

LENGUAJE MUSICAL I



**LICENCIATURA EN MÚSICA, MOVIMIENTO Y LENGUAJE
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**

PROFESOR: FERNANDO PALACIOS MATEOS

Gran parte del material expuesto en esta asignatura proviene de las clases dictadas por los profesores Miguel Pérez Plaza y Julio Blasco en la Licenciatura de Historia y Ciencias de la Música en la Universidad de la Rioja, España.

Índice

Unidad didáctica 1. Elementos básicos del lenguaje musical

	Página
1.1. Introducción	4
1.2. Objetivos	5
1.3. Signos que determinan la altura de los sonidos	6
1.4. Signos que determinan la duración de los sonidos	12
1.5. Indicaciones de Tempo	27
1.6. Dinámica	29
1.7. Articulaciones y acentuaciones	31
1.8. Signos de repetición y abreviaturas	34

Unidad 2. El sistema musical

2.1. Introducción	40
2.2. Objetivos	41
2.3. Escalas	42
2.4. Tonalidad y Modalidad	50
2.5. Intervalos	66
2.6. Acordes	78
2.7. Nociones básicas de armonía tonal	91
2.8. Formas musicales	108
A modo de resumen	142
Lecturas	146
Bibliografía	149

Unidad didáctica 1. Elementos básicos del lenguaje musical

1.1. Introducción

La música está compuesta por un serie de sonidos organizados de una manera determinada. Cada uno de estos sonidos tiene unas características concretas: altura, duración, intensidad, etc. Por tanto, es necesario un sistema de escritura que permita precisar cómo es exactamente cada sonido que forma parte de una pieza musical, es decir, determinar qué sonido es (altura), cuándo debe sonar y durante cuánto tiempo (duración), y de qué forma debe ser tocado (intensidad). Por esta razón, la notación musical podría dividirse en tres grupos de indicaciones o signos: los que indican la altura de los sonidos, los que indican su duración y los que indican su intensidad.

1.2. Objetivos

- Conocer los elementos más usuales de la notación musical y desarrollar agilidad en la lectura, tanto de las notas como de todas las indicaciones que las afectan.
- Aprender a relacionar cada una de las indicaciones con su interpretación, es decir, cómo afecta una indicación a la sonoridad de una nota.

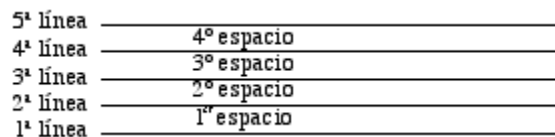
1.3. Signos que determinan la altura de los sonidos

3. Signos que determinan la altura de los sonidos

3.1. El pentagrama

Es un grupo de cinco líneas paralelas sobre las cuales se escriben las notas. Estas líneas, y los espacios que quedan entre ellas, se numeran de abajo a arriba:

Ejemplo 1



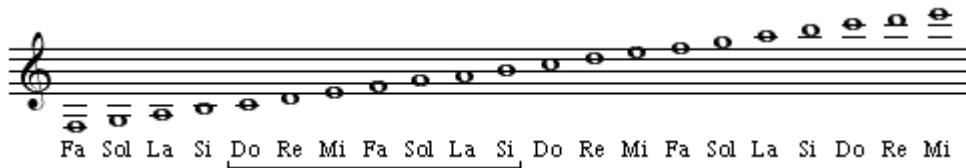
Para escribir las notas cuyo sonido se encuentra fuera de las líneas del pentagrama utilizamos las líneas adicionales. Estas líneas nos permiten escribir notas más agudas o más graves de las que caben en el pentagrama:

Ejemplo 2



Dependiendo de donde esté situada una nota, a ésta le corresponde un nombre y, por tanto, un sonido determinado. Nuestro sistema musical utiliza siete notas repetidas en distintas alturas:

Ejemplo 3



Cuando una obra está escrita para varios instrumentos (o voces) se utiliza un pentagrama para cada uno de ellos. Este grupo de pentagramas se llama sistema.

3.2. Las claves

Las claves se utilizan para determinar cual es el nombre de las notas que se sitúan en las distintas líneas o espacios del pentagrama. El ejemplo 3 está en la clave denominada clave de sol en segunda línea. Esto quiere decir que todas las notas que aparezcan en la segunda línea del pentagrama recibirá el nombre *sol*. Por tanto, la nota situada en el espacio inmediatamente superior será una *la*, la que esté en la tercera línea un *si*, y así sucesivamente (ver ejemplo 3).

Ya hemos visto cual es la función de las líneas adicionales. Sin embargo, cuando los sonidos son tan graves que debemos utilizar muchas líneas adicionales, la lectura se vuelve muy complicada. Para solucionar este problema se utilizan otras claves que representan estos sonidos. La más habitual de ellas es la clave de fa en cuarta línea.

Ejemplo 4

Sol Fa Mi Re Do

Do Si La Sol Fa Mi Re Do Si La Sol Fa Mi etc...

Como vemos en el ejemplo, el *do* de la primera línea adicional por encima de la clave de fa en cuarta corresponde con el *do* de la primera línea adicional por debajo de la clave de sol.

La clave de sol es la que puede representar los sonidos más agudos y la de fa en cuarta los más graves. Sin embargo, existen otras claves, algunas poco usuales, que ocupan una altura intermedia:

- Clave de do en primera línea:

Ejemplo 5

Sol La Si Do* Re Mi Fa Sol La Si Do

- Clave de do en segunda línea:

Ejemplo 6

Sol La Si Do* Re Mi Fa Sol La Si Do

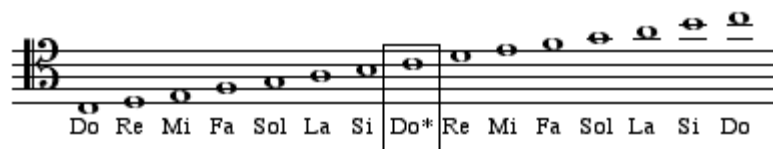
- Clave de do en tercera línea:

Ejemplo 7



- Clave de do en cuarta línea:

Ejemplo 8



- Clave de fa en tercera línea:

Ejemplo 9



El *do** de los ejemplos anteriores tiene la misma altura, es decir, es exactamente el mismo sonido en todos los casos: el mismo *do* de la primera línea adicional por debajo de la clave de sol.

La utilidad de estas claves es facilitar la lectura de instrumentos cuya tesitura abarca la zona intermedia entre la clave de sol y la de fa en cuarta. El caso más común es el de la viola, que suele escribirse en clave de do en tercera.

Ejemplo 10



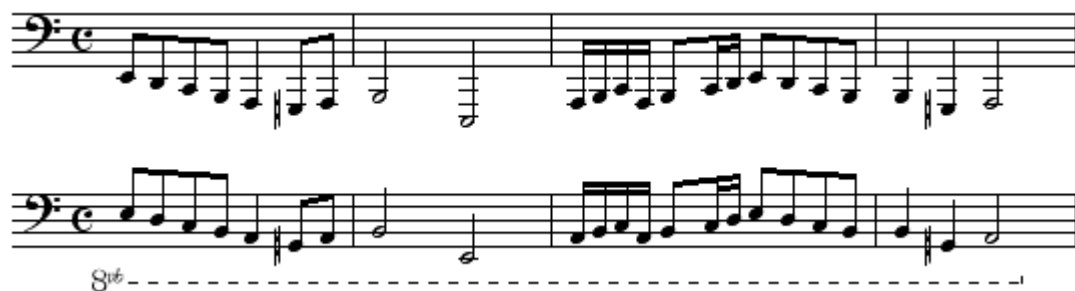
En el ejemplo anterior vemos la misma melodía para viola escrita en clave de sol y en clave de do en tercera. La clave de do en tercera nos permite eliminar las líneas adicionales y, por lo tanto, facilitar la lectura al intérprete.

Existen signos que nos evitan utilizar muchas líneas adicionales cuando las notas son muy agudas o muy graves. Estos son los signos de 8ª alta y 8ª baja:

Ejemplo 11a



Ejemplo 11b
















En el primero de los ejemplos anteriores, tenemos una melodía escrita con las líneas adicionales y a continuación la misma melodía escrita con el signo de 8^a alta. En el segundo ejemplo, vemos un caso similar pero utilizando el signo de 8^a grave.

