

Gratis

Definición y ejemplos de términos

Metodología IEM



Vademecum Musical

metodología IEM

Daniel Roca
Emilio Molina



Enclave Creativa ediciones

Instituto de Educación Musical (IEM)

- Acento
- Acompañamiento
- Acorde
- Acorde común:
- Acorde de adorno
- Acorde de apoyatura
- Acorde de cuarta y sexta
- Acorde de floreo
- Acorde de novena de dominante
- Acorde de paso
- Acorde de séptima de dominante
- Acorde de séptima de sensible
- Acorde de séptima diatónica
- Acorde de séptima disminuida
- Acorde de sexta
- Acorde estructural
- Acorde-escala (relaciones en jazz)
- Acordes de cinco sonidos
- Acordes de cuatro sonidos
- Acordes de tres sonidos
- Acordes tonales: ver grados del Sistema tonal
- Acumulación rítmica
- Adaptación armónica
- Adaptación de motivos
- Adaptación manteniendo el ritmo
- Adaptación por cambio de nivel
- Adaptación por enlace armónico
- Adaptación por transporte
- Agógica
- Alteración
- Altura
- Ámbito
- Anacrusa
- Análisis
- Análisis armónico
- Análisis de la textura
- Análisis formal
- Análisis melódico
- Análisis rítmico
- Anticipación
- Apoyatura
- Apoyo
- Armadura
- Armonía
- Arpeggio
- Articulación
- Atonal
- Aumentación rítmica
- Bajo
- Bitonalidad
- Bordadura
- Bordón
- Cadencia
- Cadencia andaluza
- Cadencia autentica
- Cadencia frigia
- Cadencia perfecta
- Célula
- Célula armónica
- Célula rítmica
- Celulización
- Centro tonal
- Cerito
- ... (sigue)...

SUBTOTAL 62

TOTAL 365

Vademecum musical

Daniel Roca
Emilio Molina



Metodología IEM

El Instituto de Educación Musical (IEM) es una institución que centra sus esfuerzos en promover y potenciar un renovador Sistema pedagógico para el aprendizaje y la enseñanza de la música, tanto en la educación general como en la educación musical específica y profesional, basada por una parte en el desarrollo integral de la creatividad y de la imaginación, y por otra, en la improvisación entendida como control del lenguaje musical.

www.iem2.com

© Copyright 2006 by Enclave Creativa Ediciones S.L.
C/. Salaserra, 6 Local.
28026. Madrid.
E-mail: info@enclavecreativa.com
Web: www.enclavecreativa.com

Dirección Pedagógica: Instituto de Educación Musical (IEM).

Todos los derechos reservados en todos los países del mundo.
All right reserved for all countries in the world.

Edición gratuita a través de:
www.enclavecreativa.com
www.iem2.com

INTRODUCCIÓN

Vademécum es el nombre que se da a un tipo de libro de pequeñas dimensiones, que trata de compendiar de forma sintética los conocimientos respecto de un tema concreto. Funciona a modo de diccionario breve, de libro de bolsillo o de apuntes para un examen. Es un resumen breve pero jugoso de todo el saber sobre un aspecto o materia determinada.

El presente Vademecum trata de ser una herramienta útil al servicio de profesores y alumnos de Conservatorios o centros de enseñanza musical de cualquier nivel, que manejen libros de Metodología IEM o que quieran conocer a fondo aspectos concretos de la teoría musical que sirven de base a nuestro Sistema Pedagógico; aunque seguramente también muchos otros se verán beneficiados de la claridad y sencillez con que se presentan esta gran cantidad de conceptos.

La inmensa mayoría de los conceptos se ilustra con uno o más ejemplos, ya sea en forma de tabla o gráfico explicativo o de ejemplo musical propiamente dicho. Hemos buscado los ejemplos más claros, concretos y de aplicación general posibles. La intención es aclarar y potenciar la definición textual. Muchos de los conceptos tienen varias acepciones, a veces de muy diferente significado, lo que no es contradictorio en sí mismo, sino que sencillamente se reconoce el hecho de que una misma palabra, como ocurre en el vocabulario normal, ha adoptado en contextos diferentes contenidos distintos.

El listado de términos incluye definiciones de forma, ritmo, armonía y melodía. No pretende ser un listado exhaustivo, ni abarcar toda la teoría musical. Este objetivo es demasiado amplio como para pretender abarcarlo en un libro de pequeñas dimensiones. Esta selección por tanto no es definitiva ni total. Tanto lo uno como lo otro serían de una presunción muy criticable y nuestra intención, muy por el contrario, es la de incorporar con el tiempo y la experiencia nuevos conceptos y acepciones, además de actualizar el contenido de las ya existentes. Nuestro interés se centra en condensar aquellos conceptos que con más frecuencia son necesarios para comprender los análisis y explicaciones de los libros publicados por Enclave Creativa dentro del sello "Metodología IEM".

La selección de conceptos explicados responde a varios criterios:

- conceptos de utilización frecuente para los usuarios de Metodología IEM.
- conceptos problemáticos que puedan dar lugar a equívocos por su diferente definición en otros libros de teoría musical.

Se ha optado por la ordenación alfabética por la rapidez de su manejo. El estudiante o profesor podrán rápidamente, a través del índice de términos, conocer si el concepto que buscan se encuentra definido y en qué página. En algunos casos se incluyen conceptos remitiendo a la definición con otro nombre. Esto ocurre por dos razones; la primera porque un mismo concepto puede ser nombrada con dos palabras diferentes de uso correcto; la segunda porque a veces se conoce con un nombre lo que debería conocerse con otro. Lo cierto es que de ese modo cubrimos posibles nomenclaturas que no consideramos adecuadas pero que aportamos porque el usuario puede buscarla por su uso tradicional.

Es importante conocer que el Vademecum del IEM forma parte de una Metodología de carácter global aplicada a la educación musical que el Instituto de Educación Musical (IEM) está desarrollando profundamente desde la formación preliminar en Música y Movimiento hasta la formación instrumental, pasando por la Armonía, el Piano Complementario, los instrumentos monódicos, la Improvisación, los Fundamentos de Composición, etc.

Pretendemos una formación integral basada en el conocimiento y control del lenguaje musical, desarrollando la creatividad que se deduce y potencia a partir de la comprensión de los elementos sintácticos y morfológicos del Sistema tonal y expandida posteriormente hacia otros Sistemas de composición.

Nuestro Sistema pedagógico se fundamenta en la Improvisación, entendiendo como tal una creación consciente y controlada. Improvisar es hablar con el lenguaje de la música, hablar controlando el lenguaje. Este sistema pedagógico estimula el interés del alumno, manteniéndolo activo en todo el proceso de aprendizaje e incrementando su voluntad en aprender y estudiar. Por otra parte, la improvisación, apoyada en el análisis, posibilita la aprehensión de los conceptos y refuerza su asimilación y permanencia.

La Metodología que exponemos se fundamenta, claro está, en la Improvisación, es decir, en el desarrollo integral de la creatividad. Improvisar es hablar con el lenguaje musical, hablar controlando el lenguaje. Por lo tanto, para improvisar es necesario un conocimiento de los elementos del lenguaje. Esta Metodología es absolutamente original en su sistematización y requiere del profesor una perspectiva totalmente distinta a la tradicional, basada esencialmente en leer y repetir.

Hemos optado por la publicación en la web de este libro con un acceso gratuito por la necesidad de que todos los usuarios de Metodología IEM tengan acceso a él con las menores trabas posibles. Por tanto cualquier persona que acceda a la red y que lo desee podrá descargar el archivo vademecum.pdf que se encuentra colocado, entre otros lugares de Internet, tanto en la web del Instituto de educación musical (IEM) como en la de la editorial Enclave Creativa.

Las direcciones correspondientes son:

<http://www.iem2.com>


<http://www.enclavecreativa.com>

Consideramos además que un libro de estas características exige una actualización rápida y constante de sus contenidos, con los añadidos y correcciones que se crea oportuno y sobretodo porque estamos abiertos a las sugerencias de los que lo utilicen como herramienta pedagógica.

Esperamos que el Vademécum del IEM se constituya en una herramienta de gran ayuda para todos aquellos profesionales de la educación comprometidos con un cambio profundo de las costumbres y usos pedagógicos de nuestros centros de enseñanza musical.

Los autores

■ ACENTO:

1. Mayor intensidad que recibe la primera fracción del primer pulso de cada COMPÁS (ICTUS).
2. Signo de expresión en forma de ángulo () que se coloca sobre o bajo una NOTA para indicar que se debe tocar con mayor intensidad.
3. Punto en un fragmento musical que recibe mayor énfasis.

- ## ■ ACOMPAÑAMIENTO:
- Elemento musical secundario que sirve de soporte armónico, melódico y rítmico a una MELODÍA. Habitualmente se subdivide en BAJO y cuerpo armónico.

Moderato



Acompañamiento

mp
Cuerpo armónico

p

Bajo

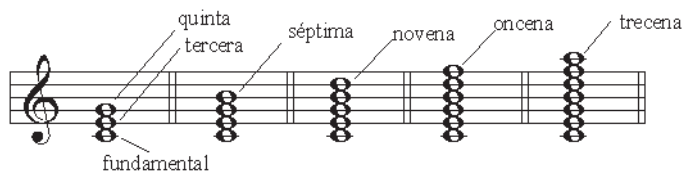
- ## ■ ACORDE:
- Conjunto de tres o más NOTAS que forman una entidad al superponerse verticalmente (aunque en un contexto musical dado puedan aparecer en ARPEGIOS, o adornados por NOTAS EXTRAÑAS). Un acorde también puede ser percibido sin que suenen todas sus notas; a veces es suficiente con una o dos notas para suponer el resto del acorde.

En el SISTEMA TONAL los acordes se forman superponiendo terceras. Cuando un acorde se cita en referencia a una TONALIDAD o MODO se llama GRADO y se CIFRA con un número romano.

Los acordes son el mínimo elemento con sentido del Sistema tonal. Por tanto ocupan para el LENGUAJE MUSICAL un lugar análogo al de la palabra en el lenguaje verbal.

Los acordes tonales están formados a partir de una nota llamada nota FUNDAMENTAL y constan, además, de tercera, quinta, séptima, etc.

No es necesario que estén presentes todas las notas para entender el acorde. La tercera o quinta, por ejemplo, pueden sobreentenderse. En ciertas condiciones (acordes de DOMINANTE) incluso puede entenderse el acorde a pesar de que no esté su fundamental.



quinta
tercera
séptima
novena
onceava
treceava

fundamental

- **ACORDE DE ADORNO:** ACORDE generado por NOTAS DE ADORNO que cumple una función subordinada en una ESTRUCTURA ARMÓNICA. Se puede establecer un paralelismo entre notas y acordes de adorno. Los principales tipos de acordes de adorno son: ACORDE DE PASO, ACORDE DE FLOREO y ACORDE DE APOYATURA.
- **ACORDE DE APOYATURA:** ACORDE DE ADORNO que desplaza al ACORDE ESTRUCTURAL de su lugar natural de aparición. Se sitúa en tiempo fuerte en relación con el acorde a quien sirve de APOYATURA. El más habitual es la DOMINANTE SOBRE TÓNICA (con un acorde de DOMINANTE sobre un BAJO de TÓNICA en ESTADO FUNDAMENTAL).

Acorde de apoyatura:
Dominante sobre tónica

V - - - I

- **ACORDE DE CUARTA Y SEXTA:** La segunda INVERSIÓN de un ACORDE de tres sonidos recibe el nombre de acorde de cuarta y sexta. El BAJO define la inversión. Las demas NOTAS pueden estar en distintas POSICIONES.

Acorde de cuarta y sexta en distintas posiciones.

- **ACORDE DE FLOREO:** ACORDE DE ADORNO colocado entre dos ACORDES iguales y en el mismo ESTADO. Se sitúa en tiempo débil en relación con al menos uno de los otros dos. Las formas principales de acorde de floreo son la DOMINANTE, principal o SECUNDARIA, y la SUBDOMINANTE de FLOREO. La definición de acorde de floreo es independiente de que sus notas sean o no FLOREOS.

Subdominante de floreo Dominante de floreo

I IV I I V I

- **ACORDE DE PASO:** ACORDE DE ADORNO que une dos ACORDES diferentes o dos ESTADOS diferentes de un mismo acorde y se sitúa en tiempo débil en relación con algunos de los otros dos. La forma principal de acorde de paso

es la DOMINANTE, principal o SECUNDARIA. La definición de acorde de paso es independiente de que sus notas sean o no NOTAS DE PASO

Acordes de paso

I +6 6 I I +4 6 I

- **ACORDE DE SÉPTIMA DE DOMINANTE:** ACORDE DE DOMINANTE con el añadido de una séptima menor. La suma de sus disonancias genera un acorde tensivo con tendencia a resolver a un acorde mayor o menor cuya fundamental esté una cuarta justa más arriba o una quinta justa más abajo.

En el SISTEMA TONAL, este acorde se genera sobre el V en ambos modos y por lo tanto tiende a resolver en I. Este binomio tensión-resolución es el elemento armónico esencial en la TONALIDAD, hasta tal punto que se puede considerar que es ésta (con séptima) la forma básica del acorde de Dominante, al contrario que en los demás GRADOS, en los que consideramos la TRIADA la forma básica.

El acorde de séptima de dominante también se puede construir en otros grados, dando lugar a las DOMINANTES SECUNDARIAS.

- **ACORDE DE SÉPTIMA DE SENSIBLE:** ACORDE DE SÉPTIMA DE DOMINANTE con novena mayor, sin FUNDAMENTAL. Es un ACORDE propio de los TONOS MAYORES. El proceso de construcción y CIFRADO del acorde es el siguiente:

Séptima de sensible

V 7 + V 9 7 + V 7 5 (V)

- **ACORDE DE SÉPTIMA DIATÓNICA:** ACORDE generado al añadir una SÉPTIMA DIATÓNICA a una TRIADA. Las séptimas diatónicas en los MODOS MAYOR Y MENOR son:

• Modo mayor:

Séptima	M	m	m	M	m	m	m
Triada	M	m	m	M	M	m	dism
Grado	I	II	III	IV	V	VI	VII

• Modo menor:

Séptima	m	m	M	m	m	M	m
Triada	m	dism	M	m	M	M	M
Grado	I	II	III	IV	V	VI	VII

Do M

I II III IV V VI VII

La m

I II III IV V VI VII

- **ACORDE DE SÉPTIMA DISMINUIDA:** ACORDE DE SÉPTIMA DE DOMINANTE CON NOVENA MENOR, SIN FUNDAMENTAL. Es un acorde propio de los tonos menores aunque se utiliza también en el modo mayor. El proceso de construcción y cifrado del acorde es el siguiente:

Séptima dism.

V 7 + V b9 7 + V 7 (V)

- **ACORDE DE SEXTA:** La primera INVERSIÓN de un acorde de tres sonidos recibe el nombre de acorde de sexta. El bajo define la inversión. Las demás notas pueden estar en distintas posiciones.

Acorde de sexta en distintas posiciones.

- **ACORDES DE TRES SONIDOS:** Están formados por dos terceras superpuestas y constituyen la base del SISTEMA TONAL. Existen los siguientes tipos:
 - acorde mayor (3ª mayor + 3ª menor),
 - acorde menor (3ª menor + 3ª mayor),
 - acorde disminuido (3ª menor + 3ª menor),
 - acorde aumentado (3ª mayor + 3ª mayor) y
 - acorde mayor con 5ª disminuida (3ª mayor + 3ª disminuida)

Modelos de estos ACORDES a partir de Do:

Acordes de 3 sonidos

Mayor Menor Aumentado Disminuido Mayor con 5ª disminuida

■ **ACORDES DE CUATRO SONIDOS:** Están formados por tres terceras superpuestas.

Tipos más frecuentes en el SISTEMA TONAL:

- **SÉPTIMA DE DOMINANTE:** Acorde mayor con séptima menor, La especial configuración interválica de este acorde le confiere en contextos tonales un carácter tensivo de DOMINANTE.
- **SÉPTIMA DE SENSIBLE:** Acorde disminuido con séptima menor,
- **SÉPTIMA DISMINUIDA:** acorde disminuido con séptima disminuida,
- **SÉPTIMAS DIATÓNICAS (varios tipos):** acorde mayor con séptima mayor; acorde menor con séptima menor, acorde menor con séptima mayor y acorde disminuido con séptima menor.

Modelos de estos acordes a partir de Do:

Acordes de 4 sonidos

7ª de dominante 7ª de sensible 7ª disminuida Mayor con 7ª mayor Menor con 7ª menor Menor con 7ª mayor

Disminuido con 7ª menor

■ **ACORDES DE CINCO SONIDOS:** Están formados por cuatro terceras superpuestas.

Tipos más frecuentes en el SISTEMA TONAL:

- **novena mayor de dominante:** SÉPTIMA DE DOMINANTE con novena mayor,
- **novena menor de dominante:** SÉPTIMA DE DOMINANTE con novena menor,
- **novena diatónica:** acorde generado al añadir una novena diatónica a un

ACORDE DE SÉPTIMA DIATÓNICA.

Modelos de estos acordes a partir de Do:

Acordes de 5 sonidos

9ª mayor de dominante 9ª menor de dominante Mayor con 7ª mayor y 9ª mayor Menor con 7ª menor y 9ª mayor Menor con 7ª menor y 9ª menor Disminuido con 7ª menor y 9ª menor

■ **ACORDES TONALES:** ver GRADOS DEL SISTEMA TONAL.

■ **ACUMULACIÓN RÍTMICA:** Consiste en intensificar el RITMO de algún elemento musical. Por ejemplo, aumentar el RITMO ARMÓNICO en la proximidad de una CADENCIA.

■ **ADAPTACIÓN ARMÓNICA:** TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN MOTÍVICA que consiste en la adaptación del contenido melódico del MOTIVO a otros ACORDES. Los tipos de adaptación más sencillos son: ADAPTACIÓN POR TRANSPORTE, ADAPTACIÓN POR ENLACE ARMÓNICO y ADAPTACIÓN POR CAMBIO DE NIVEL.

- **ADAPTACIÓN DE MOTIVOS:** Conjunto de TÉCNICAS DE CONSTRUCCIÓN MOTÍVICA que implican que las notas del MOTIVO se adaptan a cambios en la ARMONÍA, MELODÍA o el RITMO.

Las ADAPTACIONES ARMÓNICAS del motivo consisten en que el contenido melódico se modifica a causa de los cambios armónicos. Existen tres formas principales: por ENLACE ARMÓNICO, por TRANSPORTE y por CAMBIO DE NIVEL.

Otro tipo de adaptación bastante común es la que podríamos llamar ADAPTACIÓN MANTENIENDO EL RITMO.

- **ADAPTACIÓN MANTENIENDO EL RITMO:** Tipo de ADAPTACIÓN que consiste en mantener el RITMO del MOTIVO pero cambiando las alturas.

Schubert, Sonata para piano, Op. 53 IV. Rondó.

