

TEMA 14 - LAS NOTAS EXTRAÑAS - 2ª PARTE

El presente tema es continuación del estudio iniciado en el Tema 8. Comienza con una profundización en cuestiones de carácter general que afectan a todas las Notas Extrañas. Finalmente se describen nuevos tipos de las mismas que no fueron antes expuestos: el retardo, la escapada y la nota pedal.

1. NOTAS EXTRAÑAS Y NOTAS REALES.

- Enlazando con lo expuesto en el Tema 8, recordamos la importancia de un adecuado manejo de las notas extrañas. Una defectuosa utilización de las mismas produce el inmediato efecto de distorsionar la armonía. ¿Por qué? Pues porque cualquier nota supuestamente extraña que no se encuentre adecuadamente utilizada será interpretada por el oído como una nota real. Veámoslo en el siguiente ejemplo:

The musical notation shows a sequence of four chords: IV₇, IV, VII₆/₅, and II. Above the staff, four cases are labeled: (A) 'paso' with a slash over the note, (B) 'p p p' with three notes, (C) 'floreo' with a slash over the note, and (D) 'fl' with a note. The notes are: (A) G4, (B) G4, (C) G4, (D) G4. The chords are: (A) F4, A4, C5, G4; (B) F4, A4, C5; (C) F4, A4, C5, G4; (D) F4, A4, C5.

Gráf. 14-1

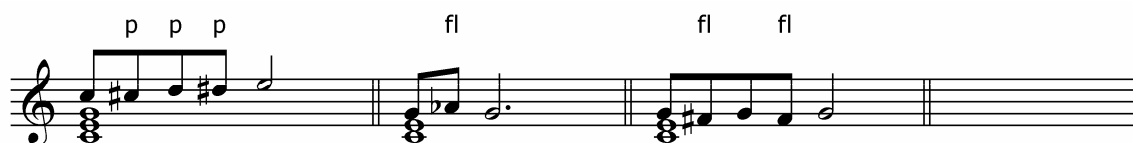
- En el caso A, podemos pretender considerar la nota **Mi** como una nota de paso, pero no es tal al no moverse por grados conjuntos. El oído, por tanto, la toma como real, escuchando un acorde de Fa7 en vez de una triada de Fa. En cambio, en el caso B, sí que es una verdadera nota de paso, escuchándose realmente claro el acorde.

- Incluso puede llegar a modificarse la funcionalidad armónica. En el caso C, podríamos interpretar la nota **Si** como un floreo. Al no ser tal, esta nota es tomada por el oído como una nota real, con lo cual, en vez de un II tendríamos un VII7. En el caso D sí que existe un verdadero floreo, así que no se altera la función armónica.

- En definitiva, los tipos de notas extrañas utilizados en la Armonía Tonal Clásica son aquellos que los compositores, tras siglos de pruebas, comprobaron que no distorsionaban la armonía. Y, en todos esos tipos, las notas extrañas siempre se encuentran supeditadas a las notas reales. (Por ejemplo, la nota de floreo sale de una nota real y vuelve a la misma nota real).

2. NOTAS EXTRAÑAS DIATÓNICAS Y CROMÁTICAS.

- La gran mayoría de las notas extrañas utilizadas por los compositores son Diatónicas. Es decir, pertenecen a la escala de la tonalidad vigente en ese momento. Sin embargo, a veces, para producir efectos un tanto especiales de color, emplean notas extrañas cromáticas. Algunos ejemplos típicos (suponiendo que nos encontramos en Do M):



Gráf. 14-2

- La cromatización es aplicable a todos los tipos de nota extraña, excepto al retardo y a la nota pedal. En ocasiones obedece simplemente a un "capricho" puntual del compositor para ofrecer un toque de color distinto. Otras veces las razones son más complejas, y su estudio completo rebasa los objetivos de estos temas. Pero, de manera muy general, señalaremos que pueden evocar tonalidades diferentes a la del momento. Por ello, frecuentemente son usadas por los compositores para "anunciar" modulaciones, antes de que estas se produzcan efectivamente.

- A modo de muestra, en el ejemplo anterior, el floreo cromático con el **Fa#** puede resultar muy útil para preparar el oído si vamos pronto a modular a Sol M.