1.4. Signos que determinan la duración de los sonidos

4. Signos que determinan la duración de los sonidos

4.1. Las figuras

Para establecer la duración exacta de los sonidos nos servimos de unos signos que representan valores proporcionales:

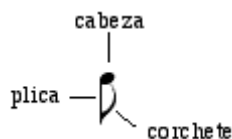
redonda		=		2 blancas
blanca		=		2 negras
negra		=		2 corcheas
corchea		=		2 semicorcheas
semicorchea		=		2 fusas
fusa		=		2 semifusas
semifusa				

Ejemplo 12a

Así vemos que una redonda equivale a dos blancas, una blanca a dos negras, una negra a dos corcheas, una corchea a dos semicorcheas, etc. Del mismo modo, una redonda equivale a cuatro negras, a ocho corcheas, o a dieciséis semicorcheas.

Las figuras se componen de cabeza, plica y corchetes:

Ejemplo 12b



La duración de las figuras es relativa, es decir, depende de la velocidad indicada al principio de la pieza (*Tempo*). Según sea el *tempo*, una negra, y en consecuencia el resto de figuras, puede durar más o menos. Más adelante veremos cuales son los términos relativos al *tempo*.

A cada una de las figuras le corresponde un *silencio* de igual duración que ésta.

Ejemplo 13	silencio de redonda	—	(debajo de la 4ª línea)
	silencio de blanca	■	(encima de la 3ª línea)
	silencio de negra	z	
	silencio de corchea	γ	
	silencio de semicorchea	z	
	silencio de fusa	z	
	silencio de semifusa	z	

Una de las reglas de escritura de las figuras en el pentagrama es que las notas escritas más arriba de la tercera línea deben tener la plica a la izquierda y hacia abajo y las que estén por debajo de esta línea con la plica a la derecha y hacia arriba:



4.2. La ligadura

La ligadura es una línea curva que une dos notas del mismo nombre. Su cometido es el de unir el valor de las dos notas. Por ejemplo, dos negras unidas por una ligadura equivalen a una blanca.

Ejemplo 15



4.3. El puntillo

Es un punto que se coloca a la derecha de las notas y que tiene la función de aumentar la duración de la nota en la mitad del valor de la figura a la que afecta. Es decir, si nos encontramos una negra con un puntillo, la negra aumenta la mitad de su valor: una corchea. Dicho de otro modo, una negra con puntillo equivale a una negra ligada a una corchea:

Ejemplo 16



El doble puntillo es igual que el puntillo simple, pero añadiendo además la mitad del valor del primer puntillo. Por ejemplo, si a una negra le colocamos un doble puntillo, ésta aumentará en una corchea (efecto del primer puntillo) y una semicorchea (efecto del segundo puntillo):

Ejemplo 17



4.4. El calderón

Es un signo que se coloca encima o debajo de las notas y que indica que esa nota debe ser alargada. Los tratados de solfeo suelen señalar que la duración de una nota con un calderón debe durar el doble de la figura a la que afecta. Sin embargo, en la práctica los intérpretes a menudo alargan o acortan ese valor.

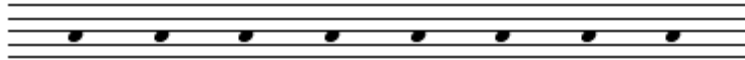
Ejemplo
18



4.5. El compás

Toda la música tiene un pulso interno, es decir, un ritmo constante y regular sobre el que está construida la música. Para entender mejor qué es el pulso basta con escuchar cualquier obra (clásica o moderna) e intentar seguir el ritmo con el pie o con la mano. Cada uno de los golpes regulares que damos para seguir la música es una pulsación.

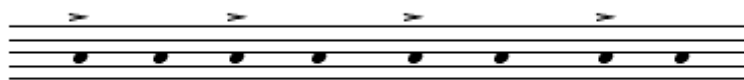
Ejemplo 19 pulsaciones regulares



Algunas de estas pulsaciones pueden estar acentuadas. Esto significa que esas pulsaciones son más marcadas que el resto. Dependiendo de cómo están situadas las acentuaciones tenemos distintos tipos de ritmo:

- acentuación cada dos pulsos: ritmo binario.

Ejemplo
20



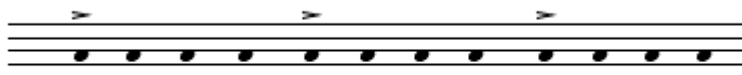
Ejemplo
21

- acentuación cada tres pulsos: ritmo ternario.



- acentuación cada cuatro pulsos: ritmo cuaternario.

Ejemplo 22



Cada uno de estos grupos de pulsaciones forman un compás, que son separados por las líneas divisorias o barra de compás. El primer caso es un compás binario (tiene dos partes), en el segundo ternario (tiene tres partes) y en el tercero cuaternario (tiene cuatro partes).

Para completar toda la información sobre un compás debemos saber cual es la duración de cada una de sus partes, es decir, si son blancas, negras o corcheas.

El tipo de compás es representado por medio de un número quebrado que se coloca al comienzo de la obra. El numerador nos indica cuantas figuras entran en un compás. Por ejemplo, si el numerador es un cuatro, esto nos indica que caben cuatro figuras en cada compás. El denominador señala de qué tipo son estas figuras. El 2 corresponde a las blancas, el 4 a las negras y el 8 a las corcheas. El 1 correspondería a las redondas y el 16 a las semicorcheas, pero estos son denominadores muy poco frecuentes. La forma de recordar qué número corresponde a cada figura es sencillo: la figura más larga (la redonda) es la unidad de medida y el resto son divisiones de ésta, es decir, una redonda se puede dividir en 2 blancas, 4 negras, 8 corcheas o 16 semicorcheas.

De esta forma, si tenemos un $4/4$ (también se escribe c), quiere decir que cada compás está formado por 4 partes cada una de las cuales dura una negra:

Ejemplo
23



Del mismo modo, en un 3/4 los compases contienen 3 negras y en un 2/4 dos negras:

Ejemplo
24a



Ejemplo
24b



Si tenemos en cuenta las equivalencias entre las figuras, un compás de 4/4 puede completarse con la figura o figuras que correspondan a 4 negras:

Ejemplo
25



Los tres compases que hemos visto hasta ahora (4/4, 3/4 y 2/4) se denominan compases de subdivisión binaria. Se llama así a todos los compases cuyas partes pueden dividirse en dos partes iguales. En estos tres casos, cada negra (una parte) se divide en dos corcheas.

Además de los compases de subdivisión binaria, también existen los de subdivisión ternaria.

Son el 3/8 (entran tres corcheas en cada compás), el 6/8 (entran seis corcheas), el 9/8 (entran nueve corcheas) y el 12/8 (entran doce corcheas):

Ejemplo
26a



Ejemplo
26b



Ejemplo
26c



Ejemplo
26d



Ejemplo
26e



En estos compases la unidad de pulso (o parte) es la negra con puntillo, en vez de la negra de los compases con denominador 4.

Por tanto, para clasificar un compás debemos saber si es binario, ternario o cuaternario (cuántas partes tiene), y si la subdivisión es binaria o ternaria (cuántas divisiones tiene cada parte). Así, un 4/4 es un compás cuaternario (4 partes) de subdivisión binaria (2 corcheas cada parte); un 6/8 es binario (2 partes) de subdivisión ternaria (3 corcheas cada parte); un 9/8 es ternario (3 partes) de subdivisión ternaria (3 corcheas cada parte), etc.

No todas las partes del compás tienen igual acentuación: hay partes fuertes y débiles. La siguiente lista muestra la relación de partes fuertes y débiles de cada uno de los compases:

4/4 y 12/8:	<ul style="list-style-type: none"> • 1ª parte fuerte • 2ª parte débil • 3ª parte semifuerte • 4ª parte débil
3/4 y 9/8:	<ul style="list-style-type: none"> • 1ª parte fuerte • 2ª parte débil • 3ª parte débil
2/4 y 6/8:	<ul style="list-style-type: none"> • 1ª parte fuerte • 2ª parte débil

El compás de 3/8 dado que sólo contiene una parte, ésta se considera fuerte.

La subdivisiones de las partes también son fuertes o débiles. La clasificación es igual en la subdivisión binaria y en la ternaria: la primera subdivisión es fuerte y el resto débiles. Lo mismo ocurre si es necesario hacer divisiones más pequeñas (semicorcheas).

Ejemplo
27a

F D F D F D F D F D F D F D F D

Ejemplo
27b

F D D F D D F D D F D D F D D F D D

4.6. Compases de amalgama

Durante los periodos barroco, clásico y romántico se utilizaron fundamentalmente los compases que hemos estudiado hasta ahora. Pero a partir de comienzos de siglo empezaron a usarse otros tipos de compás.

Son compases asimétricos, es decir, están compuestos por partes desiguales. Los más comunes son los que tienen 5 y 7 partes, como el 5/8, el 7/8, o el 5/4. Se denominan compases de amalgama porque son considerados como la suma de dos compases de distinto tipo: el 5/4 es la suma de un 3/4 más un 2/4, o en orden inverso, un 2/4 más un 3/4.

