

Introducción (un poco de historia)

Aunque a día de hoy asumimos los acordes como un concepto ‘convencional’ en la música, no siempre fue así. Los acordes y su teoría tardaron en formalizarse (cosa que sucedió principalmente al finalizar el barroco). Antes de esos momentos la música polifónica se concebía más como un juego de líneas horizontales (las diferentes ‘voces’ en las que se desarrollaba cada pieza) cuyas relaciones venían marcadas por las reglas del contrapunto y la conducción de voces.

De entre todas esas líneas sobresalían la superior (que expone de la melodía principal) y la inferior (o bajo). El bajo tenía un papel especial: era considerado con voz fundamental frente a la cual las demás buscan su ‘hueco’. Establecida una nota como bajo en un determinado momento (compás, tiempo) de la obra, las demás voces se consideran en su relación de consonancia o disonancia con el bajo. No es de extrañar, entendiéndolo, como sucedía entonces, el juego musical muy ligado y condicionado a la conformidad con la serie armónica. Las voces superiores actúan en cierta medida como ‘armónicos’ de ese ‘fundamental’ que es el bajo.

Así por ejemplo, cuando suena un bajo, hacer sonar también su quinta justa será muy consonante (la quinta es uno de los primeros armónicos en la serie armónica). Lo serán también la cuarta y la tercera, etc. En el otro extremo, el tritono aparece muy tardío en la serie armónica y por tanto esas músicas antiguas no lo favorecían (hasta el punto de considerarlo ‘diabolus in musica’).

Es llamativo (frente a nuestra actual concepción armónica) que sólo se consideraran los intervalos de cada una de las voces superiores contra el bajo, no los intervalos ‘internos’ al acorde (entre las voces interiores). Así es muy llamativo que en las épocas en las que el tritono estaba proscrito, ciertamente no encontraremos escrita ninguna voz que en relación al bajo guarde distancia de tritono. Sin embargo sí existe ese intervalo entre voces superiores (por ejemplo cuando se construye la cuatríada del grado V) o en las inversiones de la tríada del grado VII. Por ponerlo aún más claro: estaba ciertamente prohibido el acorde tríada sobre VII en estado fundamental (entre su fundamental y su quinta existe tritono -pensemos por ejemplo en la tonalidad de Do Mayor y el acorde Si-Re-Fa: el intervalo ascendente de Si a Fa es de quinta disminuida -tritono-), pero curiosamente esos mismos autores no ponían reparo a la primera inversión de ese acorde (Re-Fa-Si, que sigue conteniendo un tritono: Fa-Si), puesto que para ellos es entendido como un acorde de cuarta y sexta -los intervalos que guardan Fa y Si con Re -) y haciendo caso omiso del intervalo que forman las dos voces superiores.

El paso de entender las voces independientes (aunque ligadas por las reglas del contrapunto y la consonancia), o como voces relacionadas exclusivamente contra el bajo (y no entre sí) a concebir los acordes (como una entidad vertical completa) no es trivial. Resulta de la confluencia de muchos hechos en la evolución de la música, pero hay uno que lo facilitó especialmente: la forma en la que el género del ‘bajo continuo’ barroco se concibió y la notación que se creó para él (el bajo cifrado).

Sobre el bajo continuo y el bajo cifrado (cifrado barroco)

El periodo barroco define un momento esencial dentro de la construcción del pensamiento musical. Es en él cuando se asientan los principales conceptos de la música tonal y se formalizan y consolidan muchas cuestiones ‘técnicas’ como las relacionadas con la notación. Es también una época en la que (en buena medida propiciada por esos avances) la escritura de obras explota y los catálogos de muchos autores acumulan centenares de obras.

Además de la posibilidad de escribir detalladamente las notas que debe ejecutar cada instrumento o voz, en el periodo barroco los compositores contaban con una forma simplificada de escribir música en la que lo que se buscaba era especialmente garantizar cierta melodía pero no se quería dedicar tiempo a detallar el acompañamiento, sólo a esbozarlo.

