

2. J. S. Bach: Coral 220

A musical score for J. S. Bach's Coral 220. It is in 3/4 time and has one flat in the key signature. The treble staff contains a series of chords, mostly triads and dyads, with some accidentals. The bass staff features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, providing a steady accompaniment.

3. J. S. Bach: Coral 138

A musical score for J. S. Bach's Coral 138. It is in common time (C) and has one sharp in the key signature. The treble staff consists of a series of chords, some with accidentals. The bass staff features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, providing a steady accompaniment.

4. Brahms: *Es Hing der Reif*

A musical score for Brahms' *Es Hing der Reif*. It is in 3/4 time and has one sharp in the key signature. The treble staff begins with a whole rest, followed by a few notes. The bass staff features a complex texture with many chords and some melodic lines, including a prominent eighth-note melody in the second measure.

5. J. Brahms: *Keine Heimat* Op. 94 n. 5

Kein Haus, kei-ne Hei - mat, kein

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line in treble clef, 3/4 time, with lyrics 'Kein Haus, kei-ne Hei - mat, kein'. The middle and bottom staves are the piano accompaniment in bass clef, 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The piano part features a steady bass line and chords in the right hand.

Weib und kein Kind, so wirblich, ein Stroh - halm, in

The second system continues the musical score. The vocal line has lyrics 'Weib und kein Kind, so wirblich, ein Stroh - halm, in'. The piano accompaniment continues with similar harmonic support.

Wet - ter und wind! Well auf und Well

The third system concludes the musical score. The vocal line has lyrics 'Wet - ter und wind! Well auf und Well'. The piano accompaniment provides the final harmonic context.

nie - der bald dort ud bald hier; Welt, fragst du nach

mir nich, was frag ich nach dir?

b. Analizar y realizar al piano, transportar a varias tonalidades:

1

6

2

6 6 #

3. J. S. Bach. Coral Nº 10

6 6 # 6 6 #

c. Realizar al piano en varias tonalidades:

1) t t_{III} s (D⁷₃) D D_{III} t_{VI} s t

2) t s_{II} D⁷ t_{VI} s d_{III} t s_{VI} t

d. Analizar y armonizar por escrito y luego tocar al piano las siguientes melodías y bajos cifrados:

1

s_{II} D_{III} t_{VI}

2



Tríadas sobre séptimo grado

Sobre el VII grado sensible de la escala menor armónica y melódica ascendente (dórico) obtenemos una tríada disminuida ya conocida que se interpreta como D^7 (Ej.: 40 a) y se resuelve en la t (Ej. 40 b).

Ejemplo 40

a)

b)

6 \flat 6 6 \flat 6 \flat

En el menor eólico creamos una tríada mayor sobre el VII grado de la escala: d_{VII} (d menor sobre el VII grado), acorde reemplazante de la d menor, con la que tiene dos notas comunes.

Ejemplo 41

d d_{VII}

La fundamental de la d_{VII} (no sensible) tiende a resolver a una segunda inferior, es decir, al VI grado de la escala (menor eólico), por lo que este acorde resuelve naturalmente a una subdominante menor (cualquiera de sus formas) (ej. 42. a, b y c). También puede resolverse a la t_{III} y aquí se puede interpretar como $D \rightarrow t_{\text{III}}$ (ej. d). Se le coloca en estado fundamental con sus fundamentales duplicadas.

Ejemplo 42

a) b)

c) d)

$d_{VII} s$ $d_{VII} s_{II}$

$d_{VII} s_{VI}$ $d_{VII} t_{III}$
(D)

Ejemplo 43

J. S. Bach: *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*

t $d_{VII} (S_{II} D^7)$ $d_{VII} s$ ——— D t

Ejercicios:

a. Analizar y tocar en el piano los siguientes ejemplos de la literatura musical.

1. Kabalevsky: 15 piezas para niños

2. M. Moleiro. *Flor de Mayo*

Con lentitud

Sopranos
 Flor de Ma - yo, co - mo un ra - yo de la

Contraltos
 Flor de Ma - yo, co - mo ra - yo de la

Tenores
 Flor de Ma - yo, co - mo ra - yo de la

Bajos
 Flor de Ma - yo, co - mo ra - yo de la

tres contraltos solos

Yo te

tar - de se mo - rí - a.....

tar - de se mo - rí - a.....

tar - de se mo - rí - a.....

tar - de se mo - rí - a.....

En la música venezolana académica y popular, es muy típico la progresión I (t), VII eólico (d_{VII}), VI (t_{VI} , s_{VI}) y V (D), este giro o progresión es el llamado giro frío.

3. Billo Frómata: *Nuevo Circo*.

The musical score for "Nuevo Circo" by Billo Frómata is presented in three systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two flats (B-flat major) and the time signature is 3/4. The first system shows the initial chords and bass line. The second system includes Roman numerals VII and VI below the bass line, indicating the harmonic progression. The third system includes a Roman numeral V below the bass line. The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

4. Hugo Blanco: *Moliendo Café*

The musical score for "Moliendo Café" by Hugo Blanco is presented in two systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is no sharps or flats (C major) and the time signature is 3/4. The first system shows the initial chords and bass line. The second system shows the continuation of the piece with a bass line of chords and a treble line of chords. The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

b. Realizar al piano en varias tonalidades:

1. t d_{VII} s₃ s₃ II D₄⁶ ..⁷ t

2. t D_{III} t_{VI} s (D⁷)₃ D⁷ t_{VI} s t

3. t d s s_{II} D ..₇ t (D⁷)₃ s t

4. t D⁷₃ t s D₇ t_{III} (D⁷) t_{VI} s D₄⁶ ..⁷ t

5. t D⁷₃ t d_{VII} s_{VI} s (D⁷)₃ D t

c. Analizar y realizar al piano

1.

2. Bach: Coral 321

The image displays three systems of musical notation for a piano accompaniment of Bach's Coral 321. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a set of guitar chord diagrams below. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is common time (C).

System 1: The first system shows the initial four measures. The guitar diagrams are: 6 6#; 8 7; 6 #; and #.

System 2: The second system shows measures 5 through 8. The guitar diagrams are: 6 6; 6 8 7; 5; # 5#; and # 5#.

System 3: The third system shows measures 9 through 12. The guitar diagrams are: 6 7; 5#; #; 6; 6 5; 6 5; 6 6 4; 6 8 7; #; and #.

d. Analizar y armonizar por escrito, luego tocar al piano:

The image shows two systems of musical notation for an exercise. Both systems are in bass clef with a common time signature (C). The first system contains eight measures, and the second system contains four measures. The guitar diagrams are: 6; 6#; 6; 6 #; 4#; 6; 6#; 6; 6#; #; #; —; 6; 6; #; 6; 6; and 5.

2

6
5

6 6 #

6 6 5

6 4#
2

6 6 6 7
4 #

3

(D) -> D D_{III}

4

6 b 4b 6 6 6 7 6b
2 4 b 4 2

5

6#
4
3

6 6 7
4 #

6





S_{II}

6. Desviaciones modulantes. Dominantes y subdominantes secundarias. Secuencia modulante. Dominantes retrógradas

Ya sabemos que todos los acordes con estructura armónica (acordes mayores y menores) pueden ser confirmados por sus respectivas dominantes, transformándose así en tónicas secundarias. Esas desviaciones también pueden crearse con las subdominantes secundarias. Obtenemos así la llamada tonalidad ensanchada (extendida). Esas dominantes y subdominantes secundarias no nos hacen perder la tonalidad principal, por el contrario, la confirman.

Las D (mejor en sus formas disonantes (D^7) y (D^7)) y las subdominantes desviativas las señalamos, como se sabe, entre paréntesis y delante de su tónica, por ejemplo:

$$(D^7)T_{III}, (\text{D}^7)S_{II}, (s)d_{III}, \text{etc.}$$

En ocasiones esas dominantes secundarias no resuelven a su tónica (enlace de 4ª ascendente), sino a otro acorde, a otro intervalo (generalmente a una segunda superior). En este caso señalamos el fenómeno colocando entre paréntesis la D desviativa y su tónica y luego, fuera del paréntesis, el acorde que le sigue, por ejemplo:

$$(D^7 \rightarrow t_{VI}) s.$$

Con la utilización de los acordes secundarios y sus respectivas D y S secundarias (desviativas) podemos crear secuencias modulantes. Ya conocemos el concepto de secuencia: repetición sucesiva de un diseño melódico armónico (y a menudo también rítmico) cada vez a otra distancia superior o inferior. En la secuencia modulante cada repetición del modelo se realiza en otra tonalidad, por ejemplo:

Ejemplo 44

7 6# 5# 4# 6 6b 6 6#
 4 4# 3 2 5 4 3b

t ($D^7 \rightarrow t_{VI}$) s (D) (D) D

6 6 # 6 6 6 #
 4 4 5 # 5 5b 5 #

(D^7) VII (D^7) VI (D^7) V

6 6 6 7 #
 5 4 # #

($D^7 \rightarrow VI$) s_{II} D₄⁶ ? T

Ejercicios:

- a. Analizar y tocar al piano los siguientes ejemplos de la literatura musical:

1. Daniel Milano Mayora: *Sofía*. Vals venezolano

Musical score for 'Sofía' by Daniel Milano Mayora. It consists of two systems of piano music in 3/4 time. The first system has two staves, and the second system has three staves. The music features a mix of eighth and quarter notes with some chords and rests.

2. Edvard Grieg. *Zug der Zwerge*. Op. 54, N°3.

Musical score for 'Zug der Zwerge' by Edvard Grieg. It consists of three systems of piano music in 2/4 time. The first system has two staves, the second has three staves, and the third has three staves. The music is characterized by a steady eighth-note bass line and complex chordal textures in the right hand.

(S) III (s) t (S) VI

También podemos tener lo que llamaremos dominantes retrógradas, cuando aparece primero una tónica y después recién su propia dominante desviativa. La anotaremos primero colocando el acorde que se supone tónica y luego su D entre paréntesis precedida de una flechita que indica que la t de esa D con 7ma, es del acorde anterior:

Ejemplo 45

T t_{VI} ←(D⁷) (D⁷) S s_{II} D

3. Wagner: *L'Addio Di Lohengrin*

←(D)

4. Ricardo Pérez: *Alegres Cantemos*.

A - le - gres can - te - mos al Gran Re - den - tor,

a - le - gres can - te - mos, a - le - gres can - te - mos,

a - le - gres can - te - mos_ al Dios Re - den - tor

que bri - lla en la cu - na_ lle - no de es - plen - dor.

b. Analizar y realizar al piano el siguiente ejercicio:

(cerr) 6 6 4 \sharp 6 6 6 \sharp 6 6 6 6 6 6 6 4
 5 2 5 4 \sharp 5 \flat 4 5 4 \sharp 2

6 6 \sharp 6 6 7
 4 4 #
 3

c. Analizar y realizar al piano los siguientes ejercicios. Transportarlos a diferentes tonalidades:

1. 6 6 6 6 \sharp 6 7
 5 \flat 5 2 5 \sharp 4

2. 4 6 \sharp 6 6 \sharp 6
 b 4 3 4 \sharp 5 \sharp 4
 2

7. Modificaciones más frecuentes de las tríadas secundarias en modo mayor y menor.

Subdominante menor sobre el II grado rebajado ($S_{II\flat}$) (acorde napolitano)

La $S_{II\flat}$ es un acorde mayor construido sobre el II grado rebajado de las escalas mayores y menores (es idéntico para ambos modos). Tiene función menor puesto que sustituye al IV menor (tiene la nota modal de la función), con la que tiene dos notas comunes:

Ejemplo 46



La $S_{II\flat}$ es usada en la armonía clásica en primera inversión con la tercera duplicada (con esta disposición se le denomina sexta napolitana). Su resolución convencional es a la Dominante en estado fundamental (movimiento de segunda ascendente en el bajo) y con movimiento contrario las voces superiores. Aquí el sonido rebajado ($II\flat$), desciende una tercera disminuida a la tercera de la Dominante (sensible). En esta resolución se forma (si la D esta completa) una falsa relación cromática que en este caso está permitida (Ej.: 48 a y b).

Tomemos la definición de la sexta napolitana según Max Reger:

Por ‘acorde de sexta napolitana’ entiendo la subdominante *menor* de una tonalidad mayor o menor con el retardo, sin preparación, de la sexta *menor* en vez de la quinta; retardo que *no* tiene necesariamente que resolverse en la quinta de la subdominante menor. Llamo ‘napolitano’ porque el primero que utilizó ‘conscientemente’ este tipo de subdominante fue A. Scarlatti en Nápoles; sigo en la denominación de este acorde, la enseñanza del Dr. H. Riemann. (Reger, 1979, p31)

El mismo autor muestra el siguiente ejemplo, en las tonalidades de la mayor o de la menor, donde la cadencia con el acorde de sexta napolitana será:

Ejemplo 47



Cuando el acorde napolitano resuelve en D_4^{6-5} , hay que evitar las quintas paralelas que se pueden presentar en su resolución invirtiendo las quintas en cuartas (Ej.: 48 c y d).

Ejemplo 48

a) Resolution to D_4^{6-5} with parallel fifths.

b) Resolution to D_4^{6-5} with parallel fifths.

c) Resolution to D_4^{6-5} with inverted fifths.

d) Resolution to D_4^{6-5} with inverted fifths.

S_{IIb} D_4^6

En la armonía romántica a la S_{IIb} se la usa también en estado fundamental con su fundamental duplicada: aquí una de las fundamentales realizará el cambio cromático transformándose en la quinta de la dominante y la otra fundamental, se resuelve una tercera disminuida a la sensible (tercera de la D). Este acorde en estado fundamental puede también resolver a la D en estado fundamental.

Ejemplo 49

a) b) c)

D^{9b}

d) e)

6^b 6 7 6^b 6 7
 b 4 4 #

Cadencia Napolitana perfecta Cadencia rota Napolitana

Este acorde puede crear también una cadencia plagal sustituyendo al IV grado. En este caso en primera inversión con tercera duplicada

6^b

Cadencia plagal Napolitana

Ejercicios:

a. Tocar al piano y analizar los ejemplos de la literatura musical:

1. F. Schubert: *Die schöne Müllerin, Der Müller und der Bach.* Op 25 N°19

Piano

da wel - ken die Li-lien auf je - dem

Beet; da muß in die Wol-ken der Voll-mond gehn, da

mit sei-ne Trä-nen die Men-schen nicht sehn;

2. Arcángelo Corelli. Concerto V, Op. Nº 5

Largo

Violin 1

Violin 2

Violoncello

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello e Contrabasso

Cémbalo

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Vln. I II

Vla.

V.C. Cb.

Pno.

Vln. 1
 Vln. 2
 Vc.
 Vln. I
 II
 Vla.
 V.C.
 Cb.
 Pno.

Fingerings: 6b, 4+ 2, 6, 6 5, 4, 6, 6, #.
 Trill (tr) in Vln. 2 and Vln. I/II.

3. F. Schubert: *Die schöne Müllerin, Am Feierabend.* Op 25 N°5

Piano

sagt - al - len ei - ne gu - te Nacht,
 al - len ei - ne gu - te Nacht.

4. Weber: *Der Freischütz*. Act. I

Allegro con fuoco

mich fasst ver - zweif - lung
fol - tert Spott,

5. L. van Beethoven: *Sonata*

Der Gräfin Julie Guicciardi gewidmet. Op 27 N°2

Adagio sostenuto

sempre pp e senza sordini

6. J. Brahms: *Fünf Lieder, Wie Melodien*. Op 105 N°1

Zart

Wie Me - lo - di - en

p sempre dolce

zieht es mir lei - se durch den

Sinn, wie Früh - lings - blu - men blüht es

7. F. Chopin: *final Preludio, N°20*

ritenuto.

cresc.