Allegro Moderato

- **ADAPTACIÓN POR CAMBIO DE NIVEL:** Cada NOTA de un ACORDE representa un nivel. Cambiar de nivel consiste en sustituir todas las NOTAS REALES del MOTIVO por otras notas reales próximas, superiores o inferiores. Las NOTAS DE ADORNO suelen mantener su misma condición en el cambio de nivel (los FLOREOS siguen siendo floreos, etc)

Shalom
Popular judía

2 niveles de un mismo acorde

Canto de la selva
Popular africana

2 niveles de varios acordes

- **ADAPTACIÓN POR ENLACE ARMÓNICO:** TÉCNICA DE ADAPTACIÓN ARMÓNICA propia del SISTEMA TONAL que consiste en adaptar las NOTAS del MOTIVO al/los siguiente/s ACORDE/S observando el ENLACE ARMÓNICO entre los dos acordes según las reglas de la ARMONÍA. Las NOTAS DE ADORNO siguen manteniendo su condición en el nuevo acorde. Cuando el motivo tiene más de un acorde, se adapta cada acorde al acorde de adaptación

Enlace de motivos de 1 acorde



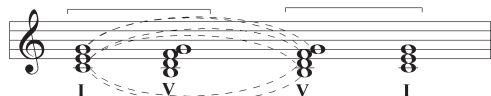
Mozart, Minuetto

Estructura armónica: I | I | IV | IV | I | I | V | I | I

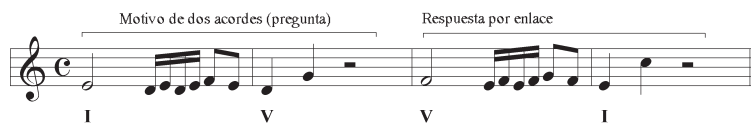
Las líneas intermitentes señalan los enlaces.



Enlace de motivos de 2 acordes

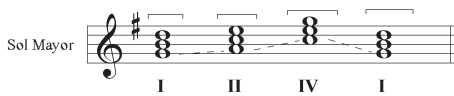


Beethoven. Sonata xxx



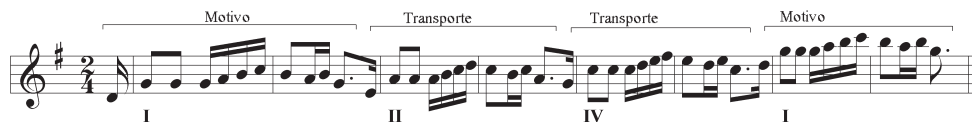
■ **ADAPTACIÓN POR TRANSPORTE** Técnica de ADAPTACIÓN ARMÓNICA que consiste en TRANSPORTAR DIATÓNICAMENTE todas las NOTAS del MOTIVO, esto es, trasladar la FUNDAMENTAL de un ACORDE a la fundamental del otro, la tercera a la tercera y así sucesivamente. Las NOTAS DE ADORNO suelen mantener la misma condición dentro del nuevo acorde.

Transporte de motivos de 1 acorde

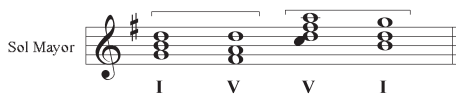


Granados, Danza Española, n° 4 Villanesca

Estructura armónica: I | II | IV | I | I



Transporte de motivos de 2 acordes



Mozart. Sonata Kv 283 en Sol M, I



■ AGÓGICA:

1. Tempo o velocidad con que se interpreta cada fragmento u obra.
2. En sentido restringido, conjunto de signos y palabras con los que se expresa la velocidad de interpretación de cada fragmento u obra.

■ ALTERACIÓN:

1. En sentido amplio se denomina alteraciones a los signos sostenido (\sharp), bemol (\flat) y becuadro (\natural) y, por tanto, son NOTAS ALTERADAS las que llevan una de esas alteraciones.
2. En sentido estricto, notas alteradas son sólo aquellas que se desvían de una ESCALA concreta, propia de un sistema compositivo determinado, de modo que son alteradas en relación a esa escala y no a otra. Las alteraciones propias de una ARMADURA no deben ser consideradas alteraciones en su sentido estricto. Por ejemplo, el $\text{do}\sharp$ no es una alteración en la escala de Re M y sí lo es en la de Sol M. Lo contrario de nota alterada es nota DIATÓNICA.

The image shows two musical staves. The first staff is in the key of Re M (two sharps) and the second is in Si b M (two flats). Both are in common time (C). Brackets above the notes indicate 'notas diatónicas' (diatonic notes) and arrows point to 'notas alteradas' (altered notes). The first staff has a 'armadura' (key signature) of two sharps. The second staff has a 'armadura' of two flats.

- ## ■ ÁMBITO:
- Es la distancia entre la NOTA más aguda y la más grave de un elemento musical. Se puede referir a un elemento melódico (el ámbito de la MELODÍA), al total de una TEXTURA, o a elementos generales (el ámbito de toda la obra).

Se expresa indicando las notas extremas o bien la distancia interválica total. En nuestro sistema indicamos como Do3 la nota que corresponde al Do central del piano o a la nota del primer espacio debajo del pentagrama en la clave de Sol.

The image shows a musical fragment in treble clef with a common time signature. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes. A box below the staff indicates the ambitus: 'Ámbito de este fragmento: Si1-Mi5 (o bien 4ª J + 3 octavas)'. An arrow points from the box to the highest note of the fragment.

- ## ■ ANACRUSA:
- Nota/s que precede/n al primer ACENTO (ICTUS) de una pieza o fragmento (ver MOTIVO).

La anacrusa inicial de una obra puede transmitirse a lo largo de la pieza y a todos sus componentes melódicos, en cuyo caso el último COMPÁS quedará incompleto. Una anacrusa melódica pertenece, en términos formales, al compás que le sigue, pero habitualmente llevará la ARMONÍA del compás en el que está.

Las anacrusas no se contabilizan en el recuento de compases.

J. Haydn. Scherzo

anacrusas

I - - - - V - - - I

■ **ANÁLISIS:** El análisis tal y como nosotros lo entendemos, tiene como finalidad principal entender y explicar los elementos constituyentes del LENGUAJE MUSICAL, a fin de ponerlos en práctica mediante la improvisación, la composición o la práctica docente. Para la MÚSICA TONAL, lo dividimos en los siguientes apartados.

- el análisis armónico, centrado en el estudio de las ESTRUCTURAS ARMÓNICAS por medio del CIFRADO DE GRADOS
- el análisis melódico, centrado en el estudio de las TÉCNICAS DE CONSTRUCCIÓN MOTÍVICA y del PERFIL MELÓDICO
- el análisis rítmico, centrado en el estudio de la TEXTURA por medio de los PATRONES RÍTMICOS
- la síntesis analítica, por medio de la PIRÁMIDE DE NIVELES DE SÍNTESIS
- el ANÁLISIS FORMAL, como resultado de la interrelación de todo lo anterior.

■ **ANÁLISIS FORMAL:**

1. Estudio de una obra musical en sus aspectos más generales, describiendo las distintas partes de que consta y sus relaciones.
2. (ver ANÁLISIS)

■ **ANTICIPACIÓN:** NOTA DE ADORNO que es NOTA REAL en el ACORDE inmediatamente posterior. La anticipación puede no figurar en el acorde posterior. La anticipación se sitúa en parte débil con respecto al acorde al que antecede.

ant

V I

ant

V I

■ **APOYATURA:** Es una NOTA DE ADORNO que se coloca a distancia de 2ª DIATÓNICA o CROMÁTICA superior o inferior de una NOTA REAL y que la desplaza de la parte fuerte. Si la apoyatura está presente como nota real en el ACORDE anterior, entonces hablamos de RETARDO. Tipos:

Ejemplo suponiendo el acorde de Tónica de Do M

Las apoyaturas (notas negras) deben situarse en parte o fracción fuerte (f). Las apoyaturas superiores son mayoritariamente diatónicas, aunque pueden encontrarse también cromáticas, y las inferiores pueden ser indistintamente diatónicas o cromáticas.

- **ARMADURA:** Sostenidos o bemoles colocados al principio del pentagrama en el SISTEMA TONAL y derivados, y que caracterizan a un TONO. El orden en que se colocan los sostenidos es: Fa, Do, Sol, Re, La, Mi, Si. El orden en que se colocan los bemoles es: Si, Mi, La, Re, Sol, Do, Fa.

Do M y La m no tienen armadura.

Estas son las armaduras de las 30 tonalidades posibles en el Sistema Tonal.

- **ARMONÍA:**

1. En el SISTEMA TONAL, armonía es el estudio y práctica de los ACORDES y sus relaciones, lo que se realiza mediante el análisis armónico.
2. En el análisis armónico, sinónimo de ACORDE. Así cuando un MOTIVO tiene 2 acordes podemos decir que “tiene 2 armonías”.

- **ARPEGGIO:** Cualquier despliegue sucesivo de las NOTAS REALES de un ACORDE, en cualquiera de sus formulaciones posibles, es considerado un arpeggio. Pueden ser de una o más octavas, ascendentes, descendentes, quebrados, dientes de sierra,...

Quebrado ascendente Quebrado descendente

Quebrado ascendente-descendente.

Quebrado descendente-ascendente.

■ ARTICULACIÓN:

1. Desde el punto de vista formal, cada fragmento del discurso musical es una articulación. También se denominan así los puntos en que se unen (o separan) esos fragmentos. Las articulaciones vienen determinadas por la confluencia de factores armónicos (PROCESOS CADENCIALES), rítmicos (cambios en el RITMO DE SUPERFICIE), melódicos (rupturas o reposos del PERFIL MELÓDICO), cambios tímbricos o AGÓGICOS, etc.
2. Desde el punto de vista de la interpretación, articulaciones son los distintos tipos de ataque de una o varias NOTAS: legato, picado, staccato, etc.

■ AUMENTACIÓN RÍTMICA: TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN MOTÍVICA que consiste en la duplicación de la duración de las notas de un MOTIVO o CÉLULA.

J. S. Bach, Clave bien temperado, Vol. I, Fuga 8, en Mib m, c. 77-82.

aumentación

motivo

transporte

■ BAJO: La voz inferior de una TEXTURA o de un plano de ACOMPAÑAMIENTO. En el SISTEMA TONAL sirve de soporte a la ARMONÍA.

■ BORDADURA: ver FLOREOS

■ BORDÓN: Las notas primera y quinta de una ESCALA tocadas juntas en la parte grave con cualquier RITMO reciben el nombre de bordón. Los bordones suelen presentarse en forma de OSTINATOS.

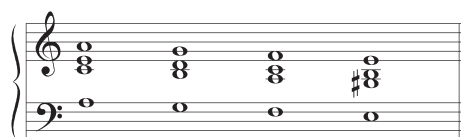


■ **CADENCIA ANDALUZA:** ESTRUCTURA ARMÓNICA propia del MODO MENOR y del MODO FRIGIO con las siguientes características:

- empieza en I y acaba en V, ambos en ESTADO FUNDAMENTAL (en modo menor)
- el BAJO desciende por segundas DIATÓNICAS (MODO MENOR NATURAL)
- los ACORDES intermedios de la estructura pueden variar, respetando las notas del Bajo.

Las posibilidades más habituales son:

I	VII	VI	V
	6 Vm	6 IV	



La menor I VII VI V
 Mi frigio flamenco IV III II IM

Podemos encontrarla en muchas canciones populares, sobre todo las emparentadas con el folklore andaluz o el flamenco.

Ya se ha muerto el burro



■ **CADENCIA AUTÉNTICA:** (ver PROCESOS CADENCIALES)

■ **CADENCIA PERFECTA:** (ver PROCESOS CADENCIALES)

■ **CADENCIA PLAGAL:** (ver PROCESOS CADENCIALES)

■ **CADENCIA ROTA:** (ver PROCESOS CADENCIALES)

■ **CANON:**

1. Técnica contrapuntística IMITATIVA que consiste en que dos o más VOCES cantan la misma MELODÍA pero empezando en distintos momentos.

El canon suele realizarse al unísono o a la octava, pero también pueden encontrarse a otras distancias interválicas.

1ª voz

imitación en canon (unísono)

6

imitación en canon (unísono)

2 .Una obra construida sistemáticamente en forma de canon con cierto sentido.

melodía

imitación en canon

■ **CÉLULA:** El más pequeño elemento musical analizable. Analíticamente, podemos aislar el contenido armónico, melódico o rítmico del MOTIVO, en cuyo caso podemos hablar de CÉLULA MELÓDICA, CÉLULA ARMÓNICA o CÉLULA RÍTMICA.

■ **CÉLULA ARMÓNICA:**

1. La ARMONÍA de una CÉLULA.

2. El mínimo elemento armónico utilizable, equivalente a la CÉLULA MELÓDICA, que puede ser utilizado mediante las TÉCNICAS DE CONSTRUCCIÓN MOTÍVICA que afectan a la armonía. La célula armónica más pequeña es la de un solo ACORDE. (ver TRIPLE ANÁLISIS)

■ **CÉLULA MELÓDICA:** Sucesión de alturas de una CÉLULA, considerada independientemente de su RITMO y de su ARMONÍA (ver TRIPLE ANÁLISIS)

■ **CÉLULA RÍTMICA:** Extracción del elemento rítmico de una CÉLULA (ver TRIPLE ANÁLISIS) para utilizarlo en la construcción melódica.

■ **CELULIZACIÓN:** TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN MOTÍVICA que consiste en extraer una CÉLULA de un MOTIVO y repetirla o desarrollarla con cualquiera de las otras técnicas de construcción motívica.

F. J. Haydn, Trío, Finale (Presto)

musical score with annotations: motivo, cel. 2, cel. 1, celuliz. 1 (eco), celuliz. 2, adapt. cél. 2, eco, mod. cad. cél. 1, Roman numerals (I, V, IV)

- **CIFRADO:** Los cifrados son sistemas para codificar los **ACORDES**, sus características y sus relaciones. Entre los sistemas más conocidos figuran el **CIFRADO DE GRADOS**, el **CIFRADO AMERICANO** y el **CIFRADO LATINO**. Otros posibles son el **cifrado barroco**, con números árabes que indican la interválica a contar desde el **BAJO** (ver partituras de Bach, Corelli, Vivaldi, etc.) y el **cifrado funcional** que utiliza letras (T, S, D,...) para indicar las **FUNCIONES** de los acordes (ver de la Motte, "Armonía").
- **CIFRADO AMERICANO:** Sistema de **CIFRADO** habitual en la música de jazz y en músicas comerciales, basado en emplear 7 letras mayúsculas, desde la A a la G, que coinciden con el **NOMBRE DE LAS NOTAS** en el sistema anglosajón. Cada una de ellas indica un **ACORDE MAYOR**.

A B C D E F G

Para indicar que la nota sobre la que se construye el **ACORDE** es sostenido o bemol se añaden estos signos ("♯" o "♭") a la letra mayúscula correspondiente. Ej.: C♯ = Do ♯. (ver nota en **ALTERACIÓN**).

El **cifrado americano** siempre se coloca sobre el pentagrama de la **MELODÍA**. El **cifrado** es independiente de la **ARMADURA** y de las **ALTERACIONES** de la melodía. Es decir, que las **ALTERACIONES** propias de la **TONALIDAD** y las de la melodía no afectan para nada a las letras escritas para el **cifrado**.
Cifrados más comunes.

- m o min, va unido a una letra mayúscula y significa **ACORDE MENOR**
- +, va unido a una letra mayúscula y significa **ACORDE AUMENTADO**
- °, va unido a una letra mayúscula y significa **acorde disminuido**, a veces 5ª disminuida e incluso acorde de **SÉPTIMA DISMINUIDA**.
- M7 o Maj7, indica una 7ª mayor añadida.
- sus 4 indica una 4ª en vez de una 3ª.
- 7 significa una 7ª menor añadida.
- 9 significa 7ª menor y 9ª mayor añadidas.
- Las alteraciones delante de los **NÚMEROS ARÁBICOS** modifican estas reglas.

- Todos los acordes se sobreentienden en ESTADO FUNDAMENTAL, es decir, con la FUNDAMENTAL del acorde en la nota más grave, mientras no se indique lo contrario.
- Una letra después de una barra inclinada (ej. C/E) indica que esa nota es el bajo.

Ejemplos con la letra C:

■ **CIFRADO DE GRADOS:** Tipo de CIFRADO que utiliza los NÚMEROS ROMANOS para indicar el GRADO analizado, NÚMEROS ÁRABIGOS para indicar el estado (fundamental o invertido) en que se encuentra cada grado y algunos signos adicionales para determinados acordes específicos. Naturalmente, existen diferentes variedades de este tipo de cifrado. Nosotros explicamos aquí el utilizado en todas las publicaciones del IEM:

- Números romanos: I, II, III, IV, V, VI, VII
- Números árabes: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
- Signos: #, b, +, m, M, °

Los números (romanos y árabes) pueden estar entre PARÉNTESIS O TACHADOS. También es posible que un número romano lleve un CERITO O UN SIGNO + como superíndice, que le anteceda un b o un #, o que se encuentre dentro de un CÍRCULO.