La técnica del **bajo continuo** (muy propia de ese periodo) consiste precisamente en llevar a la partitura la melodía y también una línea de bajo. Esta línea de bajo no está pensada para ser interpretada tal cual, sino que es una base que guía al músico (o músicos) ejecutante de las voces de acompañamiento sobre las intenciones que el compositor abriga respecto al acompañamiento. La línea de bajo define unas notas ‘principales’ destinadas a las voces graves, pero simultáneamente (en manos de músicos capacitados) permiten imaginar qué otras notas o voces pueden usarse como relleno o acompañamiento entre ese bajo y la melodía. Cuáles deben ser estas voces, y cómo deben interpretarse (en bloque, arpegiadas, etc.), el detalle de su disposición (excepción de la nota más grave que sí está explícita), y otras muchas cuestiones quedan a la voluntad, técnica y buen gusto del intérprete o intérpretes (tampoco se establece en el bajo continuo qué instrumento o instrumentos deben ejecutar el acompañamiento).

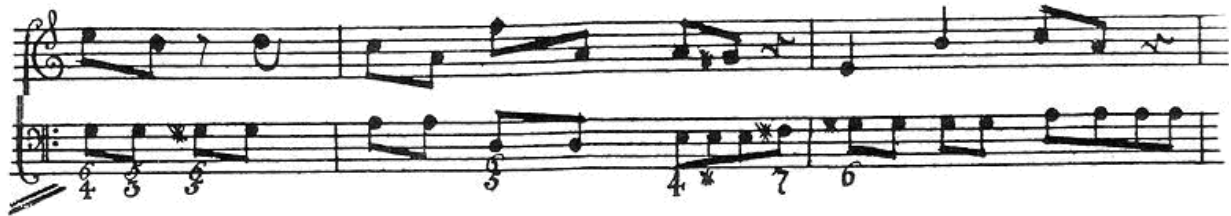
Esta práctica en la que se elimina muchísima información de detalle sobre el acompañamiento era posible en esa época del barroco porque había una fuerte predilección por determinadas disposiciones de voces: el uso de los acordes ‘perfectos’, estrictamente diatónicos, y existían en la práctica compositiva e interpretativa muchas reglas sobre la forma de disponer esos acordes (favoreciendo la ‘conducción de voces’ en la que se potencian los mínimos movimientos que pueden llevar al nuevo acorde). En definitiva, las posibilidades estaban relativamente cerradas y esa notación tan simplificada podía ser guía suficiente.

Para mejor guiar a los intérpretes, además de detallar exclusivamente la voz baja, se instauró el llamado ‘**bajo cifrado**’. En la escritura en bajo cifrado se da una mayor información al intérprete/s (aunque sigue siendo muy abierta a la improvisación y técnica de cada cual). En el bajo cifrado encontraremos la línea de bajo propia del bajo continuo pero las notas (que, recordamos, eran las notas de la voz grave) se verán acompañadas de unas cifras que indican a qué intervalos de la nota grave hay otros sonidos que deben emplearse (ya sea formando acorde o en una interpretación arpegiada o de otro tipo). En el bajo cifrado se indican por tanto la voz grave (en pentagrama) y otras voces superiores (en cifra) de tal forma que se especifica el acorde que debe sonar en cada momento (y no el detalle de cómo ha de hacerse sonar).

La línea correspondiente al bajo representa pues más que el bajo: expresa (esquemáticamente) el ‘esqueleto’ de la armonía de la obra. Se llamaran o no así entonces, en el fondo es algo asimilable a una progresión de acordes.

Puede parecer extraño (acostumbrados a tanta música escrita de forma minuciosamente detallada) que los compositores dejaran esas puertas abiertas a los ejecutantes, pero en el periodo barroco fue algo muy habitual (aunque con el clasicismo cayó en desuso), que permitía agilizar la escritura y distribución de las muchísimas piezas que se componían, así como facilitar su lectura e interpretación. Cuando lo que se quería era esencialmente garantizar la melodía y bastaba esbozar el acompañamiento, esta notación era sin duda mucho más ágil. Pese a esa relativa ‘libertad’ que se concedía a los intérpretes, en la práctica todos ellos seguían ciertas costumbres y reglas a la hora de realizar el acompañamiento, de forma que el resultado, aunque distinto en la interpretación de cada músico, seguía manifestando una coherencia suficiente y permitía la presentación y el reconocimiento de la obra. Es también cierto que en aquella época un porcentaje mayoritario de músicos eran tanto intérpretes como compositores: no existía la especialización que posteriormente sí ha habido. Por tanto, todos los músicos (o al menos los buenos) eran ‘generadores’ de música y no tenían grandes problemas en enfrentarse a la improvisación a partir del resumen que ofrecía esta notación reducida. Los organistas en las iglesias y los maestros de cámara solían escribir piezas propias como parte de su trabajo de dirección del coro eclesial o de la agrupación instrumental y estaban plenamente capacitados para ese ejercicio de improvisación sobre la base del bajo, ‘inventando’ sobre la marcha cómo acompañar mejor a las voces o instrumentos.