8. L. van Beethoven: *Sonata Op.31 N°2, III Mov.*

p

cresc.

cresc.

b. Analizar y realizar al piano en diferentes tonalidades:

1. 2.

6^b # 6 6 7
b 4 #

3. 4.

6^b 6^b 6 6 # 6 6
5 4 5

5.

(3) 6 6^b 6 7
5^b 4 #

6.

4# 6 6^b
2

c. Realizar al piano en diferentes tonalidades:

1. T ₃ s_{IIb} D D₃⁷ T (D₃⁷) S_{II} s_{II} D₄⁶ ..⁷ T

2. t t_{III} s (D₃⁷) D t_{VI} s_{IIb} D t

3. t D₃⁷ (D₃⁷) s (D₇⁷) s_{IIb} D ..⁷ t_{VI} s t

4. T D^7 T s D_3^7 T ($\text{D}_7 \rightarrow \text{s}$) s_{VIb} s_{IIIb} T

5. T s_{IIb} D_4^6 $\frac{7}{5}$ T_{VI} s T

6. t (D_3^7) s_{IIb} $\frac{7}{3}$ D_4^6 $\frac{7}{5}$ t_{VI} s t

7. t D_{III} t_{VI} (D_7) s_{IIb} D_4^6 $\frac{5}{3}$ t

8. ⁽⁵⁾ t $\frac{\text{d}}{3}$ $\frac{\text{s}}{3}$ D $\frac{7}{7}$ t D^7 t $\frac{\text{s}}{7}$ t

d. Analizar y realizar escrito, luego tocar al piano:

1.

2.

3.

4.

(3) 6 4 6 6 6 6^b 6 6 6 6 6
5 2 4 4 4 2^b 4 4 5

6 6 6 6 6 6 6 6 7
5 5 5 b 4 #

5.

6.

t D⁷ t (D) D

5

Como actividad complementaria, se recomienda a los profesores motivar a los alumnos a la creación de frases armónicas o de pequeñas piezas que involucren todo el material estudiado. He aquí dos ejemplos de pequeñas composiciones realizadas por estudiantes del C.E.C.A. Sartenejas de UNEARTE.

I. Manuel Lambertí: *Preludio*

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains two measures. The first measure has a half note G4, and the second measure has a half note A4. The lower staff is in bass clef with the same key signature and contains two measures of eighth notes: G2-A2-B2-C3, D3-E3-F3-G3, A3-B3-C4, and D4-E4-F4-G4.

The second system consists of two staves. The upper staff has two measures: a half note G4, followed by a half note A4. The lower staff continues the eighth-note pattern from the first system: G2-A2-B2-C3, D3-E3-F3-G3, A3-B3-C4, and D4-E4-F4-G4.

The third system consists of two staves. The upper staff has two measures: a half note G4, followed by a half note A4. The lower staff continues the eighth-note pattern: G2-A2-B2-C3, D3-E3-F3-G3, A3-B3-C4, and D4-E4-F4-G4.

The fourth system consists of two staves. The upper staff has two measures: a half note G4, followed by a half note A4. The lower staff continues the eighth-note pattern: G2-A2-B2-C3, D3-E3-F3-G3, A3-B3-C4, and D4-E4-F4-G4. The system concludes with a double bar line and a final chord consisting of G2, B2, and D3.

2. Katherine Rivas: *Preludio*

Flauta

Piano

The first system of the score is for Flute and Piano. The Flute part is written in a single staff with a treble clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a 4/4 time signature. It begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a dotted quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5, and a quarter note B4. The final measure contains a sixteenth-note triplet of C5, D5, and E5. The Piano accompaniment consists of two staves. The right hand has a whole rest in the first measure, followed by a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment starting with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, and G5.

The second system continues the Flute and Piano parts. The Flute part continues with a quarter note G4, a dotted quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5, and a quarter note B4. The Piano accompaniment continues with the right hand playing a half note G4, a half note A4, and a half note B4, and the left hand playing eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, and G5.

The third system continues the Flute and Piano parts. The Flute part continues with a quarter note G4, a dotted quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5, and a quarter note B4. The Piano accompaniment continues with the right hand playing a half note G4, a half note A4, and a half note B4, and the left hand playing eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, and G5.

The fourth system continues the Flute and Piano parts. The Flute part continues with a quarter note G4, a dotted quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5, and a quarter note B4. The Piano accompaniment continues with the right hand playing a half note G4, a half note A4, and a half note B4, and the left hand playing eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, and G5.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is a vocal line in a minor key (three flats) with a melody of quarter and eighth notes. The lower staff is a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with quarter notes.

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line features a melodic phrase with a descending eighth-note pattern. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern with some harmonic changes in the treble.

The third system concludes the piece. The vocal line has a long note with a fermata. The piano accompaniment ends with a final chord and a fermata on the bass line.

Otras modificaciones de las tríadas secundarias en modo mayor

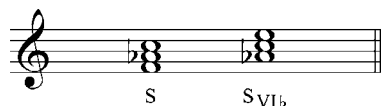
Acordes sobre el sexto grado rebajado

Sobre el sexto grado rebajado de la escala mayor armónica podemos construir dos tríadas:

Una tríada aumentada (disonante) cercana a la tónica y a la subdominante menor, con los cuales tiene dos notas comunes pero

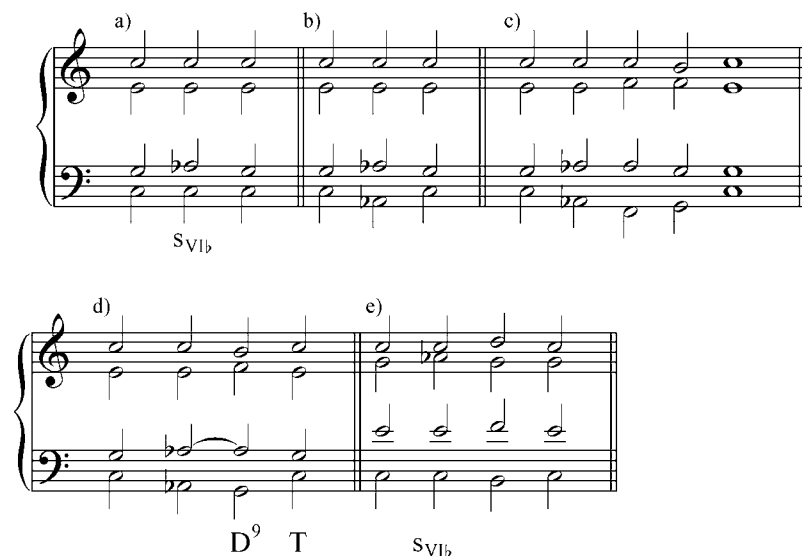
tiene más afinidad con la subdominante puesto que contiene el elemento característico de la subdominante menor: el VI grado rebajado y lo anotamos como $s_{VI\flat}$. Con esta función nos servirá como pivote en la modulación enarmónica.

Ejemplo 50



En la $s_{VI\flat}$ podemos duplicar la fundamental o la tercera y colocarlo en estado fundamental o en 1ra inversión. Puede resolverse en tónica (Ej. 51 a y b);, en subdominante (Ej.: 51 c) o en la dominante (Ej.: 51 d y e):

Ejemplo 51



Sobre el VI grado rebajado podemos construir también una tríada mayor, rebajando del acorde también su quinta, y transformando el acorde aumentado en mayor (consonante). Así constituido, el acorde puede tener función de tónica menor sobre el sexto grado rebajado o de subdominante menor sobre el sexto grado rebajado con quinta justa.

Ejemplo 52

T t_{VIb} s

S_{VIb}^{5b}

Como t_{VIb} puede formar una cadencia rota muy interesante:

Ejemplo 53

a)

D⁷ t_{VIb}

b)

Cuando actúa como subdominante menor, la debemos anotar como s_{VIb}^{5b}, para diferenciarlo del s_{VIb} (acorde aumentado).

Ejemplo 54

a)

s_{VIb} s_{VIb}^{5b} s_{VIb}^{5b}

b)

Ejercicios:

- a. Analizar y tocar al piano los siguientes ejemplos de la literatura musical:

1. L: V. Salias, M: J. J. Landaeta: *Himno Nacional de la República Bolivariana de Venezuela*

The musical score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of three systems of vocal and piano parts.

System 1: The vocal line begins with the lyrics "a es-te san-to nom-bre a es-te san-to nom-bre". The first measure is marked *tutti* and the second measure is marked *solo*. The piano accompaniment starts with a forte *f sempre* dynamic.

System 2: The vocal line continues with "tem-bló de pa-vor el vil e-go-is-mo que o-tra vez triun". The tempo is marked *meno mosso*. The piano accompaniment also transitions to *meno mosso*.

System 3: The vocal line concludes with "fó, el vil e-go-is-mo que o-tra vez triun-fó." The tempo is marked *a tempo*. The piano accompaniment features a *ff* dynamic and ends with a double bar line and a repeat sign (D.S. al §).

2. R. Wagner. *Tristan und Isolde*

Lento Moderato, come prima

Isolde *p tranquillo*

Barg im Bu - senuns sich die Son - ne.

p molto tranquillo

3. Modesta Bor: *Valse para piano*

Piano

Valse para piano

1.

The first system of music consists of four measures. The treble clef staff begins with a quarter rest, followed by an eighth note G4, a quarter note A4, an eighth note B4, and a quarter note C5. The bass clef staff has a quarter rest, followed by a quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. A first ending bracket spans the final two measures of this system.

2.

The second system of music consists of four measures. The treble clef staff has a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, and C5. The bass clef staff has a quarter rest, followed by a quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. A second ending bracket spans the final two measures of this system.

The third system of music consists of four measures. The treble clef staff has quarter notes G4, A4, B4, and C5. The bass clef staff has quarter notes G2, A2, B2, and C3.

The fourth system of music consists of four measures. The treble clef staff has quarter notes G4, A4, B4, and C5. The bass clef staff has quarter notes G2, A2, B2, and C3.

The fifth system of music consists of four measures. The treble clef staff has quarter notes G4, A4, B4, and C5. The bass clef staff has quarter notes G2, A2, B2, and C3.

b. Realizar por escrito y al piano en tres tonalidades diferentes.
Están dados los símbolos funcionales:

1. T D^7 T_3 (D_3^7) S s_{IIb} D^7 t_{VIb} s T

2. T t_{VIb} s D_4^6 D_7 T s_{IIb} D_4^6 t_{VIb} s_{II} T

3. T s_{VIb} T (D_3^7) s_{IIb} D_3^7 T s_{VIb}^5 T

4. T ($\text{D} \rightarrow \text{S}$) t_{VIb} s_{II} D^7 T

c. Analizar y realizar por escrito, luego tocar al piano:

2.

Tríada sobre el tercer grado rebajado

Otra de las tríadas secundarias, modificaciones de las sencillas, es la tríada mayor sobre el tercer grado rebajado, lo anotamos t_{IIIb} , puesto que contiene la nota modal de la tónica menor. Este acorde se enlaza muy bien con la subdominante menor (recordemos siempre que los cambios cromáticos hay que hacerlos en la misma voz, para evitar la formación de falsas relaciones cromáticas):

Ejemplo 55

Do Mayor t_{IIIb}

Ejercicios:

a. Analizar y tocar al piano los siguientes ejemplos de la literatura musical:

1. G. Verdi: *Aida*. act. II sc. VI.

(Più mosso)

Musical score for the first system of G. Verdi's *Aida*, act II sc. VI. The score is in 4/4 time and features a piano introduction. The right hand has a triplet of chords in the first measure, followed by a series of chords. The left hand has a bass line with eighth notes and rests, marked with accents and a forte (*f*) dynamic.

Musical score for the second system of G. Verdi's *Aida*, act II sc. VI. The right hand continues with chords, some with grace notes. The left hand has a bass line with quarter notes and rests.

Musical score for the third system of G. Verdi's *Aida*, act II sc. VI. It shows the final chords of the piano introduction in the right and left hands.

2. M. Moleiro: *Reuerdo*

Musical score for M. Moleiro's *Reuerdo*. The score is in 3/4 time and features a piano introduction. The right hand has a melody with grace notes and a final note labeled "La". The left hand has a bass line with eighth notes and rests.

bri - sa de la tar - de, la bri - sa ru - mo - ro - sa, be -

sa - ba tus ca - be - llos

3. I. Carreño: Sueños del campo. Final

To-dos los ár - bo les se vuel-ven in-fan

ti - les pa ra ver - te pa - sar

mp 8va

mien-tras la tar-de mue-re-en-tre tus bra - zos.

mf rit e dim.

4. C. Debussy: *Clair de Lune*
un poco mosso

pp Ped. * Ped. *

Ped. Ped. Ped.

5. R. Caraballo: *El ruiseñor*, Valse

un poco mosso

b. Realizar al piano y escrito, en diferentes tonalidades, están dados los símbolos funcionales:

1. T $\frac{s_{II}}{3}$ t_{VI} , t_{III} , s D T
2. T t_{III} , (D^7_3) s s_{II} , D^7 t_{VI} , s T
3. T $\frac{s_{II}}{3}$, D^6_4 .. t_{VI} , (D^7) t_{III} s T
4. T $(D^7 \rightarrow S)_7$ t_{VI} , $\frac{s_{II}}{3}$ D^7 T

5. T t_{III}, T (D₇) D (D₇) s D⁷ T

c. Analizar y realizar por escrito y al piano. Transportar a diferentes tonalidades:

5_b 3_b 4 6 6 7 5_b b

d. Analizar y realizar por escrito y luego tocar al piano las siguientes melodías y bajos cifrados:

1.

(8) 5_b 4 5_b 4 6 6 6_b 5_b 6_b 5_b 6 6

6_b 5_b 4 8-9-8 7-8-7 5_b 6 4

2.

c D E_b

3. F. Litz: *Freud voll und leidvoll*

4.

6 7 5 \sharp 5 \sharp \flat 7 6 6 6 \flat 5 \flat 6 \sharp 5 \sharp
 \flat \flat \flat \flat \flat \flat \flat \flat \flat \flat \flat \flat

6 \flat 6 \flat 6 7
 5 \flat \flat 4

5.

6.

(5) 6 \sharp 6 \sharp 6 6 6 6 6 \flat 6 7 6
 5 5 5 \flat 4 \sharp

7.

ab:(8) 6 6 6 4 6 \sharp 7 6 6 \sharp
 5 4 2 \sharp 5

8.

6 \sharp 6 \sharp 6 6 6 6 6 \sharp 7 7 \sharp -8
 \sharp 4 - 3

9.

cerr:(8) 6 6 \sharp 6 6 \sharp 7 6 6 \sharp 6 7 6 \sharp
 5 \flat 4 3 \flat 5 \flat \flat 4

10.

cerr:(3) 6 6[#]₄
4
3

 # 6[#] 7 6 6

 4 3 4 5^b 5

 6 # 7 6—5

 5 # 4—3

 #

11.

S⁴-3

12.

(8) 6 # 7 # (4) 6^b 2 7 #
5[#] 6 5 6 5 # 6 5^b

6 # 6 # 4[#] 2 6

13.

D E f[#]

14.

6 4 \sharp 6 6 \flat 7 6 6 6
5 2 # 5 5 5

(8) 6 \flat 6 7 6 \flat
4 #

15.

16.

5 \flat 6 6 \flat 4 6 7 5 \flat 5 \flat \flat 6 \flat 7
 \flat \flat 2 \flat

17.

(8) 6 6 6 6 7 \flat 5 \flat 5 \flat \flat 6 \flat 6 7 5 \flat \flat
5 \flat 5 \flat 4

18.