Ejemplo
28a

Ejemplo
28b

A pesar de que la suma de un 3/4 y un 2/4 siempre resulta 5/4, el orden debe ser indicado, ya que no es lo mismo acentuar la tercera parte (Ejemplo 28a) que acentuar la cuarta (Ejemplo 28b). Existen varias formas de indicar el

este orden. Una de ellas es dividir el compás en el lugar deseado por un línea discontinua, como en los ejemplos anteriores. Otra es señalar entre paréntesis el orden de los compases:

Ejemplo
29



En el caso de un compás de 7 partes las posibilidades de división aumentan. Un 7/4 puede ser dividido en un 4/4 + 3/4 y en un 2/4 + 2/4 + 3/4 con todas las posibilidades de combinación.

Ejempl
o 30a



Ejempl
o 30b



Ejempl
o 30c



Este tipo de compases no siempre son entendidos como la suma de otros, sino que a menudo son compases por sí mismos, es decir, ya no serían considerados compases de amalgama.

Otra de las prácticas habituales durante este siglo ha sido el utilizar numerosos cambios de compás en un misma obra, algo muy poco frecuente en épocas anteriores.

Ejemplo 31



Existen muchos más tipos de compás de los que hemos estudiado. Sin embargo, estos son los más usuales.

4.7. Compases incompletos: la anacrusa

Hay ocasiones en las que el primer compás de una obra comienza con silencios en una o varias de sus partes, es decir, la obra empieza en una parte del compás distinta de la primera:



En estos casos pueden eliminarse los silencios y escribir sólo la parte o parte que contienen notas:



4.8. La síncopa y la nota a contratiempo

La síncopa se define como una nota que comienza en parte o subdivisión débil y se prolonga hasta una fuerte:

Ejemplo
34

F D F D F D F D

Ejemplo
34b

F D F D F D F D

La nota a contratiempo es una nota en parte o subdivisión débil, y que está precedida de un silencio:

Ejemplo
35

F D F D F D F D F D

4.9. Grupos de valoración especial

El tresillo

Es un grupo de tres notas que ocupan el lugar que normalmente es ocupado por dos del mismo tipo. Por ejemplo, un tresillo de corcheas es un grupo de tres corcheas que ocupa el espacio de dos, es decir, una parte del compás:

Ejemplo
36

Este tipo de tresillo aparece únicamente en compases de subdivisión binaria.

De la misma manera, un tresillo de negras debe ocupar el espacio de dos negras.

Ejemplo
37



También existen tresillos con el resto de figuras. Todos los casos tienen en común que ocupan el espacio de dos del mismo tipo.

El dosillo

El dosillo es un grupo de dos notas que ocupa el lugar de tres de la misma clase.

Ejemplo
38



A pesar de que el dosillo que ocupa una parte de un compás de subdivisión ternaria suele escribirse como dos corcheas, puede encontrarse también como dos negras. Esto es porque algunos tratadistas consideran que un grupo de valoración especial debe estar representado por figuras que tengan un valor real mayor del que vayan a tener como grupo irregular. Sin embargo, sea cual sea su escritura el efecto es en los dos casos igual.

Ejemplo
39



4.10. Otros grupos de valoración especial

El cuatrillo

Es un grupo de cuatro notas que ocupan el lugar de tres de mismo tipo:

Ejemplo
40



A musical staff in 3/4 time showing a triplet of eighth notes. The first measure contains a quarter note followed by a quarter note. The second measure contains a triplet of eighth notes, indicated by a bracket with the number '4' above it. The third measure contains a quarter note followed by a quarter note.

El seisillo

Es un grupo de seis notas que ocupan el espacio de cuatro del mismo tipo:

Ejemplo
41



A musical staff in 3/4 time showing a sextuplet of eighth notes. The first measure contains a quarter note followed by a quarter note. The second measure contains a sextuplet of eighth notes, indicated by a bracket with the number '6' above it. The third measure contains a quarter note followed by a quarter note.

El quintillo, sietecillo y nuevecillo

Son grupos de cinco, siete o nueve notas que ocupan una parte completa de un compás:

Ejemplo 42a



A musical staff in 3/4 time showing three groups of notes. The first measure contains a quintuplet of eighth notes, indicated by a bracket with the number '5' above it. The second measure contains a septuplet of eighth notes, indicated by a bracket with the number '7' above it. The third measure contains a nonuplet of eighth notes, indicated by a bracket with the number '9' above it.

Ejemplo 42b



A musical staff in 3/4 time showing three groups of notes. The first measure contains a quintuplet of eighth notes, indicated by a bracket with the number '5' above it. The second measure contains a septuplet of eighth notes, indicated by a bracket with the number '7' above it. The third measure contains a nonuplet of eighth notes, indicated by a bracket with the number '9' above it.

No vamos a añadir nada más sobre los grupos de valoración especial, ya que es un tema muy amplio y con gran número combinaciones posibles, cuyo estudio está fuera de los objetivos de esta breve introducción. No obstante, basta con ojear partituras contemporáneas para darse cuenta de la importancia que han dado a estos grupos los compositores de nuestro siglo. Por esto, es aconsejable que el alumno profundice en su estudio consultando los distintos tratados de lenguaje musical (ver bibliografía).

1.5. Indicaciones de Tempo

5. Indicaciones de Tempo

Como hemos visto en el apartado referente a las figuras, la duración de éstas es relativa: está siempre en función de la velocidad indicada al comienzo de la obra. La velocidad con que una obra debe ser interpretada se denomina *Tempo*.

Durante los periodos clásico y romántico los compositores utilizaban una serie de términos que indicaban la velocidad de la obra. Estos términos no son precisos, sino más bien una orientación que el intérprete debe concretar en una velocidad definida. Si escuchamos una obra, por ejemplo, una sonata para piano de Beethoven, interpretada por distintos pianistas, veremos que las velocidades de interpretación son, en la mayoría de los casos, distintas, a pesar de que la indicación de tempo es siempre la misma.

Los términos más utilizados para indicar el tempo son:

- Largo: muy despacio.
- Lento: muy despacio.
- Adagio: despacio.
- Adagietto: menos despacio que Adagio.
- Andante: tranquilo.
- Moderato: moderado.
- Allegretto: menos rápido que Allegro.
- Allegro: rápido.
- Vivace: vivo.
- Presto: muy rápido.
- Prestissimo: lo más rápido posible.

A menudo a estos términos se añadían otros que completaban la información acerca del tempo:

- giusto: justo.
- assai: bastante.
- molto: mucho.
- con moto: con movimiento.
- sostenuto: sostenido.

- *ma non troppo*: no demasiado.

Los compositores pretendían dar al intérprete toda la información posible sobre la obra en las indicaciones iniciales. De esta forma, solían incluir términos que hacen referencia al carácter de la obra, a la intención con la que deben ser ejecutadas. Por ejemplo:

- *con espressione*: con expresividad.
- *con fuoco*: fogoso.
- *con brio*: brioso.
- *appassionato*: apasionado.

La Agógica engloba los términos que modifican el tempo. Éstos son *accelerando* o *stringendo* (aumentar poco a poco la velocidad), *ritardando*, *rallentando* o *allargando* (disminuir poco a poco la velocidad) . Cuando se quiere regresar al tempo original se escribe *a tempo*.

1.6. Dinámica

6. Dinámica

Dentro de la dinámica se encuentran todos los signos que señalan o modifican la intensidad de los sonidos:

ppp: molto pianissimo (lo más suave posible)

pp: pianissimo (muy suave)

p: piano (suave)

mp: mezzo piano (medio suave)

mf: mezzo forte (medio fuerte)

f: forte (fuerte)

ff: fortissimo (muy fuerte)

fff: molto fortissimo (con la mayor fuerza posible)

Cuando una de estas indicaciones está acompañada por *subito*, significa que el paso de la indicación anterior a ésta debe ser brusco, sin enlaces progresivos entre una y otra.

El *crescendo* y el *diminuendo* o *decrescendo* son términos que modifican la intensidad. El *crescendo* indica que la intensidad debe ir aumentando progresivamente. Al contrario, el *diminuendo* y el *decrescendo* señalan que la música debe ir bajando de intensidad.

Los reguladores son signos que sustituyen al *crescendo* y al *decrescendo*. Son unos signos en forma de ángulos que indican si la intensidad debe crecer o decrecer.

Ejemplo 43



1.7. Articulaciones y acentuaciones

7. Articulaciones y acentuaciones

Son signos que tienen la finalidad de crear distintos efectos expresivos en la música. Por medio de las articulaciones y las acentuaciones se producen contrastes entre pasajes o notas. El carácter de la música (alegre, ligera, tensa, dramática, etc) es apoyado en gran medida por estos signos. A continuación vamos a ver las características de los más usuales.