Sea como fuere, muchos autores aprovecharon formas de escritura basadas en el detalle de la voz o las voces principales junto con una especificación ‘abierta’ de un acompañamiento, en el que la línea correspondiente a la voz más grave se veía acompañada de unas cifras que junto a la nota del bajo especificaban el acorde que había de emplearse.



Ejemplo: Adagio de Quantz (melodía y acompañamiento -bajo continuo- indicado mediante bajo cifrado)

El bajo cifrado especifica qué notas deben visitarse al realizar el acompañamiento, pero no concreta cómo deben visitarse, cuestión que queda abierta al gusto y las capacidades del instrumentista. No es en absoluto necesaria la realización simple que hemos indicado. Normalmente se podrán emplear otras, con disposiciones de voces más abiertas por ejemplo, o favoreciendo la continuidad de las voces (si bien respetando la línea de bajo que es esencial: por eso está escrita de forma detallada).

Como la forma en la que se indicaban los acordes junto a la línea del bajo se basaba en unos números (o cifras) que acompañaban a la partitura del bajo, se ha dado en llamar a esta notación simplificada para los acordes ‘bajo cifrado’.

Otros ‘cifrados’

Ciertamente, pasado el periodo barroco el cifrado cayó en buena medida en desuso: los compositores desearon mantener el control completo y se generalizó la escritura exhaustiva, señalando al intérprete todo el detalle del acompañamiento. Pero, ya en el siglo XX, la música jazz y la música popular han vuelto a recuperar formas de escritura igualmente ‘incompletamente detalladas’ en cuanto al acompañamiento. Es habitual en estos estilos el que se detalle exhaustivamente sólo la melodía (y/o los instrumentos principales) sobre el pentagrama y se acompañe de símbolos que representan los acordes que han de sustentar cada momento de la pieza musical. Algo conceptualmente no tan diferente del ‘bajo cifrado’ pero que en estas otras músicas usa una notación diferente: el así llamado cifrado americano o cifrado jazz o cifrado moderno (que es igualmente conveniente conocer, centrado más en el análisis y la función de los acordes que en su ejecución). No se trata sólo del uso de las letras (A, B, C, ... G) sino de una simbología enteramente distinta (aunque emparentada) y con una filosofía diferente.

El bajo cifrado es un cifrado ‘gramatical’, centrado en poner de manifiesto qué notas de la tonalidad (o en su caso alteradas) han de ejecutarse sobre el bajo (herencia de su parentesco con el bajo continuo). El cifrado jazz o moderno (gestado cuando ya la teoría de acordes y la armonía funcional estaban muy elaboradas) se centra en poner de manifiesto las especies de los acordes y en facilitar también el que se ponga de manifiesto su función.

Tal es el calado de estas notaciones cifradas que a día de hoy para registrar un tema (ya sea en el depósito intelectual o ante las sociedades de gestión de derechos de autor) no se exige necesariamente una partitura detallada, sino que es suficiente la presentación de la melodía y un cifrado.

En definitiva, cuando hablamos de cifrado queremos indicar formas de especificar diferentes aspectos de la música (el bajo continuo, los acordes, el análisis funcional, etc.) por medio de símbolos o cifrados que evitan trabajo sobre la notación musical detallada.

Cifrado barroco de las triadas diatónicas y sus inversiones

La predilección en el barroco por las triadas (acordes de tres notas tomadas de las notas de la tonalidad por terceras a partir de la voz fundamental) y por los acordes perfectos (dentro de la tonalidad y sin demasiadas visitas a las disonancias, y con especial incidencia en los acordes de grado I, IV y V -se estaba gestando el juego tonal frente a la anterior música esencialmente modal-), nos permite también comenzar el estudio del cifrado barroco por las triadas.

Recordemos cuáles son estas, tanto sobre tonalidades mayores como menores (ejemplificadas en Do Mayor y Do Menor armónica -que es de la que suelen tomarse los acordes en modo menor-).