(5) 6 7 5 \flat 5 \flat \flat 7 6 \sharp 4
5 # 3 \flat 2

6 6 \sharp 6 7 6 \flat
4 4 \flat
3

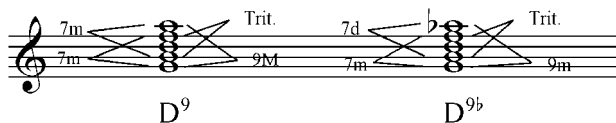
8. Acordes de novena (péntadas). Dominante novena.

Como sabemos, los acordes en la armonía tradicional se construyen superponiendo terceras. El acorde más sencillo, la tríada, tiene dos terceras superpuestas. La tétrada (acorde de séptima) tiene tres terceras superpuestas. Si a esta tétrada le agregamos otra tercera obtenemos un acorde de cinco sonidos, es decir, una péntada o acorde de novena, denominado así debido al intervalo que se forma entre la fundamental y el nuevo sonido.

La péntada sobre el V grado, primera que estudiaremos, es un acorde natural y constituye una disonancia armónica. Por estar construido sobre el V grado de la escala lo denominaremos novena de dominante (D^9). Se compone de fundamental, tercera, quinta, séptima y novena. En modo mayor natural la novena es mayor y el acorde tiene las siguientes disonancias: tritono, dos séptimas menores y una novena mayor. En modo mayor y menor armónico, la novena es menor y tiene las siguientes disonancias: tritono, una séptima menor, una séptima disminuida y una novena menor.

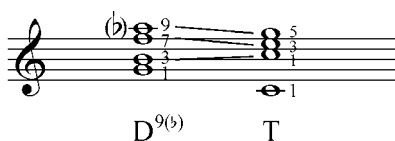
La dominante con novena mayor la indicaremos D^9 , y la dominante con novena menor de indica D^{9b} .

Ejemplo 56



En disposición a cuatro voces, a este acorde de cinco sonidos se le suprime el elemento que no crea ninguna disonancia, es decir, la quinta. El acorde de D^9 resuelve naturalmente a la tónica y sus respectivos elementos resuelven según las reglas ya conocidas, con el añadido de que la novena, que es el elemento nuevo, desciende una segunda a la quinta de la tónica.

Ejemplo 57



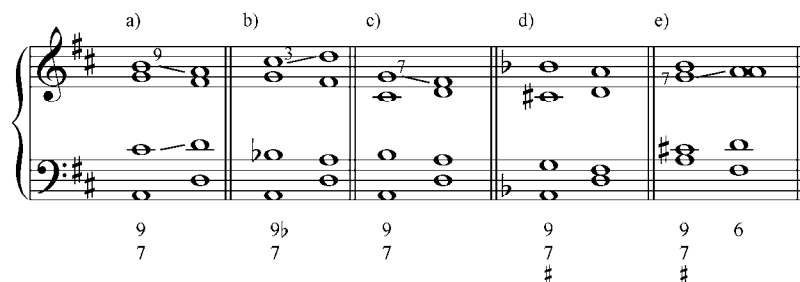
En la armonía clásica, la disposición del acorde de novena debe seguir las siguientes reglas:

1. La novena debe estar por encima de la fundamental (no debe colocarse en el bajo).
2. La novena debe estar a una distancia mínima de novena de la fundamental.

En estado fundamental, el acorde de D⁹ se cifra $\frac{9}{7}$ (en modo menor se agrega el símbolo cromático referente a la tercera del acorde o sensible). Este acorde puede tener tres posiciones: de tercera, de séptima o de novena.

El acorde D⁹ en estado fundamental resuelve naturalmente en la tónica en estado fundamental (Ej.: 58 a, b, c y d). Cuando resuelve a la tónica en primera inversión hay que recordar la resolución libre de la séptima, que asciende a la quinta del acorde (para evitar la formación de la sucesión 7– 8) (Ej.: 58 e).

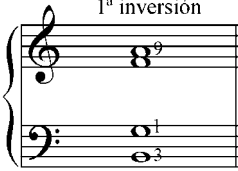
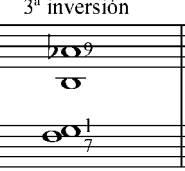
Ejemplo 58



El acorde con novena puede estar en primera inversión (tercera en el bajo) o en tercera inversión (séptima en el bajo). En ambas inversiones, y para cumplir la disposición del acorde (la novena a


una distancia de novena de la fundamental), la fundamental debe estar siempre en el tenor y la novena en el soprano.

Ejemplo 59

<p>1ª inversión</p> 	<p>3ª inversión</p> 
7	10b
6	4
5	2
D ⁹ ₃	D ^{9b} ₇

En la resolución del acorde de D⁹ en primera inversión (cifrado $\begin{smallmatrix} 7 \\ 6 \\ 5 \end{smallmatrix}$), la tónica resultante puede tener la fundamental o la quinta Duplicada (Ej.: 60 a, y c). La tercera inversión del acorde de D⁹ (cifrado $\begin{smallmatrix} 10 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix}$), debe resolver en la primera inversión de la tónica (Ej.: 60 b y d).

Ejemplo 60

a)	b)	c)	b)
			
7 5 6	10 6 4# 2	7 5 6	10b 6 4 2
D ⁹ ₃ T	D ^{9b} ₇ T ₃	D ^{9b} ₃ t	D ^{9b} ₇ T ₃

Cuando la novena está en el soprano puede ser nota común con un sonido del acorde anterior (Ej. 61 a), o puede ser alcanzada por movimiento de segunda (Ej. 61 b). Si es lograda por salto, debe ser por movimiento contrario u oblicuo con respecto a la fundamental del acorde (Ej.: 61 c).

Ejemplo 61

a) b) c)

9 7 10 4 2 10 6

Ejemplo 62

incorrecto correcto

Ejemplo 63

9 7 6 5 9 7 6 5 10 6
4 2

T S D⁹ T (D⁷) S D⁹ T S (D⁷) D .. T
9 3

b) D

6 9 7 # 6 7 5 6 6 7 5 6

S D⁷ T (D⁹) D (D⁷₃ D⁹₃) VI (D⁷₃ D⁹₃) T

f#

6 7 6 7 6
5 5 4 4
6 3h

(D⁷₃ D⁹₃) III S D⁶₄ .. T_{VI} (D⁷) S s⁶ T

En el modo menor, con la utilización de los tres tipos de escala (armónica, natural o eólica y dórica) pueden formarse falsas relaciones de semitonos, que en estos casos están permitidas. Recordemos que la 6^{ta} dórica debe resolver a la sensible (3^{ra} de la D) y que el VII grado natural debe descender una segunda al VI grado de la escala eólica.

La falsa relación de semitono (cuando el cambio cromático no se efectúa en la misma voz), está permitida cuando el sonido que debe sufrir el cambio cromático marcha una segunda y el segundo acorde es un acorde disonante.

Ejemplo 64

9 # 9 6# 6 b 10
7 7h 4#
2

S D^{9b} d D^{9b}₇

6 6 7 6 7
5 5 4 #

(D⁷) s (D⁹) D____ t

Hay otras formas de uso de la novena en el acorde de dominante: como retardo de la fundamental (D⁹⁻⁸) (Ej. 65 a), o como formando parte de un arpeggio ((Ej. 65 b). Es muy frecuente la conducción D⁹⁻⁸⁻⁷₇₋₆₋₅ (Ej. 65 c).

Ejemplo 65

a) b) c)

D⁹ - 8

Resolución libre de la 7ma,
el soprano ocupa la 3ra

D⁹⁻⁸⁻⁷₇₋₆₋₅

Ejemplo 66

9 8 7 9 6 7 9 8 7
7 6 5 7b 5 q

D T (D⁹) S (D⁷₃) D T_{VI}

A musical score for piano in G minor. The right hand plays a sequence of chords: G minor (S), G minor with a second (SII), D minor with a sixth (D₄⁶), D minor with a ninth (D⁹), and a final tonic (T). The left hand provides a simple accompaniment.

6 6 9
4 7

S SII D₄⁶ D⁹ T

Ejercicios:

a. Analizar y tocar al piano los siguientes ejemplos musicales.

1. Schumann, *Leides Ahnung*, Op. 124, N° 2

A musical score for piano in 3/4 time, G major. The piece features a characteristic Schumann style with a melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The score is divided into two systems, with the second system showing a continuation of the piece.

2. Chopin, *Mazurka*, Op. 59, N° 3

A musical score for piano in 3/4 time, D major. The piece is a Mazurka, characterized by its folk-like melody and rhythmic patterns. The score shows the beginning of the piece with a complex harmonic structure in the right hand and a steady accompaniment in the left hand.

3. Tschaikowski, *El Cascanueces*, Obertura

Musical score for Tchaikovsky's *El Cascanueces*, Obertura. The score is in 2/4 time, key of B-flat major. It features a piano introduction with chords in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

4. Lalo, *Sinfonía española*, Op. 21, IV

Musical score for Lalo's *Sinfonía española*, Op. 21, IV. The score is in 3/4 time, key of B-flat major. It features a piano introduction with chords in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand, including triplets.

5. Haydn, *Sonata n.º 7*, II

Musical score for Haydn's *Sonata n.º 7*, II. The score is in 3/4 time, key of B-flat major. It features a piano introduction with chords in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

6. *Cierto curita*, Valse aragüeño de fines del siglo XIX

Musical score for *Cierta curita*, Valse aragüeño. The score is in 3/4 time, key of B-flat major. It features a piano introduction with chords in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

7. *Manuelita*, Valse carabobeño de principios del siglo XX

Musical score for *Manuelita*, Valse carabobeño. The score is in 3/4 time, key of B major. It features a piano introduction with chords in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

8. Wagner, *Das Rheingold*, escena 2

Musical score for Wagner's *Das Rheingold*, scene 2. The score is in 3/8 time and D major. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

9. Beethoven, *Sinfonía núm. 3, Heroica*, II

Musical score for Beethoven's *Sinfonía núm. 3, Heroica*, II. The score is in 3/8 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and chords in the right hand, including triplets.

10. Beethoven, *Concierto para piano núm. 3*, III

Musical score for Beethoven's *Concierto para piano núm. 3*, III. The score is in 3/8 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

11. Schubert, *Misa núm. 6 en Mib*, Kyrie

Musical score for Schubert's *Misa núm. 6 en Mib*, Kyrie. The score is in 3/8 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

12. Mozart, *Fantasia*. KV 475

Musical score for Mozart's *Fantasia*. KV 475. The score is in 3/8 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

13. Schumann, *Dichterliebe, Ich grolle nicht*, Op. 48, N° 7

Musical score for Schumann's 'Ich grolle nicht' (Op. 48, No. 7). The score is in common time (C) and consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment features a dense texture of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand.

14. E. Castellanos, *Misa solemne, Gloria*, compás 33

Musical score for E. Castellanos' 'Misa solemne, Gloria' (compás 33). The score is in 3/4 time and consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The vocal line starts with a half note G3, followed by a quarter note A3, and a quarter note B3. The piano accompaniment features a complex texture with many chords in the right hand and a bass line in the left hand.

15. S. Llamozas, *Tu recuerdo*

Musical score for S. Llamozas' 'Tu recuerdo' (c. 7). The score is in common time (C) and consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat). The vocal line starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment features a complex texture with many chords in the right hand and a bass line in the left hand.

Musical score for S. Llamozas' 'Tu recuerdo' (c. 41). The score is in common time (C) and consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat). The vocal line starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment features a complex texture with many chords in the right hand and a bass line in the left hand.

16. *La bicicleta*. Valse caraqueño de fines del siglo XIX

Musical score for 'La bicicleta' in G major, 3/4 time. The piece consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff features a melody of quarter notes: G4, A4, B4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass staff provides accompaniment with a steady quarter-note bass line: G2, B1, D2, E2, F2, G2, A2, B2. The piece concludes with a final G4 note in the treble and a G2 note in the bass.

17. F. Vollmer. *Isabel o Isabelita*, Valse

Musical score for 'Isabel o Isabelita' in B-flat major, 3/4 time. The piece consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff features a melody of quarter notes: Bb4, Ab4, Gb4, F4, E4, D4, C4. The bass staff provides accompaniment with a steady quarter-note bass line: Bb2, Ab2, Gb2, F2, E2, D2, C2. The piece concludes with a final Bb4 note in the treble and a Bb2 note in the bass.

18. Daniel Milano Mayora. *Hilda*, Vals venezolano

Musical score for 'Hilda' in G major, 3/4 time. The piece consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff features a melody of quarter notes: G4, A4, B4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass staff provides accompaniment with a steady quarter-note bass line: G2, B1, D2, E2, F2, G2, A2, B2. The piece concludes with a final G4 note in the treble and a G2 note in the bass.

b. Analizar y realizar al piano los siguientes ejercicios. Tocarlos en diferentes tonalidades (mayores y menores).

1. 2. 3.

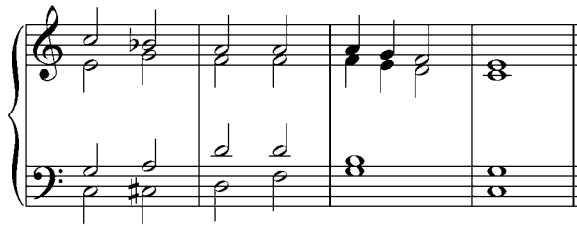
9 9 9
7 7 7

4. 5. 6. 7.

9 7 7 10 6
7 5 5 4 6
6 6 2

8. Analizar y transportar a re menor y a fa menor

9. Analizar y transportar a re mayor y fa mayor



c. Realizar al piano los siguientes ejercicios con los símbolos funcionales dados, en diferentes tonalidades (mayores y menores).

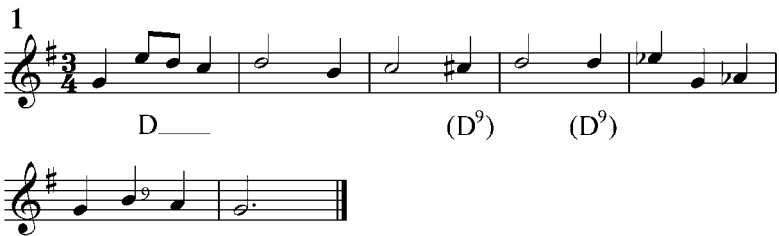
1. $\overset{5}{T}$ S D^9 T D^9_7 T (D^7_3) S D T

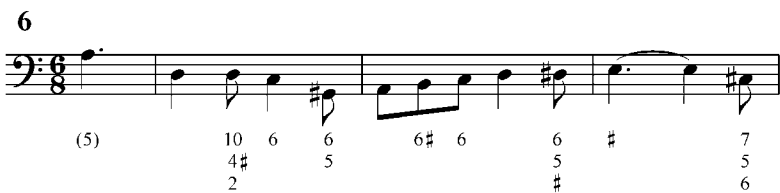
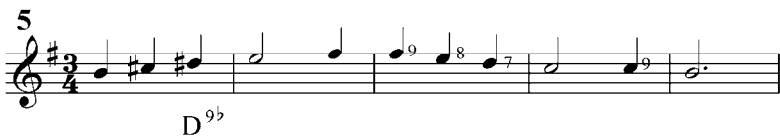
2. $\overset{5}{t}$ $\overset{3}{S}$ $\overset{3}{D^{9b}}$ t (D) s t

3. $\overset{3}{T}$ \emptyset^7 T (D^{9b}) S s s_{IIb} D_4^6 $\overset{7}{..}$ T
(cerr)

4. $\overset{3}{T}$ (D^9) IV | VII (D^9) III | VI (D^9) II (D^7_3) | D_4^6 $\overset{7}{..}$ T_{VI} S | T
(ab) $\overset{7}{7}$ $\overset{7}{7}$ $\overset{3}{3}$

d. Realizar por escrito y tocar al piano los siguientes ejercicios.





