

3.º — UD 0. Preliminares

Repaso de armaduras, intervalos y acordes

Francisco Jurado · 2026–27

Índice

1 Tonalidades y armaduras	2
1.1 El círculo de 5.as	2
2 Intervalos	3
2.1 Inversión de intervalos	3
2.2 Intervalos compuestos	3
2.3 Lectura en dos claves	3
3 Acordes tríada	4
3.1 Tipos y cifrado americano	4
3.2 Inversión y bajo cifrado	4

Qué repasa esta unidad

Nada de lo que se presenta en esta unidad es nuevo: armaduras, intervalos y tríadas son elementos que habéis estudiado en Lenguaje Musical. Lo que nos interesa aquí es su uso: modos de pensarlos, de interrelacionarlos y de agilizar su identificación. En Armonía, no deberíais tener que calcular las armaduras, sino **reconocerlas** al instante; el intervalo no es un ejercicio teórico puntual, sino la **medida de la distancia entre dos voces** o de **los saltos en un perfil melódico**, que tendréis que identificar constantemente; y la tríada no es un objeto aislado, sino un **acorde con un grado y una inversión**, dentro de una tonalidad, y con una función en el fragmento musical.

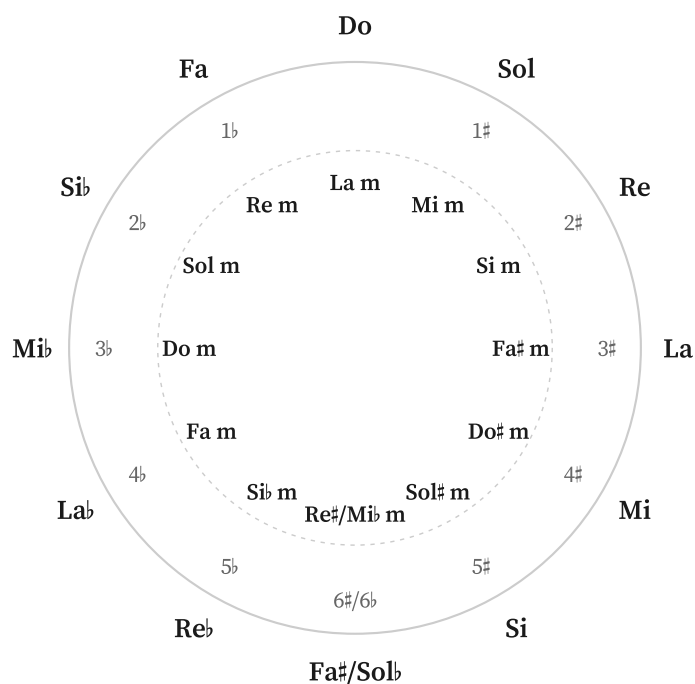
Por eso este repaso es corto y deliberadamente desigual: se detiene en lo que después hará falta a diario —invertir intervalos para calcular de prisa, leer a dos claves, o cifrar un bajo— y pasa de largo por lo demás.



1 Tonalidades y armaduras

1.1 El círculo de 5.as

- Una armadura **no identifica una tonalidad, sino dos**: una mayor y su relativa menor. Cuál de las dos sea lo decide el contenido, y sobre todo la **sensible del menor**, que se escribe siempre como accidental y nunca en la armadura. Ese accidental suelto es la pista más fiable a primera vista.
- El círculo se recorre por **5.as**: una 5.^a ascendente (Do → Sol) añade un sostenido; una 5.^a descendente (Do → Fa) añade un bemol. El orden en que aparecen es fijo —sostenidos *fa do sol re la mi si*, bemoles el mismo orden al revés— y ese orden es, otra vez, por 5.as.
- Reconocimiento clásico, que habréis utilizado:
 - **Sostenidos**: el último es la **sensible**; la tónica mayor está un semitono encima.
 - **Bemoles**: el **penúltimo** es la tónica mayor (con un solo bemol, Fa).
 - **Relativa menor**: una 3.^a menor por debajo de la tonalidad mayor.
- Reconocimiento más ágil:
 - Contar 5.as desde Do mayor hacia sostenidos (Sol, Re, La, Mi...);
 - o bien hacia bemoles, si es Fa o una tónica con bemol (Fa, Si^b, Mi^b, La^b...).
- **Enarmonías**: se trabaja normalmente con hasta 6 alteraciones, no con 7 —siempre se prefiere la escritura de 5—. Con 6, Fa[#] y Sol^b (Re[#] y Mi^b menores) valen por igual.
- **No usaremos todas desde el principio**: las iremos añadiendo poco a poco a nuestra práctica diaria. En este primer trimestre, nos centraremos en Do y Sol mayores, La y Re menores.