Modo	Diatónico mayor							Menor armónico (no diatónico)						
Grado	I	II	III	IV	V	VI	VII	I	II	bIII	IV	V	bVI	VII
Tipo de acorde	Maj	Min	Min	Maj	Maj	Min	Dis	Min	Dis	Aug	Min	Maj	Maj	Dis

Apreciamos cómo en la tonalidad mayor las triadas son mayores o menores, salvo la del grado VII que es disminuida. El modo menor armónico añade la triada aumentada (raramente usada dentro del modo mayor, por no ser propia de él).

La notación del bajo cifrado quiere ser escueta y para ello representa estos acordes (los más habituales) en forma muy reducida. Los acordes de más de tres notas, aunque no desconocidos en el barroco, eran mucho menos frecuentes y variados que en la actualidad (esencialmente acordes de séptima dominante sobre el grado V y acordes de séptima sobre el grado VII o sensible). Estos acordes tienen también una representación simplificada que veremos posteriormente.

Otros acordes menos frecuentados, y que tenían si acaso una aparición excepcional dentro de las obras, se indican de forma más explícita (p.ej. cuando un acorde usa notas alteradas, no presentes en la armadura, se hacen visibles las alteraciones, tal como veremos enseguida).

Reglas de escritura del bajo cifrado

Regla general: a partir de la línea escrita para el bajo (expresada en pentagrama), debajo la cabeza de la nota se incluyen pequeños números (cifras) que indican los intervalos que forman las voces superiores deseadas contra la nota del bajo. Por ejemplo, la triada de tónica en la tonalidad de do mayor (do-mi-sol) se expresaría con un 5 y un 3 debajo de la nota do en el bajo. También la triada de supertónica (re-fa-la) se expresaría con 5 y 3 pese a que en nuestra concepción este acorde sea claramente distinto -menor- del anterior -mayor-. Queda claro que esta notación expresa sólo los aspectos 'estructurales' y no 'funcionales' del acompañamiento. Es una notación más 'gramatical' que 'analítico-funcional'.

Las cifras se refieren siempre a intervalos respecto al bajo y, salvo indicación expresa de alguna alteración, se tomarán las notas propias de la tonalidad (de su armadura) en la que estemos (ya sea esta mayor o menor). Así, si la pieza está en la tonalidad de do menor (con tres bemoles en su armadura), el acorde de tónica se indicaría nuevamente con 3 y 5 bajo la nota do, pero ahora representaría los sonidos do-mib-sol.

Las inversiones de los acordes pueden ser perfectamente diferenciadas en esta notación: mi-sol-do (la primera inversión del acorde de do mayor) se escribiría con un 6 y un 3; o sol-do-mi (la segunda inversión) con un 6 y un 4.

Pese a que hasta ahora hemos explicitado las cifras de las dos voces que asociadas al bajo formarían la triada, la notación de bajo cifrado realmente simplifica (elimina) muchas cifras, siguiendo determinadas reglas, que podemos presentar ahora que ya conocemos la filosofía general de esta notación.

Esencialmente el bajo cifrado se basa en (los ejemplos posteriores lo aclaran):

- Nota sin cifra o sólo con 5 implica acorde de 3ª y 5ª -*triada en estado fundamental*-
- Nota con cifra 6 (sola y sin alteraciones ni símbolos) implica acorde de 3ª y 6ª (no se escribe la 3ª) -*1ª inversión*-
- Un acorde de 6ª y 4ª hay que cifrarlo completo -*2ª inversión*-
- 0: significa ejecutar el bajo solo
- La quinta justa no se cifra en ningún acorde (se elimina del cifrado -si no es justa sí debe aparecer -)
- Cifra atravesada por una barra indica que forma intervalo disminuido con el bajo (como p.ej. $\bar{5}$) [1]
- Las notas alteradas respecto a la armadura deben mostrar el *cambio* necesario junto a la cifra (con b o #): se indicará si debe ascender (#) o descender (b) respecto a la armadura (no la alteración que aparecería en el pentagrama)
- Si una cifra corresponde al sonido sensible se señala expresamente con una cruz (y sin otras alteraciones) [2]
- Si aparece una alteración o símbolo (como la + de sensible) sin cifra se refiere a la tercera [3]
- Hay que usar cifrado completo si las notas 5ª o de 6ª están alteradas respecto a la armadura

¹ Generalmente será $\bar{5}$ -aparece en los acordes de función dominante: V7, VIIIm7(b5) y VII°7 y en alguno del modo menor-

² Grado VII del modo mayor y del menor armónico. Cuando se pone la cruz no se indican los b o # si los hubiera en esa cifra

³ Atención: lo que se indica en la cifra el si debe ascender (#) o descender (b) respecto a la armadura (no la alteración que debería aparecer en el pentagrama)

Hay otras reglas pero estas son las básicas. También hay singularidades y convencionalismos que las rompen, algunos de los cuales veremos posteriormente.