7.1. El *legato*

El *legato* indica que las notas a las que afecta deben ser tocadas sin que exista interrupción en el sonido. Su efecto es el de unir una serie de notas formando un sólo elemento, es decir, ya no son notas independientes sino que forman parte de un conjunto.

El *legato* es indicado por medio de una línea curva (también llamada ligadura de expresión) que abarca el grupo de notas. En pasajes en que el *legato* es continuo puede señalarse con *sempre legato*.

Ejemplo 44



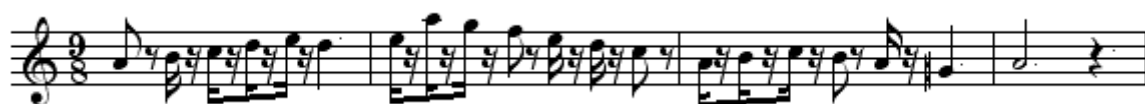
7.2. El picado

El picado es un punto que se coloca encima o debajo de las notas. Las notas afectadas por este signo son acortadas aproximadamente a la mitad de su valor.

Ejemplo 45a



Ejemplo 45b



7.3. El picado-ligado

Lo que en principio en una contradicción quiere decir que las notas a las que afecta tienen que producir un efecto intermedio entre el picado y el ligado. Así, las notas estarán ligeramente separadas unas de otras, pero formando parte de un mismo grupo.

Ejemplo 46



7.4. El acento

Su signo es un pequeño ángulo que se coloca encima o debajo de las notas, las cuales deben ser acentuadas en su ataque, es decir, tienen que resaltar por encima del resto de notas.

Ejemplo 47



7.5. El subrayado

El efecto del subrayado es similar al del acento, ya que ambos pretenden resaltar una nota. La diferencia está en que, mientras el acento marca el ataque de la nota, el subrayado debe mantener la fuerza del ataque durante todo el valor de la nota.

Ejemplo 48



7.6. El *staccato*

Es parecido al picado pero las notas son acortadas todavía más (en algunos tratados se dice que un cuarto de su valor). Se marca con un signo en forma de triángulo encima o debajo de las notas.

Ejemplo 49



7.7. El *sforzando*

Es prácticamente igual al acento, con la diferencia de que después de atacar la nota debe bajarse súbitamente la intensidad. Se indica con *sf*.

Ejemplo 50



Es conveniente hacer una aclaración en referencia a las indicaciones de Tempo, dinámica, articulaciones y acentuaciones. Existe un gran número de indicaciones de este tipo, (algunos compositores del siglo XX utilizaban indicaciones propias) por lo que es muy difícil incluirlas todas en un manual. Aquí, hemos señalado las más habituales.

1.8. Signos de repetición y abreviaturas

8. Signos de repetición y abreviaturas

Cuando quiere repetirse un pasaje de manera literal no es necesario volver a escribirlo, basta con utilizar las barras de repetición:

Ejemplo 51a

Ejemplo 51b

Si el pasaje que queremos repetir se encuentra en una parte intermedia de la obra, tenemos que colocar otra barra de repetición al comienzo de dicho pasaje:

Ejemplo 52a

Ejemplo 52b

También cabe la posibilidad de que se quiera un final distinto para cada repetición. Podemos cambiar el o los compases finales utilizando las indicaciones de 1ª vez y 2ª vez:

Ejemplo 53

El ejemplo anterior se interpreta de forma normal hasta la casilla de 1ª vez incluida, después se repite desde el comienzo pero tocando la casilla de 2ª vez en lugar de la 1ª.

El término *Da capo* (D.C.) se utiliza para repetir la obra desde el principio. Si no hay otra indicación se repite la obra entera. Sin embargo, a menudo se escribe *Da capo a fin* cuando se desea que se termine en un punto intermedio de la obra. De esta forma, se repite la pieza desde el principio hasta el compás en el que se encuentra la palabra *Fin*.

Ejemplo 54



Hay ocasiones en las que no se quiere repetir la obra desde el comienzo. En este caso en lugar de *Da Capo* se escribe con un signo específico, de forma que se repite desde ese punto hasta el final o hasta la señal de *Fin*.

Ejemplo 55



También existen signos para abreviar la escritura de un compás que se repite de forma literal varias veces.

Para ello, se escribe el compás de la manera habitual y en el o los compases siguientes, en vez de volver a escribir todo el contenido, se coloca el signo de repetición de compás.

Ejemplo 56



Este signo sirve también para repetir elementos más pequeños que un compás:

Ejemplo 57



Si una misma nota o acorde se repite varias veces en corcheas o semicorcheas, podemos abreviar su escritura colocando en su lugar la figura a la que equivale el fragmento con tantas barras oblicuas como corchetes tenga la figura representada:

Ejemplo 58



Cuando escribimos tres o cuatro rayas oblicuas indicamos que la repetición de la nota debe realizarse la más rápidamente posible sin un número fijo de figuras. A esto se denomina *trémolo*:



También puede representarse la repetición alternantiva de dos notas o acordes. Para esto existen dos posibilidades: que las notas repetidas tengan un valor concreto, o que la alternancia se ejecute de la forma más rápida posible sin que se determine el número exacto de figuras a ejecutar (trémolo).

Ejemplo 60

The image displays three staves of musical notation in 3/4 time. The first staff contains a melody with eighth and sixteenth notes. The second staff features a complex rhythmic pattern with dense sixteenth-note runs. The third staff shows a melody with eighth and sixteenth notes, mirroring the first staff's structure.

Unidad 2. El sistema musical

2.1. Introducción

La música occidental está basada en siete notas (doce sonidos), que se agrupan siguiendo un sistema denominado tonalidad, sistema que reinó durante el período que abarca aproximadamente desde el 1600 hasta el 1900. Los elementos básicos de la tonalidad son las escalas. Existen varios tipos de escalas dependiendo de cómo estén organizadas las notas que las componen. La modalidad se encarga de definir cuál es la organización de las notas de la escala.

Las notas de una escala están separadas por tonos o semitonos. Esto ocurría entre una nota y su inmediata superior o inferior. Sin embargo, también debemos saber cuál es la distancia que existe entre dos notas no consecutivas. Intervalo es la distancia que separa dos sonidos, y es medida en tonos y semitonos. Llamamos acorde a un grupo de notas que suenan simultáneamente. El sistema tonal utiliza acordes formados por la superposición de terceras. El más básico de estos acordes es la tríada.

2.2. Objetivos

- Estudio de la formación de escalas mayores y menores teniendo en cuenta las distancias de tono y semitono, y el efecto de las alteraciones.
- Acercamiento a los conceptos de Tonalidad y Modalidad.
- Conocimiento de otros tipos de escalas como los modos eclesiásticos, escalas pentatónicas, hexátonas, etc.
- Introducción al concepto de transporte y conocimiento de los instrumentos transpositores más comunes.
- Desarrollar la mayor agilidad posible en la clasificación de intervalos y de los acordes.

2.3. Escalas

3. Tonos y semitonos

Nuestro sistema musical está basado en siete notas. La distancia entre una nota y su inmediata superior o inferior puede ser de un tono o de un semitono (la mitad de un tono):

Ejemplo 1



Como vemos en el ejemplo, la distancia entre las notas es de un tono en todos los casos excepto entre el mi y el fa y entre el si y el do, que están separadas por un semitono.

Un tono está compuesto por dos semitonos. Por tanto, entre dos notas separadas por un tono, podemos incluir otra nota que divide esta distancia en dos semitonos. Para designar estas notas utilizamos las alteraciones. Existen tres tipos de alteración:

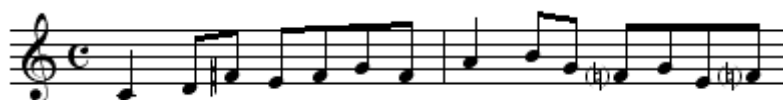
Sostenido: la nota afectada asciende un semitono.

Bemo!: la nota afectada desciende un semitono.

Becua!: elimina el efecto del sostenido o el bemol.

Las alteraciones tienen efecto sobre todas las notas del mismo nombre que la afectada que aparezcan detrás de ella, pero sólo dentro del mismo compás.

Ejemplo 2



El sostenido sobre el *fa* afecta a todos los *fas* del primer compás, pero los *fas* del segundo compás son naturales. A menudo se utilizan las llamadas alteraciones de precaución (los becuadros entre paréntesis), para recordar al intérprete si la nota está alterada o no.