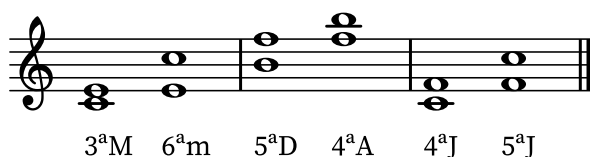


Ejemplo 1. Cada paso en el sentido de las agujas del reloj es una 5.^a ascendente, y suma un sostenido o quita un bemol. Fuera, la tonalidad mayor; dentro, su relativa menor. Abajo, donde se juntan los dos sentidos, el círculo se cierra con las dos escrituras de la misma tonalidad.

2 Intervallos

2.1 Inversión de intervallos

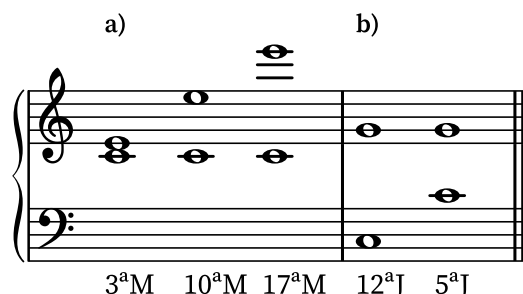
- Invertir es **subir la nota grave una 8.^a** (o bajar la aguda): las dos cambian de posición, do-mi → mi-do.
- Las dos reglas que ya conocéis:
 - Las **amplitudes suman 9**: $2.^a \leftrightarrow 7.^a$, $3.^a \leftrightarrow 6.^a$, $4.^a \leftrightarrow 5.^a$.
 - Las **calidades se intercambian**: $M \leftrightarrow m$, $A \leftrightarrow D$; $J \leftrightarrow J$.
- Para qué sirve aquí: es la manera práctica de **calcular los intervallos grandes**, que son los que cuesta leer. Una 7.^a se mide como la 2.^a que le falta para la 8.^a; una 6.^a, como una 3.^a.



Ejemplo 2. Las amplitudes suman 9 en los tres casos, y solo la 4.^a justa conserva la calidad.

2.2 Intervallos compuestos

- Compuesto = **mayor que la 8.^a**. Se reduce al simple **restando 7** a la amplitud ($10.^a \rightarrow 3.^a$, $12.^a \rightarrow 5.^a$); la calidad no cambia.
- A casi todos los efectos, el compuesto es el simple: una 10.^a mayor entre bajo y soprano se clasifica como 3.^a mayor, cuenta como consonancia imperfecta, se cifra igual y produce las mismas faltas (→ UD 1).
- La equivalencia vale para **clasificar** el intervalo, no para **colocar** las voces: la distancia real es la que determina la correcta disposición del acorde (→ UD 1).

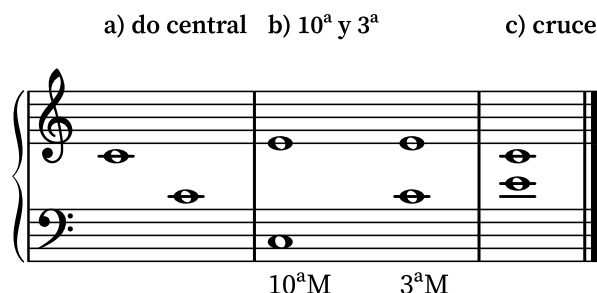


Ejemplo 3. (a) La misma 3.^a mayor a tres distancias. (b) La 12.^a entre bajo y soprano, equivalente a la 5.^a justa; lo que no es igual es la distancia real.