Queda mucho más claro con un ejemplo en el que presentaremos tanto el estado fundamental de una triáda como sus dos inversiones (la exposición del mismo acorde pero naciendo en un bajo que no sea su tónica sino otra de sus notas).

Pensemos en el acorde de tónica (es decir, del grado I) y usemos como ejemplo la tonalidad de do mayor. Se trataría por tanto del acorde do mayor (con notas do-mi-sol) que puede presentarse en su estado fundamental y en dos inversiones.

Estado fundamental Primera inversión Segunda inversión

Estado fundamental: sería 5/3 pero se escribe simplificado a 5 o incluso a ‘ninguna cifra’.

1ª inversión: sería 6/3 pero se escribe sólo el 6 (se denomina también acorde de sexta por este motivo)

2ª inversión: debe usarse 6/4, no puede simplificarse (acorde de cuarte y sexta)

Las demás triádas siguen esta misma convención. Así la triáda de re en la tonalidad de do mayor (re-fa-la, un acorde menor)

En el ejemplo vemos cómo el cifrado por sí sólo no indica nada sobre el tipo del acorde (este dependerá de la tonalidad y grado en que nos encontremos), pero sí sobre qué voces deben superponerse al bajo.

Muchos autores y escuelas reservan para el caso de la triáda en estado fundamental del grado VII una notación especial. Dado que en ese caso la quinta es disminuida (a diferencia de los demás grados del modo mayor -quinta justa-) se indica con \sharp para recalcarlo. Ya dijimos que los intervallos disminuidos ‘parten’ la cifra con una raya atravesada. La quinta disminuida presente en la triáda fundamental de VII no es sino el tritono de la tonalidad. De ahí el interés en señalarlo y no hacer en este caso la simplificación completa (se muestra el \sharp barrado).

Además la nota ‘si’ es la sensible de la tonalidad y se marca con un ‘+’ la cifra que corresponde a ella.

Y dado que en la primera inversión la cifra 6 ya no está sola (lleva ‘+’) podría verse cifrado al completo (incluye el 3)

Si cualquier momento el autor desea que alguna nota no se toque diatónica sino fuera de la tonalidad, lo indicará señalando la modificación necesaria junto a la cifra correspondiente. No se escribe la alteración que llevaría en la partitura, sino el cambio (# si asciende un semitono, b si desciende) respecto a cómo está definido ese sonido en la armadura.

acorde *DOM* estado fund. *DOMay* (‘externo’ a la tonalidad menor) estado fund. 2ª inversión

Ejemplo (en do menor): muestra el acorde de tónica (do/mib/sol) y a continuación cómo se cifraría el acorde do/mi/sol (que podría ser usado ocasionalmente pese a ser pieza ‘en menor’). Sería un acorde no propio de la tonalidad y llevaría becuadro, pero la cifra muestra #.

En el modo menor, tal como vemos, se siguen las mismas convenciones, pero aparecen acordes con alteraciones (que irán junto a la cifra necesaria) debido al recurso tan habitual en ese modo a los acordes que provienen del menor armónico o incluso del melódico (en ambos casos con escalas no diatónicas, y por tanto necesitadas de alteraciones adicionales). Con el uso de los recursos del campo armónico (y en su caso melódico) surgen también intervallos no presentes en el ámbito diatónico (como el intervalo aumentado).

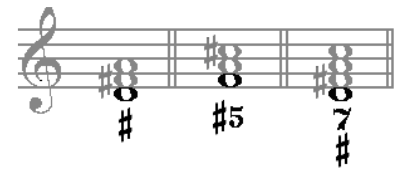
Por ejemplo, el tercer grado en el modo menor armónico (bIII) genera un acorde con quinta aumentada (formado por bIII, V y VII) y requerirá la especificación de la alteración que afecta al VII (en menor natural es bVII, y al ascender a VII en menor armónico se vuelve no diatónico y necesitado de alteración). Lo vemos también en estado fundamental y sus dos inversiones, usando el acorde sobre grado bIII de do menor armónico (mib-sol-si).