Un sonido puede ser llamado de, al menos, dos formas diferentes. Por ejemplo, el sonido que se encuentra entre el *do* y el *re*, puede llamarse *do#* o *reb*. De la misma forma, el sonido que hay entre *sol* y *la*, puede llamarse *sol#* o *lab*. A esto lo llamamos enarmonía.

Si tenemos en cuenta todo lo anterior, vemos que contamos con siete notas (*do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* y *si*) más otras cinco que obtenemos al utilizar las alteraciones (sin contar las enarmonías): es decir, doce sonidos distintos. Una pequeña aclaración sobre este tema: a pesar de contar con muchas notas (*do*, *do#*, *reb*, *re*, *re#*, *mib*, *mi*, *mi#*, *fab*, *fa*, *fa#*, etc.), únicamente existen doce sonidos. La razón es que muchas de estas notas son enarmónicas de otras.

Ejemplo 3



En el ejemplo vemos algunas de las notas posibles que pueden utilizarse para representar los doce sonidos. Entre corchetes están las notas que forman enarmonía.

Las dobles alteraciones (doble bemol: *bb* y doble sostenido: *x*) duplican el efecto de las alteraciones simples. Es decir, el doble bemol hace descender dos semitonos a la nota afectada, y el doble sostenido asciende la nota dos semitonos. Para eliminar su efecto basta con el becuadro normal (no existe el doble becuadro). Las dobles alteraciones provocan más enarmonías, por ejemplo, *dox* es el mismo sonido que *re*; *sibb* es el mismo sonido que *la*, etc.

Vamos a practicar el cálculo de tonos y semitonos, lo cual es el primer paso para estudiar la formación de escalas y, como veremos en el siguiente módulo, para clasificar intervalos.

Sabemos que entre una nota y su inmediata superior hay un tono de distancia, excepto entre *mi - fa* y *si - do*, entre las cuales hay un semitono. También sabemos el efecto de las alteraciones sobre una nota. Ahora vamos a ver cómo afectan las alteraciones a la distancia que hay entre dos notas correlativas: entre *mi* y *fa* hay un semitono, pero si

colocamos un sostenido al *fa*, esa distancia es ampliada, ya que el sostenido hace ascender un semitono al *fa*; es decir,

al semitono existente entre *mi* y *fa* debemos ahora añadir el semitono existente entre *fa* y *fa#* : un tono.

Lo mismo ocurre, pero de modo inverso, si colocamos un bemol al *mi*: el bemol hace descender un semitono al *mi*, con lo que la distancia inicial (1 semitono) se ve ampliada en un semitono, convirtiéndose en un tono.

Ahora vamos a ver de que manera afectan las alteraciones a la distancia entre dos notas, dependiendo de si se colocan en la nota superior o en la inferior. Tomemos como ejemplo *do -re* (distancia de un tono):

- si colocamos un sostenido al *do*, éste asciende, de modo que la distancia se hace menor: *do# - re* = un semitono.
- si colocamos un sostenido al *re*, éste asciende, de modo que la distancia aumenta: *do - re#* = un tono + un semitono.
- si colocamos un sostenido al *re* y otro al *do*, las dos notas ascienden, de tal forma que la distancia permanece igual: *do# - re#* = un tono.
- si colocamos un bemol al *re*, éste descende, de manera que la distancia disminuye: *do - reb* = un semitono.
- si colocamos un bemol al *do*, éste descende, de modo que la distancia aumenta: *dob - re* = un tono + un semitono.

- si colocamos un bemol al *do* y otro al *re*, las dos notas descienden, así que la distancia no cambia: $dob - reb =$ un tono.
- si colocamos un bemol al *re* y un sostenido al *do*, la nota superior (*re*) desciende y la inferior (*do*) asciende, de modo que la distancia desaparece: $do\# - reb =$ enarmonía.
- si colocamos un bemol al *do* y un sostenido al *re*, la nota superior (*re*) asciende y la inferior (*do*) desciende, así que la distancia aumenta doblemente: $dob - re\# =$ un tono + 2 semitonos.

Existen más posibilidades si utilizamos las dobles alteraciones, pero por el momento nos limitaremos a las expuestas arriba.

3.1 Escalas mayores y menores

Volvamos a la escala del ejemplo 1. Esta es la escala de Do Mayor. Recibe el nombre de Do porque está formada a partir de *do*, y Mayor por el esquema de tonos y semitonos que hay entre sus notas: T-T-S-T-T-T-S. Las notas de la escala se denominan grados y se numeran del I al VII (siempre con números romanos) de forma ascendente. Llamaremos Mayor a toda escala que tenga este esquema de tonos y semitonos.

Una escala menor es la que tiene como estructura de tonos y semitonos: T-S-T-T-S-T-T.

Ejemplo 4



Las dos escalas que hemos visto hasta ahora (Do Mayor y la menor) no tienen ninguna nota alterada. Sin embargo, si queremos formar una escala Mayor o menor sobre otras notas tendremos que utilizar alteraciones para que tengan el esquema de tonos y semitonos necesario. Por ejemplo, la escala formada a partir de *sol* tiene el siguiente esquema: T-T-S-T-T-S-T.

Ejemplo 5

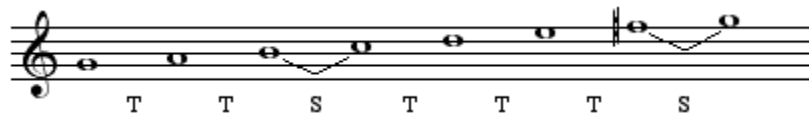
A musical staff in treble clef showing a scale starting on G4. The notes are G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The intervals between notes are: T (whole tone) between G and A, T (whole tone) between A and B, S (semitone) between B and C, T (whole tone) between C and D, T (whole tone) between D and E, S (semitone) between E and F, and T (whole tone) between F and G.

Esquema
escala Mayor (T T S T T T S)

Si lo comparamos con el esquema de la escala Mayor (T-T-S-T-T-T-S) advertimos que se diferencian en los dos últimos elementos (entre el *mi* y el *fa* hay un semitono y debería haber un tono, y entre *fa* y *sol* hay un tono y debería haber un semitono). Pero si colocamos un sostenido en el *fa* conseguimos aumentar la distancia entre *mi* y *fa* a un tono, y disminuir la distancia entre *fa* y *sol* a un semitono, con lo que la escala ya cumple los requisitos para llamarse Mayor.

Podemos decir entonces que la escala de Sol Mayor tiene un sostenido en el *fa*.

Ejemplo 6



Esto ocurre con todas las escalas mayores y menores (excepto Do Mayor y la menor que no tienen alteraciones) de tal forma que cada una de las escalas tiene un número concreto de alteraciones:

nº de #	escala Mayor	escala menor	nº de b	escala Mayor	escala menor
----	Do mayor	la menor	----	Do mayor	la menor
1#	Sol Mayor	mi menor	1b	Fa Mayor	re menor
2#	Re Mayor	si menor	2b	Sib Mayor	sol menor
3#	La Mayor	fa# menor	3b	Mib Mayor	do menor
4#	Mi Mayor	do# menor	4b	Lab Mayor	fa menor
5#	Si Mayor	sol#	5b	Reb	sib

		menor		Mayor	menor
6#	Fa# Mayor	re# menor	6b	Solb Mayor	mib menor
7#	Do# Mayor	la# menor	7b	Dob Mayor	lab menor

Como vemos, hay una escala Mayor y otra menor con el mismo número de alteraciones. Las tonalidades que representan cada una de estas escalas se llaman tonos relativos. Más adelante se ampliará el estudio de estos tonos.

Los sostenidos y los bemoles van apareciendo en un orden determinado:

<ul style="list-style-type: none"> • en las escalas con 1 #, este sostenido es el fa. • en las escalas con 2 #, estos son fa y do. • en las escalas con 3 #, estos son fa, do y sol. • en las escalas con 4 #, estos son fa, do, sol y re. • en las escalas con 5 #, estos son fa, do, sol, re y 	<ul style="list-style-type: none"> • en las escalas con 1 b, este bemol es el si. • en las escalas con 2 b, estos son si y mi. • en las escalas con 3 b, estos son si, mi y la. • en las escalas con 4 b, estos son si, mi, la y re. • en las escalas con 5 b, estos son si, mi, la, re y
---	--

<p>la.</p> <ul style="list-style-type: none"> • en las escalas con 6 #, estos son fa, do, sol, re, la y mi. • en las escalas con 7 #, estos son fa, do, sol re, la, mi y si. 	<p>sol.</p> <ul style="list-style-type: none"> • en las escalas con 6 b, estos son si, mi, la, re, sol y do. • en las escalas con 7 b, estos son si, mi, la, re, sol, do y fa.
--	--

Así, el orden de sostenidos es: fa, do, sol, re, la, mi, si. Y el de los bemoles: si, mi, la, re, sol, do, fa. Se puede apreciar fácilmente que el orden de los bemoles es el inverso que el de los sostenidos.