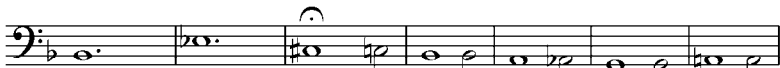


6 6 7
5 4

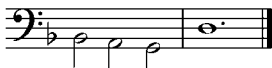
8



(5) ♯ 9 ♯ 10 6 6 6 ♯ 9 8 7 9 8
7 4♯ 5 5 7 6 5 4 3
2 ♯

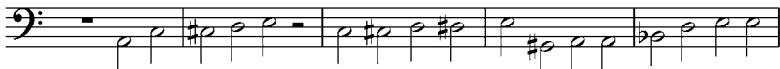


9 8 7b 9 8 6 10 6 10 6 10 6b (6b) 6 7
7b 6 5 4 3 ♯ 4♯ 4 4 6b (6b) 4 #
2 2 2

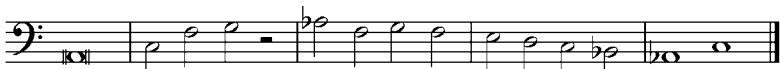


6♯ #
4
3

9



(8) 6 6 ♯ 9 6 7b 7q 7 6 6b 6 9
5 7 # 5 5 5 5 7 7
6 6 6



(8) 6b 7 5b b 10q 6 6 6b 6
b 4 4 4 4
2 2 2 2

10



6 10b 6 6♯ 10 6 4 6 10b 6 4 6b
5 4 4 4 4q 2 2 4q 2
2 3 2 2

6 9
4 7

11

D_ t

12

(D ♭) IV

9. Tétradas sobre el séptimo grado sensible

Acorde de Dominante novena sin fundamental (\mathbb{D}^9)

Los acordes de \mathbb{D}^9 se encuentran con mucha frecuencia con su fundamental omitida. Nos queda así una tétrada construida sobre el séptimo grado sensible de las escalas mayores y menores, y por eso también se le conoce como séptima de sensible, y se anota en el bajo cifrado como un acorde de séptima. El acorde de \mathbb{D}^9 (dominante novena mayor sin fundamental), sólo para modo mayor, es una tétrada compuesta de tríada disminuida y séptima menor (dm) y la \mathbb{D}^{9b} (dominante novena menor sin fundamental), para ambos modos (mayor y menor), es una tétrada que tiene una tríada disminuida y una séptima disminuida (dd). La \mathbb{D}^9 es una tétrada disonante que contiene un tritono entre la tercera del acorde y su séptima, y una séptima menor entre la tercera y la novena. La \mathbb{D}^{9b} tiene dos tritonos, entre la tercera y la séptima y entre la quinta y la novena menor, y una séptima disminuida entre la tercera y la novena menor (por regla, en disposición a cuatro voces, no omitimos ningún elemento de este acorde).

Ejemplo 67

The musical notation shows three chords on a treble clef staff. The first chord is \mathbb{D}^9 (dominant ninth major) with notes G4, B4, D5, F#5, A5, and C6. The second chord is $\mathbb{D}^9(dm)$ (dominant ninth major without fundamental) with notes B4, D5, F#5, and A5. The third chord is $\mathbb{D}^{9b}(dd)$ (dominant ninth minor without fundamental) with notes B4, D5, F5, and A5. The notation includes a key signature change to one flat (Bb) for the third chord. The chords are labeled below the staff as \mathbb{D}^9 , $\mathbb{D}^9(dm)$, and $\mathbb{D}^{9b}(dd)$.

El acorde \mathbb{D}^9 (con novena mayor), resuelve naturalmente en la T, la tercera (sensible) marcha a la fundamental de la T; la séptima a la tercera y la novena a la quinta. La resolución de la quinta merece una atención particular: si está por encima de la novena (intervalo de cuarta) resuelve naturalmente a la fundamental de la T ó salta a la quinta (Ej.: 68 a), pero si está por debajo de la novena (intervalo de quinta) debe resolver ascendiendo una segunda a la

tercera del acorde de tónica, para evitar así las quintas paralelas que se presentan con la resolución de la novena y dando como resultado un acorde de tónica con la tercera duplicada (Ej.: 68 c). En el caso del acorde \mathbb{D}^9 (con novena menor), las quintas que se producen son distintas (5ta dis. y 5ta justa), las cuales son permitidas si no se producen entre la soprano y el bajo (Ej.: 68 d).

Ejemplo 68

The image shows musical notation for Example 68, illustrating voice leading and chord resolutions. It is divided into five parts: a), b), c), d), and e).

- a)** Shows the first inversion of the dominant ninth chord (\mathbb{D}^9_3) in G major. The bass line consists of G3, B3, and D4. The treble line consists of E4, G4, and B4. The chord is labeled \mathbb{D}^9_3 .
- b)** Labeled "Incorrecto", it shows a resolution from the chord in (a) to the tonic first inversion (\mathbb{D}^9_3). The bass line moves from G3 to G3, B3 to B3, and D4 to D4. The treble line moves from E4 to E4, G4 to G4, and B4 to B4. This resolution creates parallel fifths between the soprano and bass voices. The chord is labeled \mathbb{D}^9_3 .
- c)** Shows a resolution from the chord in (a) to the tonic first inversion (\mathbb{D}^9_3). The bass line moves from G3 to G3, B3 to B3, and D4 to D4. The treble line moves from E4 to E4, G4 to G4, and B4 to B4. This resolution avoids parallel fifths. The chord is labeled \mathbb{D}^9_3 .
- d)** Labeled "Posible", it shows the first inversion of the dominant ninth with a minor ninth (\mathbb{D}^{9b}_3) in G minor. The bass line consists of G3, B3, and D4. The treble line consists of F4, G4, and B4. The chord is labeled \mathbb{D}^{9b}_3 .
- e)** Labeled "Incorrecto", it shows a resolution from the chord in (d) to the tonic first inversion (\mathbb{D}^{9b}_5). The bass line moves from G3 to G3, B3 to B3, and D4 to D4. The treble line moves from F4 to F4, G4 to G4, and B4 to B4. This resolution creates parallel fifths between the soprano and bass voices. The chord is labeled \mathbb{D}^{9b}_5 .

Inversiones de la dominante novena sin fundamental (\mathbb{D}^9)

La primera inversión de la \mathbb{D}^9 (tercera en el bajo) \mathbb{D}^9_3 se cifra, en el bajo cifrado, como un acorde de séptima en estado fundamental (7) y resuelve en la tónica en estado fundamental (préstese atención a la posición de la quinta con respecto a la novena).

Ejemplo 69

Incorrecto		Bien		Posible			
7		7		7		7 ^b	
D_3^9	T	D_3^9	T	D_3^9	T	D_3^{9b}	T

La segunda inversión D_5^9 se cifra, en el bajo cifrado, como un acorde de séptima en primera inversión $\frac{6}{5}$ y debe resolver en la tónica en primera inversión con la tercera duplicada (Ej.: 70 b y c).

Ejemplo 70

a)	Incorrecto		b)	c)	
6		6	6	6 [#]	6
5		5	6	5	6
D_5^9	T	D_5^9	T	$D_5^{9\#}$	t
5		5	3	5	3

La tercera inversión de D_7^9 se cifra, en el bajo cifrado, como un acorde de séptima en segunda inversión y debe resolver naturalmente en primera inversión de la tónica.

Ejemplo 71

a) Incorrecto b) c) d)

B \flat : D^9_7 T $_3$ D^9_7 T $_3$ D^9_7 T $_3$ f: D^9b_7 t $_3$

La cuarta inversión D^9_9 se cifra, como tercera inversión de una séptima ($\frac{4}{2}$). Aparece en muy raras ocasiones como acorde independiente, generalmente como acorde de paso y debe resolver en la T en segunda inversión. La mayoría de las veces se presenta no como un acorde de novena sino como un acorde de dominante, con o sin séptima, con retardo de la fundamental en el bajo por una segunda mayor o menor.

Ejemplo 72

a) b) c)

D^7_2 - 1 $\text{D}_{2\flat}$ - 1 s D^7_2 - 1

Recordemos que este retardo de la fundamental por la novena, puede estar también en las voces superiores.

Ejemplo 73

7 6 5 9 - 8
6 _____ 7 _____

D^7_{3} 9^b 8 7 t $D^9 - 8$

Ejemplo 74

a) F. Schubert: *Winterreise, Wasserflut*. Op 89 N°6, t 19-26

(Langsam)

p 3 3 3 3

We_ die Grä - ser spros - sen wol - len,

p

3 3 3 3

weht da - her_ ein lau - er Wind und_ das Eis_ zer

p

springt in Schol - len und der wei - che Schnee zer - rinnt.

b) Beethoven: Sonata, op. 2 nr 3 scherzo.

Coda

p *ff* *p* *pp* *pp* *pp*

Como vimos en la resolución de la D^{9b} (con fundamental) en modo menor, es posible el enlace de S mayor (con su VI dórica) con la D^{9b} y también el enlace de la dominante menor (con VII natural) con la D^{9b} .

Las falsas relaciones cromáticas en estos casos están permitidas con las mismas reglas: el elemento que debía ser cromatizado se mueve por segunda y el segundo acorde es un acorde disonante.

Ejemplo 75

Musical score for Example 75. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five measures. The first measure has a treble clef with a G4 quarter note and a bass clef with a G2 quarter note. The second measure has a treble clef with an A4 quarter note and a bass clef with a G2 quarter note. The third measure has a treble clef with a B4 quarter note and a bass clef with an A2 quarter note. The fourth measure has a treble clef with a C#5 quarter note and a bass clef with a B2 quarter note. The fifth measure has a treble clef with a D5 quarter note and a bass clef with a C#2 quarter note. Arrows indicate the chromatic movement from A4 to B4 and from G2 to A2. Below the bass line are the following figures: #, 6, 6, 6, 6, 2_1, 4#, 3, 5, 3. Below the notes are the labels: t, S, D^{9b} , t, d, D^{9b} , t, s, D^7 , t.

Ejemplo 76

J. S. Bach: Coral 12

Musical score for Example 76. The score is in 3/4 time. It consists of five measures. The first measure has a treble clef with a G4 quarter note and a bass clef with a G2 quarter note. The second measure has a treble clef with an A4 quarter note and a bass clef with an A2 quarter note. The third measure has a treble clef with a B4 quarter note and a bass clef with a B2 quarter note. The fourth measure has a treble clef with a C#5 quarter note and a bass clef with a C#2 quarter note. The fifth measure has a treble clef with a D5 quarter note and a bass clef with a D2 quarter note. Arrows indicate the chromatic movement from B4 to C#5 and from B2 to C#2. Below the bass line are the labels: S_{II} , D^{9b} .

Ejemplo 77

J. S. Bach: Coral 180

Musical score for Example 77. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five measures. The first measure has a treble clef with a G4 quarter note and a bass clef with a G2 quarter note. The second measure has a treble clef with an A4 quarter note and a bass clef with an A2 quarter note. The third measure has a treble clef with a B4 quarter note and a bass clef with a B2 quarter note. The fourth measure has a treble clef with a C#5 quarter note and a bass clef with a C#2 quarter note. The fifth measure has a treble clef with a D5 quarter note and a bass clef with a D2 quarter note. Arrows indicate the chromatic movement from B4 to C#5 and from B2 to C#2. Below the bass line are the labels: D, t, S, D^{9b} .

Las falsas relaciones cromáticas también son permitidas cuando uno de los sonidos, que forman esa falsa relación de semitono, es un sonido no acordal (nota extraña).

Ejemplo 78

Musical score for Example 78. It consists of two staves (treble and bass clef). The first measure shows a sharp note (F#) in the treble and a flat note (F) in the bass, with an arrow pointing from the sharp to the flat. Above the sharp note is the dynamic marking 'Ap.'. The second measure shows a flat note (F) in the treble and a sharp note (F#) in the bass, with an arrow pointing from the flat to the sharp. Below the second measure is the chord notation 'D⁷ 2_b — 1'.

Ejemplo 79

J. S. Bach: Coral 267

Musical score for Example 79, J. S. Bach's Coral 267. It consists of two staves (treble and bass clef). The first measure shows a sharp note (F#) in the treble and a flat note (F) in the bass, with an arrow pointing from the sharp to the flat. Above the sharp note is the dynamic marking 'N.P.'. Below the first measure is the chord notation 'D⁹ t'. Below the second measure is the chord notation 'D⁷ 2 — 1'. Below the third measure is the chord notation 't_{VI} s_{II} D T'.

También pueden permitirse las falsas relaciones cromáticas, cuando se crean al resolver naturalmente los sonidos tendenciosos como la sensible.

Ejemplo 80

Musical score for Example 80. It consists of two staves (treble and bass clef). The first measure shows a sharp note (F#) in the treble and a flat note (F) in the bass, with an arrow pointing from the sharp to the flat. Below the first measure is the chord notation 'T S (D) D⁷ T_{VI}'.

Ejemplo 81

Wagner. Coro dei Pellegrini de la ópera *Tannhäuser*

Andante

La D novena menor sin fundamental (D^{9b}) merece un estudio especial: es una tétrada formada por tres terceras menores superpuestas y contienen dos tritonos, el intervalo más inestable. En el sistema mayor-menor sólo existen tres acordes de este tipo, puesto que los otros son enarmónicos de esos tres y se anotan de diferente manera, dependiendo del elemento que se usa como sensible. (Constatar en el piano)

Ejemplo 82

$\text{D}^{9b} = \text{D}\flat, \text{d}\flat \quad \text{D}, \text{d} \quad \text{E}\flat, \text{e}\flat \quad \text{E}, \text{e} \quad \text{F}, \text{f} \quad \text{F}\sharp, \text{f}\sharp \quad \text{G}, \text{g} \quad \text{A}\flat, \text{a}\flat \quad \text{A}, \text{a} \text{ etc...}$

Este múltiple significado de la tétrada disminuida nos servirá más tarde como un fácil y cómodo centro modulativo.

Ejercicios:

a. Analizar y tocar al piano los siguientes ejemplos de la literatura musical:

1. W. A. Mozart: *Sonata en C menor. Kv 457, 3er. III.*

Allegro assai

p

2. Beethoven: *Sonata N° 8. Patética. Op. 13*

Grave ♩ = 52

fp

Musical score for the first system, featuring piano and bass staves. The piano part begins with a fortissimo piano (*fp*) dynamic marking. The bass part also starts with *fp*. The system concludes with a fortissimo (*sf*) dynamic marking.

Musical score for the second system, featuring piano and bass staves. The piano part starts with a fortissimo (*sf*) dynamic marking, followed by a crescendo (*cresc.*) leading to a fortissimo (*sf*) dynamic. The system concludes with a piano (*p*) dynamic marking and a fermata over the final notes.

3. Weber: de la ópera Oberon
Allegro con fuoco

Musical score for the third system, featuring piano and bass staves. The piano part begins with a piano dolce (*p dolce*) dynamic marking. The system concludes with a pianissimo (*pp*) dynamic marking.

Musical score for Mendelssohn's *Sueño de una noche de verano* (No. 4). The score is in G major and 3/4 time. It features a piano introduction with a dynamic range from *p* to *pp*. The right hand has a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides harmonic support with chords and single notes.

4. Mendelssohn: *Sueño de una noche de verano*

Musical score for Mendelssohn's *Sueño de una noche de verano* (No. 4), first system. The right hand plays a series of chords in the treble clef, while the left hand plays a bass line with chords and single notes in the bass clef.