La alteración se indicaría en la cifra no con el becuadro, sino con el sostenido (para señalar que la nota ‘asciende’ un semitono respecto a la armadura). En este caso (por ser la sensible) se usa el símbolo específico + que denota la aparición de la sensible (esté o no en la armadura).

En definitiva, esta notación de cifrado barroco es sencilla para el intérprete: se representa la nota que debe usarse como bajo (y que por tanto ha de ser la que esté más presente –por ejemplo visitándola más y en los tiempos más fuertes, en caso de que se toque el acorde de forma arpegiada-) y además indica qué otras notas (a qué distancias de ese bajo) pueden hacerse sonar. Dichas notas se toman (salvo indicación expresa mediante alteraciones) de la propia tonalidad en la que se desarrolle la pieza.

Cifrado barroco para acordes con séptima y otras cuestiones

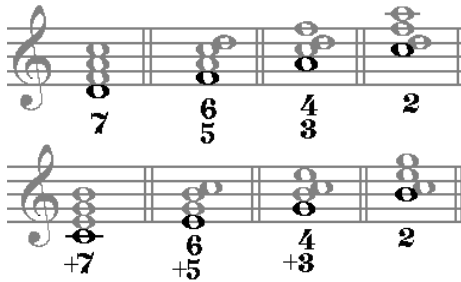
Como hemos estado viendo, el cifrado barroco presenta siempre la nota del bajo y las cifras de todos aquellos otros sonidos que se deseen (salvo las terceras y quintas, que generalmente se omiten si no están alteradas, etc.-). Por tanto el cifrado se puede extender fácilmente para expresar acordes de más de tres sonidos, como lo son los acordes cuatrías (con séptima) sin más que incorporar la cifra de los nuevos sonidos deseados.



Pero veremos que (al igual que nos sucedía en las tríadas) se han estandarizado algunas simplificaciones en la notación.

Lo mostramos sobre los ejemplos que siguen (en la tonalidad do mayor) distinguiendo aquellos acordes de séptima que no contienen el tritono entre ninguna de sus voces (cuatrías ‘consonantes’ por ello) frente a aquellos que sí lo contienen. Las cuatrías diatónicas que contienen el tritono (‘disonantes’) son las que incorporan simultáneamente los grados IV y VII, y por tanto serán las cuatrías generadas a partir del grado V y del VII. Las demás (sobre I, II, III, IV y VI) son consonantes.

Cuatrías ‘consonantes’



Mostramos la cuatría del grado II y la del grado I.

Lo relevante es el que el estado fundamental se cifra 7, la 1ª inversión 6/5 (si se cifrara sólo con 6 coincidiría con el cifrado de tríadas), la segunda 4/3 (se omite la 6) y la tercera simplemente como 2.

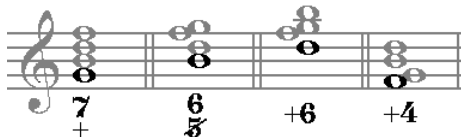
La aparición del intervalo de segunda contra el bajo es característica de la tercera inversión de estos acordes y permite esa simplificación tan grande.

El hecho de que en algunos de ellos (el de grado I y el de grado III) aparezca el ‘+’ se debe a que contienen el sonido de la sensible (los acordes sobre II, IV y VI no la contienen y por tanto no muestran ‘+’)

Respecto a cuatrías no consonantes, además de las diatónicas sobre grado V y VII, también presentaremos una no diatónica pero de uso frecuente: la cuatría disminuida, y concretamente en la que más uso tuvo en el periodo barroco: el acorde disminuido formado por los sonidos VII, II, IV, y el alterado bVI (o #V), que contiene el tritono de la tonalidad y puede desempeñar la función dominante.

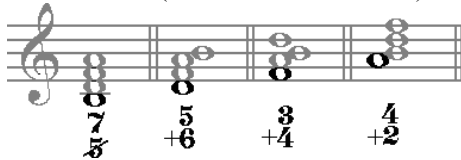
Cada uno de ellos se muestra en estado fundamental y sus tres inversiones, indicando la cifra habitual que se les aplica.