INDICE DE CIFRADOS MÁS USADOS

		ESTADO FUND.	1ª INV.	2ª INV.	3ª INV.
TRIADAS		5 ó nada	6	6 4	
7ª DOMINANTE		7 +	6 5	+6	+4
7ª DIATÓNICA		7	6 5	4 3	2
7ª SENSIBLE		7 5	5 +6	3 +4	4 +2
7ª DISMINUIDA		7	+6 5	+4 3	+2
9ª DIATÓNICA		9 7	7 5 6	5 3 4	3 4 2
9ª DOMINANTE	MAYOR	9 7 +	7 5 6	5 +6 4	3 +4 2
	MEJOR	(b)9 7 +	7 5 6	5 +6 4	(b)3 +4 2

continúa

- Ⓜ Obra en modo Mayor
- Ⓜ Obra en modo menor
- Ⓜ Regionalización (modulación) al tono de la Dominante

■ **Números romanos para indicar acordes.**

Ejemplos con I

- I → Acorde diatónico (Mayor, menor o disminuido)
- ‡ → Acorde Mayor con función de dominante
- IM → Acorde Mayor
- Im → Acorde menor
- I+ → Acorde aumentado
- I° → Acorde disminuido
- I^M → Acorde Mayor con 5ª disminuida
- (I) → Acorde Mayor con función de dom.y sin fundamental
- I → Nota pedal

RETARDOS SIMPLES		2ª	3ª	4ª	5ª	6ª	8ª	BAJO
TRIADAS	5		(4) 3		(6) 5		(9) 8	— 5
	6					(7) 6	(9) 8 6 —	— 6
	6 4					(7) 6 4 —	(9) 8 6 — 4 —	
7ª DIATÓNICA	7		7 — 5 — (4) 3		7 — (6) 5			— 7
	6 5		6 — 5 — (4) 3			(7) 6 5 —	(9) 8 6 — 5 —	— 6 — 5
	4 3			6 — (5) 4 3		(7) 6 4 — 3	(9) 8 4 — 3 —	— 4 — 3
	2	6 — 4 — (3) 2		6 — (5) 4 2 —		(7) 6 4 — 2 —		
7ª DE DOMINANTE	7 +		7 — 5 — (4) +		7 — (6) 5 + —			
	6 5		(4) 3 6 — 5 —					— 6 — 5
	+6					(7) +6 4 — 3 —	(9) 8 +6 —	— +6
	+4			6 — (5) +4 2 —		(7) 6 +4 — 2 —		
7ª DE SENSIBLE	7 5		7 — 5 — (4) 3		7 — (6) 5 3 —			
	5 +6		5 — (4) 3 +6 —				(9) 8 5 — +6 —	— 5 — +6
	3 +4			3 — 6 — (5) +4		3 — (7) 6 +4 —		— 3 — +4
	4 +2	6 — 4 — (3) +2		6 — (5) 4 +2 —				
7ª DISMINUIDA	7		7 — 5 — (4) 3		7 — (6) 5 3 —			
	+6 5		+6 — 5 — (4) 3				(9) 8 +6 — 5 —	— +6 — 5
	+4 3					(7) 6 +4 — 3 —		
	+2			6 — (5) 4 +2 —		(7) 6 4 — +2 —		

SEXTA AUMENTADA		
ITALIANA	ALEMANA	FRANCESA
#6	#6 5	#6 4 3

ACORDES TRIADAS	RETARDOS DOBLES	
5	(6) 5 (4) 3	(9) 8 (4) 3
6 4	(7) 6 (5) 4	

SÉPTIMA DIATÓNICA	RETARDOS DOBLES
7	7 — (6) 5 (4) 3
2	(7) 6 (5) 4 2 —

SÉPTIMA DOMINANTE	RETARDOS DOBLES
7 +	7 — (6) 5 (4) +
+4	(7) 6 (5) +4 2 —

■ Dominante sobre tónica (tradicional)

7ª DOMINANTE SOBRE TÓNICA	9ª DOMINANTE SOBRE TÓNICA		7ª SENSIBLE SOBRE TÓNICA	7ª DISMINUIDA SOBRE TÓNICA
	MAYOR	MENOR		
+7 I	6 +7 5 I	(b)6 +7 5 I	6 +7 I	+7 (b)6 I

■ Dominante sobre tónica (nuevo)

7ª DOMINANTE SOBRE TÓNICA	9ª DOMINANTE SOBRE TÓNICA		7ª SENSIBLE SOBRE TÓNICA	7ª DISMINUIDA SOBRE TÓNICA
	MAYOR	MENOR		
7 + V I	9 7 + V I	b9 7 + V I	7 5 (V) I	7 (V) I

Definición y Ejemplos de Términos

Ejemplo de cada uno de los cifrados más habituales:

Triadas 7ª de dominante 7ª diatónica

I I I V V V V I I I I
 6 6 4 7 6 +6 +4 7 6 4 2
 4 4 3 + 5 5 5 5 5 3 2

7ª de sensible 7ª disminuida 9ª diatónica

7 5 3 4 7 +6 +4 9 7 5 3
 5 +6 +4 +2 7 5 3 +2 7 6 4 2
 (V) (V) (V) (V) (V) (V) (V) (V) I I I I

9ª dominante mayor 9ª dominante menor

9 7 5 3 7 (b)9 7 5 (b)3 7
 7 5 +6 +4 +2 7 5 +6 +4 7
 + 6 4 2 + 7 6 4 2 +2
 V V V V V V V V V V

Retardos en triadas (estado fundamental) (1ª inversión) (2ª inversión)

(4) 3 (6) 5 (9) 8 5 (7) 6 (9) 8 6 (7) 6 (9) 8
 I I I I I I I I I

En 7ª diatónica (estado fundamental) (1ª inversión)

7 7 6 (7) 6 (9) 8 6
 5 5 4 5 5 5
 (4) 3 (6) 5 7 (4) 3 5 5 5
 I I I I I I

En 7ª diatónica (2ª inversión)

(3ª inversión)

Musical notation for 7th diatonic chords in 2nd and 3rd inversion. The first system shows the 2nd inversion (6-4, 7-6, 9-8) and the second system shows the 3rd inversion (4, 6, 7-6, 9-8).

En 7ª dominante (estado fundamental)

(1ª inversión)

(2ª inversión)

(3ª inversión)

Musical notation for 7th dominant chords in fundamental, 1st, 2nd, and 3rd inversion. The first system shows the fundamental (7-5, 7-5, 4-3, 6) and the second system shows the 1st, 2nd, and 3rd inversions (4-3, 6, 7-6, 9-8, 6, 7-6, 9-8, 6).

En 7ª sensible (estado fundamental)

(1ª inversión)

(2ª inversión)

(3ª inversión)

Musical notation for 7th sensitive chords in fundamental, 1st, 2nd, and 3rd inversion. The first system shows the fundamental (7-5, 6-5, 4-3, 5) and the second system shows the 1st, 2nd, and 3rd inversions (4-3, 5, 6-5, 8, 6, 7-6, 9-8, 6).

En 7ª disminuida (estado fundamental)

(1ª inversión)

(2ª inversión)

(3ª inversión)

Musical notation for 7th diminished chords in fundamental, 1st, 2nd, and 3rd inversion. The first system shows the fundamental (7-5, 6-5, 4-3, 5) and the second system shows the 1st, 2nd, and 3rd inversions (4-3, 5, 6-5, 8, 6, 7-6, 9-8, 6).

Dobles retardos más comunes

Musical notation for common double retardations. The first system shows the fundamental (6-4, 7+, 9-8, 8-3, 7-5, 6-4, 7-5, 6-4, 7-5, 6-4, 7-5, 6-4) and the second system shows the 1st, 2nd, and 3rd inversions (4, 7+, 9-8, 8-3, 7-5, 6-4, 7-5, 6-4, 7-5, 6-4, 7-5, 6-4).

Acordes retardo

Sextas aumentadas

Musical notation for retardation chords and augmented sixths. The first system shows the fundamental (7+, 7+, 9, 7+, 7+, 7+, 7+, 7+, 7+, 7+) and the second system shows the 1st, 2nd, and 3rd inversions (V, I, V, I, V, Im, (V), I, (V), Im, #6, #6, #6).

Una alteración entre paréntesis indica su carácter opcional.

- **CIFRADO LATINO:** Es una variante del CIFRADO AMERICANO que indica los ACODES con los NOMBRES DE NOTAS del solfeo.

Cifrado americano: A B C D E F G
 Cifrado latino: La Si Do Re Mi Fa Sol

El resto de números y letras es equivalente al cifrado americano.

Ej: Si7 = B7; Lam9 = Am9

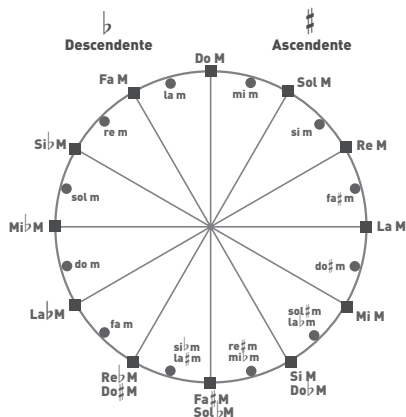
- **CÍRCULO:** Dado que el sistema de CIFRADO DE GRADOS que utilizamos se basa en los ACODES DIATÓNICOS con respecto a una TONALIDAD O MODO, es necesario indicar al principio de la ESTRUCTURA ARMÓNICA el modo MAYOR O MENOR de las obras del SISTEMA TONAL colocando una "M" o una "m" dentro de un círculo. Análogamente, puede indicarse también la ESCALA MODAL en contextos modales.

En el transcurso de la obra, un NÚMERO ROMANO dentro de un círculo indica una REGIONALIZACIÓN. El número romano, en ese caso, establece la relación del nuevo centro tonal con la TONALIDAD de la obra.

Indica que la obra está en modo mayor.

Indica que hemos pasado a la región de la dominante.

- **CÍRCULO DE QUINTAS:** Círculo, que simula un reloj, en el que cada hora está representada por una TONALIDAD. Los TONOS se ordenan por orden de quintas ascendentes (hacia la derecha) o descendentes (hacia la izquierda). Algunas tonalidades se enharmonizan para permitir el paso entre sostenidos y bemoles; si no se enharmonizaran el círculo no podría cerrarse.



Colocamos las tonalidades menores a la izquierda de sus RELATIVOS mayores porque su uso práctico en las PROGRESIONES así lo aconseja,

■ **CODA:** (ver ELEMENTOS NO TEMÁTICOS).

■ **COMPÁS:**

1. Base regular de la estructura rítmica de una pieza o de un fragmento según la alternancia de tiempos fuertes y débiles agrupadas en torno al ICTUS. Los principales tipos de compases son: binario (fuerte-debil), ternario (fuerte debil debil) y cuaternario (fuerte-debil, menos fuerte-debil), Subdivisión:

Compases binarios	Compases ternarios	Compases cuaternarios
2/2	3/2	4/2
2/4	3/4	4/4
6/8	9/8	12/8

2. Cada una de las divisiones numeradas y marcadas por la barra de compás (exceptuando las anacrusas). Así, decimos que una FRASE tiene 8 compases o que la reexposición comienza en el compás 134.

Aparte de los compases citados, es posible combinar varios de ellos entre sí.

■ **CONSONANCIA Y DISONANCIA:** Los conceptos de consonancia y disonancia van asociados a la sensación de estabilidad o inestabilidad que produce la superposición de los sonidos y tiene un componente cultural. El gusto musical de cada época y cultura decide lo que considera estable o inestable y por tanto atribuye a cada INTERVALO o ACORDE un grado más o menos determinado de consonancia o disonancia. En el SISTEMA TONAL se consideran disonantes todos aquellos intervalos que no son unísono, 4ª, 5ª y 8ª justa, o 3ª y 6ª mayor o menor. En cuanto a la ARMONÍA, todos los acordes TRIADAS mayores y menores en cualquiera de sus INVERSIONES se consideran consonantes.

■ **CONTRAPUNTO:** (ver TIPOS DE TEXTURA)

■ **CONTRAPUNTO INVERTIBLE:** Técnica contrapuntística que consiste en elaborar un CONTRAPUNTO de manera que cualquiera de sus VOCES pueda actuar como BAJO.

En función del número de voces, puede ser CONTRAPUNTO DOBLE, TRIPLE o CUÁDRUPLE.

■ **CONTRAPUNTO DOBLE:** (ver CONTRAPUNTO INVERTIBLE).

■ **CONTRAPUNTO TRIPLE:** (ver CONTRAPUNTO INVERTIBLE).

■ **CONTRAPUNTO CUÁDRUPLE:** (ver CONTRAPUNTO INVERTIBLE).

■ **CONTRASTE:** TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN MOTÍVICA que consiste en oponer a un MOTIVO o SEMIFRASE un elemento melódico de características netamente diferentes en lo melódico, armónico y/o rítmico. No es necesario que todos los aspectos sean diferentes, pero sí que los cambios sean suficientes como para percibir un cambio de carácter acusado.

Mozart. Sonata en Do M, Rondó.

VI - II - V I IV - II - V

- **CUARTA Y SEXTA CADENCIAL:** Acorde de DOMINANTE con doble APOYATURA de cuarta y sexta. El CIFRADO es, por tanto, el de una dominante y el PARÉNTESIS para el 4 y el 6 indica que son apoyaturas y que se cuentan interválicamente desde la FUNDAMENTAL del acorde de dominante. Es muy habitual en los PROCESOS CADENCIALES en el SISTEMA TONAL. Si bien muchos teóricos explican el acorde de esta manera, en bastantes tratados se cifra este acorde como grado I en 2ª INVERSIÓN, lo que entra en contradicción con la explicación.

I II V I

paréntesis que indica apoyaturas o retardos

El mismo sistema de cifrado se utiliza cuando esta cuarta y sexta cadencial se coloca sobre una DOMINANTE SECUNDARIA sobre el GRADO TACHADO correspondiente.

- **CUATRIADA** (ver ACORDES DE CUATRO SONIDOS).
- **DIATÓNICO:**
 1. Todas las NOTAS que forman parte de una ESCALA determinada, propia de un sistema compositivo, como la TONALIDAD, la MODALIDAD, etc., son notas diatónicas de esta escala. Lo contrario de nota diatónica es nota alterada (ver ALTERADO).
 2. Referido a una ESCALA (ESCALA DIATÓNICA), dicese de las propias del SISTEMA TONAL.
- **DINÁMICA:**
 1. Componente de la TEXTURA que examina el volumen o intensidad de cada fragmento de la obra. La dinámica está en relación con los signos y palabras que expresen la intensidad en la partitura, pero también con la DENSIDAD, REGISTRO, instrumentación, etc.
 2. En sentido restringido, conjunto de signos y palabras con los que se expresa la intensidad de la interpretación en cada momento.

- **DISMINUCIÓN RÍTMICA:** TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN MOTÍVICA que consiste en la división por la mitad de la duración de las NOTAS de un MOTIVO o CÉLULA. (ver AUMENTACIÓN RÍTMICA).
- **DISONANCIA** (ver CONSONANCIA Y DISONANCIA).
- **DOMINANTE:** En el SISTEMA TONAL, acorde tensivo con tendencia a resolver en I. Está representado por el grado V, aunque admite diferentes conformaciones interválicas, pudiendo conservar su función incluso con la FUNDAMENTAL omitida (ver DOMINANTE SIN FUNDAMENTAL).
- **DOMINANTE SECUNDARIA:** ACORDE mayor, opcionalmente con séptima menor, y con FUNCIÓN de DOMINANTE de un GRADO, excepto de I. Admite las mismas variantes de conformación inteválica que la dominante. Cualquier GRADO de una TONALIDAD puede ser realizado mediante otro acorde que cumpla la función de dominante de ese grado. Indicamos la función de dominante secundaria tachando el número romano.

I V-I II V-II III I IV II V III VI IV bVII V I

- **DOMINANTE SOBRE TÓNICA:** Cualquier variante del ACORDE de DOMINANTE superpuesto a la FUNDAMENTAL del acorde de TÓNICA. Aquí vemos algunas posibilidades y su CIFRADO. Son muy habituales como APOYATURA del último acorde de un PROCESO CADENCIAL.

Séptima de dominante sobre tónica Séptima de sensible sobre tónica Séptima disminuida sobre tónica Séptima de dominante sin fundamental sobre tónica

7+ 7 7 7
V I (V) I (V) I (V) I

Este mismo proceso puede darse sobre un PEDAL de dominante. En este caso se trataría de la dominante de la dominante sobre la dominante.

- **DOMINANTE SIN FUNDAMENTAL:** En general, todos los ACORDES necesitan la FUNDAMENTAL para ser identificados porque es su nota más importante. Sin embargo los acordes de DOMINANTE ofrecen la posibilidad de ser identificados por el INTERVALO de 5ª disminuida que se forma entre la 3ª (SENSIBLE) y la 7ª. Por esta razón es posible encontrar acordes que conserven la función de dominante, a pesar de que su FUNDAMENTAL haya

sido omitida. Estos acordes se cifran con (V). El PARÉNTESIS indica la supresión de la fundamental.

Séptima de dominante sin fundamental Séptima disminuida Séptima de sensible

I (V) I 7 (V) I 7 5 (V) I

Para el cifrado arábigo de estos acordes no se tiene en cuenta la fundamental (ver CIFRADO DE GRADOS).

El mismo sistema de cifrados se aplica a las DOMINANTES SECUNDARIAS.

- **DUPLICACIÓN:** Cuando la TEXTURA tiene más VOCES que el número de notas de un ACORDE, es necesario duplicar alguna de sus notas. La duplicación de una u otra de las notas del acorde, en combinación con su POSICIÓN, es muy importante para la sonoridad armónica.

Duplicar la FUNDAMENTAL añade estabilidad al acorde y es la posibilidad más común. Al realizar ENLACES ARMÓNICOS es muy importante tener en cuenta las duplicaciones. En particular, una de las reglas armónicas más extendidas prohíbe la duplicación de las NOTAS DE ATRACCIÓN.

- **ECO:** REPETICIÓN no estructural de un elemento melódico (SEMIFRASE, MOTIVO, CÉLULA, etc.). Si se elimina el eco, la ESTRUCTURA MELÓDICA sigue estando completa.

F. J. Haydn, Trio.

motivo eco 1 celulización

① I I V I ⑤ IV V

eco 2 mod. cadencial eco 3

I V I ⑤ IV V I V I

motivo celulización mod. cadencial

- **ELEMENTOS NO TEMÁTICOS:** Elementos secundarios del discurso musical que sirven de marco a los TEMAS. Los principales elementos no temáticos son:

- **INTRODUCCIÓN:** elemento no temático que inicia una obra o un movimiento y le sirve de pórtico. En muchos casos la introducción tiene un carácter e incluso un tempo distinto del de la obra y su material no vuelve a ser utilizado de manera explícita.

- **PUENTE:** elemento no temático que sirve de conexión de dos temas. Puede tener elementos MOTÍVICOS comunes a uno o a ambos temas, y también conectarlos armónicamente por un PROCESO DE REGIONALIZACIÓN. La utilización de este término está muy extendida en el ANÁLISIS de formas de sonata.
- **TRANSICIÓN:** cumple la misma función que el puente pero a veces se reserva el término anterior para la conexión entre los temas A y B de una sonata y se utiliza éste último para otros casos.
- **CODA:** elemento no temático que cierra una obra o movimiento después del PROCESO CADENCIAL principal de la misma.
- **CODETA:** elemento no temático que cierra un tema, una SUBSECCIÓN o una SECCIÓN.
- **DESARROLLO:** combinación libre de elementos temáticos y no temáticos para generar movimiento musical.
- **GRUPO CADENCIAL:** su función es similar a la codeta pero se caracteriza por el énfasis en PROCESOS CADENCIALES rotundos y elaborados.

■ **ENHARMONÍA:** Dos NOTAS o TONALIDADES con distinto nombre e igual sonido producen enharmonía (ver TONOS y CÍRCULO DE QUINTAS).

Ejemplo: Do # y Re b son notas enharmónicas.

Do # Mayor y Re b Mayor son tonos enharmónicos.

■ **ENLACE ARMÓNICO:** El ENLACE ARMÓNICO consiste en unir ACORDES sucesivos siguiendo las REGLAS básicas de la ARMONÍA tonal, que no permiten los MOVIMIENTOS PARALELOS de 5ª ni de 8ª y que aconsejan mover las VOCES con distancias lo más cortas posible.

Cuando se trabaja con ACORDES TRIÁDAS se obtienen tres enlaces armónicos básicos que se originan al combinar las POSICIONES del siguiente ejemplo, según la ESTRUCTURA ARMÓNICA de que se trate. Las notas que aparecen con la cabeza negra permiten elegir diferentes enlaces.

Modelo Do M

Nº 1

Nº 2

Nº 3

Diagram showing three models of chord progressions in G major (Do M) using triads. Model 1: I, II, III, IV, V, VI, (b)VII. Model 2: I, II, III, IV, V, VI, (b)VII. Model 3: I, II, III, IV, V, VI, (b)VII.

Modelos de enlaces armónicos en Do Mayor con la estructura I-IV-V-I:

Modelos básicos

Modelos elaborados

Diagram showing basic and elaborated harmonic link models in G major (Do Mayor) with the structure I-IV-V-I. Basic models: 1 (1a, 1b), 2 (2a, 2b), 3 (3a, 3b). Elaborated models: 1+2, 1+3, 2+1, 2+3, 3+1, 3+2.

En este ejemplo se supone que todos los acordes están en ESTADO FUNDAMENTAL, o sea, que debajo de cada uno de estos acordes está su FUNDAMENTAL. Sin embargo, los enlaces están sujetos a muchas variables, incluyendo la situación del BAJO.

Ejemplo de enlace de algunas estructuras básicas:

Estructuras básicas de 4 compases.

Estructuras básicas de 8 compases.