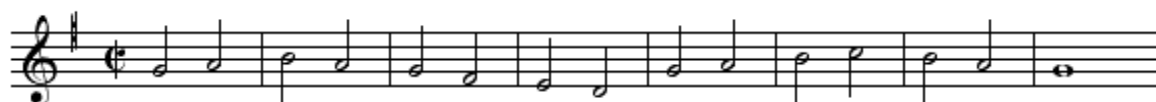
2.4. Tonalidad y Modalidad

4. Tonalidad y Modalidad

El sistema tonal se basa en una serie de sonidos ordenados en torno a una nota fundamental que llamamos tónica. En el apartado anterior hemos estudiado las escalas mayores y menores. Pues bien, cada una de estas escalas representa una tonalidad concreta que recibe el mismo nombre que la escala: la escala de Do Mayor representa a la tonalidad de Do Mayor; la escala de mi menor a la tonalidad de mi menor, etc.

Para entender mejor el concepto de tonalidad veamos el siguiente ejemplo:

Ejemplo 7



Si escuchamos la melodía anterior (en Sol Mayor: 1 sostenido), advertimos que existe cierta necesidad de llegar al *sol* para conseguir la relajación de la música. Podemos comprobar esto interrumpiendo el discurso melódico en cualquier nota distinta de *sol*: en ningún caso tendremos la sensación de que la melodía ha finalizado. Sin embargo, si continuamos hasta llegar al *sol* del compás 8, percibimos que la música ha llegado a un punto de relajación en el cual podríamos dar por finalizada la melodía.

La Modalidad hace referencia a los sonidos que acompañan a la Tónica, es decir, que tipo de escala es la que se forma a partir de esa tónica. Las modalidades (o modos) más comunes son el modo Mayor y el menor, cuyas características ya hemos visto antes. Más adelante veremos otros modos menos utilizados.

Al comienzo de una partitura aparece una serie de signos que nos proporcionan la información necesaria para poder leerla: la clave, el compás y un grupo de alteraciones que nos indica cual es la tonalidad de la obra. Esto se llama *armadura*.

Ejemplo 9



Debemos aprender a reconocer una tonalidad con sólo ver su armadura, de tal forma que, podamos saber en qué tonalidad está una obra.

Para ello podemos aprendernos de memoria las tablas incluidas más arriba. Sin embargo, existen métodos más sencillos para reconocer una tonalidad por medio de su armadura. Quizá el más fácil de ellos sea el siguiente, válido para tonalidades con sostenidos: supongamos que tenemos una armadura con 3#. Pues bien, la última de estas alteraciones corresponde al VII grado de la tonalidad Mayor con ese número de alteraciones. Sabemos que el orden de los sostenidos es fa, do, sol, re, la, mi, si. Nuestra armadura tiene 3 sostenidos, con lo cual la última de ellas es el sol#. Ahora basta con saber que tonalidad tiene el sol como VII grado: La Mayor.

Ejemplo 10



Veamos algunos ejemplos más. Una armadura con 6# : el último de estos sostenidos es el *mi*. Por tanto, la tonalidad mayor que buscamos es Fa# Mayor.

Ejemplo 11



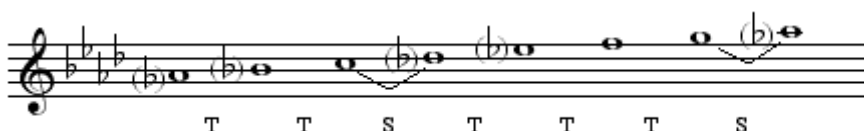
Una armadura con 4# : el último de los sostenidos es el *re*, así que la tonalidad mayor que tiene 4# es Mi Mayor.

Ejemplo 12



El sistema para reconocer tonalidades con bemoles es igual de sencillo. Recordemos el orden de los bemoles: si, mi, la, re, sol, do, fa. Supongamos que tenemos una armadura con 4b (sib, mib, lab, reb). El sistema es el siguiente: tomamos la penúltima de las alteraciones de esta armadura (*lab*), y esta es la nota que da nombre a la tonalidad que estamos buscando: Lab Mayor.

Ejemplo 13



Otro ejemplo: una armadura con 2b (sib, mib). La penúltima alteración es el *sib*, de tal forma que la tonalidad será Sib Mayor.

Ejemplo 14



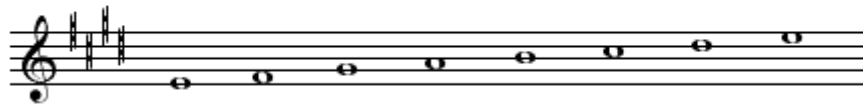
Hay una excepción con la tonalidad que tiene 1b en la armadura, ya que no existe la penúltima alteración. La tonalidad es Fa mayor. Podríamos razonar esto imaginando el orden de los bemoles como algo cíclico, es decir, enlazando el final con el comienzo y viceversa. De tal forma, la nota anterior a la primera en el orden (*si*) sería la última (*fa*): la 'penúltima' alteración sería *fa*. Sin embargo, resulta más práctico aprender que Fa Mayor tiene un bemol que recordar este razonamiento.

Ahora veamos como podemos reconocer las tonalidades menores por su armadura. Hemos visto más arriba cómo cada tonalidad Mayor está emparejada con una tonalidad menor que tiene el mismo número de alteraciones: tonalidades relativas. Así, una misma armadura puede representar una tonalidad Mayor o una menor. Falta añadir que una tonalidad Mayor está separada de su relativo menor por una tercera menor descendente: 1 tono y un semitono (véase Módulo 3). Es decir, la tonalidad relativa menor de Sol Mayor se encuentra una 3^am (un tono y un semitono) por debajo del sol: mi menor. La tonalidad relativa menor de La Mayor será fa# menor, la de Mi Mayor será do# menor, etc.

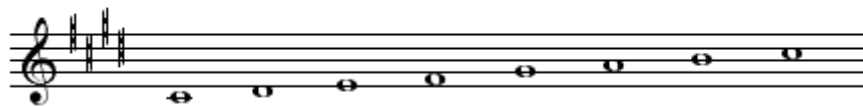
Por tanto, para saber la tonalidad menor que corresponde a una determinada armadura, primero debemos descubrir qué tonalidad Mayor tiene ese número de alteraciones y después averiguar el relativo menor de esa tonalidad Mayor. Por ejemplo, si tenemos una armadura con 4#, primero tenemos a qué tonalidad Mayor representa: Mi Mayor. Después calcular su relativo menor, que se encuentra una 3ªm por debajo: do# menor.

Ejemplo 15

a Mi Mayor



b do# menor



Como hemos visto, una misma armadura puede representar a una tonalidad Mayor y a una menor. Ya sabemos cómo descubrir estas tonalidades posibles. Ahora nos falta aprender a reconocer si una obra está en la tonalidad Mayor o en su relativo menor. A menudo sólo es necesario el oído para distinguir una tonalidad Mayor de una menor, pero no siempre tendremos la oportunidad de escuchar las obras, así que debemos aprender a reconocer la diferencia viendo la partitura.

Cuando lleguemos al apartado de Armonía Tonal, comprenderemos mejor el funcionamiento de la Tonalidad y de los modos Mayor y menor, así que de momento bastará con reconocer las dos posibilidades.

4.1. Tipos de escalas menores

La principal diferencia entre el modo Mayor y el menor es que el modo Mayor utiliza una única escala, mientras que el modo menor utiliza varias escalas: natural, armónica y melódica.

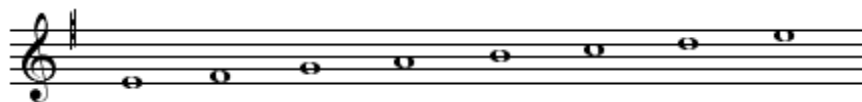
La escala menor natural es aquella que no utiliza ninguna alteración, aparte de las propias de la escala.

Ejemplo 16

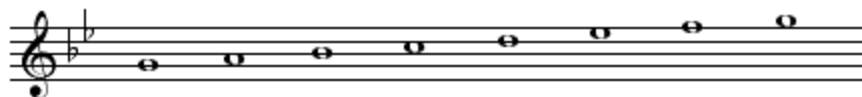
a la menor natural



b mi menor natural



c sol menor natural



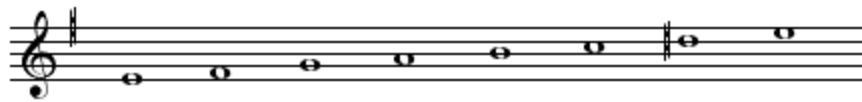
La escala armónica tiene el VII grado alterado ascendentemente.