3. NOTAS EXTRAÑAS SIMULTÁNEAS: APARIENCIA DE ACORDES.

- A veces los compositores utilizan notas extrañas simultáneas en distintas voces. Cuando esto sucede, cuidan de manera especial esa simultaneidad de notas, para que el sonido resultante sea adecuado. Y la manera de hacerlo habitualmente es que constituyan un acorde, como puede verse en los siguientes ejemplos.

I₆ IV I₆ (III₇) IV I₆ (VII₇/IV)₅ IV

Gráf. 14-3

- Los acordes así resultantes son un tanto "ficticios", pues en realidad aparecen como resultado de notas extrañas, es decir, son acordes de "segunda categoría". Por ello su grado, si es que lo escribimos, se sitúa entre paréntesis.

- Muchas veces, este acorde resultante puede no comportar funcionalidad armónica, es decir, no "encajar" en el Sistema Armónico Básico, como en el caso B, aunque frecuentemente los compositores tienden a buscar que sí la posea, como en el caso C. Algo muy habitual, al que pertenecería este último caso, es que adopten la forma de dominante secundaria del acorde siguiente.

- La mayor dificultad de los acordes generados por notas extrañas suele residir en su análisis y detección en las obras. Señalamos algunas "pistas" que pueden ofrecer estos acordes, algunas ya antes expuestas:

- Ausencia de funcionalidad armónica, es decir, aparición de un grado que no "encajaría" en el Sistema Armónico Básico.

- Breve duración, inferior al ritmo armónico habitual en esa sección.

- Comportamiento fuera de lo común en determinadas notas. Por ejemplo, sensible que desciende.

- Por último, un caso particular de estos acordes, ya estudiado en el Tema 10, es el de los acordes en 2ª inversión. Como allí se expuso, todos ellos son el resultado de superposición de notas extrañas.

4. APLICACIÓN DE NOTAS EXTRAÑAS A LAS NOTAS EXTRAÑAS.

- Se trata de una situación relativamente excepcional, pero a veces es utilizada por los compositores. Lo vemos con un ejemplo:



Gráf. 14-4

- Como puede observarse, a una escala ascendente, en la cual hay dos notas de paso, se aplican floreos. Se da así la paradoja de que las notas de paso quedan también floreadas.

5. EL RETARDO.

- Aunque surgido históricamente mucho antes que ésta, el retardo podemos entenderlo como una apoyatura ligada a una nota real previa (Ver Tema 8, punto 5). Sus características son las siguientes:

- Se dispone, a distancia de 2ª, delante de una nota real a la que se denomina "Resolución del Retardo".

- Le precede la misma nota, frecuentemente ligada, a la que se conoce como "Preparación del Retardo". Esta preparación es siempre nota real.

- Se sitúa en parte fuerte, al inicio de un cambio armónico.

- Los retardos se denominan Ascendentes si resuelven ascendente, y Descendentes si lo hacen descendente.

Ret. ascendente Resolución Ret. descendente Resolución Retardo en voz interior

II V I V₆/₅ I₄ I₃

Gráf. 14-5

- En la literatura musical es mucho más frecuente el retardo descendente que el ascendente. En gran medida es debido a que durante varios siglos, en la música renacentista y barroca, sólo se utilizó de esa manera.

- A diferencia del resto de notas extrañas, que tienden a situarse en la melodía o el bajo, es muy frecuente la aparición del retardo en voces interiores. En cualquier caso, lo que siempre resulta interesante en el retardo, esté donde esté, es la disonancia que genera con las notas reales del acorde.

- Por último, a veces existe la costumbre de indicar la presencia de un retardo en el propio cifrado, como se muestra en el tercer caso.

6. LA ESCAPADA.

- La escapada es una nota extraña bastante infrecuente. Podríamos definirla como una especie de "apoyatura al revés". Veamos sus características:

- Se sitúa en parte débil, y a distancia de 2ª, detrás de una nota real.

- Le sigue un salto, normalmente en dirección contraria al movimiento de 2ª previo.