Musical score for Mendelssohn's *Sueño de una noche de verano* (No. 4), second system. The right hand continues with chords in the treble clef, and the left hand continues with a bass line in the bass clef.

5. Mendelssohn: *Canción sin palabras*. Op. 53 N° 3.

Presto agitato ♩ = 92

Musical score for Mendelssohn's *Canción sin palabras* (Op. 53 No. 3). The score is in B-flat major and 6/8 time. It starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and accents.

Musical score for piano, consisting of three systems of two staves each. The first system includes a forte (*sf*) dynamic marking. The second system features a mezzo-forte (*m.f.*) dynamic marking. The third system includes a mezzo-soprano (*m.s.*) dynamic marking. The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns and phrasing.

6. Beethoven: Sonata. Op. 14 N° 1. 2do Mov.

Allegretto

Musical score for Beethoven's Sonata Op. 14 No. 1, 2nd movement, marked *Allegretto*. The score is in 3/4 time and consists of two systems of two staves each. The key signature has one sharp (F#). The music is characterized by its rhythmic complexity and dynamic contrast.

First system of a piano score. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some chords. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The system consists of two staves.

7. V. E. Sojo: *La Úrsula*

Second system of a piano score for the piece "La Úrsula" by V. E. Sojo. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand has a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some chords. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The system consists of two staves.

8. E. Grieg: *Arietta*. Op. 12 (N° 1-8)

Poco Andante e sostenuto

9. Giovanni Legrenzi: *Che fiero costume Arietta*

Allegretto con moto ♩ = 56

Che fie-ro co-stu -

mf *sfz*

b. Analizar y realizar por escrito. Luego tocarlos al piano:

1.

(3) 7 6 6 7^b 6 6 7^b 7 6 7
 4[‡] 4[‡] 5^b 4[‡] 4[‡]
 3^b 3

2.

6 # 6 7^b 6^b 6 7
 4[‡] 4[‡] 4[‡]

3.

6[‡] 6[‡] 6 7 7^b 7 7
 4[‡] 4[‡] 5^b

7^b 7 7 9 - 8 - 7
 5 5^b 5 #
 6 6 6[‡]

c. Analizar y realizar por escrito y luego tocarlos en el piano:

1.

2.

3.

4.

5.

7^b 7 # 6^b 6^b 6 7^b 8 10 6
4 3^b 4 2

6.

(3) 6 6 6 6^b 7 5^b 4 7 6 7 #
4 3 5^q 5^b 4 2[#]

6 6 6 6 6 6 4 7
4 3^b 4[#] 4 4 2
3^q 3^b

7.

D _____ (D^{9^b})₇

S

8.

(3) 6 4^q 6 4[#] 7 6 6 6^b 6[#] 6
2 5^b 2 # 5 5^b 5
b

6^q 6 7^b 7^b 7 7 6
5 5 5 4 # 5

9.

d. Analizar y realizar al piano:

1.

cerr. (3) 7 6 6 (3) 10_h 6 6 7_h 7_h
 4 4
 3 2

7 (8) 6 7_b 5_h 4
 5_b 4 5_h 4
 3_h 4

2.

Tétrada sobre la sensible con función de subdominante

La téttrada sobre la sensible, como hemos estudiado, la analizamos generalmente como D^9 , pero en el siguiente ejemplo:

Ejemplo 83

The musical score for Example 83 is written in G minor (two flats) and 3/4 time. It consists of two measures. In the first measure, the bass line has a half note G (sensible) and a quarter note F (sexta). In the second measure, the bass line has a half note G (fundamental) and a quarter note G (tercera). The treble clef part has a half note G in the first measure and a half note G in the second measure. Below the bass line, the notes are numbered 6, 4, 3, and 5. The chord analysis below the notes is: s, S_{5}^{VII7} , t.

Constatamos que la supuesta séptima en el bajo no resuelve a la tercera de la tónica (primera inversión), sino que salta a la fundamental de ese acorde produciendo un fuerte efecto s-T. Aquí la fundamental verdadera es el VII sensible de la escala y lo anotamos con esta resolución como s_{5}^{VII7} .

Este acorde tiene parentesco con la S_{II} , con la que tiene tres notas comunes, pero la presencia de la sensible debilita ese carácter de subdominante, por ello este acorde con ésta nueva función debe aparecer en segunda inversión y resolver en la tónica en estado fundamental, creando así un tipo de cadencia plagal.

Ejemplos 84

a) J. S. Bach: Coral 187

The musical score for Example 84a is in G minor. The bass line starts with a half note G (sensible) and a quarter note F (sexta). An arrow points from the G to the F. The chord analysis below is: S, S_{5}^{VII7} , T.

b) J. S. Bach: Coral 133

The musical score for Example 84b is in G minor. The bass line starts with a half note G (sensible) and a quarter note F (sexta). An arrow points from the G to the F. The chord analysis below is: s, S_{5}^{VII7} , T.

Bartok: 8 piezas folklóricas húngaras, N^o4

S₅⁷ T

Ejercicios:

a. Realizar al piano y escrito las siguientes frases armónicas en diferentes tonalidades:

1) t ³ D⁹₃ t s s₅⁷ VII t

2) T ⁸ D⁷ T S S₅⁷ VII T

3) t ⁵ (D⁹)₇ s (D⁹)₃ d_{VII} (D⁷)₇ t_{III} s s₅⁷ VII t

4)

(3) 7_b 6 6 6[#] 6 - 5
4 5 #
3_b

5)

(3) 5_b 6 6_b 6 6 6 6 6 4[#] 3_b
4 b 4 5_b 3_b

b. Analizar y transportar al piano en las siguientes tonalidades; a, g y c.

S. Prokofiev: *Sinfonía Clásica Op. 23*

A musical score for piano, consisting of two staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first staff contains chords: a whole note chord of G4, B4, D5, and F#5; a half note chord of G4, B4, and D5; and a quarter note chord of G4, B4, and D5. The second staff contains a whole note chord of G2, B2, and D3; a half note chord of G2, B2, and D3; and a quarter note chord of G2, B2, and D3.

c. Realizar por escrito y al piano:

1.

5⁷
5

A musical staff in treble clef, C major, 4/4 time signature. The notes are G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), and G4 (quarter). Below the staff is the chord notation 5⁷/₅.

2.

7
S^{VII}
5

A musical staff in treble clef, B-flat major, 3/4 time signature. The notes are G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), C5 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), and G4 (quarter). Below the staff is the chord notation 7^{S^{VII}}/₅.

3.

7 5b b 6 6 7b b 7b 9 8 7
5b 5b 5 5b 5 7 5 6
3 q

A musical staff in bass clef, B-flat major, 2/4 time signature. The notes are G2 (quarter), A2 (quarter), Bb2 (quarter), C3 (quarter), Bb2 (quarter), A2 (quarter), and G2 (quarter). Below the staff are the chord notations: 7, 5b, b, 6, 6, 7b, b, 7b, 9 8 7, 5b 5b 5, 7 5 6, and 3.

5b 6b 6b 7b — 6 6 6
4 b q 5 5
2b 3b

A musical staff in bass clef, B-flat major, 2/4 time signature. The notes are G2 (quarter), A2 (quarter), Bb2 (quarter), C3 (quarter), Bb2 (quarter), A2 (quarter), and G2 (quarter). Below the staff are the chord notations: 5b 6b 6b 7b, — 6 6 6, 4 b q 5 5, and 2b 3b.

4.

(ab) (5) 7 5 \flat 7 7 6 6 6 6 6
 5 \flat 5 \flat 3 4 3 4 3

6 6 7 6 6 6 6
 4 5 4# b

10. Acordes de cuatro sonidos. Tríadas con sexta añadida.

En el sistema mayor-menor se pueden crear acordes de cuatro sonidos: añadiendo una tercera a la tríada, como sabemos, obtenemos acordes de séptima, pero añadiendo una sexta (a partir del bajo) obtenemos acordes con sexta agregada.

Ya hemos visto que los acordes en la armonía tradicional se forman por superposición de terceras (tríadas, acordes de séptima y de novena). A partir del siglo XVIII empezó a utilizarse otra categoría de acordes formados por tríadas a los cuales se les agrega una sexta a partir de la fundamental: tríadas con sexta añadida. Así, a cada uno de los acordes principales (T, S, D) se les puede agregar una sexta creando otro tipo de acordes disonantes compuestos por fundamental, tercera, quinta y sexta, y que resuelven naturalmente a un acorde situado a una quinta ascendente. La T⁶ resuelve a la D, la S⁶ a la T, y la d⁶ al II grado, y cuyo sonido disonante, la sexta, resuelve naturalmente subiendo una segunda a la tercera del acorde siguiente.

Ejemplo 85

6 4 6 6 7 7 6
 5 2 5_q 7 7 5
 T T⁶ D T (D) S (D⁹) D₄⁶ ? T_{VI} S s⁶ T

En modo mayor sólo se utiliza la T⁶ y la S⁶ (s⁶). Esta última sobre todo en cadencias (cadencia plagal), constituyendo la sexta añadida la disonancia natural de esa función. La D⁶ no es posible,

ya que el acorde resolvería en el II grado, que es un enlace no funcional (recuérdese la presencia de la sensible en la D mayor que exige su resolución en la T). Este enlace sólo se utiliza en secuencias.

En modo menor, la sexta de la tónica menor puede ser mayor (sexta dórica) y resolver directamente en la sensible (tercera de la D). También es posible la t con sexta menor, en cuyo caso, y para evitar la segunda aumentada, la tercera del segundo acorde se logra por retardo o escapada. La s⁶ resuelve en la t, y la d⁶ en el II grado.

Ejemplo 86

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a treble and bass clef staff. Below the bass staff, there are chord symbols and figured bass notation.

System 1:

- Chord symbols: t, D⁷, t₃, t⁶, D, t (D), d^{vii}, d⁶
- Figured bass notation: 6# 6 6b 5 # 7 6 5 6 5

System 2:

- Chord symbols: s_{II}, D^{9b}, D^{9b}, t, s₅, s₃⁶, T
- Figured bass notation: 6 6 4 4 3

Como hemos indicado, la sexta añadida resuelve a la tercera del acorde siguiente por movimiento de segunda. Sin embargo, es posible la resolución libre: la sexta, cuando se encuentra en el soprano, puede saltar a la quinta del segundo acorde.

Ejemplo 87

Figured bass notation for Example 87:

6# 4 3 6 6 5 6 5 6 5

Cifrado: el estado fundamental de un acorde de sexta añadida se cifra igual a un acorde de séptima en primera inversión (recordemos que el bajo cifrado sólo indica intervalos a partir del bajo). La primera inversión se cifra como un acorde de séptima en segunda inversión. La segunda inversión se cifra como un acorde séptima en tercera inversión, y la tercera inversión (sexta en el bajo), se cifra como un acorde de séptima en estado fundamental.

Ejemplo 88

Estado fundamental	1ra inversión	2da inversión	3ra inversión
6 5	6 4 3	4 2	7 6
S ⁶	S ⁶ ₃	S ⁶ ₅	S ₆ T ₃

Agregaremos que, igual que la séptima en el caso de las dominantes desviativas, la sexta añadida es la disonancia natural para las subdominantes desviativas.

Ejercicios:

a. Analizar y ejecutar al piano los siguientes ejemplos musicales.

1. Corales de Bach:

Coral 143

6 5 6 5

S^7_{II} D S^6 T

Coral 286

(s^6) III

2. Brahms.

Instiller Nacht.

s^6 s^6

Vals. Op. 39, N° 15

Musical score for Vals. Op. 39, N° 15. The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff features a melody of eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

3. Federico G. Vollmer.

La flor del camino.

First system of the musical score for *La flor del camino*. It consists of two staves. The treble staff has a melody with slurs and accents. The bass staff has a simple accompaniment. A chord symbol T^6 is written below the first measure of the bass staff.

Second system of the musical score for *La flor del camino*. It consists of two staves. The treble staff continues the melody. The bass staff continues the accompaniment. Chord symbols S^6 are written below the first and third measures of the bass staff.

4. J. B. Plaza.

Canto a Bolívar (final)

Musical score for *Canto a Bolívar (final)*. The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of two staves. The treble staff has a melody with slurs and accents. The bass staff has a simple accompaniment. Chord symbols S^6 and B^5 are written below the first and second measures of the bass staff.

5. G. Giordani.

Caro mio ben.

Musical score for G. Giordani's "Caro mio ben." The score is in G major, 3/4 time, and consists of two staves. The right hand features a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment. A finger number '6' is indicated below the first measure of the bass staff.

6. Bach.

Jesu, nun sei gepreiset.

Musical score for J.S. Bach's "Jesu, nun sei gepreiset." The score is in G major, 3/4 time, and consists of two staves. The right hand plays a simple harmonic accompaniment, and the left hand plays a melody with eighth and sixteenth notes.

7. Schumman.

Op. 48, N° 4.

Musical score for Schumman's Op. 48, N° 4. The score is in D major, 3/4 time, and consists of two staves. The right hand features a melody with eighth and sixteenth notes, and the left hand provides a harmonic accompaniment. A finger number '7' is indicated below the first measure of the bass staff, and a 'C' is written below the second measure.

8. Valse caraqueño de fines del siglo XIX.

La bicicleta.

Musical score for 'La bicicleta' in G major, 3/4 time. The score consists of two systems. The first system shows the right hand playing chords and the left hand playing a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece with more complex melodic lines in both hands. Chord symbols T⁶ and D are indicated below the first system.

Continuation of the musical score for 'La bicicleta'. The right hand features a melodic line with grace notes, while the left hand provides a steady accompaniment.

Final system of the musical score for 'La bicicleta'. The piece concludes with a final chord and a fermata over the right hand.

9. Valse caraqueño de principios del siglo XX.

El valsecito

Musical score for 'El valsecito' in G major, 3/4 time. The score consists of two systems. The first system shows the right hand playing a melodic line and the left hand playing a simple accompaniment. The second system continues the piece with more complex melodic lines in both hands.

10. Lizst.

Sueño de amor

First system of a piano piece. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The right hand features a continuous eighth-note melody. The left hand has a bass line with some rests and a few notes.

Second system of the piano piece. The right hand continues the eighth-note melody. The left hand has a bass line with some rests and a few notes.

Third system of the piano piece. The right hand continues the eighth-note melody. The left hand has a bass line with some rests and a few notes.

Fourth system of the piano piece. The right hand continues the eighth-note melody. The left hand has a bass line with some rests and a few notes.

11. A. Lauro.

Endecha

First system of a piano piece titled "Endecha". The key signature has two sharps (F-sharp, C-sharp). The right hand features a melody with eighth and sixteenth notes. The left hand has a bass line with some rests and a few notes.

12. Víctor G. Ramos.

Aprended flores de mi.

A musical score for piano accompaniment. The treble clef staff contains a melody with eighth and quarter notes, and a dotted half note. The bass clef staff contains a simple harmonic accompaniment with quarter and half notes.

b. Realizar al piano los siguientes ejercicios. Transportar a diferentes tonalidades mayores y menores.

Three piano exercises for harmonic transposition. Exercise 1 consists of two measures of chords in the right hand and single notes in the left hand. Exercise 2 consists of two measures of chords in the right hand and single notes in the left hand. Exercise 3 consists of two measures of chords in the right hand and single notes in the left hand. Fingering numbers are provided below the notes.

c. Realizar en el piano las siguientes frases armónicas construidas con símbolos funcionales. Tocarlas en varias tonalidades mayores.