Ejemplo 17

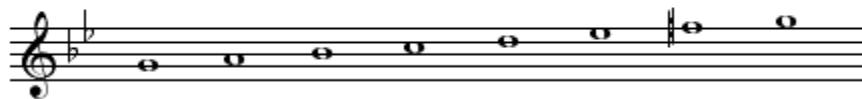
a la menor armónica



b mi menor armónica



c sol menor armónica



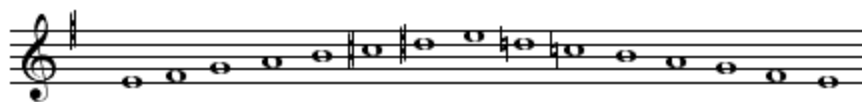
La escala melódica tiene el VI y el VII grados alterados ascendentemente.

Ejemplo 18

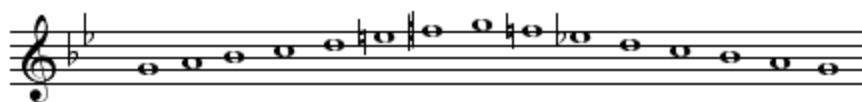
a la menor melódica



b mi menor melódica



c sol menor melódica



La escala melódica tiene una peculiaridad, y es que cuando es ascendente tiene los grados VI y VII alterados y cuando desciende los tiene naturales.

En el capítulo de Armonía Tonal se ampliará convenientemente este tema.

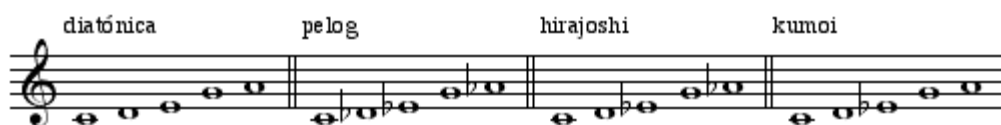
4.2. Modos

Antes de que la música occidental evolucionara hasta llegar a la tonalidad bimodal (dos modos: Mayor y menor), existían otros modos llamados *modos eclesiásticos*, que eran los utilizados en el repertorio gregoriano. No entraremos aquí a determinar su origen, su utilización, ni su evolución a través de la Historia, ya que es labor de otra asignatura. Con la aparición de la tonalidad estos modos fueron desapareciendo. A finales del siglo XIX algunos compositores comenzaron a recuperar estos modos (con otra terminología: dórico, frigio, lidio, mixolidio, eolio, locrio y jónico), dando lugar a lo que podríamos denominar *neomodalismo*.

4.3. Escalas pentatónicas, hexátonas, sintéticas

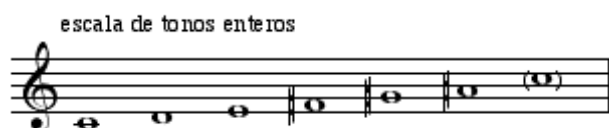
Las escalas pentatónicas son escalas de cinco sonidos procedentes de culturas orientales y que fueron adoptadas por compositores occidentales a finales del siglo XIX y principios del XX. Las más habituales son:

Ejemplo 20



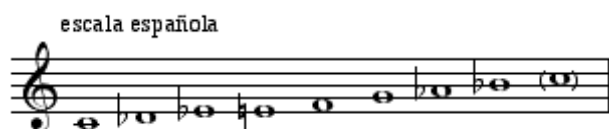
Las escalas hexátonas son las que tienen seis sonidos. La más frecuente de estas escalas es la denominada escala de tonos enteros. Se caracteriza porque la distancia entre sus notas siempre es de un tono.

Ejemplo 21



Otra escala muy utilizada, sobre todo en la música española, es la llamada escala de ocho sonidos, escala diatónico-cromática española o escala española (la terminología de algunas de estas escalas varía según los tratados).

Ejemplo 22



Las escalas procedentes del folclore también fueron adoptadas por muchos compositores de principios de siglo.

Ejemplo 23

a húngara

b napolitana

c oriental

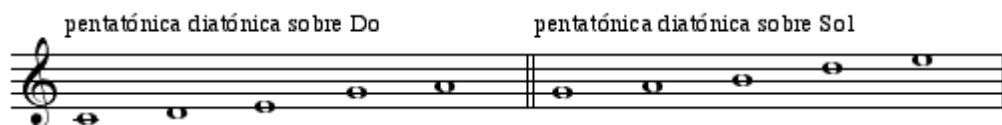
The image shows three musical staves, each representing a different scale. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).
Staff (a) 'húngara' (Hungarian scale): The notes are G4, A4, B-flat4, C5, D5, E5, F5, G5. The interval sequence is: whole, half, whole, whole, half, whole, whole.
Staff (b) 'napolitana' (Neapolitan scale): The notes are G4, A4, B-flat4, C5, D5, E5, F5, G5. The interval sequence is: whole, half, whole, whole, half, whole, whole.
Staff (c) 'oriental' (Oriental scale): The notes are G4, A4, B-flat4, C5, D5, E5, F5, G5. The interval sequence is: whole, half, whole, whole, half, whole, whole.

Un procedimiento bastante usual en nuestro siglo, es construir escalas *originales* o *sintéticas*. Consiste en que el compositor elige los sonidos que desea que formen su propia escala. El caso más significativo, quizá porque dio lugar a un lenguaje propio, fue el de Oliver Messiaen que desarrolló un sistema musical basado en modos contruidos por él mismo, cada uno de los cuales tenía unas características determinadas.

Todas las escalas que hemos visto (Mayores, menores, modos eclesiásticos, pentatónicas, etc.) pueden aparecer contruidas sobre cualquier nota, es decir, cambian los sonidos pero el esquema de tonos y semitonos permanece inalterado.

Ejemplo 24

a



b



4.4. El transporte

Ya sabemos que las escalas de las distintas tonalidades tienen una formación idéntica (el mismo esquema de tonos y semitonos). De esta forma, una melodía o una pieza puede ser 'trasladada' de una tonalidad a otra sin que pierda su sentido musical. Sonará más aguda o más grave, pero se mantendrá su formación interna (distancias interválicas).

Ejemplo 25

a



b



No vamos a tratar aquí los procedimientos técnicos del transporte, ya que es una materia muy amplia y poco útil desde el punto de vista teórico de esta asignatura. Sin embargo, vamos a señalar cuáles son los principales usos del transporte.

En primer lugar, es utilizado para resolver problemas con la tesitura de los diferentes instrumentos. Por ejemplo, si queremos que la siguiente melodía sea cantada por una soprano, deberemos bajarla un poco, ya que si no la cantante tendrá problemas para entonar las notas más agudas:

Ejemplo 26

a *en Mi Mayor*



b *en Si Mayor*



En el segundo caso la melodía ha sido transportada dos tonos por debajo, de forma que la soprano ya no encontrará dificultades para entonar todas las notas.

Otra aplicación que han dado los compositores al transporte es la de transportar melodías para conseguir el desarrollo de un tema a lo largo de una obra.

El siguiente ejemplo nos muestra un caso muy simple de esta utilidad:

Ejemplo 27

Schumann, *Tarareando*. (Album de la Juventud)

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Tarareando' by Robert Schumann. Each system consists of two staves: a treble clef staff (upper voice) and a bass clef staff (lower voice). The first system (measures 1-5) shows a melody in the upper voice starting on a C note (Do Major) and a rhythmic accompaniment in the lower voice. The second system (measures 6-10) shows the melody in the upper voice shifted to a G note (Sol Major), while the lower voice accompaniment remains the same. The third system (measures 11-15) continues the melody in the upper voice, ending with a double bar line and the word 'etc.' indicating the piece continues.

La melodía en Do Mayor presentada en los ocho primeros compases (pentagrama superior), es transportada en los ocho siguientes a Sol Mayor (negras del pentagrama superior). Con esto se consigue dar variedad a la pieza sin tener que presentar un material melódico nuevo. En el apartado de formas veremos como esta utilidad es fundamental en el desarrollo temático de las obras.