Otra regla importante del ENLACE ARMÓNICO se refiere a la resolución de las NOTAS DE ATRACCIÓN, que prescribe el movimiento preferente de ciertas notas en algunos acordes de manera que estas se resuelvan.

■ ESCALA:

1. Sucesión de NOTAS de alturas (sonidos) consecutivas. Las más usadas en la música occidental tienen una octava y se ordenan en sentido ascendente y/o descendente por segundas. La diferencia entre unas y otras escalas estriba en la colocación de las distancias interválicas entre sus notas, gracias a lo cual cada escala tiene una sonoridad característica. Cualquier escala puede ser denominada MODO, aunque este vocablo se reserva generalmente para designar una ESCALA MODAL o también para los dos tipos de ESCALAS DIATÓNICAS.
2. En un sentido amplio, cualquier movimiento de notas sucesivas se llama movimiento en ESCALA y no es necesario que abarque ni que se limite a una octava.

- ESCALA CROMÁTICA: Sucesión de todas las NOTAS posibles del sistema temperado. Consta de 12 notas a distancia de medio TONO. Existe un sólo tipo. Aquí se muestra la relación de la escala cromática y la HEXATONAL.

- **ESCALA HEXATONAL:** Consta de 6 NOTAS a distancia de TONOS enteros. Se deriva de la división de la ESCALA CROMÁTICA en 6 INTERVALOS iguales. Existe un sólo tipo con una posible TRANSPOSICIÓN.

Escala hexatonal 1
Escala hexatonal 2

El TRANSPORTE de estas escalas a otras alturas no tiene utilidad práctica porque produce los mismos sonidos que alguna de estas dos.

- **ESCALAS DE JAZZ:** Existen infinidad de ESCALAS usadas en muy diferentes tipos de música. No es posible incluirlas todas en esta recopilación, pero seleccionamos unas pocas de entre las más empleadas en el mundo del jazz, excluyendo las ya mencionadas como las DIATÓNICAS, MODALES, PENTATÓNICAS y HEXATONALES.

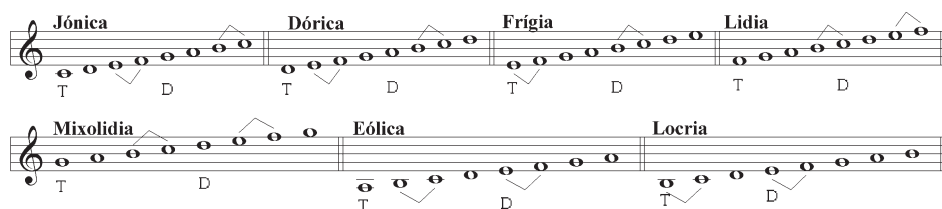
- **ESCALAS DIATÓNICAS:** Son las ESCALAS propias del SISTEMA TONAL. Sus sonidos sucesivos se encuentran a distancia de segunda mayor o menor. Existen 2 tipos: escala mayor (también llamada modo mayor) y escala menor (también llamada modo menor), de acuerdo con la relación interválica entre sus notas. Dentro de cada uno de estos modos existen pequeñas variantes casi siempre referidas al segundo tetracordo (cuatro últimas notas de la escala ascendente). En el modo menor distinguimos la escala menor natural, la melódica y la armónica.

Cada una de estas escalas puede ser TRANSPORTADA a cualquier otra altura (ver TONOS).

- **ESCALAS MODALES:**
 1. En sentido amplio cualquier ESCALA (ver acepción 1,) es un MODO.
 2. En sentido estricto, se denomina MODOS o escalas modales a las escalas

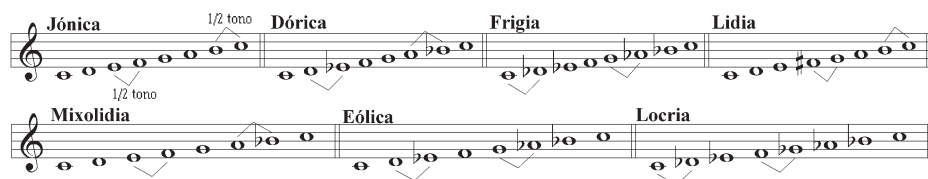
propias del SISTEMA MODAL, utilizadas en la música occidental y heredadas de la tradición griega. Se conocen también (con escasa propiedad histórica) con los nombres de MODOS GRIEGOS, MODOS GREGORIANOS o MODOS ECLESIASTICOS. La separación entre NOTAS sucesivas siempre es de segunda mayor o de segunda menor. Al estar basados en una misma escala básica, el contenido interválico total de todos los modos es el mismo (5 segundas mayores y 2 segundas menores), pero su distribución es diferente. Cada una de las escalas tiene una nota que funciona como TÓNICA (T) y otra como DOMINANTE (D). Existen 7 tipos diferentes cuyos nombres pueden ser recordados con esta palabra nemotécnica que une la primera sílaba de cada uno de ellos: JoDoFriLiMixEoLo.

Modelos de escalas modales:



Las escalas modales están muy enraizadas en las músicas tradicionales de diversas partes del mundo y en la música culta se generaron como paso intermedio entre los MODOS GREGORIANOS propiamente dichos y el SISTEMA TONAL, y como tales fueron utilizadas hasta el Renacimiento e incluso después de forma esporádica. A principios del s. XX volvieron a estar en boga y actualmente se utilizan en la música de jazz, músicas de tipo étnico y músicas comerciales en general.

Cada una de estas escalas puede ser TRANSPORTADA a cualquier otra altura. Escalas modales a partir de la nota Do



Podemos utilizar algunos trucos para el rápido reconocimiento y/o construcción de las escalas modales. A partir del conocimiento de las ESCALAS DIATÓNICAS podemos fácilmente encontrar cualquier escala modal sabiendo que:

- Truco 1

Cada escala modal es como una escala dentro de la escala mayor.

Cada escala modal empieza en una nota de esa escala.

JÓNICO = empieza en la 1ª nota de una escala mayor.

DÓRICO = en la 2ª nota

FRIGIO = en la 3ª

LIDIO = en la 4ª

MIXOLIDIO = en la 5ª

EÓLICO = en la 6ª

LOCRIO = en la 7ª

- Truco 2: Cada escala modal se parece a uno de los dos MODOS del Sistema tonal.

JÓNICO = Modo mayor

DÓRICO = Modo menor con la 6ª ascendida

FRIGIO = Modo menor con la 2ª rebajada

LIDIO = Modo mayor con la 4ª ascendida

MIXOLIDIO = Modo mayor con la 7ª rebajada

EÓLICO = Modo menor natural

LOCRIO = Modo menor con la 2ª y 5ª rebajada.

Para el Truco 2 podemos usar estas fórmulas:

Jo = M

Do = m, #6

Fri = m, b2

Li = M, #4

Mix = M, b7

Eo = m

Lo = m, b2, b5

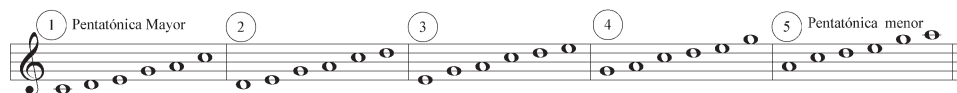
■ ESCALAS PENTATÓNICAS:

1. En sentido amplio, las escalas de cinco sonidos deberían ser llamadas en general pentafónicas porque están formadas por cinco sonidos elegidos libremente por el autor.

2. En sentido estricto hay cinco escalas llamadas pentatónicas que cumplen la condición de que cada una de sus notas puede ser considerada una tónica de un modo pentatónico diferente pero con los mismos sonidos que las otras cuatro.

En estas escalas pentatónicas sólo se utilizan segundas mayores y terceras menores entre sus notas consecutivas.

Hay 5 tipos, dos de los cuales reciben en música comercial actual un nombre especial: pentatónica menor y pentatónica mayor.



Todas ellas pueden ser transportadas a cualquier otra altura.

Estas son las cinco escalas pentatónicas a partir de Do:



- ESPEJO: TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN MOTÍVICA que consiste en cambiar de dirección todos o algunos de los INTERVALOS de un MOTIVO o CÉLULA. Es importante no confundir el espejo con la INVERSIÓN INTERVALICA.

Los espejos pueden ser CROMÁTICOS, DIATÓNICOS o ARMÓNICOS.

- **ESPEJO CROMÁTICO:** ESPEJO que respeta la interválica exacta del motivo, pero siempre en dirección contraria. Por sus propias características de funcionamiento, este tipo de espejo es más habitual a partir del s. XX.

B. Bartok, Mikrokosmos, nº 141

motivo

espejo cromático

- **ESPEJO DIATÓNICO:** ESPEJO que respeta la interválica del MOTIVO, pero ajustándolo a una ESCALA concreta. Es decir, que se conserva el sustantivo de los intervalos (2ª, 3ª, etc.), pero no necesariamente un adjetivo (M, m, etc.). El motivo se analiza en una ESCALA (TONALIDAD, MODO, etc.) y el espejo se debe mantener dentro de esa escala. La elaboración diatónica de espejos fue un elemento importante de construcción melódica en el Barroco.

J. S. Bach, Invención nº 1 en Do M

motivo

esp. diat. esp. diat. esp. diat. esp. diat.

- **ESPEJO ARMÓNICO:** Para este tipo de ESPEJO es necesario hacer un ANÁLISIS ARMÓNICO del MOTIVO. En el espejo armónico se mantiene la dirección contraria de los INTERVALOS del motivo, pero a cada NOTA REAL del motivo le corresponde una nota real del espejo y a cada NOTA EXTRAÑA una nota extraña en dirección contraria.

B. Britten, Sinfonía Simple, I, c. 36 ss.

motivo

transporte

espejo armónico

I I IV IV I VI

- **ESQUELETO ARMÓNICO:** Visión vertical y sintetizada de la música que deja al descubierto la conducción esencial de las VOCES o NOTAS que forman los ACORDES (ver LECTURA ARMÓNICA).

L. Mozart, Menuet

Esqueleto armónico

Partitura original

- **ESQUEMA FORMAL:** Gráfico que representa la FORMA de la obra o fragmento con sus principales ARTICULACIONES. Puede incluir información complementaria relevante como el NÚMERO DE COMPASES de cada sección, sus PROCESOS CADENCIALES, REGIONES, etc.

c.	4	8	12	16
Fr.	A		B	
Sf.	a	a'	b	a''
Cad.	V-I	V-I	V	V-I

- **ESTADO DEL ACORDE:** (ver ESTADO FUNDAMENTAL e INVERSIONES).
- **ESTADO FUNDAMENTAL DE UN ACORDE:** Cuando, en un acorde cualquiera, la NOTA FUNDAMENTAL (la que origina el acorde) se coloca como nota más grave nos encontramos ante un acorde en estado fundamental. En general, el estado fundamental es el más estable y rotundo.
- **ESTILO:** Conjunto de características comunes a varias obras que las relacionan entre sí y las hacen reconocibles. Podemos hablar del estilo de una cultura (estilo oriental), de una época (estilo barroco), de un autor (estilo mozartiano), de un género (estilo operístico), etc. El ANÁLISIS armónico, melódico y de la textura puede revelar pautas de estilo, pero a condición de que implícita o explícitamente se comparen los resultados del análisis con otras obras similares.
- **ESTRECHO:** Técnica contrapuntística propia de la Fuga y de los fragmentos fugados que consiste en la imitación en canon del sujeto, la respuesta o el contrasujeto.

J.S.Bach: Clave bien temperado, Fuga VI, c. 39-42



■ ESTRUCTURA ARMÓNICA:

1. En sentido amplio, conjunto de **ACORDES** con sentido en un contexto armónico dado
2. **CIFRADO** armónico de un fragmento musical que expresa tanto la sucesión de **GRADOS** como **EL ESTADO** de los acordes. También puede expresar el **RITMO ARMÓNICO**.

	6 4		6			7 +	
I	IV	I	I	V	I	II	V

3. En un sentido más estricto, cifrado de una **FRASE** que refleja sus **grados e INVERSIONES**, así como su distribución en los **COMPASES**. La estructura armónica representa un conjunto de acordes con sentido completo y con un principio y un final bien determinados. Es la base armónica sobre la que se construye la música tonal o modal.

Las estructuras armónicas básicas del **SISTEMA TONAL** (al igual que las **ESTRUCTURAS MELÓDICAS**) son de 4, 8, 12 ó 16 compases.

Ejemplos de estructuras básicas:

con Cadencia Perfecta

con Cadencia Plagal

con Semicadencia

I	II	III	IV	V	I	I	II	III	IV	IV	V	V	VI	VI	bVII	bVII
I	IV	V	I	I	IV	IV	I	I	IV	IV	V	V	VI	VI	bVII	bVII
V	VI	bVII	bVII	bVII	bVII	bVII	bVII	bVII	bVII	bVII	bVII	bVII	bVII	bVII	bVII	bVII

En estos cuadros encontramos algunas de las posibles combinaciones de cuatro acordes que, empezando en grado I, acaban en:

- **CADENCIA PERFECTA (V-I)**,
- **CADENCIA ROTA** (las mismas de cadencia perfecta pero con final en VI ,u otro acorde que sustituya a I.

- CADENCIA PLAGAL (IV-I) y
- SEMICADENCIA (final en V)

Para obtener estructuras armónicas de 8 compases o más, sólo necesitamos combinar éstas, uniendo dos, tres, etc.

■ ESTRUCTURA MELÓDICA:

1. A veces, lo utilizamos como sinónimo de FRASE.

L. Mozart, Menuet

Musical notation for Mozart's Minuet in G major, 3/4 time. The melody is divided into four segments: 'motivo' (I), 'adapt. + anacrusa' (IV), 'adapt.' (I), and 'mod. cadencial' (IV-V, I).

2. Gráfico que muestra las TÉCNICAS DE CONSTRUCCIÓN MOTÍVICA de una MELODÍA. Puede presentarse con o sin la melodía. Es una herramienta útil para la invención o composición de frases.

A skeletal musical staff showing the harmonic structure of the previous example. It is divided into four segments: 'motivo' (I), 'adapt. + anacrusa' (IV), 'adapt.' (I), and 'mod. cadencial' (IV-V, I).

■ FLOREO: También llamada BORDADURA, es la NOTA DE ADORNO colocada entre dos NOTAS REALES, del mismo nombre y tesitura, a distancia de 2ª superior o inferior. Debe estar situada en parte o fracción débil respecto de alguna de las notas reales o de ambas. Tipos de floreo:

- SUPERIOR: por encima de la nota real (1).
- INFERIOR: por debajo de la nota real (2).
- DOBLE: los dos anteriores juntos (3).
- INCOMPLETO: supresión de la primera o segunda nota real de un floreo inferior o superior (algunos teóricos lo llaman NOTA ESCAPADA) (4).

Ejemplo suponiendo el acorde de Tónica de Do M

Musical notation showing four types of ornaments (floreos) on a D major chord. (1) Superior: a D note above the main D. (2) Inferior: a D note below the main D. (3) Double: both superior and inferior D notes. (4) Incomplete: missing the first or second real note of the ornament.

Los floreos superiores son mayoritariamente DIATÓNICOS, aunque pueden encontrarse también CROMÁTICOS; los inferiores pueden ser diatónicos o cromáticos.

- **FORMA SONATA:** PATRÓN FORMAL muy importante a partir del Clasicismo que consta de tres SECCIONES principales.

En su forma básica, la EXPOSICIÓN presenta dos TEMAS principales de carácter contrastante, el primero de los cuales está en la TONALIDAD PRINCIPAL y el segundo en una REGIÓN, habitualmente la de la DOMINANTE o el RELATIVO y termina con un GRUPO CADENCIAL en esa región. Habitualmente se repite.

Seguidamente, en el DESARROLLO se elaboran y mezclan ambos temas a través de diversas regiones en un proceso que desemboca en una REEXPOSICIÓN más o menos literal, en la que se vuelven a presentar los temas, pero esta vez ambos en la tonalidad principal.

Exposición			Desarrollo	Reexposición		
Tema A	Puente →	Tema B ^{Gr.} cadencial V (o Rel)	varias regiones →	Tema A	Puente →	Tema B ^{Gr.} cadencial I

Algunas de las variantes principales que pueden afectar a esta forma son:

- el añadido de una INTRODUCCIÓN y/o una CODA.
- el desdoble del tema B en varios subtemas
- la aparición de material nuevo en el desarrollo
- la presentación del tema B en otras regiones
- un fragmento final muy extendido, que puede a veces ser extendido como un segundo desarrollo.

El primer MOVIMIENTO de una sonata habitualmente responde a este tipo formal, pero también se encuentra en otros de los movimientos, así como en Sinfonías, Cuartetos, Conciertos, etc.

- **FORMA TEMA CON VARIACIONES:** PATRÓN FORMAL que consiste en la presentación de un TEMA principal (habitualmente una FRASE o una FORMA BINARIA) propio del autor o tomado de otra fuente, y de una sucesión de reelaboraciones más o menos desarrolladas del tema.

Existe una multitud de piezas que consisten en un Tema con Variaciones (a veces acompañadas de una INTRODUCCIÓN y/o una CODA), aunque a veces se encuentran movimientos de Sonata, Sinfonía, Cuarteto, Concierto, etc. escritas en esta FORMA.

En la música pretonal era muy habitual improvisar o escribir variaciones a partir de un BAJO preexistente, lo que se denomina Chacona o Passacaglia.

- **FORMA TERNARIA:** PATRÓN FORMAL en tres SECCIONES principales. Aunque en teoría es posible cualquier combinación (A-B-C, A-B-B', A-A-B, etc.), en la música tonal la tercera sección suele ser una REEXPOSICIÓN de la primera (A-B-A o A-A'-A).

La forma A-B-A es a menudo conocida como "FORMA LIED", a pesar de que muchos Lieder no presentan este tipo formal, y de que existen muchas piezas instrumentales con forma A-B-A.

Las formas ternarias se encuentran a menudo en Lieder y en movimientos (habitualmente el lento) de las Sonatas, Conciertos, Cuartetos, Sinfonías, etc. La FORMA MINUET-TRIO es un caso especial de la Forma Ternaria.

- FORMAS MUSICALES: (ver PATRONES FORMALES).
- FRASE: Desde el punto de vista melódico es una sucesión de sonidos (alturas) o línea melódica con sentido completo. En el SISTEMA TONAL toda frase está basada en una ESTRUCTURA ARMÓNICA que termina con un PROCESO CADENCIAL. Las frases se dividen en al menos dos SEMIFRASES. La frase es la piedra angular del ANÁLISIS MELÓDICO.

Burgmüller. Op. 100. El candor.

Musical score for Burgmüller's "El candor" (Op. 100). The score is in C major, 2/4 time. It consists of two staves. The first staff shows a melodic line with labels: "frase" (encompassing the first two measures), "motivo" (first measure), "célula" (first measure), "semifrase 1" (first two measures), "adapt. transporte" (second measure), and "motivo variado" (third measure). The second staff continues the melody with labels: "semifrase 2" (third and fourth measures), "adapt. enlace" (third measure), "motivo variado" (fourth measure), "modificación cadencial" (fifth measure), and "frase" (encompassing the last two measures). Roman numerals I, IV, I, I, V, I, II, V are placed below the notes.

Beethoven. Sonatina nº 5, I.