1. T T D D T S⁶ T
6 7

2. T⁸ t_{III}reb (D⁷)₃ s (D^{9b})₃ D .. t_Vreb (D)₇ s_{II}reb D⁷ T₃ s⁶ T

3. T $t_{III\flat}$ s (D^9_{\flat}) D (D^7_3) $t_{VI\flat}$ (D_7) $s_{II\flat}$ D^7 T S s^6 T

Realizar en el piano en varias tonalidades menores

4. t D^7 t_3 s_{II} D^7 (D^9_3) t_{VI} s s^6 t

5. t D^7 t_3 S_{II}^7 D^7 T_{III} (D^7) S_{II} s_{II}^7 D^7 T

6. t (s^6) D (s^6) t_{VI} (D^7) D_3 D^7 t

d. Realizar por escrito los siguientes ejercicios y luego tocarlos al piano.

1.

2.

3.

First line of musical notation in bass clef, common time signature. The notes are: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. Fingerings are indicated below the notes: (8) 7 7 6 6 6 6 6 (4) 3. Accidentals: sharp on C3, natural on B2, flat on A2, natural on G2, flat on F2, natural on E2, flat on D2, natural on C2.

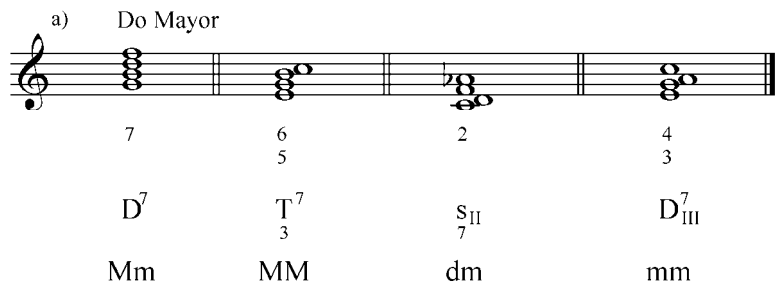
Second line of musical notation in bass clef, common time signature. The notes are: B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1, B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1. Fingerings are indicated below the notes: 6 6 6 6 6 (8b) 6b 7 5b b 6 (4#) 3 (4) 3b b 5 b. Accidentals: sharp on C1, flat on B1, natural on A1, flat on G1, natural on F1, flat on E1, natural on D1, flat on C1.

11. Acordes de séptima en todos los grados

En todos los grados de las escalas mayores y menores podemos construir acordes de séptima al superponer una tercera a las tríadas, basándonos en la estudiada D^7 y sólo diferenciándose de ella por la dimensión de sus componentes. Recordemos que la D^7 está formada por una tríada mayor y una séptima menor (Mm), en cambio, por ejemplo la T^7 está formada por una tríada mayor y una séptima mayor (MM), la S_{II} es una tríada menor con séptima menor (mm), la D_{III} en modo menor está compuesta por tríada aumentada y séptima mayor (AM), etc. Sin embargo las condiciones de disposición y de resolución, e incluso su anotación en el bajo cifrado son las mismas que la D^7 y sólo las terceras de esos acordes que no son sensibles, no tienen una resolución tan marcada como en la D^7 .

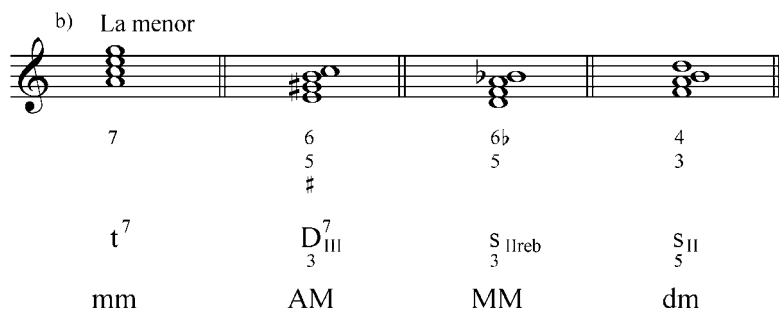
Ejemplo 89

a) Do Mayor



7	6 5	2	4 3
D^7	T^7 3	S_{II} 7	D_{III}^7
Mm	MM	dm	mm

b) La menor



7	6 5 #	6 \flat 5	4 3
t^7	D_{III}^7 3	S_{IIreb} 3	S_{II} 5
mm	AM	MM	dm

Ejercicio:

Construir acordes de séptima en todos los grados de las escalas mayores (natural y armónica) y menores (armónica, eólica y dórica), incluyendo los grados rebajados. El alumno debe estudiar la estructura de cada uno de los diferentes acordes de séptima que se forman haciendo énfasis en la parte auditiva de las diferentes tétradas.

Los acordes de séptima secundarios pueden resolver, como la D^7 , de tres maneras: a un acorde situado a una cuarta ascendente o quinta descendente (relación: $D^7 \rightarrow T$), a una segunda ascendente (relación: $D^7 \rightarrow T_{VI}$) y a una tercera descendente ($D^7 \rightarrow T_{III}$). Estas progresiones, sabemos, son las más importantes y en las cuales la séptima de los acordes (disonancia armónica), puede resolver a una nota del segundo acorde, bajando una segunda (resolución natural) o subiendo una segunda (resolución libre).

Resolución a un acorde situado a una quinta ascendente o cuarta descendente

Los acordes de séptima se resuelven naturalmente, como se indicó, en acordes situados a una quinta ascendente o cuarta descendente; en estos casos la séptima añadida desciende una segunda a la 3^{ra} del siguiente acorde. Todos estos acordes que se resuelven de esta manera, actúan como dominantes aparentes del siguiente acorde ya que no tienen la misma estructura de una verdadera Dominante, por ejemplo: la T^7 es sólo D aparente de la S, la S_{II}^7 lo es de la D, etc. (Ej.: 90 a) Sólo en modo menor eólico la d_{VII}^7 que tiene la misma estructura de una D^7 (Mm) es la verdadera D de la t_{III} (Ej.: 91 e) y en el modo menor dórico (menor melódico), la S^7 es la verdadera de la d_{VII} (Ej.: 91 f). En el modo Mayor, el VII^7 cuando resuelve en el tercer grado no lo tomamos como \mathcal{D}^9 , sino como D_{VII}^7 (Ej.: 90 d): Al igual que la D^7 , las séptimas de estos acordes pueden resolver libremente cuando el acorde siguiente se encuentra en primera inversión (Ej.: 90 e y f).

Ejemplo 90

a) b) c) d)

7 6 7 7
5 5b 5

S_{II} D D₃⁷_{III} t_{III} S_{IIb}⁷ D⁹ D_{VII}⁷ T_{III}

C: mm mm MM dm

e) f)

4 6 7 6
2 5

T_{VI}⁷ S_{II}⁷ S_{II}⁷ D₃⁷

mm mm

Ejemplo 91

a) b) c) d)

7 6 6 7 #
5 5 #

t⁷ s d_{III}⁷ t_{III} D_{III}⁷ t_{VI} s_{II}⁷ D

a: mm MM AM dm

e) f)

7 ♮ 6 6
5 ♮

S^7 D S_{II}^7 D_{III}

Resolución a un acorde situado a una tercera descendente

En este tipo de enlaces, si ambos acordes están en estado fundamental, la fundamental de la tétrada baja una tercera, y la séptima tiene que resolver libremente subiendo a la tercera del siguiente acorde y así evitar la sucesión 7 – 8 entre dos voces. En el caso de que uno de los dos acordes se encuentre invertido, la séptima de la tétrada debe resolverse naturalmente descendiendo una segunda a la fundamental del segundo acorde.

Ejemplo 93

Incorrecto Correcto

7 8 7 6 6
5

D_{III}^7 T D_{III}^7 T D_{III}^7 T D_{III}^7 T

Puede causar cierta dificultad diferenciar algunos acordes de séptima con los acordes de sexta añadida. La S^6 y la S_{II}^7 son idénticos en su material sonoro y notación en el bajo cifrado. Lo mismo sucede con la T^6 y la T_{VI}^7 y la d^6 y el III^7 . Sin embargo, su significado lo va decidir su resolución. Sabemos que el S^6 resuelve

a una quinta ascendente o cuarta descendente a la T y el sonido disonante, la sexta agregada, resuelve ascendiendo una segunda a la tercera del segundo acorde. En el caso de la S_{II}^7 , marcha naturalmente una cuarta ascendente a la D y su elemento disonante, la séptima, desciende una segunda a la tercera de la D. Lo mismo sucede con la T^6 , y el VI^7 , y la d^6 y el III. Es importante, como vemos, apreciar que el significado funcional de un acorde lo decide la sucesión de los mismos.

Ejemplo 94

Part a) shows a sequence of chords in D major: S^6 (D major with 6th), T (D minor), S_{II}^7 (E7), and D (D major). Part b) shows S_{II}^7 (E7) resolving to D (D major). Part c) shows T^6 (D major with 6th) resolving to D (D major). Part d) shows T_{VI}^7 (G7) resolving to S_{II} (E7).

D: S^6 T S_{II}^7 D T^6 D T_{VI}^7 S_{II}

Part e) shows d^6 (D major with 6th) resolving to s_{II} (E minor). Part f) shows d_{III}^7 (D major with 7th) resolving to t_{VI} (G minor).

d: d^6 s_{II} d_{III}^7 t_{VI}

Secuencia armónica utilizando los acordes de séptima

El concepto de secuencia es ya conocido por nosotros, se forma cuando un diseño melódico – armónico se repite sucesivamente cada vez a distinta altura.

Esta transposición sistemática de un modelo musical es un procedimiento común en la práctica como medio importante de

extensión y variedad. Existen dos tipos de secuencia: modulante y no modulante. En el primer caso en cada repetición del modelo, el centro tonal no cambia, continúa en la misma tonalidad principal, el modelo se repite sobre los distintos grados de la escala y puede ser a la distancia que se desee. En el transcurso de las repeticiones los acordes pierden su propia personalidad o función y son simples reflejos del modelo a otra altura. Por eso se anotan no como función, si no por grados y son permitidos los encadenamientos de acordes, las duplicaciones y los movimientos melódicos aumentados prohibidos. En las tonalidades menores las repeticiones se basan en la escala menor eólica (natural) pero tanto el modelo como la repetición final deben hacerse en el menor armónico.

En la secuencia modulante cada repetición del modelo se efectúa en otra tonalidad. Pero es importante destacar que para realizar correctamente una secuencia (tanto la modulante como la no modulante), deben disponerse los acordes de las repeticiones exactamente igual que las del modelo, es decir, con los mismos elementos del acorde en las mismas voces.

Las secuencias en las que intervienen acordes de séptima no se diferencian en su realización con las creadas con las tríadas. La secuencia clásica (y la más importante) se forma con sucesión de acordes resueltos a una quinta descendente o cuarta ascendente: (modelo D-T) bien sean acordes en estado fundamental o en inversiones. Si se dispone de acordes de séptima en estado fundamental (el bajo se mueve por cuartas ascendentes y quintas descendentes), al resolver naturalmente los acordes, una tétrada va a estar completa y la siguiente incompleta (es decir, sin quinta y con la fundamental duplicada). Si una o ambas tétradas están invertidas, las dos quedan completas. En las secuencias modulantes en las que intervienen tétradas, lo único que cambia es que tanto el modelo como las repeticiones son D^7 de la segunda, la segunda de la tercera y así sucesivamente. También la D^9 es un recurso muy frecuente en la armonía, tratadas en secuencias modulantes.

Ejemplo 95

a)

7 7 7 7 7 7 7

I⁷ IV⁷ VII⁷ III⁷ VI⁷ II⁷ D⁷ T

b)

6 2 6 2 6 2
5 5 5

I⁷ IV⁷ VII⁷ III⁷ VI⁷ II⁷ D⁷ t

c)

2 6 7 7^b 7^b 7^b 7^b 7^b
♮ ♮

t .. s D (D) (D) (D) (D) (D)

7 7 6 9 6 5
4 7 4 3

S_{11b} D t

Los acordes de séptima, como las tríadas, pueden tener diferente significado funcional dependiendo de su resolución, por ejemplo, una tétrada Mm puede ser D⁷ de una tonalidad mayor o menor, o una S⁷ en modo menor dórico.

Ejemplo 96

a) b)

G: D⁷ T a: S⁷ D⁷ t

c) d) e)

C: D⁹ T a: S₁₁⁷ D⁷ t s⁶ t

En el siguiente ejemplo 97 (a y b), Juan Bautista Plaza en una Gavota, utiliza el mismo acorde con diferente significado funcional.

Ejemplo 97

J. B. Plaza: *Granada*

a) comp. 1-2

$(D^9)_{Eb}$ D T_{VI} D T_{VI}

b) comp. 5-6

$(S_{VI}^7 D^7)$ T_{VI} D

f

En los c y d, versiones libres de la misma pieza de Plaza, se utiliza el mismo acorde pero con otros significados funcionales

$(s^7_{II} D) \rightarrow (D^9)$ T_{VI}

d)

(S_{vI} D) T T⁶ d

f

Ejercicios:

- a. Analizar y tocar al piano los siguientes fragmentos musicales.
Indicar los diferentes tipos de séptima.

1. P. Tchaikowsky: Canción sin palabras

Allegretto grazioso e cantabile

p

2. R. Schumann: *Ich Grolle nicht*

Nicht zu schnell (Not too fast)

Voice

Ich grol-le nicht, und wenn das Herz auch

Piano

mf

8^{ms}

briht, e - wig ver - lor - ner Lieb,

(8)

e - wig ver - lor' nes Lieb! ich grol - le

(8)

nicht

(8).....

3. W. A. Mozart: Sonata K 332

Musical score for W. A. Mozart's Sonata K 332, measures 1-8. The score is in 3/4 time and B-flat major. The first system (measures 1-4) features a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a simple accompaniment. Dynamics are marked *f* and *p* in alternating measures. The second system (measures 5-8) continues the melody and accompaniment, with dynamics *f*, *p*, *f*, and *p*. The instruction "Led. * simile" is written below the first system.

4. F. Chopin: Mazurka Op. 6 N°1

Musical score for F. Chopin's Mazurka Op. 6 N°1, measures 1-12. The score is in 3/4 time and A major. The first system (measures 1-4) starts with a tempo marking of quarter note = 132. The melody in the treble clef features triplets and slurs, with a dynamic marking of *p*. The bass clef provides a harmonic accompaniment. The second system (measures 5-8) continues the melodic and accompanimental lines, with triplets in the treble. The third system (measures 9-12) concludes the passage with triplets and slurs in the treble and a steady accompaniment in the bass.

First system of a piano score. The treble clef staff features a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure, followed by eighth and sixteenth notes. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of a piano score. The treble clef staff continues the melodic line with a triplet of eighth notes in the final measure. The bass clef staff continues the accompaniment. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

5. J.S. Bach: *Singen wir aus Herzens Grund.*

First system of the piano score for 'Singen wir aus Herzens Grund'. The treble clef staff has a melody with a fermata on the final note. The bass clef staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Second system of the piano score for 'Singen wir aus Herzens Grund'. The treble clef staff continues the melody with a fermata. The bass clef staff continues the accompaniment.

Third system of the piano score for 'Singen wir aus Herzens Grund'. The treble clef staff continues the melody with a fermata. The bass clef staff continues the accompaniment.

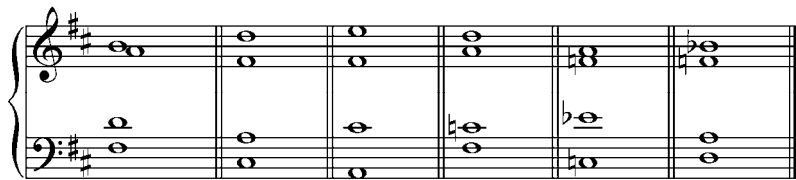
6. Mendelssohn: *Marcha de los Sacerdotes*. Op.74, N°4.

b. Analizar y resolver por escrito y al piano estos acordes de séptima. Se da como ejemplo los tres primeros acordes y sus resoluciones.