2.3 Lectura en dos claves

- El sistema de dos pentagramas (Sol y Fa) es el formato de la escritura a cuatro voces, y hay que leerlo como **un solo espacio sonoro continuo**, no como dos pentagramas independientes.
- La bisagra es el **do central**: primera línea adicional *por debajo* del pentagrama de Sol y primera línea adicional *por encima* del de Fa son **la misma nota**. Con esa referencia se pasa de una clave a otra sin recontar.
- Para medir un intervalo **a caballo de los dos pentagramas**:
 - Calcularlo ignorando las octavas, como si fuera simple.
 - Si nos interesa, buscar las octavas intermedias para comprobar la distancia real.

- **Cruces:** la posición en el papel no garantiza el orden real de las alturas. Una nota escrita en el pentagrama superior puede sonar por debajo de otra escrita en el inferior. Es importante identificar esta situación al leer un intervalo (→ UD 1).



Ejemplo 4. (a) La misma nota —el do central— escrita en las dos claves. (b) La misma 3.ª mayor a dos distancias, medida entre pentagramas. (c) Un cruce: el tenor está escrito abajo pero suena por encima de la contralto.

3 Acordes tríada

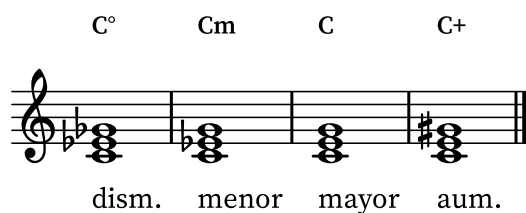
3.1 Tipos y cifrado americano

- Tríada = tres notas a distancia de 3.ª: **fundamental, 3.ª y 5.ª**. El tipo depende de las dos 3.as que la forman, y conviene ordenarlos **de menor a mayor tamaño** para ver que son una sola serie:

Tipo	3.as	5.ª	Cifrado
Disminuida	m + m	disminuida	C°
Menor	m + M	justa	Cm
Mayor	M + m	justa	C
Aumentada	M + M	aumentada	C+

De cada fila a la siguiente **solo cambia una nota**. Las dos de los extremos son las que llevan la 5.ª disonante, y por eso su uso será restringido (→ UD 2).

- **Cifrado americano:** la letra es la **fundamental** con su alteración (D♭, F♯) y el sufijo es el tipo. Describe el acorde **sin referirlo a ninguna tonalidad**, que es exactamente lo contrario de lo que hacen los números romanos y el bajo cifrado, como veremos.



Ejemplo 5. Las cuatro tríadas sobre do, en el orden de la tabla. De cada una a la siguiente sube un semitono una sola nota.

3.2 Inversión y bajo cifrado

- La inversión la decide **qué nota del acorde está en el bajo**, y solo eso: el orden de las voces superiores no cuenta.
- El **bajo cifrado** no nombra el acorde, sino los **intervalos que hay sobre el bajo**. De ahí salen las cifras, y de ahí que se abrevien quitando lo que se da por supuesto:

Bajo	Intervalos	Cifra	Americano
Fundamental	$\frac{5}{3}$	(nada)	C
3. ^a	$\frac{6}{3}$	6	C/E
5. ^a	$\frac{6}{4}$	$\frac{6}{4}$	C/G

- El $\frac{6}{4}$ no es una inversión más: la 4.^a con el bajo es disonante, y eso condiciona todo su uso (→ UD 4).
- **Accidentales en el bajo cifrado:**
 - Un accidental **suelto**, sin número, afecta siempre a la 3.^a **sobre el bajo**.
 - Con número (#6, b7), afecta al intervalo indicado.
 - Los accidentales son **relativos a la armadura**: solo se cifra lo que se sale de ella. Por ello, el bajo cifrado de por sí no indica la morfología del acorde (que un $\frac{6}{4}$ sea mayor, menor, etc. solo se averigua en contexto, por las alteraciones de la armadura).

C C/E C/G

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

Ejemplo 6. El mismo acorde de Do mayor tres veces: lo único que cambia es la nota del bajo. Debajo, los intervalos que quedan sobre él —entre paréntesis, los que se dan por supuestos y no se escriben—; encima, el cifrado americano con barra.

6 # 6

Ejemplo 7. Un bajo cifrado y su realización, en La menor. El # suelto del tercer acorde altera la 3.^a sobre el bajo (sol#, la sensible). La cifra no dice de qué tipo es el acorde; eso se ve al realizarlo.