7ª de dominante



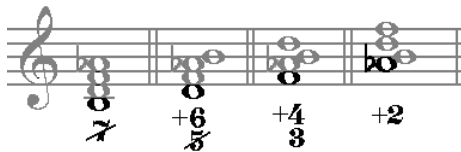
Nuevamente aparecen cifrado muy peculiares (pero que la costumbre asentó)

7ª de sensible (acorde semidisminuido)



El cifrado de este acorde es muy singular, pues presenta para algunas inversiones las cifras cambiadas de orden. Es un acorde de función dominante (contiene el tritono), en la que puede reemplazar al de séptima de dominante recién visto.

7ª disminuida sobre VII



Este acorde está construido como sucesión de terceras menores, dando lugar a que aparezca la séptima disminuida (no diatónica: bVI). Como decíamos contiene el tritono, y puede por ello desempeñar la función dominante.

Se pueden cifrar también acordes más de cuatro notas, pero ya no nos extenderemos más sobre ello (en la época barroca se usó sobre todo la quintía desde el grado V, que es la extensión con la novena del acorde de séptima de dominante).

Comentario respecto al cifrado en el modo menor

El cifrado en el modo menor sigue las reglas ya dadas. Pero conviene reparar en que en menor armónico la séptima está ‘ascendida’, pero como se ha sensibilizado (mediante esa alteración) se aplica la regla de señalarla con ‘+’ (y no usa ‘#’). El modo menor melódico es, precisamente, melódico y no suele aplicarse en el acompañamiento (usaría alteración en grado VI).

Dado que ya lo hemos ilustrado con un ejemplo anterior, ahora sólo recordamos la importancia práctica de este hecho: cuando una cifra lleva ‘+’ (por corresponder al sonido sensible) se omite cualquier indicación de alteración (por innecesaria: queda sobradamente aclarado cuál es el sonido que debe producirse -la sensible-).

Hoja-resumen sobre bajo cifrado

Cifrado de las tríadas diatónicas (acordes de tres notas tomadas de la tonalidad por terceras)

Estado fundamental Primera inversión Segunda inversión

no admite simplificación

Cada inversión ofrece un cifrado diferente. El bajo (la voz más grave) se indica en la partitura y las demás voces mediante cifras que expresan el intervalo que guardan con ese bajo.

Son habituales ciertas simplificaciones (especialmente de las cifras 5 y 3)

Reglas básicas para el cifrado

- Nota sin cifra o sólo con 5 implica acorde de 3ª y 5ª -tríada en estado fundamental-
- Nota con cifra 6 (sola y sin alteraciones ni símbolos) implica acorde de 3ª y 6ª (no se escribe la 3ª) -1ª inversión-
- Una tríada de 6ª y 4ª hay que cifrarla completo -2ª inversión-
- 0: significa ejecutar el bajo solo
- La quinta justa no se cifra en ningún acorde (se elimina del cifrado -si no es justa sí debe aparecer -)
- Cifra atravesada por una barra indica que forma intervalo disminuido con el bajo (como p.ej. **5**)
- Las notas alteradas respecto a la armadura deben mostrar el cambio necesario junto a la cifra (con b o #): se indicará si debe ascender (#) o descender (b) respecto a la armadura (no la alteración que aparecería en el pentagrama)
- Si una cifra corresponde al sonido sensible se señala expresamente con una cruz (y sin otras alteraciones)
- Si aparece una alteración o símbolo (como la + de sensible) sin cifra se refiere a la tercera
- Hay que usar cifrado completo si las notas 5ª o de 6ª están alteradas respecto a la armadura

Si aparece la sensible de la tonalidad se marca con ‘+’
Intervalos disminuidos: se señalan partiendo la cifra

Si hay voces alteradas (con alteraciones diferentes a las que indica la armadura) se indica los cambios respecto a la armadura junto a la cifra correspondiente

Cuatríadas ‘consonantes’

(Ejemplo con las de los grados II y I)

Cuatríadas no consonantes (con tritono) habituales

7ª de dominante
(cuatríada sobre V)

7ª de sensible
(cuatríada sobre VII)
Es el acorde semidisminuido

7ª disminuida sobre VII
Es una cuatríada no diatónica
-contiene una nota alterada-
pero frecuente

Ejemplo: Adagio de Quantz (melodía y acompañamiento -bajo continuo- indicado mediante bajo cifrado)