1.

7	6 \flat	7	6
5	4	5 \flat	5
	2		
T ⁷	S	S \parallel	D
		D	S $\parallel\flat$
		D ⁷	D ⁷
		3	3

D: MM dm MM

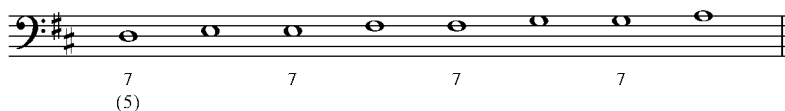


Resolver al piano y por escrito en varias tonalidades las siguientes secuencias de séptimas; tocarlas en disposición cerrada.

2.



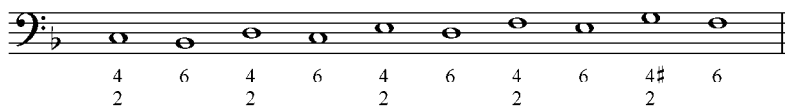
3.



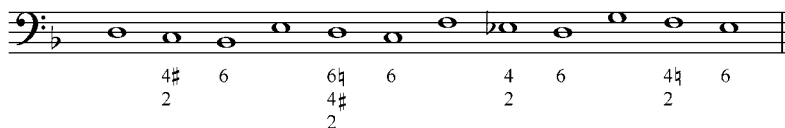
4.



5.



6.



c. Analizar y resolver al piano y por escrito los siguientes ejercicios:

1.

6 9 7 7 6 4 6 7^b 6
(5) 7 5 2 5 5^b 5 b

2.

(8) 6[#] 6 6 8 - 7 7 7 7 7 7 6 6
5 5^b 5 5

6 6 6 7 6 #
5 5^b 4

3.

(7) 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7

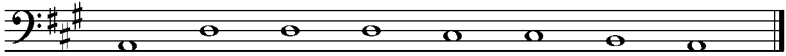
7 6 4[#] 6 7 7^b 4
5 3^b 2

4.

(corr) (6) 10 6 4 7 6 7 6 7^b 6
5 4 2 5 5^b 5 b
4 2 5 6

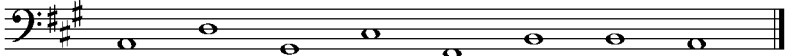
Analizar el acorde de 7^{ma} y resolver naturalmente indicando la función de cada uno de ellos.

5.



(cerr.) (8) 6 4 6 4 6
 5 2 5 2

6.



(cerr.) (3) 7 7 7 7 7 7 6

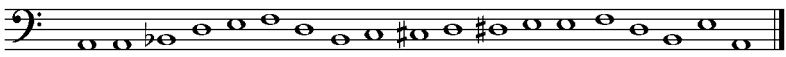
7.



(cerr.) (3) 4 4 6 4 6 5^b 6^b 6^b 9^b 6
 2 2 5 2 4 b 7 4
 2^b 3^b

Analizar y resolver por escrito y al piano las siguientes progresiones armónicas.

8.



(3) 7 6^b 7 7 7^b 7^b 7 7 7 7 9
 5 # 5^b 7

9.



10.



d. Analizar y armonizar los siguientes bajos y melodías, luego tocar al piano.

1.

4 6 6 6 (7^b) 7 7 7 7
2 5 5 5

6 7 6
4 5

2.

(8) 6 6 6 4 6 6 4 6 6 4 6 9
5 5^b 2 5 2 5 2 5 2 5 7

6
4
3

3.

(corr.) (8) 2 6 2 6 2 6 7 # 7 6
5 5 5 5 5 4 # 5

4.

(corr.) (8) 6 7 2 6 6 7 2 6 6 7 2 6 4#
5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 3

5.

(ab.) (8) 7 7 6 6 4# 6 2 6 6# 6#
5 5 2 5 5 5 4 2

6.

7.

8.

(8) 6♯ 5♯ 6 7 7 7 7 7 7 7
 5♭ 5♯

9.

(3) 5♯ ♭ 6♭ 6♭ 5♭ 6♭ 6 7♯ 7♯
 5 5♭ ♭ 4

10.

11.

t



12.

6 7 7 7^b 7^b 2 7 7 7 7 7 6^b 4 6[#]
 5 5 4 4 4 4 5 2 4 4 3



6 4^b 6 6[#]
 3 5^b 4
 3

e. Armonizar de dos maneras diferentes la siguiente melodía de Bach.



f. Como ejercicio, que no debe faltar en ninguna clase, se recomienda, después de cada sesión, que los alumnos construyan frases armónicas con el material visto hasta el momento. He

aquí un ejemplo utilizando las séptimas en todos los grados realizado por un alumno del C.E.C.A. Sartenejas de UNEARTE.

Juan Trujillo

2 7 7 7

T .. VI (D_7^{9b}) D_7 III_7 S D_7 VI_7

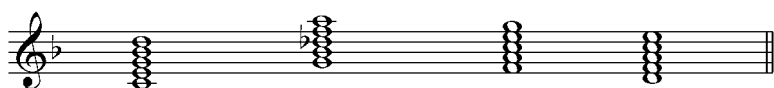
2 6b 4 2

IV_7 VII_7 V_7 T S_5^6 S_5^6 T

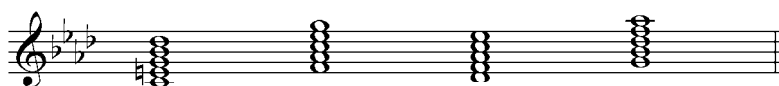
12. Acordes de Novena sobre todos los grados

Además de los acordes de novena de dominante (D^9) contruidos sobre el V grado mayor de las escalas, podemos obtener acordes de cinco sonidos en los otros grados de las escalas mayores y menores. Estos acordes de novena se crean agregándole una tercera a un acorde de séptima y se diferencian de la D^9 por las dimensiones de sus elementos. Recordemos que la D^9 se compone de una tríada mayor, una séptima menor y una novena mayor o menor (MmM ó Mmm), pero por ejemplo, la s_{II}^9 se compone de una tríada disminuida, séptima menor y novena mayor o menor, dependiendo del modo de la escala.

Ejemplo 98



F: D^9 s_{II}^9 T^9 T_{VI}^9
 MmM dmM MMM mmM



f: D^9 t^9 t_{VI}^9 s_{II}^9
 Mmm mmM MMM dmm

Ejercicio:

Construir acordes de novena sobre todos los grados de las escalas mayores y menores, analizar la estructura de cada uno de ellos y diferenciar auditivamente cada una de las péntadas.

Resolución de un acorde de novena a una quinta descendente o cuarta ascendente

La resolución natural de los acordes de novena es a un acorde situado a una cuarta ascendente (relación D-T). Además de la D^9 en mayor natural, la S^9 en el menor dórico y la d_{VII}^9 en el menor eólico son péntadas naturales, es decir, se componen de tríada mayor, séptima menor y novena mayor y son, resolviéndose naturalmente a una cuarta ascendente, D^9 verdaderas: S^9 lo es del VII grado y la d_{VII}^9 del III grado. Los otros acordes de novena no tienen esa constitución y por eso son sólo aparentes D^9 de los acordes colocados a una cuarta superior.

En disposición a cuatro voces, los acordes de novena aparecen sobretodo sin quinta y resuelven a una tríada o a un acorde de séptima. Las resoluciones de sus elementos (tercera, séptima y novena menor o mayor), son las mismas que en la D^9 , la tercera sube una segunda o puede mantenerse (también puede resolver libremente), la séptima baja una segunda a la tercera del nuevo acorde y la novena baja a la quinta. La resolución de la séptima puede ser libre en las mismas condiciones de las D^9 . También son iguales las reglas de disposición, es decir la novena debe estar a una distancia de por lo menos una novena de la fundamental, y es igual su anotación en el bajo cifrado.

Ejemplo 99

9 7 9 6 9 7 7
 7 5
 T⁹ S T⁹ S T⁹ S S_{II}⁹ D⁷
 MMM mmM

10 6 9 9
 4 7 7
 2 ♯ 7
 t_{VI}⁹ S_{II} (D⁹) d_{VII} (D⁹) t_{III}⁷

Como se dijo, las péntadas pueden ser creadas en todos los grados de las escalas mayores y menores, pero los acordes de novena con la novena aumentada y los contruidos sobre grados rebajados o ascendidos cromáticamente son imposibles de realizar, puesto que no pueden ser resueltos naturalmente (se presentan movimientos de segundas aumentadas y falsas relaciones cromáticas).

Ejemplo 100

9 9 7 9 5^b
 7 7 5^b 7
 t_{VI}⁹ S_{II} t_{VI}⁹ S_{II}⁷ t_{VI}⁹ S_{II}^b

Con la sucesión de acordes de novena con acordes de séptima podemos crear secuencias modulantes y no modulantes.

Ejemplo 101

a)

9 7 7 9 7 7 6 5
I⁹ IV⁷ VII⁹ III⁷ VI⁹ II⁷ D⁷ t

b)

9# 7# 9 7 7# 7
S_{II} (D) (D) (D) D T

Ejercicios:

a. Analizar y tocar al piano los siguientes fragmentos musicales

1. Grieg: *In der Heimat*

Poco andante

2. Mozart: *Sonata en Mi♭* para violín y piano

Andante

3. Verdi: *Misa de Requiem*

pp Do - na, do - na, e - is

Do - mi - ne

Resolución de un acorde de novena a una segunda ascendente

Esta resolución se efectúa según los principios conocidos, la tercera sube una segunda a la tercera del siguiente acorde y tanto la séptima como la novena descienden una segunda, la séptima a la quinta y la novena a la séptima del segundo acorde. Según estas reglas, el acorde de novena se resuelve a un acorde de séptima.

Ejemplo 102

C: D^9 T^7_{VI} T^9 S^7_{II} e: S^9 D^9

Resolución de un acorde de novena a una tercera descendente

En este caso los elementos disonantes resuelven naturalmente, la séptima y la novena descienden y la tercera se mantiene como nota común. Cuando el acorde de novena está en estado fundamental y el bajo desciende una tercera a la fundamental del nuevo acorde, la séptima de la penta debe conducirse libremente ascendiendo una segunda a la tercera del siguiente acorde para evitar la sucesión de 7-8 entre el bajo y una de las voces superiores.

Ejemplo 103

C: D^9 T^7_{VI} T^9 S^7_{II} e: S^9 D^9

Como recomendación general: ejecutar los ejercicios resueltos con los instrumentos de los alumnos presentes en clase.

Ejercicios:

a. Analizar los siguientes fragmentos musicales.

1. Schumann: *Scheherazade*, Op. 68, N° 32

The first system consists of two measures. The right hand plays a melody with a chromatic line: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). The left hand plays a bass line with sustained chords and moving lines: G2 (half), B2 (half), C3 (half), D3 (half), E3 (half), F3 (half), G3 (half).

The second system consists of one measure. The right hand continues the melody: F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter). The left hand continues the bass line: F3 (half), E3 (half), D3 (half), C3 (half), B2 (half), A2 (half), G2 (half).

2. Domenico Scarlatti: *Suite LXXIV*

The first system consists of two measures. The right hand plays a melody with trills: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). The left hand plays a bass line with a rhythmic pattern: G2 (half), B2 (half), C3 (half), D3 (half), E3 (half), F3 (half), G3 (half).

The second system consists of one measure. The right hand continues the melody: F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter). The left hand continues the bass line: F3 (half), E3 (half), D3 (half), C3 (half), B2 (half), A2 (half), G2 (half).

3. Clembault: *Suite du Premier ton*

The first system consists of two measures. The right hand plays a melody: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). The left hand plays a bass line with a rhythmic pattern: G2 (half), B2 (half), C3 (half), D3 (half), E3 (half), F3 (half), G3 (half).

The second system consists of one measure. The right hand continues the melody: F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter). The left hand continues the bass line: F3 (half), E3 (half), D3 (half), C3 (half), B2 (half), A2 (half), G2 (half).

4. Alexander Tchérépnin: *Bagatelle*

The first system of the musical score for Alexander Tchérépnin's *Bagatelle* is in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and chords, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Vertical strokes (accents) are placed above many notes in both hands.

The second system continues the piece, maintaining the 4/4 time and two-flat key signature. The melodic and accompaniment patterns from the first system are repeated, with the forte (*f*) dynamic still in effect. The texture remains consistent with eighth-note accompaniment and accented melodic lines.

The third system shows a dynamic shift. It starts with a mezzo-forte (*sf*) dynamic, which then increases to fortissimo (*ff*) for the final measures. The right hand's melodic line becomes more complex with chords and sixteenth-note runs, while the left hand continues with eighth-note accompaniment. Accents are present throughout.

The fourth system concludes the piece with a piano (*pp*) dynamic. The right hand features a rapid sixteenth-note passage, while the left hand has a more active eighth-note accompaniment. The piece ends with a final melodic flourish in the right hand.

5. C. Debussy: *Children Corner*

The first system of C. Debussy's *Children Corner* is in common time (C) with a key signature of one flat (B-flat). The right hand plays a rhythmic melody with eighth notes and rests, while the left hand provides a simple accompaniment of quarter notes. The piece is marked with a piano (*p*) dynamic.

6. J. S. Bach: *Suite Française*

Musical score for J. S. Bach's *Suite Française*. The score is in G major and 6/4 time. The right hand (treble clef) begins with a sixteenth-note triplet (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5), then a half note (D5), and a quarter note (E5). The left hand (bass clef) has a whole note chord (G2, B1, D2) in the first measure, followed by a half note (G2) and a quarter note (B1) in the second measure.

7. J. Brahms: *Sonata Op. 120 N° 1*

Musical score for J. Brahms's *Sonata Op. 120 N° 1*. The score is in B-flat major and 3/4 time. The first system shows the Piano accompaniment. The right hand (treble clef) has a half note chord (Bb4, D5) and a quarter note (E5). The left hand (bass clef) has a half note (Bb2) and a quarter note (D3). The second system shows the Clarinet part. The Clarinet (treble clef) has a half note (Bb4) and a quarter note (D5). The piano accompaniment continues in the third and fourth systems. The right hand (treble clef) has a half note chord (Bb4, D5) and a quarter note (E5). The left hand (bass clef) has a half note (Bb2) and a quarter note (D3). The score ends with a triplet of eighth notes (Bb4, D5, E5) in the right hand and a half note (Bb2) and a quarter note (D3) in the left hand.

First system of a musical score. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The top staff contains a melodic line with a half note followed by a dotted half note, then a quarter note, and finally a quarter note with a slur. The grand staff contains piano accompaniment with chords and moving lines in both hands, including a prominent bass line with a descending eighth-note pattern.

Second system of the musical score. It features the same three-staff layout. The top staff has a melodic line with a quarter rest, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The grand staff continues the piano accompaniment with complex chordal textures and a steady bass line.

Third system of the musical score. It maintains the three-staff structure. The top staff shows a melodic line with a dotted half note, a quarter note, and a quarter note. The grand staff features piano accompaniment with sustained chords in the right hand and a moving bass line in the left hand.

First system of musical notation, including a vocal line and piano accompaniment.

8. Federico Ruiz: *Ay!... la vaquita de ordeño*

Second system of musical notation, including a treble clef and piano accompaniment with dynamic markings *mp* and *(loco)*, and an *8va* marking.

Third system of musical notation, including a vocal line with triplets and piano accompaniment with an *8va* marking.

Fourth system of musical notation, including a vocal line with lyrics and piano accompaniment.

Luz de la ma - ña - na y ver - de man - se - dum - bre en to - do el

cam - po

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff in treble clef, with the lyrics "cam - po" written below it. The piano accompaniment consists of two staves, treble and bass clef. The music is in a 3/4 time signature. The vocal line starts with a half note 'c' followed by a half note 'a' and a whole note 'm'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some chords and accidentals.