Musical score for Beethoven's "Sonatina nº 5, I". The score is in G major, 2/4 time, and is written for piano. It consists of two staves. The first staff shows a melodic line with labels: "frase" (encompassing the first two measures), "motivo" (first measure), "célula" (first measure), "semifrase 1" (first two measures), "soldadura" (second measure), "adaptación por enlace" (third measure), and "soldadura" (fourth measure). The second staff continues the melody with labels: "semifrase 2" (third and fourth measures), "motivo" (third measure), "adaptación por transporte" (fourth measure), and "modificación cadencial" (fifth measure). Roman numerals I, II, III, IV are placed below the notes.

Algunos autores utilizan términos complementarios al de FRASE para indicar unidades melódicas completas. Uno de ellos es el de "PERÍODO", que en algunos tratados equivale a una unidad melódica de mayor rango que la frase, producto de la adición de dos o más de éstas (ver Zamacois, J.: *Tratado de Armonía*) y en otras indica un tipo de construcción melódica alternativo a la frase (ver Kühn, C.: *Tratado de la Forma Musical*). Debido a este equívoco, en la Metodología IEM preferimos no utilizar este término.

- **FUGA:** Obra contrapuntística para un número determinado de VOCES, entre 2 y 5, generalmente basada en un SUJETO o tema principal, que se repite y desarrolla de muchas formas pero sin perder su identidad.
- **FUGADO:** (ver fugato)
- **FUGATO:** Fragmento de una obra musical construido a semejanza de un fragmento de FUGA, habitualmente de su EXPOSICIÓN.
- **FUGUETA:** Fuga breve
- **FUNCIONES TONALES:** Cada uno de los GRADOS de la TONALIDAD cumple una misión o función dentro del SISTEMA TONAL. Las tres funciones básicas son: TÓNICA, DOMINANTE y SUBDOMINANTE. La Tónica se asocia a función de relajación y donde mejor la cumple en los principios y finales de FRASE. La Dominante se asocia a función de tensión y donde mejor la cumple es en la CADENCIA PERFECTA o ROTA, justo antes de la Tónica. La Subdominante se asocia a una función de transición y de conducción entre otras funciones y la cumple muy bien cuando se encuentra entre la tónica y la dominante.

I 6 6 7
 IV II +
 Subdominantes V I

Para más detalles sobre las funciones tonales, ver NOMBRE DE LOS GRADOS.

- **FUNDAMENTAL:** Nota base de la construcción de un ACORDE. En el SISTEMA TONAL, si colocamos el acorde por terceras, la fundamental es la nota más grave. Sin embargo, la fundamental no tiene por qué coincidir con el BAJO.

R. Schumann, Álbum de la Juventud, nº 21

Fundamentales

II V I V I II V

Los ACORDES DE DOMINANTE no pierden su FUNCIÓN a pesar de que la fundamental esté omitida (ver ACORDE DE DOMINANTE SIN FUNDAMENTAL), lo que habrá que tener muy en cuenta en el ANÁLISIS ARMÓNICO.

- **GRADO:** En la metodología IEM, un grado es siempre un **ACORDE** referido a una **TONALIDAD, ESCALA o MODO**, nunca una **NOTA**, excepto si ésta se supone **FUNDAMENTAL** de un acorde que se presenta incompleto.
- **GRADO ALTERADO:** **ACORDE** construido sobre una **FUNDAMENTAL** que no pertenece a la **TONALIDAD o MODO** vigente. Según esto, la fundamental puede estar **ASCENDIDA** (lo que indicamos en el **CIFRADO** con un **#** que antecede al **NÚMERO ROMANO**) o **DESCENDIDA** (lo que indicamos con un **b**). Hay que tener muy en cuenta lo siguiente: el **b** o **#** indican una alteración respecto de la tonalidad o modo, **NO** un **b** o **#** en la partitura, ya que esto dependerá de la tonalidad o modo. En caso de duda, será conveniente indicar, además de la fundamental, el tipo de acorde del grado alterado (por ejemplo “**bIIIM**” para el **GRADO NAPOLITANO** en **MODOS MAYOR**).

F. Schubert “Der Müller und der Bach”, c. 3-10

I V V⁺ I I 6
bIIIM V I

- **GRADO NAPOLITANO:** (ver **SEXTA NAPOLITANA**).

- **GRADOS DEL SISTEMA TONAL:** El **MODOS MAYOR** contiene **3** **ACORDES** mayores (I, IV y V), **3** **acordes** menores (II, III y VI) y **1** **acorde** disminuido (VII). Hay que distinguir entre el grado VII y el (V); este último significa **ACORDE DE DOMINANTE SIN FUNDAMENTAL**. Aunque sus **NOTAS** coinciden, el contexto casi siempre servirá para distinguirlos.

Modelo: Do M

Grados
I II III IV V VI VII

Acordes mayores Acordes menores Acorde disminuido
I IV V II III VI VII (V)

El MODO MENOR contiene 2 acordes menores (I y IV), 4 acordes mayores (III, V, VI y VII) y 1 acorde disminuido (II).

Hay que distinguir entre el acorde VII y el (V); este último significa acorde de Dominante sin fundamental. En el modo menor, estos acordes no coinciden (ver ejemplo).

Modelo: La m

Escala menor natural

Grados

Acordes menores

Acordes mayores

Acordes disminuidos

En el modo menor, los grados se construyen con las notas del modo menor, con la excepción del V (y sus derivados) que siempre debe ser acorde mayor y por lo tanto necesita una ALTERACIÓN ascendente en la tercera para obtener la SENSIBLE.

■ **GRADOS SECUNDARIOS:** Son ACORDES que cumplen su FUNCIÓN en relación a un GRADO distinto de la TÓNICA. En concreto, hablamos de grados secundarios cuando sus NOTAS no coinciden con los GRADOS DEL MODO MAYOR O MENOR. Por lo tanto, un grado secundario siempre tendrá alguna diferencia con los grados DIATÓNICOS, y deben distinguirse en el CIFRADO. Los grados secundarios no implican un cambio de TONALIDAD o REGIÓN. En el caso de que la acumulación de éstos con respecto a un grado en concreto provoque la sensación de cambio de CENTRO TONAL o de REGIÓN, hablamos de REGIONALIZACIÓN (también llamada MODULACIÓN) y ciframos diatónicamente en relación al nuevo centro tonal.

■ **HEMIOLIA (TAMBIÉN HEMIOLÍA):**

1. En un sentido general, fragmento en el que se produce un conflicto entre el COMPÁS general y el de un elemento melódico o rítmico.
2. En un sentido más estricto, figura rítmica o melódica de compás binario que entra en conflicto con un compás ternario o viceversa, en especial entre un 3/4 y un 6/8.

L. Bernstein. America

■ **HETEROFONÍA:** (Ver TIPOS DE TEXTURA).

■ **HEXTONALIDAD:** (Ver SISTEMA HEXATONAL).

- **HOMOFONÍA:** (Ver TIPOS DE TEXTURA).
- **ICTUS:** (ver ACENTO).
- **IMITACIÓN:** Herramienta de construcción melódica contrapuntística que consiste en que el material melódico de una VOZ aparezca posteriormente, de manera exacta o transformado, en otra u otras voces.
La imitación estricta respeta tanto el ritmo como la altura del MODELO a imitar.
Otros tipos de imitación son:
 - **IMITACIÓN RÍTMICA:** se mantiene sólo el RITMO.
 - **IMITACIÓN TRANSPORTADA:** las alturas se transportan diatónica o cromáticamente
 - **IMITACIÓN POR ESPEJO:** se mantiene el ritmo, pero todos los INTERVALOS se invierten en ESPEJO DIATÓNICO, CROMÁTICO o ARMÓNICO.
 - **IMITACIÓN POR AUMENTACIÓN O DISMINUCIÓN:** las duraciones del modelo se duplican o se dividen por la mitad.
 - **IMITACIÓN RETRÓGRADA:** las alturas se imitan en orden inverso al del modelo. Las duraciones también pueden estar o no retrogradadas.
 - cualquier combinación de los anteriores.

Un proceso imitativo sistemático en el que modelo e imitación se solapan recibe el nombre de CANON.

- **IMPROVISACIÓN:** Improvisar es hablar música. Es inventar e interpretar música simultáneamente, expresándose musicalmente con el instrumento propio.
- **INSTRUMENTACIÓN:** Revestimiento tímbrico de una idea musical. El compositor necesita encauzar sus ideas a través de unos medios instrumentales determinados. Para ello elige un o unos instrumentos y decide además darles un tratamiento musical concreto.
La instrumentación referida específicamente a la orquesta se denomina ORQUESTACIÓN.
- **INTERVALO:** Mide la distancia entre dos NOTAS de diferente altura, superpuestas o no. Se expresa en TONOS y SEMITONOS.
Los intervalos de 2ª, 3ª, 6ª y 7ª pueden ser disminuidos, menores, mayores y aumentados. Cada uno de ellos tiene medio tono más que el inmediato anterior y medio tono menos que el inmediato posterior.
Los intervalos de 4ª, 5ª y 8ª pueden ser disminuidos, justos y aumentados. Cada uno de ellos tiene medio tono más que el inmediato anterior y medio tono menos que el inmediato posterior.

Cuadro de intervalos: (st = semitono)

	2ª	3ª	4ª	5ª	6ª	7ª	8ª	9ª
Disminuida	0 st	2 st	4 st	6 st	7 st	9 st	11 st	12 st
Menor	1st	3 st			8 st	10 st		13 st
Justa			5 st	7 st			12 st	
Mayor	2 st	4 st			9 st	11 st		14 st
Aumentada	3 st	5 st	6 st	8 st	10 st	12 st	14 st	15 st

Los intervallos superiores a la 8ª se guían por el que les corresponda al restarles una octava.

Intervallos diatónicos en los tonos mayores y menores:

Modelos: Do Mayor

La menor

Ejemplo de intervallos a partir de la nota Do:

- **INVERSIÓN DE UN ACORDE:** Cuando, en un acorde cualquiera, la nota FUNDAMENTAL (la que origina el acorde) se coloca como nota más grave nos encontramos ante un acorde en ESTADO FUNDAMENTAL; si la nota más grave es la 3ª, 5ª o la 7ª nos encontramos ante la 1ª, 2ª ó 3ª inversión respectivamente. El estado fundamental y cada una de las inversiones tienen una sonoridad muy diferente debido a que son distintas las distancias interválicas que se producen a partir del BAJO. El CIFRADO de cada acorde es por tanto distinto en cada inversión (ver CIFRADOS).

Estado fundamental 1ª invers. 2ª invers.

I
6
6
7
6
+6
+4

I
I
I
V
V
V
V

La sonoridad y FUNCIÓN de los acordes también cambia con su ESTADO. En general, el estado fundamental es el más estable y rotundo, y por tanto es el preferido para las CADENCIAS finales. Las inversiones son menos estables y se utilizan para mejorar la conducción del BAJO y para conseguir una sonoridad más fluida y variada.

- **INVERSIÓN DE UN INTERVALO:** Resultado de subir o bajar una octava a una de las dos NOTAS de un INTERVALO. La INVERSIÓN INTERVÁLICA es un procedimiento de CONSTRUCCIÓN MOTÍVICA.

F. J Haydn, Sinfonía nº 104, I, c. 1-2

I V I V

La suma de un intervalo más su inversión siempre da 9. El tipo del intervalo cambia (menor se convierte en mayor, aumentada en disminuida y viceversa), excepto los intervalos justos.

Una	Se convierte en	Una
2ª	→	7ª
2ª	→	7ª
2ª	→	7ª
2ª	→	7ª
2ª	→	7ª
2ª	→	7ª
2ª	→	7ª

Una	Se convierte en	Una
M	→	m
m	→	7ª
Aum	→	Dism
Dism	→	Aum
J	→	J

- **INVERSIÓN INTERVÁLICA:** (ver INVERSIÓN DE UN INTERVALO).
- **LECTURA ARMÓNICA:** Proceso de sintetizar, mientras se lee a primera vista, el contenido armónico de una pieza, suprimiendo todas aquellas notas ajenas a la ARMONÍA e interpretando todo con el ritmo que más se adecue a las necesidades de cada momento. Es el equivalente a leer el ESQUELETO ARMÓNICO. Dependiendo del objetivo que se tenga en cada caso, esta lectura puede ser más o menos sintetizada. En algunos casos puede ser útil leer la MELODÍA y tocar la armonía modificando el movimiento original para adaptarlo a propuestas concretas.

Allegro moderato.

Partitura original

p dolce

Esqueleto armónico

I 6
 4
 IV I I

5

cresc.

6
5
V I 7
 H V

■ **LENGUAJE MUSICAL:** La música funciona, en parte, como un lenguaje autónomo, y los diferentes teóricos han intentado establecer analogías entre la sintaxis del lenguaje musical y del verbal.

En el lenguaje TONAL el mínimo elemento con sentido propio es el ACORDE, de manera similar a la palabra. Los acordes generan MOTIVOS, que se organizan en SEMIFRASES y FRASES, y asimismo se dividen en células y notas.

Así podríamos establecer la siguiente tabla de analogías:

- Frase: oración
- Semifrase: proposición
- Motivo: sujeto o predicado de una oración
- Acorde: palabra
- Célula: sintagma
- Nota: letra.

■ **MACROFORMA:** División formal principal de una obra, en general a nivel de MOVIMIENTOS o de SECCIONES.

■ **MARCHA POR QUINTAS:** (ver SERIE POR QUINTAS).

■ **MATIZ** (ver DINÁMICA): Signos y letras con los que se expresan las diferentes intensidades de DINÁMICA de una obra.

■ **MELODÍA:** Sucesión de sonidos con sentido. Para el ANÁLISIS MELÓDICO, en el SISTEMA TONAL, hay que tener en cuenta los factores relativos a la altura, la ARMONÍA y el RITMO.

■ **MELODÍA ACOMPAÑADA:** (ver TIPOS DE TEXTURA).

■ **MELODÍA COMPLEJA:** Formada por varias melodías independientes y con personalidad propia que se van alternando y entrelazando en una sola línea. En el ejemplo hemos señalado con círculos las notas de una melodía. El resto de notas forma la de otra melodía complementaria.

Allemande J.S. Bach: Partita Nº 2 en D m

■ **MELODÍA COMPUESTA:** Melodía compleja constituida con unas <notas-eje> que sirven de armazón a un diseño en ARPEGGIO o ESCALA. Es muy habitual en los estudios y en las obras para instrumento monódico solo. Ejemplo ver NOTAS EJE.

■ **MÉTRICA:** Estudio del RITMO métrico, es decir, de aquel en el que se aprecia (implícita o explícita) un patrón regular de ACENTOS.

■ **MICROFORMA:** Divisiones formales pequeñas de una obra, en general, a nivel de SEMIFRASE, MOTIVO o CÉLULA.

■ **MODALISMO:** (ver SISTEMA MODAL).

■ **MODELO:** Elemento melódico-armónico utilizado para ser repetido.

■ **MODIFICACIÓN CADENCIAL:** Elemento melódico, habitualmente ajeno al MOTIVO, que refuerza los PROCESOS CADENCIALES (ver FRASE). La ruptura que provoca en el proceso de CONSTRUCCIÓN MOTÍVICA contribuye a la ARTICULACIÓN.

■ **Modo:**

1. En un sentido amplio, cada una de las posibles ordenaciones de una ESCALA a partir de un sonido principal, llamado TÓNICA.
2. En sentido estricto, ver ESCALAS MODALES.
3. Cada una de los dos tipos de escala del SISTEMA TONAL.

■ **MODULACIÓN:** (ver REGIONALIZACIÓN).

■ **MONODÍA:** (ver TIPOS DE TEXTURA).

■ **MOTIVO:** Elemento melódico con cierto sentido a partir del cual se elabora la FRASE. Un motivo puede ser lo suficientemente largo como para identificarse con una SEMIFRASE o tan corto que parezca más bien una CÉLULA. Según su métrica, los motivos pueden ser de los siguientes tipos:

- **MOTIVO TÉTICO:** el que empieza justo en el primer ACENTO del motivo.
- **MOTIVO ANACRÚSICO:** el que empieza antes del primer acento.
- **MOTIVO ACÉFALO:** el que empieza después del primer acento.

Beethoven. Sonata 8, II y III



Tchaikovsky, Lago de los cisnes, vals



■ **MOTIVO ARMÓNICO:**

1. La ARMONÍA de un MOTIVO.
2. Elemento armónico con cierto sentido, equivalente al MOTIVO MELÓDICO, que puede ser utilizado mediante las TÉCNICAS DE CONSTRUCCIÓN MOTÍVICA que afectan a la armonía (ver TRIPLE ANÁLISIS).

■ **MOTIVO MELÓDICO:** Sucesión de alturas de un MOTIVO consideradas independientemente de su RITMO y de su ARMONÍA (ver TRIPLE ANÁLISIS), para utilizarlas en la construcción melódica.

■ **MOTIVO RÍTMICO:** Extracción del elemento rítmico de un MOTIVO (ver TRIPLE ANÁLISIS) para utilizarlo en la construcción melódica.

■ **MOVIMIENTO:** Algunas obras están divididas en varias piezas, cada una de las cuales tiene gran unidad interna, con su propio tempo y TONALIDAD. Aunque en principio cada movimiento puede funcionar por separado, el compositor a menudo busca que los distintos movimientos de una obra estén relacionados de alguna manera, la más típica de las cuales en el SISTEMA TONAL es hacer que el primer y último movimientos estén en la TONALIDAD PRINCIPAL, y que los intermedios estén en REGIONES de aquella.

■ **MOVIMIENTO DIRECTO, PARALELO, CONTRARIO Y OBLÍCUO:** Las distintas posibilidades de relación de los movimientos de dos VOCES reciben estas denominaciones:

- **DIRECTO:** movimiento de dos voces en la misma dirección.
- **PARALELO:** Caso especial del movimiento directo en el cual las voces se mantienen siempre a la misma distancia.
- **CONTRARIO:** movimiento de dos voces en direcciones opuestas.

- **OBLICUO:** movimiento de una voz en cualquier dirección mientras que otra se mantiene en la misma nota.

The image shows five measures of music illustrating different types of voice movement. Each measure is labeled above: 'Directo', 'Paralelo', 'Contrario', 'Oblicuo', and 'Oblícuo'. The notation consists of a treble and bass clef with a common time signature (C). Brackets are drawn under the notes in each measure to indicate the specific movement between the two voices.

En las reglas del ENLACE ARMÓNICO, los movimientos paralelos están sujetos a normas específicas que tienen que ver con el ESTILO propio del SISTEMA TONAL. Por ejemplo, se evita por lo general cualquier movimiento paralelo a la distancia de 8ª y de 5ª justa. También se suelen evitar los movimientos paralelos de INTERVALOS DISONANTES.

- **NIVEL:** Cada una de las NOTAS de un ACORDE se considera un nivel de ese acorde. Cualquier MOTIVO melódico puede ser trasladado de nivel. (ver ADAPTACIÓN POR CAMBIO DE NIVEL).
- **NOMBRE DE LOS GRADOS:** Los GRADOS en el SISTEMA TONAL no tienen un nombre por sí mismo sino por su FUNCIÓN armónica; las funciones son sólo tres y por tanto varios grados pueden desempeñar una misma función. Incluso un grado puede desempeñar distintas funciones en diferentes contextos. Aunque la función de los grados puede variar en el transcurso de la obra, sin embargo es costumbre adjudicarles una función según el uso más típico.