Escapadas

I V+4 I₆ V+6 I

Saltos (por movimiento contrario a la 2ª previa)

Gráf. 14-6

7. LA NOTA PEDAL.

- La nota pedal se estudia normalmente dentro del capítulo de las notas extrañas a la armonía, pero resulta de una naturaleza radicalmente diferente a todas las demás. Y es que, más bien es la nota pedal la verdadera nota real, y todas las que suceden a su alrededor las notas extrañas. Veámoslo por partes.

- Definimos la nota pedal como una nota que se mantiene invariable mientras el resto de voces ejecutan distintas armonías que pudieran incluso ser ajenas a dicha nota. Lo más frecuente es que la nota pedal se sitúe en el bajo, y así lo mostraremos en el ejemplo:

I IV₆ V₆/₅ I V V⁺⁶ VII⁺⁴/₃ II₆ VII⁺²/_V V⁺⁴ I₆ IV V₆/_V V I II₆ V I II₆ V⁺⁴

Gráf. 14-7a

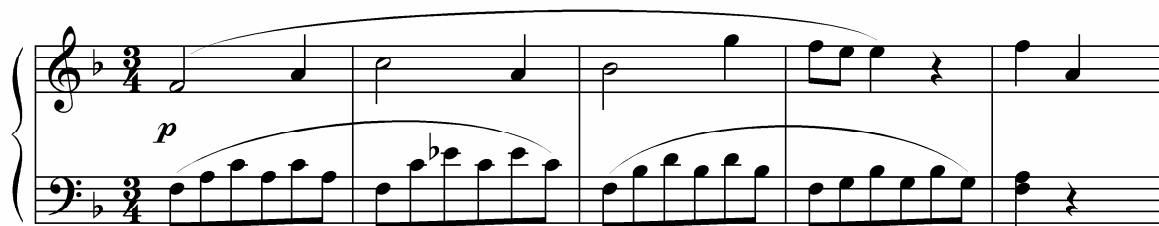
- La función del pedal es retener la armonía de la cual es nota fundamental. Los pedales se realizan casi de manera exclusiva con la nota fundamental de la Dominante o la Tónica. Sus características son las siguientes:

- Pedal de Dominante: Retiene la tensión de la Dominante. Se suele situar en el transcurso de una pieza cuando se desea extender el efecto tensivo de la Dominante.

- Pedal de Tónica: Retiene la relajación de la Tónica. Se suele situar al principio o al final de una pieza o sección, cuando se desea extender el efecto de estabilidad de la Tónica.

- Como se observa en el ejemplo, siempre se empieza y se finaliza el pedal con el acorde del que es fundamental la nota pedal.

- En la literatura musical, los pedales frecuentemente se encuentran arpegiados, especialmente en los instrumentos polifónicos, como muestra el siguiente ejemplo del inicio de una sonata de Mozart:



Gráf. 14-7b

Mozart, 1er movimiento de la Sonata para piano N° 12, Kv332

8. EJERCICIOS.

1. Respecto al siguiente arranque de melodía, realizar lo siguiente:

- Analizar las notas extrañas que contiene.
- Agregar una estructura armónica a 4 voces, completándola con otros 20 compases (24 en total). La estructura del ejercicio ha de quedar:
 - Frase 1 (8 compases), concluyendo en Cadencia Imperfecta.
 - Frase 2 (8 compases), modulando a Fa M al principio de la frase, y retornando a Sib M, al final de la misma, para concluir con una semicadencia.
 - Frase 3 (8 compases), toda en Sib M, con una cadencia perfecta en el 5º compás de la misma, y un pedal de tónica a partir de ese punto.
- Continuar la melodía para todo el ejercicio, incluyendo escapadas y retardos, en coherencia motivica con el arranque propuesto.



2. Escribir una estructura armónica a 4 voces que cumpla las siguientes características:

- Tonalidad fa m, Compás 3/4, Ritmo armónico de negra.
- Inicio, sobre pedal de tónica, con los siguientes acordes:

I, V7, I, VII/IV, IV, VII, I añadiendo, además,

- Una flexión al Relativo Mayor, y una modulación a otra tonalidad, para volver a la inicial.
- Un pedal de Dominante en la tonalidad inicial, de al menos 2 compases.
- Retardos en voces interiores de la estructura.
- Cadencias que organicen formalmente el ejercicio.