9. Maurice Ravel: *Prélude*

p

The image shows the musical score for Maurice Ravel's *Prélude*. It is in 3/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The score is written for piano and consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system shows the beginning of the piece with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system continues the melodic development. The third system features a more complex texture with rapid sixteenth-note passages in the right hand and sustained chords in the left hand.

First system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and quarter notes, some beamed together, and a final quarter note. The lower staff (bass clef) contains a series of chords, primarily triads and dyads, with some accidentals (sharps and naturals).

Second system of musical notation. The upper staff (treble clef) features a melodic line with eighth notes and quarter notes, including a triplet of eighth notes. The lower staff (bass clef) has a rhythmic accompaniment with eighth notes and quarter notes, including a triplet of eighth notes.

Third system of musical notation. The upper staff (treble clef) continues the melodic line with quarter and eighth notes. The lower staff (bass clef) features a melodic line with eighth notes and quarter notes, including a triplet of eighth notes.

Fourth system of musical notation. The upper staff (bass clef) contains a melodic line with eighth notes and quarter notes. The lower staff (bass clef) has a rhythmic accompaniment with eighth notes and quarter notes.

Fifth system of musical notation, ending with a double bar line. The upper staff (treble clef) has a melodic line with eighth notes and quarter notes. The lower staff (bass clef) has a rhythmic accompaniment with eighth notes and quarter notes.

b. Realizar al piano las siguientes secuencias de acordes de novena. Transpórtese a varias tonalidades.

1. continuar dos repeticiones de la secuencia

9 7 9 7 7 7 10 6 10 6
 7 7 5 5 4 5 4 6
 6 6 2 2
 I IV VII III I IV VII III I IV II V

2.

9 7 9 7 etc...
 7 7
 I II VI VII

3.

9 9 9 etc...
 7 7 7
 I VI

4.

etc...

7	6	7	6	7	6
5	5	6	5	5	5
6		5		6	
I	II	VI	VI	IV	V

5.

etc...

10		10		10	
6		6		6	
2		2		2	
I		VI			

6.

etc...

9	4
7	2

7.

etc...

9	6
7	

c. Analizar y tocar al piano los siguientes ejercicios. Transportarlos.

1.

2.

3.

4.

7.

7 7 7 7 6 7
4

8.

2 2 2 2 6 5

9.

7 6 4 7 2 6 4 3
5 2

b. Realizar al piano en varias tonalidades las siguientes frases armónicas. Se dan los símbolos funcionales. Realícense también por escrito.

1. T D^7 T I^5_6 IV VII^7_6 III VI^5_6 II D^7 T

2. T D^9 T IV^7 VII^9 III^7 VI^9 II^7 (D) D T

c. Bajos y melodías para armonizar. Luego tocar al piano.

1.

(6b) 7 5b (6) 7 9 7 9 7 9 7 7
 b 5 b 5 7 7 7 7 6 5

7 7 7 6 6 7 4
 6 6 6 5 4 4 2
 5 5 5

2.

6 6 4 6 6# 7 # 10 6
 5 2 4 3 b 4 2

10 6 10 6 10 6 10 6 6 4 6 6 #
 4 4 4 4 4 5 2 4 4 #
 2 2 2 2 2 3

3.

6 7 9

7 7 9

4.

(8) 9 5b 6b 6b 7 6 6 7 9 7
 7b 4 b 5b 7 7

9 7 9 7 7 7 7 7

7 7 5 6 5 6 5b 3b

5b 6 6 13 6

5 4 7 5

5.

6.

t

7.

(3) 10 6 10 6 7 9 7 9 7 9 7 7 9

4 4 7 7 7 7 7

2 2

6 7 7 7 6 6 7 7

b 5 6 5 4 4

6 4 3 3b

f. Analizar y tocar al piano los siguientes ejercicios. Transportarlos a C, Bb, A, G, F.

1.

2 7 4 \flat 6 / 2 \flat 6 6 \flat # # / 6 6 6 # / 5 5

2 6 6 6 / 4 5 6 6 \flat 6 / 7 #

6 7 6 # / 5

2.

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

4 6 6 7 7 - 5
2 5 4 2 - 3

3.

4 \flat 6 6 6 4 4 4
2 5 5 2 3 #

4.

2 6 6 6 2 6 6 # 2 #
5

6 \flat 5 # 2 6 6 # 7 2 6 6 #
5 \flat 5 \flat

4# 6 6# 4 #
2 4 \sharp 3

5.

8 8 6 - 5 4 6 2 6 4 7 7 6
6 - 2 \sharp 5 5 2 \sharp \natural 5

7 6 7 6 - \natural
5 5 -
3 - 3 \sharp

6.

g. Analizar y realizar por escrito, luego tocar al piano.

1.



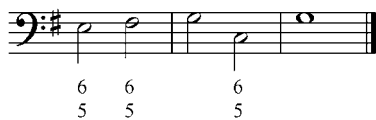
2.



3.



4.



5.

7 7 7 7 7 7 7 4 6 6 6
 ♭ ♭ ♭

6 7 6 7 6
 ♭ ♭ ♭

6.

7 4 6 7 6 6 7 6 6# 6 7 7
 2 # ♭ ♭

7 6 7 7 7 7 6 - 7 4 - #
 ♭ ♭ ♭

7.

(5) 7 7 ♭ 6 6 7b ♭ 7b 9-8-7
 ♭ ♭ ♭ ♭ ♭ ♭ ♭

5b 6b 6b 7b 2 6 6 6 4 4 2b 3b
 ♭ ♭ ♭ ♭ ♭ ♭ ♭ ♭

8.

First staff of music (Bass clef, C major):

- Measure 1: (5) 2 4 #
- Measure 2: 6b 6 4b 5 2
- Measure 3: (5) 6 6 6# 6 #
- Measure 4: 4# 4 4 #

Second staff of music (Bass clef, C major):

- Measure 1: (5) 6 6 6 b 4b 6
- Measure 2: 4# 3b 5 3b 6
- Measure 3: 6 6# 4 3
- Measure 4: #

13. Acorde de dominante séptima con sexta como sustituto de la quinta (Acorde chopiniano)

En la práctica musical es frecuente (especialmente en el siglo XIX) el uso de la D^7 con sexta sustituyendo a la quinta del acorde. La sexta es mayor en modo mayor, y menor en modo menor. Esta sexta sustituta se puede analizar como apoyatura no resuelta de la quinta o también puede ser alcanzada como escapada.

La sexta de este acorde debe resolverse por salto de tercera descendente a la fundamental de la tónica, o a la tercera de la T_{VI} . En el sistema de bajo cifrado se anota $\frac{13}{7}$ y debe aparecer, con relación al bajo, como treceava (sexta octavada) en lugar de sexta, y generalmente en el soprano. A este acorde se le llama también acorde chopiniano porque este compositor lo usa frecuentemente en sus obras.

Ejemplo 104

Ap.

6 7 6 5 6 13 13
6 5 7 7 7

S_{II} D_{6-5}^7 T S D_6^7 T S D_6^7 T_{VI}

Esc. Esc.

6 7 5-6 13 7 4 6 7 4 5 6

S_{II} D S_{II} D⁷_{6- 5}

Ejercicios:

a. Analizar y tocar al piano los siguientes ejemplos:

1. Beethoven. Sonata para piano Op. 122-II

2. W.A. Mozart. Minué de la sinfonía en sol menor.

A musical score for a piano piece. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music consists of five measures. The first measure has a whole note chord in the treble and a half note chord in the bass. The second measure has a half note chord in the treble and a whole note chord in the bass. The third measure has a half note chord in the treble and a whole note chord in the bass. The fourth measure has a half note chord in the treble and a whole note chord in the bass. The fifth measure has a half note chord in the treble and a whole note chord in the bass.

3. E. Grieg. *Poeme Érotique*. Op. 43 N° 5.

A musical score for a piano piece. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 7/8. The music consists of five measures. The first measure has a half note chord in the treble and a half note chord in the bass. The second measure has a half note chord in the treble and a half note chord in the bass. The third measure has a half note chord in the treble and a half note chord in the bass. The fourth measure has a half note chord in the treble and a half note chord in the bass. The fifth measure has a half note chord in the treble and a half note chord in the bass.

A continuation of the musical score for the second piece. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 7/8. The music consists of five measures. The first measure has a half note chord in the treble and a half note chord in the bass. The second measure has a half note chord in the treble and a half note chord in the bass. The third measure has a half note chord in the treble and a half note chord in the bass. The fourth measure has a half note chord in the treble and a half note chord in the bass. The fifth measure has a half note chord in the treble and a half note chord in the bass.

4. Chopin. *Preludio*. Op. 28 N° 2.

A musical score for a piano piece. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is common time (C). The music consists of five measures. The first measure has a half note chord in the treble and a half note chord in the bass. The second measure has a half note chord in the treble and a half note chord in the bass. The third measure has a half note chord in the treble and a half note chord in the bass. The fourth measure has a half note chord in the treble and a half note chord in the bass. The fifth measure has a half note chord in the treble and a half note chord in the bass.

b. Realizar al piano y por escrito y en diferentes tonalidades, las siguientes frases armónicas construidas con símbolos funcionales.

1. T $(D^7_{\frac{6}{9}})$ S S_{II} $(D^7_{\frac{6}{9}})$ D D_{III} $(D^7_{\frac{6}{9}})$ T_{VI} .. S_{II}⁷ (D7) D₄⁶ .. T

2. t $t^9_{\frac{7}{7}}$ s (D7) D $(D^7_{\frac{6}{9}})$ t_{VI} $(D^7_{\frac{6}{9}})$ s⁷ s⁷_{VII} t

c. Analizar y tocar al piano los siguientes ejercicios. Transportar a diferentes tonalidades.

1.

9 13 6
7 7# 5
#

2.

7 # 6 13
5 5 7
#

d. Resolver por escrito los siguientes ejercicios, luego tocarlos al piano:

1.

(3) 7 6 2 6 # 4_b 6 6 13
5 2 5 7

13 13 4_b 6 6 6 13
7 7 2 4 4 7
#

2.

(5) 7 4_b 7 9 13 13 4 6 6_b
4 2 5_b 7 7 # 7 2 4 3

7 6 b
5

3.

5# 6_b 6 6# 6 7_b 6# 6 6# 6 6 6#
(5) # 4_b 5 4 3 3 3 4 5 5 4#
2 3 3 3 3 3 3 3 3 3

9 7 9 7 9 7 9 7 7_b 6# 5# 13 7_b #
7 7 7 7 7 7 7 7 5 # 7_b #

4. Gaynor

5.

6 7 7 4 6 6 7 6 7^b 7 7 7 7
2 5 4 4 5 5 5 5^b
3 6 6 6

7 7 13
7
4

e. Analizar, realizar por escrito y tocar al piano los siguientes ejercicios:

1.

6 9 7 7^b 9 13
7 7 7 7
#

2.

Musical notation for exercise 2, measures 1-3. The piece is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand provides a bass line with quarter notes. Fingering numbers are indicated below the notes.

Fingering: 6 \sharp 6 6 \flat 6 \flat 5, 4 \sharp 6 6 \sharp 7 \natural

Musical notation for exercise 2, measures 4-5. The piece continues in 2/4 time with a key signature of two flats. The right hand has a melodic line with quarter and eighth notes, and the left hand has a bass line with quarter notes. Fingering numbers are indicated below the notes.

Fingering: 7 \natural 13 7 \natural , 4 2 6 \flat 4 \sharp 3

3.

Musical notation for exercise 3, measures 1-5. The piece is in 2/4 time with a key signature of two flats. The right hand has a melodic line with quarter notes, and the left hand has a bass line with quarter notes. Fingering numbers are indicated below the notes.

Fingering: 7 6 \sharp 6 5 \sharp , 6 5 6 5 6 13 6 5

4.

Musical notation for exercise 4, measures 1-5. The piece is in 4/4 time with a key signature of two flats. The right hand has a melodic line with quarter and half notes, and the left hand has a bass line with quarter notes. Fingering numbers are indicated below the notes.

Fingering: 9 7 5 \flat 13 5 \flat 7 \flat

5.

6 \flat 6 7 \natural 6 7 7 \flat 4 6 6 \flat 2
 5 4 5 \natural 4 \flat 5 \flat 2 5
 3 \flat 3 \flat 3

7 2 7 2 7 13 5 \natural 6
 5 5 5 7 4
 6 6 6 3 \flat

6. Bach. *Jesu, Jesu, du bist mien.*

6 ϕ 6 \natural 6 5 6 \natural
 (6 \natural) \natural 5
 \flat

6 6 5 6 5 6 6
 4 \flat 3 4
 2

6 4 5 3 5 6 (6b) (6b) b 6 6 b

6 5 2 6 6 4 5 4 6 9b 8 7 6

7 6 b 6 6 6 4 5 b

7.

(corr.) (8) 9 7b 5b 4 6b b 7 6 6 5b 7 7 7 7 7 7

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

6 5_b 6 5 6 4 7 5_b 6 5 6 4 13 7 6 5_b

8.

9.

Recomendaciones Bibliográficas.

Se le recomienda a los estudiantes consultar otros textos de armonía, realizando los ejercicios que se encuentran en ellos, como:

Rimsky-Korsakov, N. *Tratado Práctico de Armonía*. Editorial Ricordi Americana. Buenos Aires. Argentina.

Piston, W. (1987). *Armonía*. Editorial Span Press. Nueva York. Estados Unidos.

Hindemith, P. (1982). *Armonía Tradicional*. Editorial Ricordi. Buenos Aires. Argentina.

Zamacois, J. (1984). *Tratado de Armonía. Libro I*. Editorial Labor, S.A. Barcelona. España.

Zamacois, J. (1984). *Tratado de Armonía. Libro II*. Editorial Labor, S.A. Barcelona. España.

Zamacois, J. (1984). *Tratado de Armonía. Libro III*. Editorial Labor, S.A. Barcelona. España.

Palma, A. (1941). *Tratado Completo de Armonía*. Editorial Ricordi. Buenos Aires. Argentina.

Saavedra, R. y Barreto, I. (1995). *Análisis Armónico*. Editorial CONAC. Venezuela.

Schoenberg, A. (1990). *Funciones Estructurales de la Armonía*. Editorial Labor, S.A. Barcelona. España.

Referencias Bibliográficas.

- Reyer, M. (1979). *Contribuciones al estudio de la modulación (traducción Miguel Brace)*. Editorial Real S.A. Madrid. España.
- Piston, W. (1933). *Principles of Harmonic Analysis (fragmento traducido con fines pedagógicos y exclusivamente para esta edición: Luis Méndez)*. E. C. Schirmer, Boston.

Una de las misiones de la Universidad Nacional Experimental de las Artes es la de garantizar al pueblo venezolano formación profesional y educación para las artes mediante la reflexión, la interpretación y la creación.

Nuestros valores se fundamentan en la excelencia académica, la solidaridad y la equidad, a fin de promover la participación social y el fortalecimiento de la identidad cultural venezolana, latinoamericana y caribeña.

Somos una joven universidad que ha venido consolidándose como un espacio para el saber y la experiencia comunitaria; pues estamos comprometidos con el proyecto de vivenciar y reconstruir con las comunidades el patrimonio artístico venezolano.

Con la edición de Armonía II de Violeta Lárez, profesora cuyos valiosos aportes en el campo del saber han dejado su huella en varias generaciones de músicos venezolanos, UNEARTE presenta el segundo de tres libros sobre Armonía pertenecientes a la serie Teoría de la colección Música, destinada a ofrecer al estudiante de música las herramientas fundamentales para el aprendizaje de esta disciplina.

www.unearte.edu.ve