I = TÓNICA o 1º grado

II = SUBDOMINANTE o 2º grado

III = 3º grado (subdominante en la mayor parte de los casos)

IV = Subdominante o 4º grado

V = DOMINANTE o 5º grado

(V) = Dominante con séptima sin FUNDAMENTAL

VI = 6º grado (subdominante en la mayor parte de los casos)

VII = 7º grado (subdominante en la mayor parte de los casos)

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It displays the seven degrees of a scale with their corresponding chord symbols and functions. The labels are: I (Primer grado Tónica), II (Segundo grado Subdominante), III (Tercer grado), IV (Cuarto grado Subdominante), V (Quinto grado Dominante), VI (Sexto grado), VII (Séptimo grado), and (V) (Quinto grado sin fundamental Dominante).

Nota: Los nombres de supertónica, medianta y superdominante, que algunas teorías aplican a ciertos grados, son tan ilógicas como absurda su aplicación a contextos armónicos, y mucho más en cuanto se refieren a NOTAS y no a ACORDES.

- **NOMBRE DE NOTAS:** En la música occidental hay dos sistemas principales de dar nombre a las NOTAS, cada uno de los cuales tiene dos variantes. Son el sistema del solfeo, que tiene una variante en Francia, y el ALFABÉTICO, que

tiene una variante en Alemania. Los dos tienen en común que están basados en la ESCALA DIATÓNICA, y por lo tanto utilizan siete nombres de notas, con modificadores para designar las cinco restantes.

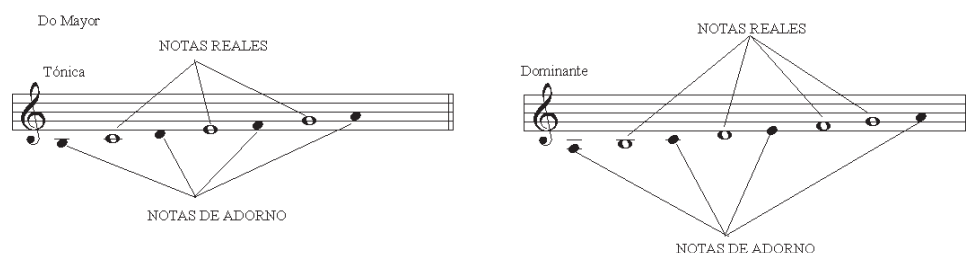
■ **NOTA:** Unidad musical definida por una altura, una duración, una intensidad y un color instrumental. El concepto de nota nos ayuda a explicar la música en términos de ARMONÍA, MELODÍA, RÍTMO, etc. aunque es importante no olvidar que la realidad sonora es más compleja que los parámetros expresados en las notas. Por ejemplo, la altura real puede no ser estable a lo largo de una nota y las relaciones entre las duraciones reales no son matemáticas.

■ **NOTA ALTERADA:** (ver ALTERACIÓN).

■ **NOTA DE ADORNO:** Es aquella que no forma parte del acorde pero que justifica su presencia en función de la/s NOTAS REALES de aquel.

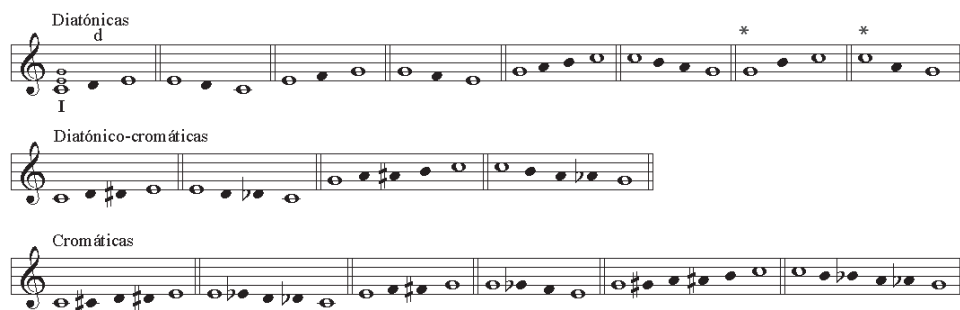
En el SISTEMA TONAL es necesario tener en cuenta la ARMONÍA para una cabal comprensión de las notas de adorno.

Las notas de adorno reciben diferentes nombres de acuerdo a su situación y funcionamiento dentro del movimiento melódico. Las más utilizadas son: NOTA DE PASO, FLOREO, APOYATURA, RETARDO y ANTICIPACIÓN, cada una de las cuales tienen a su vez diferentes variantes. Las notas de adorno pueden ser DIATÓNICAS o CROMÁTICAS.



■ **NOTA DE PASO:** NOTA DE ADORNO que sirve de puente entre dos NOTAS REALES consecutivas (de un mismo acorde o de acordes diferentes). Se sitúa en parte o fracción débil (d) respecto de alguna de las notas reales o de ambas. Puede ser DIATÓNICA o CROMÁTICA.

Ejemplo suponiendo el acorde de Tónica de Do M.



(*) Estos dos los casos merecen una consideración aparte. Si, por cualquier razón, es necesario poner una nota de paso entre dos notas reales a distancia de cuarta, lo más adecuado es utilizar la nota más cercana a la de llegada, para favorecer la inercia del movimiento de paso.

■ **NOTA EXTRAÑA:** (ver **NOTA DE ADORNO**).

■ **NOTA FUNDAMENTAL:** (ver **FUNDAMENTAL**).

■ **NOTA PEDAL:** **NOTA** que se mantiene mientras sobre ella se suceden distintos **ACORDES**. La nota pedal suele ser la **FUNDAMENTAL** de la **TÓNICA** o de la **DOMINANTE**. Sobre ella se puede preguntar cualquier sucesión de acordes, según el gusto del compositor, pero los más frecuentes son el **I** y el **V**. El **CIFRADO** que utilizamos consiste en poner el grado de la pedal seguido de una línea en la parte inferior del cifrado, sobre el que se sitúan los acordes que van sobre la nota pedal. Dado que ésta es el **BAJO**, los acordes que hay sobre ella no se indican como **INVERSIONES** ya que en realidad no son más que distintas **POSICIONES**.

J.S. Bach, 24 Pequeños preludios y fugas, Preludio 1.

Algunos teóricos sólo admiten la nota pedal cuando sobre ella se superpone algún acorde que no la contenga (ver el c. 3 del ejemplo).

■ **NOTA REAL:**

1. Cada una de las **NOTAS** que forman un **ACORDE** (ver **NOTAS DE ADORNO**).
2. En el **ANÁLISIS** melódico, aquellas notas de la **MELODÍA** que son parte de la **ARMONÍA** subyacente.

■ **NOTAS DE ATRACCIÓN:** **NOTAS** que provocan **DISONANCIA** y por tanto tensión en algunos **ACORDES** y que deben resolver según las reglas del **ENLACE ARMÓNICO**:

- Las disonancias provocadas por la adición de séptima o novena a un acorde deben resolver descendentemente.
- La **SENSIBLE** provoca una tensión en el acorde de dominante y debe resolver ascendentemente.
- Las quintas **ALTERADAS** tienden a resolver en la dirección de la alteración. Es decir, las quintas aumentadas ascienden y las disminuidas descenden.

R. Schumann, "Álbum de la Juventud", Pequeño Estudio

- **NOTAS EJE:** NOTAS principales de la ESTRUCTURA MELÓDICA, que pueden servir de soporte a diversas ornamentaciones más o menos importantes. Juegan un papel esencial en las MELODÍAS COMPUESTAS. Si analizamos el arranque del siguiente estudio:

Carl Czerny, Escuela de la Velocidad Op. 299, Cuaderno 1, nº1)

podemos observar como la estructura melódica real está compuesta por la nota inicial y final de cada ESCALA.

- **NOTAS ESTRUCTURALES:** (ver notas eje).
- **NOVENA DE DOMINANTE:** (ver ACORDE DE NOVENA DE DOMINANTE).
- **NÚMEROS ARÁBIGOS:** (ver CIFRADO DE GRADOS).
- **NÚMEROS ROMANOS:** El sistema de CIFRADO DE GRADOS consiste en asignar a cada ACORDE un puesto diferente en la TONALIDAD o MODO. Este puesto se indica con un número romano que señala el lugar que la FUNDAMENTAL del acorde ocupa en la ESCALA. (ver GRADOS DEL MODO MAYOR Y MENOR). Es muy importante tener en cuenta que el número romano indica siempre la fundamental del acorde, esté presente o no. De esta manera, este sistema

de cifrado sirve para establecer las ESTRUCTURAS ARMÓNICAS. El sistema de cifrado con números romanos es el más ampliamente usado en la actualidad para el ANÁLISIS ARMÓNICO. Otros sistemas son el CIFRADO AMERICANO, o el cifrado de funciones.

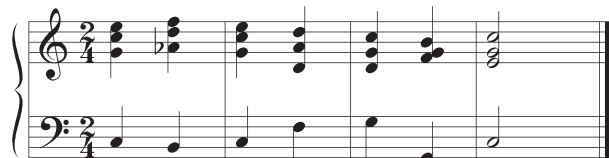
■ **ORQUESTACIÓN:** (ver INSTRUMENTACIÓN)

■ **OSTINATO:** La repetición insistente de una CÉLULA o MOTIVO RÍTMICO y/o MELÓDICO genera un ostinato. Se colocan generalmente en la parte grave, como ACOMPAÑAMIENTO.



■ **PARÉNTESIS:** El paréntesis puede afectar tanto a los NÚMEROS ROMANOS como a los arábigos.

1. En número romano indica una DOMINANTE SIN FUNDAMENTAL. Se puede combinar el paréntesis con el TACHADO para indicar una DOMINANTE SECUNDARIA sin fundamental.
2. Los números árabes entre paréntesis indican NOTAS EXTRAÑAS que queremos incluir en el CIFRADO ARMÓNICO.



I (V) I II (4) V⁺ I

número romano entre paréntesis número árabe entre paréntesis

■ **PATRONES:** Esquemas o comportamientos regularizados o estandarizados. Pueden ser formales, melódicos y rítmicos.

■ **PATRONES RÍTMICOS:**

1. En general, son comportamientos rítmicos regularizados que incluyen una forma concreta de disponer las NOTAS en la partitura. Cada autor en cada obra elige un modo concreto de expresar sus ideas musicales. Muchas de estas concreciones pueden estandarizarse y ser tipificadas mediante el ANÁLISIS. Los PATRONES RÍTMICOS son el resultado del análisis, explícito o implícito, de la TEXTURA.
2. En un sentido más práctico, y referido sobre todo a la realización práctica instrumental, podemos distinguir dos tipos de patrones: de acompañamiento y autosuficientes. Cada uno de éstos a su vez puede subdividirse según sean para instrumento polifónico o melódico.
 - Los PATRONES DE ACOMPAÑAMIENTO son comportamientos típicos y

repetitivos que sirven de base, apoyan, complementan o contrastan con los elementos melódicos superpuestos. Cada uno de los *lieder* de cualquier autor, así como la literatura camerística para instrumento monofónico y piano nos ofrece al menos un patrón de acompañamiento en el piano.

- Los **PATRONES AUTOSUFICIENTES** son comportamientos típicos y repetitivos que contienen en sí mismos tanto elementos de acompañamiento como melódicos. Son patrones autosuficientes, se bastan a sí mismos para hacer música.

Existe una gran variedad de patrones para todo tipo de instrumentos o grupos instrumentales. Algunos de ellos definen al autor que más los ha utilizado.

■ **PATRONES AUTOSUFICIENTES:** (ver **PATRONES RÍTMICOS**).

■ **PATRONES DE ACOMPAÑAMIENTO:** (ver **PATRONES RÍTMICOS**).

■ **PATRONES DE EJERCICIOS:** Propuestas de ejercicios que sirven para ser trabajados en diferentes **ACORDES** o **ESTRUCTURAS ARMÓNICAS** y transportados a cualquier **TONALIDAD**, de memoria. Los ejercicios pueden ser propuestos para diferentes niveles de control técnico del instrumento.

Es aconsejable, antes de abordar una obra cualquiera, la práctica de algunos de estos ejercicios transportados a la tonalidad de la obra correspondiente. ver **PATRONES MELÓDICOS**, **PATRONES PARA GUITARRA** y **PATRONES PARA PIANO**.

■ **PATRONES FORMALES:** Esquemas de construcción formal habituales en un **ESTILO**. Surgen como expresión de unos conceptos musicales y compositivos comunes a una época o lugar. Posteriormente, los teóricos y musicólogos identifican estos patrones y se transmiten con el nombre de **FORMAS MUSICALES**. Entre las Formas musicales más comunes empleadas en el **SISTEMA TONAL** encontramos éstas: A-A', A-B (formas binarias), A-B-A (forma ternaria), forma Sonata, Rondó, Tema y Variaciones, Lied, Minué, ...

■ **PATRONES MELÓDICOS:** Comportamientos repetitivos que desarrollan una **CÉLULA MELÓDICA** a partir de un **MODELO** previamente fijado.

Proceso:

- proponer un modelo de trabajo: **ESCALA**, **ARPEGGIO** o **ESTRUCTURA ARMÓNICA**.
- proponer células melódicas, con un ritmo determinado.
- las células melódicas ya incluyen el ritmo, con o sin silencios, regulares o irregulares, diferentes **ARTICULACIONES**, etc.
- desarrollar con las células:
 - diferentes tipos de acordes,
 - diferentes estructuras armónicas,
 - diferentes **ENLACES ARMÓNICOS**,

Las células pueden contener:

1. Sólo NOTAS REALES (repetidas o diferentes)
2. FLOREO superior o inferior, DIATÓNICO o CROMÁTICO,
3. NOTAS DE PASO diatónicas o cromáticas,
4. APOYATURA superior o inferior, diatónica o cromática,
5. Otros tipos de NOTAS DE ADORNO.

- MODELO ARPEGGIO: Los ejemplos pueden adaptarse a cualquier COMPÁS y TONALIDAD.

Modelo



Ejemplo de desarrollo, con una célula de 2 notas, siguiendo el modelo.



Otras células.



Para encontrar más modelos, ver ARPEGGIO.

Con estos mismos modelos puede trabajarse además una ESTRUCTURA ARMÓNICA cualquiera.

- MODELO ESCALA: Los ejemplos pueden adaptarse a cualquier compás y tonalidad.

Modelo

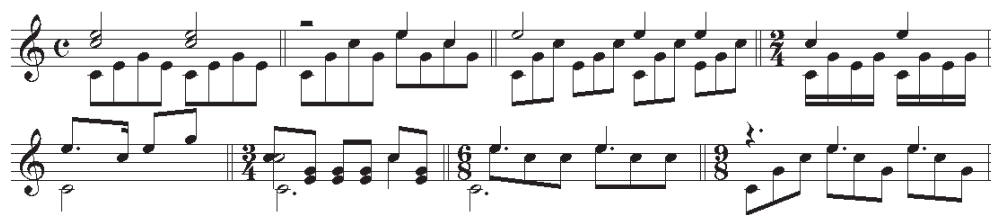
Para encontrar más modelos de este mismo tema ver ESCALAS.

- PATRONES PARA GUITARRA: La guitarra tiene muchas posibilidades como instrumento polifónico. En general es sencillo adaptar muchos de estos patrones a otros instrumentos de cuerda rasgueada. Patrones de acompañamiento para guitarra de nivel Elemental y Medio.

Modelo de trabajo con la ESTRUCTURA I-IV-V-I.

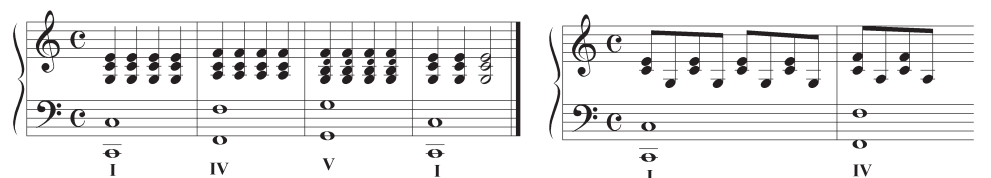
EJEMPLO 1 Patrones de acompañamiento para trabajar con la estructura anterior.

Patrones solistas para trabajar con la estructura anterior.
Pensar y trabajar otras estructuras.



■ **PATRONES PARA PIANO:** El piano es el instrumento polifónico por excelencia. En general es sencillo adaptar muchos de estos patrones a otros instrumentos polifónicos de tecla.

- Patrones de acompañamiento de nivel elemental para piano. Modelo de trabajo con la ESTRUCTURA I-IV-V-I.



- Patrones de acompañamiento muy sencillos para piano (mano izquierda): Se pueden utilizar como patrones solistas si la mano derecha interviene interpretando la MELODÍA.



• Patrones de acompañamiento de nivel medio para piano.

Con negras

1

2

3

Con corcheas

4

Variantes del patrón 4

5

6

7

8

9

Con corcheas en grupos de 3

10

Part a) shows a piano exercise in 12/8 time. The right hand plays a continuous eighth-note triplet pattern (G4-A4-B4-C5-D5-E5-F5-G5), while the left hand plays a steady bass line of quarter notes (G2-A2-B2-C3-D3-E3-F3-G3).

11

Part a) shows a piano exercise in 12/8 time. The right hand plays a continuous eighth-note triplet pattern (G4-A4-B4-C5-D5-E5-F5-G5), while the left hand plays a steady bass line of quarter notes (G2-A2-B2-C3-D3-E3-F3-G3).

12

Part a) shows a piano exercise in 12/8 time. The right hand plays a steady bass line of quarter notes (G2-A2-B2-C3-D3-E3-F3-G3), while the left hand plays a continuous eighth-note triplet pattern (G4-A4-B4-C5-D5-E5-F5-G5).

13

Part a) shows a piano exercise in 12/8 time. The right hand plays a steady bass line of quarter notes (G2-A2-B2-C3-D3-E3-F3-G3), while the left hand plays a continuous eighth-note triplet pattern (G4-A4-B4-C5-D5-E5-F5-G5).

14

Part a) shows a piano exercise in 12/8 time. The right hand plays a continuous eighth-note triplet pattern (G4-A4-B4-C5-D5-E5-F5-G5), while the left hand plays a steady bass line of quarter notes (G2-A2-B2-C3-D3-E3-F3-G3).

Con semicorcheas

15

Part a) shows a piano exercise in common time (C). The right hand plays a continuous sixteenth-note triplet pattern (G4-A4-B4-C5-D5-E5-F5-G5), while the left hand plays a steady bass line of quarter notes (G2-A2-B2-C3-D3-E3-F3-G3).

16

Part a) shows a piano exercise in common time (C). The right hand plays a continuous sixteenth-note triplet pattern (G4-A4-B4-C5-D5-E5-F5-G5), while the left hand plays a steady bass line of quarter notes (G2-A2-B2-C3-D3-E3-F3-G3).

17

Part a) shows a piano exercise in common time (C). The right hand plays a continuous sixteenth-note triplet pattern (G4-A4-B4-C5-D5-E5-F5-G5), while the left hand plays a steady bass line of quarter notes (G2-A2-B2-C3-D3-E3-F3-G3).

18

Part a) shows a piano exercise in common time (C). The right hand plays a steady bass line of quarter notes (G2-A2-B2-C3-D3-E3-F3-G3), while the left hand plays a continuous sixteenth-note triplet pattern (G4-A4-B4-C5-D5-E5-F5-G5).

19

Part a) shows a piano exercise in common time (C). The right hand plays a steady bass line of quarter notes (G2-A2-B2-C3-D3-E3-F3-G3), while the left hand plays a continuous sixteenth-note triplet pattern (G4-A4-B4-C5-D5-E5-F5-G5).

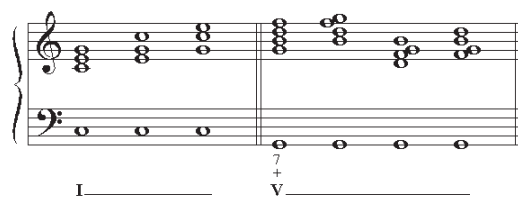
20

Part a) shows a piano exercise in common time (C). The right hand plays a steady bass line of quarter notes (G2-A2-B2-C3-D3-E3-F3-G3), while the left hand plays a continuous sixteenth-note triplet pattern (G4-A4-B4-C5-D5-E5-F5-G5).

21

Part a) shows a piano exercise in common time (C). The right hand plays a continuous sixteenth-note triplet pattern (G4-A4-B4-C5-D5-E5-F5-G5), while the left hand plays a steady bass line of quarter notes (G2-A2-B2-C3-D3-E3-F3-G3).

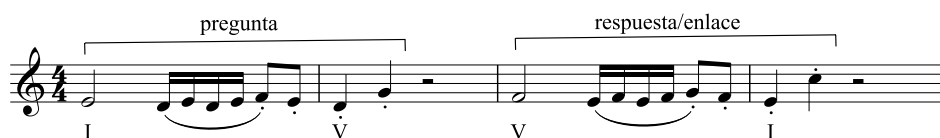
- **PEDAL:** (ver NOTA PEDAL).
- **PENTATONISMO:** (ver SISTEMA PENTATÓNICO).
- **PERFIL MELÓDICO:** Dibujo que se obtiene al unir con un trazo las NOTAS de una MELODÍA.
- **PERIODO:** (ver FRASE Y SUBSECCIÓN).
- **POSICIONES:** Hablamos de distintas POSICIONES cuando, en un ACORDE cualquiera, la NOTA del BAJO se mantiene pero las superiores cambian. Dado que el CIFRADO indica las notas de que consta el acorde y el BAJO, las distintas posiciones de un mismo acorde no influyen en el cifrado.



■ **PREGUNTA-RESPUESTA:**

1. Como TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN MOTÍVICA, el elemento determinante para la sensación de pregunta-respuesta es el armónico, por lo que definiremos como PREGUNTA un MOTIVO o SEMIFRASE que termina en un ACORDE distinto de I y como RESPUESTA su ADAPTACIÓN (por ENLACE ARMÓNICO, TRANSPORTE o CAMBIO DE NIVEL) terminando en I, o al menos en una ARMONÍA más conclusiva que la de la pregunta. La pregunta más sencilla es I-V y su respuesta V-I, pero existen muchas más posibilidades.

Beethoven, Sonata Op. 2 nº 3, I



Beethoven, Sonata Op. 2 nº 3, IV



2. En una Fuga, la respuesta es la 2ª presentación del SUJETO. Puede ser real (transportada a la quinta justa superior del sujeto) o tonal (igual que la respuesta real pero con ciertas mutaciones o modificaciones).

J.S. Bach. Clave bien temperado, II, Fuga n°5

J.S. Bach. Clave bien temperado, I, Fuga n°2

■ PROCESOS CADENCIALES

1. Conjunto de factores melódico-armónicos que crean una ARTICULACIÓN musical. Los factores armónicos son, por lo general, los más decisivos
2. En sentido más reducido, los ACORDES que señalan una ARTICULACIÓN.

- Clasificación de Procesos cadenciales: Los procesos cadenciales se clasifican en función de sus dos últimos ACORDES, que acaban una SEMIFRASE, FRASE o cualquier otra articulación musical de cierta importancia.

Diversos tratados contienen otros tantos tipos de clasificación de los procesos cadenciales. En la Metodología IEM optamos por establecer una clasificación primaria basada exclusivamente en los dos últimos grados, excluyendo tanto los factores melódicos como el estado de los acordes, sin olvidar que todos estos factores contribuyen decisivamente al carácter más o menos conclusivo del proceso. Según esta clasificación, los procesos cadenciales pueden ser de dos tipos: Cadencias y Semicadencias.

- a) CADENCIAS: Proceso cadencial que se distingue por el final en I (o sustituto). Hay tres tipos:

Perfecta:	V	→	I	
Plagal:	V	→	I	(más habitual IV → I)
Rota:	V	→	I	(más habitual V → VI)

b) SEMICADENCIAS: PROCESO CADENCIAL suspensivo que se distingue por su final en grado diferente del I (o de un sustituto del I). La más habitual es la semicadencia en el V):

Perfecta:	Dominante secundaria de	→	Grado distinto de I	más habitual II-V
Plagal:	Acorde no dominante secundaria de	→	Grado distinto de I	más habitual II-V, IV-V
Rota:	Dominante secundaria de	→	sustituto de el grado	más habitual II-III

Perfecta
Rota
Plagal

I IV II⁺ V
I IV II⁺ III
I II IV V

■ **PROGRESIÓN:** TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN MOTÍVICA que consiste en tomar un MODELO de más de un elemento (melódico o melódico-armónico) y repetirlo subiendo o bajando un cierto INTERVALO. Tipos: PROGRESIÓN DIATÓNICA, PROGRESIÓN REAL y PROGRESIÓN MIXTA. Por un equívoco en la traducción de libros ingleses, en algunos tratados se denomina SECUENCIA a la progresión.

■ **PROGRESIÓN DIATÓNICA:** PROGRESIÓN dentro de una ESCALA o MODO. Se mantiene la interválica del MODELO pero se adapta a la escala o modo correspondiente. La progresión diatónica puede ser melódica, melódico-armónica o armónica según el tipo de modelo elegido.

- **PROGRESIÓN MELÓDICA:** En el SISTEMA TONAL es habitual este tipo de progresión en la música barroca y, en general, en todo tipo de TEXTURAS CONTRAPUNTÍSTICAS. La progresión afecta a la línea melódica pero no al soporte armónico.

- **PROGRESIÓN ARMÓNICO-MELÓDICA:** Es muy frecuente dentro del SISTEMA TONAL. La ARMONÍA forma parte del modelo y por tanto, se repite a distintos INTERVALOS, junto a la MELODÍA. Es importante tener siempre en cuenta el contenido armónico de las progresiones.

Bach. Clave bien temperado. I, 16 (c.9-10)

- **PROGRESIÓN ARMÓNICA:** Se respeta el modelo armónico, pero no el melódico.
F. Schubert, "Der Müller und der Bach", c. 11-14

- **PROGRESIÓN MIXTA:** PROGRESIÓN que combina la progresión diatónica y la real. Se mantiene en parte la interválica estricta del MODELO y en parte se adapta a la ESCALA o MODO correspondiente. Este tipo de progresión se practica especialmente en modelos que contienen ACORDES de DOMINANTE y TÓNICA. Sólo existe un tipo: Armónico-melódica.

- **PROGRESIÓN REAL:** PROGRESIÓN dentro de una ESCALA CROMÁTICA. Se mantiene la interválica estricta del modelo. La progresión real puede ser:
 - MELÓDICA o MELÓDICO-ARMÓNICA según el tipo de modelo elegido.
 - PROGRESIÓN MELÓDICA: ejemplo por segundas mayores ascendentes.

- PROGRESIÓN ARMÓNICO-MELÓDICA: ejemplo por segundas mayores ascendentes.

musical score showing a harmonic-melodic progression of ascending major seconds. The melody is marked "modelo". The bass line shows the corresponding chord functions: V, I, VI, IIIM, VII, IIIM.

- PULSO: Sucesión constante de impulsos (implícita o explícita) que ocasiona regularidad en la TEXTURA rítmica. En sí, los distintos impulsos son equivalentes
- PUNTO CULMINANTE: Lugar o lugares donde se consigue la máxima tensión en una obra o en un fragmento. Esta tensión puede alcanzarse por medios armónicos, melódicos y/o de TEXTURA.
- REGIÓN: (ver REGIONALIZACIÓN).
- REGIONALIZACIÓN: Como regla general (que admite excepciones), en el SISTEMA TONAL cada obra está en una sola TONALIDAD, que habitualmente está al principio de la obra y siempre en su final. Sin embargo, para conseguir variedad tonal y para construir FORMAS mayores, el compositor puede reforzar algunos GRADOS (DIATÓNICOS o no) de la tonalidad hasta el punto de que, localmente, estos grados funcionen como tónicas provisionales. Llamamos REGIONES a estos centros tonales provisionales y regionalización al proceso de cambio.

En general, los procesos de regionalización se indican con varias líneas de CIFRADO, cada una de las cuales se refiere a la tonalidad principal o las regiones implicadas, las cuales se identifican con un NÚMERO ROMANO en un CÍRCULO que lo relaciona con la TONALIDAD PRINCIPAL.

J. S. Bach, Suite para cello nº 1 en Sol M, Menuet II

musical score for cello, J.S. Bach's Suite for Cello No. 1, Menuet II. The score is in bass clef and 3/4 time. It features a complex harmonic structure with multiple regionalizations indicated by circled Roman numerals (I, III, Vm, VI, VII, II, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII) and accidentals (sharps and flats) placed above or below the notes.

Con las DOMINANTES SECUNDARIAS el autor roza provisionalmente centros tonales que no acaban de asentarse pero con la regionalización el nuevo centro tonal sí se afianza y todos sus ACORDES adquieren las funciones que se refieren a ella.

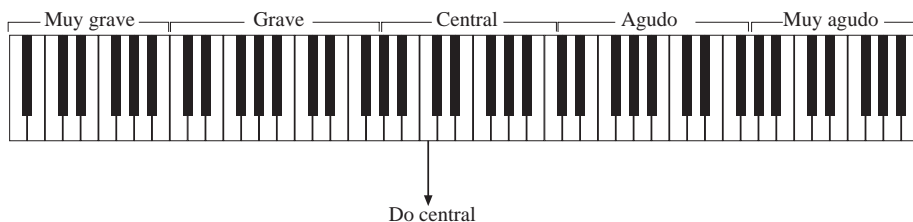
Indica que la obra está en modo mayor.

Indica que hemos pasado a la región de la dominante.

■ **REGIONES VECINAS:** (ver TONOS VECINOS).

■ **REGISTRO:** Cada una de las SECCIONES en que dividimos el espectro sonoro se denomina registro. Podemos hablar de REGISTRO en términos absolutos, es decir contemplando todo el espectro sonoro posible o de “registros” relativos para cada instrumento.

El piano puede ser el instrumento de referencia para hablar de los registros por su amplitud y su difusión. Los registros serán llamados: muy grave, grave, central, agudo y muy agudo, abarcando cada uno alrededor de una octava y media. Las fronteras entre los registros no son absolutas y pueden solaparse hasta cierto punto.



■ **REGLAS BÁSICAS DE LA ARMONÍA TONAL:** La normativa recogida en diversos tratados en cuanto a la manera de realizar ENLACES ARMÓNICOS correctos es muy compleja y diversa. A efectos prácticos que perseguimos en la metodología IEM las principales indicaciones son:

1. Mover las NOTAS lo menos posible. Las notas comunes a los ACORDES se mantendrán en la misma VOZ.
2. No duplicar las NOTAS DE ATRACCIÓN y resolverlos adecuadamente.
3. Evitar el MOVIMIENTO PARALELO de los acordes.
4. Evitar movimientos paralelos de 5ª J, 8ª J y DISONANCIAS.
5. Cuidar las duplicaciones de notas del acorde de manera que, en lo posible, los acordes se mantengan completos.

■ **RELATIVO:** (ver TONALIDADES RELATIVAS).

■ **REPETICIÓN:** La más sencilla de las TÉCNICAS DE CONSTRUCCIÓN MOTÍVICA que consiste en la simple repetición del MOTIVO.

J. S. Bach: Minueto en Sol M, del "Álbum de Anna Magdalena", c. 1-4

■ **RESPUESTA:** (ver PREGUNTA-RESPUESTA).

■ **RETARDO:** Es la APOYATURA que está presente como NOTA REAL en el ACORDE precedente, como nota ligada o no.

■ **RETROGRADACIÓN:** TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN MOTÍVICA que consiste en invertir el orden de las NOTAS del MOTIVO. Como tal técnica de construcción motívica no es muy habitual, aunque sí se puede encontrar en obras contrapuntísticas. Algunas variantes más usuales en música tonal:

- **RETROGRADACIÓN POR COMPASES:** Técnica de construcción motívica que invierte el orden de los compases del motivo, dando lugar a estructuras a-b b-a.

F. Schubert, Sinfonía "Inacabada", I

- **Retrogradación por células:** Técnica de CELULIZACIÓN que invierte el orden de las CÉLULAS del motivo.

Mozart: Concierto nº 5 para violín . K. 219

■ RITMO:

1. Estudio de los aspectos temporales de la música. En un sentido restringido, se refiere a las duraciones de las NOTAS y silencios, y, en su caso, ritmo métrico de su relación en el COMPÁS.
2. Coloquialmente, se refiere a una CÉLULA RÍTMICA o de un PATRÓN RÍTMICO concreto ("ritmo de Habanera")

■ **RITMO ARMÓNICO:** El ritmo armónico establece la relación de ACORDES por unidad de tiempo. Generalmente se expresa en cantidad de acordes por COMPÁS. Las aceleraciones o desaceleraciones en el ritmo armónico tienen incidencia en la expresión, en la ARTICULACIÓN y en el ESTILO de una obra.

■ **RITMO DE SUPERFICIE:** Ritmo resultante de la suma de todos los ritmos simultáneos de cada una de las VOCES o líneas de una partitura. El ritmo de superficie puede ser:

- **CONSTANTE:** que se puede reducir a una sola figura.

J.S. Bach. Clave bien temperado I, preludio I

Ritmo de superficie constante (♪)

- **REGULAR:** que presenta un PATRÓN de duraciones repetitivo.

L.V. Beethoven. Sonata para violín y piano "Primavera", I

Regular

RS total

- Irregular: El patrón de duraciones resultante no presenta regularidad alguna.

- **SECCIÓN:** Cada una de las divisiones primarias de una obra. Sus dimensiones son siempre relativas a la obra misma y son por tanto muy variables. Es muy común la división de una obra en 2 ó 3 secciones. Suelen señalarse con una letra mayúscula acompañadas de otros signos o números (A, A', B2, etc.) o con nombres acuñados por la tradición y normalmente referidos a una época o ESTILO como Exposición, Desarrollo, Reexposición, etc.
- **SECUENCIA:** (ver PROGRESIÓN).
- **SEMICADENCIA PERFECTA:** (ver PROCESOS CADENCIALES).
- **SEMICADENCIA PLAGAL:** (ver PROCESOS CADENCIALES).
- **SEMICADENCIA ROTA:** (ver PROCESOS CADENCIALES).
- **SEMICADENCIAS:** (ver PROCESOS CADENCIALES).
- **SEMIFRASE:** Son las divisiones primarias (más importantes) de la FRASE. El número de semifrases oscila normalmente entre 2 y 4 para cada FRASE (ver FRASE).
- **SEMITONO:** El mínimo INTERVALO en el sistema temperado y equivale a la distancia entre dos teclas consecutivas del teclado del piano. En una ESCALA DIATÓNICA hay 2 intervalos diatónicos de semitono.
- **SENSIBLE:** La tercera de un ACORDE de DOMINANTE siempre es una sensible. No debe aplicarse el nombre de sensible a una NOTA concreta de una ESCALA, ya que esa nota puede formar parte de acordes diferentes, en los cuales podría no ejercer la función de sensible.

The image shows a musical score in 3/4 time. The top staff is a melody with notes: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bottom staff shows chords: I (C4), III (E4), IV (F4), V (G4), and I (C4). Labels 'no sensible' and 'sensible' point to the B4 and G4 notes in the melody, respectively.

En los acordes de DOMINANTE SIN FUNDAMENTAL, la aparente FUNDAMENTAL es la sensible.
 En los acordes de DOMINANTE SECUNDARIA la tercera es también la sensible de ese acorde.

- SÉPTIMA DE DOMINANTE: (ver ACORDE DE SÉPTIMA DE DOMINANTE).
- SÉPTIMA DE SENSIBLE: (ver ACORDE DE SÉPTIMA DE SENSIBLE).
- SÉPTIMA DIATÓNICA: (ver ACORDE DE SÉPTIMA DIATÓNICA).
- SÉPTIMA DISMINUIDA: (ver ACORDE DE SÉPTIMA DISMINUIDA).
- SERIE: En el SISTEMA TONAL, consiste en tomar un MODELO de un solo elemento melódico-armónico y repetirlo 2 ó más veces subiendo o bajando (o sus combinaciones) un cierto INTERVALO. Existen SERIES DE SEXTAS, DE SÉPTIMAS de muchos tipos, de cuarta y sexta, etc.
 Tipos: serie DIATÓNICA (se adapta a una escala determinada) y serie real (respeta estrictamente la interválica del modelo).

Series diatónicas

Serie de sextas por 2as desc.

A series of six chords in C major, each a sixth above the previous one: C major, F major, Bb major, Eb major, Ab major, Db major.

Serie de cuartas y sextas por 2as desc.

A series of six chords in C major, each a fourth and a sixth above the previous one: C major, F major, Bb major, Eb major, Ab major, Db major.

Series reales

Séptimas de dominante por 5as desc.

A series of dominant seventh chords in C major, each a fifth above the previous one: F7, C7, G7, D7, A7, E7.

Séptimas de dom. por 2as desc.

A series of dominant seventh chords in C major, each a second above the previous one: C7, F7, Bb7, Eb7, Ab7, Db7.

Séptimas dis. por 2as menores desc.

A series of diminished seventh chords in C major, each a second above the previous one: C7b9, F7b9, Bb7b9, Eb7b9, Ab7b9, Db7b9.

- SERIE DE SÉPTIMAS DE DOMINANTE: Sucesión de ACORDES de SÉPTIMA DE DOMINANTE cuyas fundamentales se mueven por salto de 5ª justa descendente. La relación de estos acordes es tal que después de 12 acordes de séptima de dominante consecutivos se vuelve al principio. Esta serie no pertenece a ninguna TONALIDAD sino que recorre las dominantes de todas las tonalidades.

Para poder llevarla a cabo completamente es necesario ENHARMONIZAR en algún momento los sonidos.

- **SERIE DE SÉPTIMAS DIATÓNICAS:** Sucesión de **ACORDES** de SÉPTIMA DIATÓNICA cuyas **FUNDAMENTALES** se mueven por salto de 5ª DIATÓNICA descendente (o 4ª ascendente). La única diferencia con la **SERIE POR QUINTAS** es que todos los acordes llevan séptima.

También es posible una versión mixta que combine acordes con y sin séptima.

- **SERIE DE SEXTAS:** Sucesión de **ACORDES** de sexta cuyas **FUNDAMENTALES** se mueven generalmente por segundas ascendentes o descendentes, aunque existe la posibilidad de otro tipo de saltos.

Beethoven, Sonata para Piano Op. 2 nº 3, IV

En general, debe ser considerada más como un adorno de la **TEXTURA** de la **MELODÍA** que como una **ESTRUCTURA ARMÓNICA**.

La serie de sextas es un procedimiento que se encuentra tanto en los clásicos y románticos como en compositores del siglo XX.

Debussy. Arabesca nº 1

- **SERIE POR QUINTAS:** Sucesión de **ACORDES TRIÁDAS** cuyas **FUNDAMENTALES** se mueven por salto de **5ª DIATÓNICA** descendente (o **4ª ascendente**). Esta es una de las series más conocidas desde el barroco aunque es más frecuente verla con acordes de séptima en la llamada **SERIE DE SÉPTIMAS DIATÓNICAS**.

C F B° Em Am Dm G C

I IV VII III VI II V I

- **SEXTA AUMENTADA:** Es un acorde de **DOMINANTE** con la quinta disminuida y esa quinta en el **BAJO**. Como acorde de dominante puede ser un **V** o cualquier **GRADO TACHADO**. Sin embargo, y sobre todo en la música clásica y romántica, su uso más habitual es sobre la dominante de la dominante, sobre todo para marcar **ARTICULACIONES IMPORTANTES** (sobre todo **SEMICADENCIAS**).

Francesa Italiana Alemana

7 + V 7 + V 7 + V

7 b5 + V 7 b5 + V 7 b9 + V

#6 4 3 V #6 (V) 7 (V)

#6 (V) #6 5 (V)

- **SEXTA NAPOLITANA:** **SEGUNDO GRADO** del **MODO MENOR** con la **FUNDAMENTAL** rebajada medio TONO y en primera **INVERSIÓN**. Este mismo acorde en estado **FUNDAMENTAL** se llama **GRADO NAPOLITANO**.

Este acorde tiene su origen en el barroco italiano y más en concreto en la escuela veneciana, con **Alessandro Scarlatti**. Cumple la función de **SUBDOMINANTE**. Se cifra el grado **bII** (ver **GRADO ALTERADO**) con un **6** que indica la inversión:

En caso de posible confusión resulta conveniente especificar en el cifrado el tipo de acorde (mayor) generado:

6
bIIbM

I sexta napolitana V I

I 6 bII V I

- **SEXTA Y CUARTA CADENCIAL:** (ver **CUARTA Y SEXTA CADENCIAL**).

- **SIGNO +:** Los NÚMEROS ROMANOS pueden llevar como superíndice un signo + que indica un acorde aumentado. Este acorde tiene implícita una FUNCIÓN de DOMINANTE y nunca es DIATÓNICO.

I I⁺ IV V V⁺ I
acorde aumentado

La quinta ascendida se convierte en NOTA DE ATRACCIÓN y por tanto resuelve ascendentemente.

- **SIGNO M:** Signo que añadimos al NÚMERO ROMANO para indicar un ACORDE MAYOR no DIATÓNICO sin FUNCIÓN de DOMINANTE.
- **SIGNO m:** Signo que añadimos al CIFRADO para indicar un ACORDE MENOR no DIATÓNICO.

I IV^m I I V Im

- **SIGNO °:** Los NÚMEROS ROMANOS pueden llevar como superíndice un “cerito” que indica un ACORDE DISMINUIDO (dos terceras menores) no DIATÓNICO. Generalmente la FUNCIÓN de este acorde es de SUBDOMINANTE SECUNDARIA (II) de un modo menor, o de VII secundario de un MODO MAYOR.

I VI[°] V VII[°] V I
acorde disminuido

En este ejemplo el VI° es un II secundario de Vm y el II° el II de Im.

- **SISTEMA ALFABÉTICO:** también proviene de la Edad Media, y designa a cada nota con una letra, a partir del “La”. Se utilizaban estas equivalencias:

A	B	C	D	E	F	G
La	Si	Do	Re	Mi	Fa	Sol

En Alemania se utiliza la B para designar al sib y la H para el si:

A	B	C	D	E	F	G	H
La	Sib	Do	Re	Mi	Fa	Sol	Si

A estas letras se añaden las alteraciones correspondientes, en su caso, de acuerdo con estas reglas:

- añadir el sufijo “is” para los sostenidos
- añadir el sufijo “es” para los bemoles (se exceptúan la B).
- las notas cuyo nombre sea una vocal sólo añaden una “s” para designar el bemol.

As	B	Ces	Des	Es	Fes	Ges
Lab	Sib	Dob	Reb	Mib	Fab	Solb

Ejemplos: Cl en B, Trompa en Es

Ais	His	Cis	Dis	Eis	Fis	Gis
La#	Si#	Do#	Re#	Mi#	Fa#	Sol#

Ejemplo: Sonata in Fis moll = Sonata en Fa # menor.

■ SISTEMA EXATONAL: (ver SISTEMA HEXATONAL).

■ SISTEMA HEXATONAL: Sistema de organización musical basado en las ESCALAS HEXATONALES. En un sistema de composición artificial (no existe música popular en este Sistema) que sólo se encuentra a partir de principios del siglo XX (tanto en música comercial como culta).

■ SISTEMA MODAL: Sistema de organización musical basado en las ESCALAS MODALES. Lo encontramos en las músicas populares de muchas regiones de Centroeuropa, en la música culta de la Baja y Alta Edad Media y en la música culta y comercial desde principios del siglo XX.

■ SISTEMA PENTATÓNICO: Sistema de organización musical basado en las ESCALAS PENTATÓNICAS. Lo encontramos en las músicas populares de muchas regiones de Asia, Centroeuropa y Sudamérica y en la música culta y comercial desde principios del siglo XX.

■ SISTEMA DEL SOLFEO: Tiene su origen en el himno a S. Juan realizado por el monje benedictino Guido D'Arezzo. Este himno tenía propósitos mnemotécnicos y cada verso empieza en una nota de la escala. El texto era:

UT queant laxis/ REsonare fibris/ MIra gestorum/ Famuli tuorum/
SOLve poluti/ LABii reatum/ Sancte Ioannes.

De él provienen los nombres de las notas en Francia (Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La) al que se añaden la sílaba “Si”, proveniente del acrónimo Sancte

loannes. Posteriormente, y probablemente para facilitar la dicción solfística, en el resto de países se cambió la primera nota por "Do", primera sílaba de "Domine" (Señor).

- **SISTEMA TONAL:** Sistema musical basado en las ESCALAS DIATÓNICAS MAYORES Y MENORES, que consiste básicamente en la ordenación de los elementos melódicos y armónicos alrededor de un eje llamado TÓNICA, y con unas características melódico-armónicas bien definidas. Los pilares básicos de la tonalidad son las ESCALAS DIATÓNICAS, desde el punto de vista melódico, y las FUNCIONES de TÓNICA, DOMINANTE y SUBDOMINANTE desde el punto de vista armónico. Este Sistema se desarrolla en la música culta occidental a partir del siglo XVII y, a pesar de que durante el s. XX ha perdido su hegemonía y de que llegó a ser cuestionada su viabilidad, sigue estando en pleno vigor en diversos ESTILOS, sobre todo en las músicas comerciales.
- **SISTEMAS MUSICALES:** Modos diferentes de organizar los sonidos y sus relaciones, en forma de teorías musicales.
- **STANDARD:** Pieza básica del repertorio de jazz. Los standards son muy importantes en el desarrollo y la enseñanza del jazz, ya que los jazzistas los utilizan habitualmente para improvisar. Podemos decir que juegan en el aprendizaje de la IMPROVISACIÓN en el jazz un papel similar al que juegan los estudios para la formación instrumental clásica.
- **SUBDOMINANTE:** En el SISTEMA TONAL, FUNCIÓN intermedia entre la TÓNICA y la DOMINANTE. La pueden cumplir diversos GRADOS, los más típicos de los cuales son el IV y el II.
- **SUBSECCIÓN:** División principal de una SECCIÓN. El término se utiliza cuando dicha división no coincide con la FRASE y es superior en dimensiones a esta. Puede ser un conjunto de frases o de otro tipo de ARTICULACIONES. Algunos autores denominan PERÍODO a la subsección que agrupa varias frases.
- **SUJETO:** TEMA principal de una FUGA.
- **TACHADO:**
 1. Con un NÚMERO ROMANO tachado se indica que este GRADO tiene función de DOMINANTE SECUNDARIA.
 2. Los NÚMEROS ÁRABES tachados indican intervalos disminuidos (sólo se usa en el 5 y el 7).

I
~~7~~
V
~~6~~
I

número romano tachado
número árabe tachado

■ **TÉCNICAS DE CONSTRUCCIÓN MOTÍVICA:** Conjunto de procedimientos de transformación motívica que pueden utilizarse para construir FRASES u otras estructuras melódicas. Los principales son: REPETICIÓN, ADAPTACIÓN ARMÓNICA (por ENLACE ARMÓNICO, por TRANSPORTE, por CAMBIO DE NIVEL), PROGRESIÓN, VARIACIÓN y ESPEJO. El TRIPLE ANÁLISIS del MOTIVO es una herramienta importante para la comprensión de las técnicas de construcción motívica.

■ **TEMA:**

1. Elemento principal del DISCURSO MUSICAL, que puede ser antecedido o seguido por otros elementos que le sirven de marco. Así, podemos hablar de elementos temáticos y no temáticos en la FORMA musical.
2. FRASE musical.

■ **TESITURA:** Amplitud de REGISTRO que abarca un instrumento o voz, o bien de una obra o fragmento determinado. Se puede expresar indicando las NOTAS más grave y aguda (Do 1-La 4), o bien mediante el INTERVALO que forman (3 octavas).

■ **TEXTURA:**

1. En sentido amplio, textura designa el conjunto de elementos y factores utilizados por el autor a lo largo de su obra. La textura se organiza en líneas, VOCES y planos y se analiza mediante los PATRONES RÍTMICOS. Los componentes principales de la textura son:
 - RITMO DE SUPERFICIE
 - Ritmo métrico
 - Altura
 - DINÁMICA
 - Densidad
 - TIMBRE
2. En sentido estricto, el término textura se limita al tipo de entramado de las líneas, planos y voces que utiliza el autor en una obra o fragmento. La mayor parte de la música clásica y romántica puede definirse como melodía acompañada desde este punto de vista. Otras texturas típicas son homofonía, contrapunto, etc. (ver "TIPOS DE TEXTURA")

■ **TIEMPO:** (ver MOVIMIENTO).

■ **TIPOS DE TEXTURA:** En función de la organización de la TEXTURA en líneas, VOCES y planos, se distinguen habitualmente varios tipos de textura principales:

- Monodía: textura de una sola voz y plano
- Melodía acompañada: consiste en un plano principal (MELODÍA, con una o varias voces) y uno secundario (ACOMPAÑAMIENTO).
- Contrapunto: consiste en varias voces que coexisten de manera más o menos independiente en un plano. Puede ser imitativo (las distintas voces comparten un mismo material melódico de manera transversal) o no.

- **Homofonía:** consiste en un plano con varias voces, las cuales transcurren simultáneamente en un RITMO igual o similar.
 - **Heterofonía:** consiste en la coexistencia simultánea de varias voces que elaboran un mismo material melódico de distintas maneras.
- **TIMBRE:** Cualidad del sonido que indica el color instrumental, es decir, lo que diferencia a dos sonidos de la misma altura, duración e intensidad. El timbre puede variar según la fuente sonora (un instrumento distinto, por ejemplo), o por distintos medios de producción de sonidos (por ejemplo, un violín tocando pizzicato o con arco).
- **TONALIDAD (ver SISTEMA TONAL):**
1. En sentido amplio, se utiliza como sinónimo de SISTEMA TONAL
 2. En sentido más reducido es equivalente a TONO (primera acepción).
- **TONALIDAD PRINCIPAL:** Se dice de la tonalidad general de la obra, la que la identifica y que coincide con la armadura del principio. En algunas obras barrocas puede verse excepcionalmente una armadura que no coincide con la tonalidad de la obra.
- **TONALIDADES HOMÓNIMAS:** En el SISTEMA TONAL, TONALIDADES con la misma TÓNICA, pero distinto MODO. Por ejemplo: “Do M” y “Do m”.
- **TONALIDADES RELATIVAS:** En el SISTEMA TONAL, son las TONALIDADES que tienen la misma ARMADURA. La tonalidad relativa menor de una mayor está siempre a una tercera menor descendente de distancia. Son los más cercanos entre los TONOS VECINOS.
- Ejemplo: Do M - La m
Rem - Fa M
Reb M - Si b m
- **TÓNICA:** GRADO con FUNCIÓN de reposo en el SISTEMA TONAL y en SISTEMAS MODALES. Está representado por el grado I.
- **TÓNICA SECUNDARIA:** Durante el transcurso de una obra el autor puede convertir a un GRADO en nuevo centro tonal (REGIONALIZACIÓN) o puede simplemente adornar uno de los grados (tónica secundaria) con su propia DOMINANTE o SUBDOMINANTE SECUNDARIA. Cualquier grado, siempre que sea un ACORDE mayor o menor, puede ser una tónica secundaria, pero para que pueda ser considerado como tal necesita la presencia y la colaboración de otros acordes que cumplan las funciones de dominante y/o subdominante de aquel. En la música culta de los siglos XVII-XIX encontramos sobre todo al V convertido en tónica, aunque también es frecuente encontrar al IV, II o VI.

Clementi. Sonatina Op. 36 nº 2 II

Allegretto

II V I III VI III VI II V

II V II V I II V VI II V I

Dominantes secundarias = todos los números romanos tachados. Tónicas secundarias = todos los grados que van a continuación de una dominante secundaria.

■ TONO:

1. En sentido amplio, (y por efecto de la traducción del inglés), se utiliza este término como equivalente a NOTA.
 2. Cada una de las ESCALAS, MAYORES Y MENORES, que pueden existir en el SISTEMA TONAL recibe el nombre de tono o TONALIDAD. Todos los tonos teóricamente posibles suman 30: 15 mayores y 15 menores según se detallan a continuación. Algunas tonalidades son enharmónicas (distinto nombre pero igual sonido; ejemplo: Do # M = Re b M).
- 15 Tonos mayores:

Do M Fa M Si b M

Mi b M La b M Re b M=Do # M

Sol b M=Fa # M Do b M=Si M Do # M=Re b M

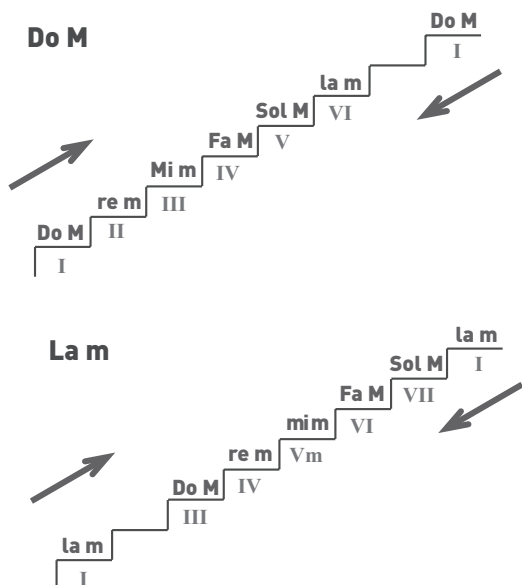
Fa # M=Sol b M Si M=Do b M Mi M

La M Re M Sol M

15 Tonos menores

3. Distancia interválica básica de las ESCALAS DIATÓNICAS que equivale a dos SEMITONOS.

- **TONOS VECINOS:** En general se dice que son tonos vecinos aquellos que en su ARMADURA tienen una ALTERACIÓN más o menos que la TONALIDAD original, y por lo tanto son contiguos a la TONALIDAD original en el CÍRCULO DE QUINTAS. Una definición mejor: todos los TONOS cuyas TÓNICAS son GRADOS DIATÓNICOS de una misma tonalidad.



También se llaman REGIONES vecinas.

Los grados VII del Modo mayor y II del modo menor son acordes disminuidos y por lo tanto no pueden ser tónicas de ninguna tonalidad.


■ **TRANSPOSICIÓN:** (ver “TRANSPORTE”)


■ **TRANSPORTE:**


1. Variante de la ADAPTACIÓN ARMÓNICA que consiste en mover DIATÓNICAMENTE todas las notas del MOTIVO, trasladando FUNDAMENTAL de un acorde a la fundamental del otro, la tercera a la tercera y así sucesivamente.
2. Interpretación de una música subiendo o bajando cada una de sus notas un INTERVALO concreto. En el caso de música del Sistema tonal, tocar una obra en una TONALIDAD diferente a la escrita.

■ **TRIPLE ANÁLISIS:** Técnica básica de ANÁLISIS melódico en el SISTEMA TONAL que consiste en el aislamiento de las características rítmicas, melódicas y armónicas de un MOTIVO. Se concreta en los siguientes procesos:

- Análisis rítmico: aislamiento del ritmo del motivo, teniendo en cuenta los aspectos métricos y de articulación.
- Análisis melódico. Extracción del PERFIL MELÓDICO del motivo, expresado en forma de línea.
- Análisis armónico:
 - a) aislamiento de la ARMONÍA subyacente al motivo, en forma de grados y teniendo en cuenta los aspectos métricos.
 - b) clasificación de cada NOTA del motivo en función de la ARMONÍA (NOTAS REALES/EXTRAÑAS).


Ritmo: 


Melodía: 


Armonía: 

El triple análisis puede definirse también como la expresión del motivo sin especificar notas concretas y, realizado de manera implícita o explícita, es necesario para poder comprender adecuadamente las TÉCNICAS DE CONSTRUCCIÓN MOTÍMICA.

ADAPTACIÓN ARMÓNICA del motivo anterior, todos los elementos son iguales excepto el contenido armónico.

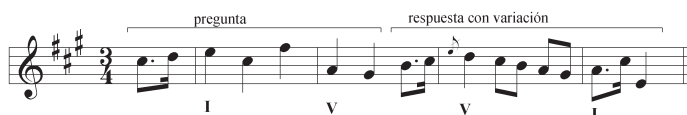
Ritmo: 

Melodía: 

Armonía: 

- **TRIADA:** (ver **ACORDES DE TRES SONIDOS**).
- **VARIACIÓN (de un elemento):** Cualquier material propuesto por el autor en su obra es objeto de continuas modificaciones que pueden afectar a cualquiera de sus componentes temáticos (**ARMONÍA, MELODÍA o RITMO**). En este sentido la Variación es un proceso de desarrollo interno de cualquiera de estos componentes por separado o en combinación. Este tipo de variación es constante en la mayor parte de composiciones de todas las épocas.

Mozart. Concierto para violín en La M



- **VARIACIÓN (de un TEMA):** **PATRÓN FORMAL** que consiste en presentar un **TEMA** para a continuación realizar una serie de **VARIACIONES** del mismo. Generalmente las obras con esta Forma tienen el título de “Tema y Variaciones...” o “Variaciones sobre un Tema...”

Corelli. Tema y variaciones sobre la Follía



- **VOZ :** En el análisis de la **TEXTURA**, es una sucesión de sonidos relacionados mediante su altura. Así, hablamos de “fuga a 4 voces” cuando hay 4 instrumentos o bien cuando un instrumento hace 4 líneas melódicas. También puede haber varias voces implícitas en una misma línea.

J.S.Bach, Clave bien temperado, Fuga 2.