4.5. Instrumentos transpositores

Los instrumentos transpositores son aquellos que, debido a su constitución física, interpretan notas distintas de las que realmente están escritas. Esto ocurre con los instrumentos de viento. La razón es puramente física. Pongamos un ejemplo. Una flauta tiene una tesitura determinada que le impide tocar notas más graves o más agudas de las que se encuentran en esa tesitura. Por tanto, si queremos utilizar el timbre o sonoridad de la flauta en un registro más grave, necesitamos una flauta que suene más grave. Esto se consigue con una flauta con el tubo más largo: un instrumento con el tubo más largo tiene la tesitura más grave que otro con el tubo más corto. Pero esto provoca un problema: las flautas tienen un sistema de posiciones (digitación) para reproducir cada una de las notas, de forma que una misma posición en cada una de las flautas reproduce un sonido distinto dependiendo de la longitud del tubo. Así, si la flauta con el tubo más largo toca la nota correspondiente a la posición de *do* en la flauta normal, sonará un *sol* por debajo de ese *do*.

Los instrumentos transpositores indican en su nombre cuál es la nota que suena cuando leen un *do*. Por ejemplo, *clarinete en Sib* quiere decir que este clarinete al leer un *do*, realmente suena un *sib*, al leer un *la* suena un *sol*, al leer un *fa#* suena un *mi*, etc. Es decir, suena un tono más bajo de lo que está escrito.

A continuación tenemos una lista de los instrumentos transpositores más usuales.

<u>Instrumento</u>	<u>Suenan</u>
Flauta en sol	una 4ª por debajo de su escritura
Corno inglés (en <i>fa</i>)	una 5ª por debajo de su escritura
Clarinete en Sib	una 2ªM por debajo de su escritura
Clarinete en Mib	una 3ªm por encima de su escritura
Clarinete en La	una 3ªm por debajo de su escritura
Clarinete bajo (en Sib)	una 2ªM por debajo de su escritura
Saxofón soprano en Sib	una 2ªM por debajo de su escritura
Saxofón alto en Mib	una 6ªM por debajo de su escritura
Saxofón tenor en Sib	una 8ª + una 2ªM por debajo de su escritura
Saxofón barítono en Mib	una 8ª + una 6ªM por debajo de su escritura

Trompeta en Sib	una 2ªM por debajo de su escritura
Trompa en Fa	una 5ª por debajo de su escritura
Trompa en Sib	una 2ªM por debajo de su escritura

Como en esta lista se hace referencia a intervalos, materia que estudiaremos en el próximo módulo, será conveniente repasar estos instrumentos una vez estudiado dicho módulo.

2.5. Intervalos

5. Especies de intervalos

Los intervalos se clasifican primero numéricamente (2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª, 7ª, 8ª, etc.) y después indicando la especie a la que pertenecen (mayor, menor, justo, aumentado o disminuido).

Para clasificar un intervalo numéricamente contamos el número de notas que hay entre las dos que constituyen el intervalo, ambas inclusive:

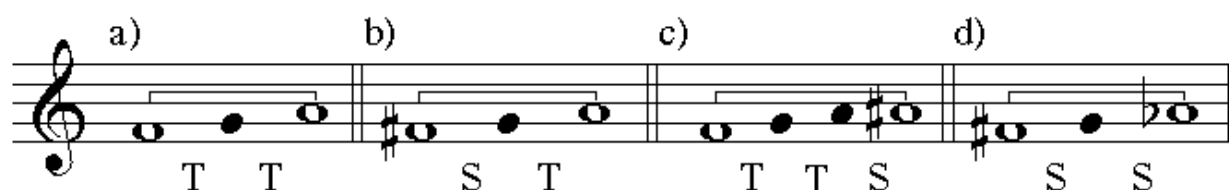
Ejemplo 1



Cada categoría numérica se divide en varias especies distintas, ya que no todos los intervalos con igual calificación numérica tienen entre sus notas el mismo número de tonos y semitonos.

Veamos cuatro especies distintas de una misma categoría (terceras):

Ejemplo 2



En el ejemplo anterior los cuatro intervalos son terceras, pero la distancia (tonos y semitonos) varía entre ellos: en el ejemplo a) la distancia que separa las dos notas es de dos tonos (fa-sol; sol -la); en el b) es de un tono y un semitono (fa#-sol; sol -la); en el c) dos tonos y un semitono cromático (fa -sol; sol -la; la-la#) y en el d) dos semitonos (fa#-sol; sol -lab). Por tanto, tenemos cuatro especies de intervalos distintas (dentro de una misma calificación numérica: terceras) en función del número de tonos y semitonos que hay entre sus notas.

Dependiendo del mayor o menor número de tonos y semitonos, clasificamos los intervalos según las siguientes especies:

• Para intervalos de 2 ^a , 3 ^a , 6 ^a y 7 ^a :	• Para intervalos de 4 ^a , 5 ^a y 8 ^a :
• disminuidos	• disminuidos
• menores	• justos
• mayores	• aumentados
• aumentados	

Los intervalos aumentados tienen un semitono más que los mayores, los intervalos menores tienen un semitono menos que los mayores y los disminuidos tienen un semitono menos que los menores. Según esto, la clasificación de los intervalos del ejemplo 4 queda de la siguiente manera: el a) tercera mayor; el b) tercera menor; el c) tercera aumentada; y el d) tercera disminuida.

Dentro de los intervalos de 4^a, 5^a y 8^a los aumentados tienen un semitono más que los justos y los disminuidos tienen un semitono menos que los justos.

Tabla de intervalos

	Disminuida	Menor	Justa	Mayor	Aumentada
2 ^a	(en armonía) 1 semitono		-----	1 tono	1 tono y 1 semitono
3 ^a	2 semitonos	1 tono y 1 semitono	-----	2 tonos	2 tonos y 1 semitono
4 ^a	1 tono y 2 semitonos	-----	2 tonos y 1 semitono	-----	3 tonos
5 ^a	2 tonos y 2 semitonos	-----	3 tonos y 1 semitono	-----	3 tonos y 2 semitonos
6 ^a	2 tonos y 3 semitonos	3 tonos y 2	-----	4 tonos y	4 tonos y 2

		semitono s		1 semiton o	semitonos
7 ^a	3 tonos y 3 semitonos	4 tonos y 2 semitono s	-----	5 tonos y 1 semiton o	5 tonos y 2 semitonos
8 ^a	4 tonos y 3 semitonos	-----	5 tonos y 2 semitono s	-----	5 tonos y 3 semitonos

*enarmonía son dos notas con distinto nombre pero con el mismo sonido: do#-reb; mi#-fa; la#-sib, etc.

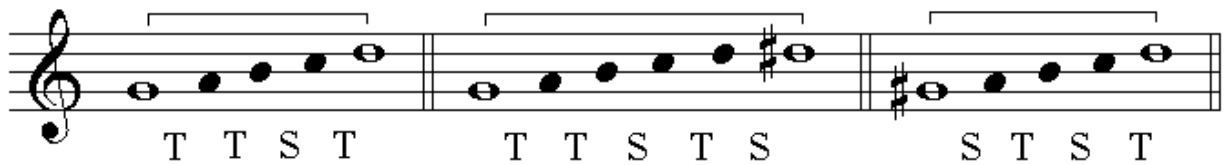
Antes de continuar conviene recordar el efecto que producen las alteraciones (sostenidos y bemoles) sobre las notas. El sostenido hace ascender un semitono a la nota afectada, mientras que el bemol hace descender un semitono. Ahora veamos los cambios que se producen en un intervalo al alterar sus notas. Para ello vamos a partir de un intervalo con sus dos notas naturales: sol -re (5^a justa):

Ejemplo 3



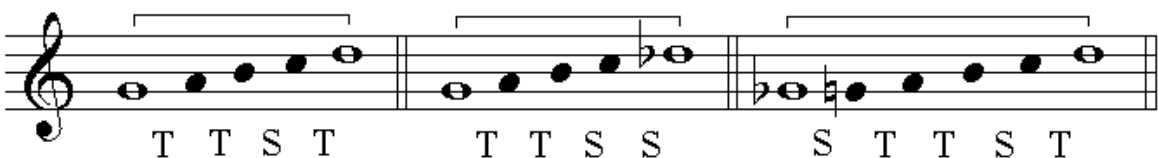
Si ponemos un sostenido en la nota más aguda el intervalo se agranda pasando a ser una 5ª aumentada, mientras que si ponemos el sostenido en la nota más grave el intervalo disminuye convirtiéndose en una 5ª disminuida.

Ejemplo 4



Si ponemos un bemol en la nota más aguda el intervalo disminuye convirtiéndose en 5ª disminuida, mientras que si lo colocamos en la nota más grave el intervalo aumenta de tamaño convirtiéndose en 5ª aumentada.

Ejemplo 5



Si las dos notas del intervalo están alteradas por sostenidos el intervalo mantiene la distancia entre sus notas, pero un semitono más agudas. De la misma forma ocurre si las dos están alteradas por bemoles, pero un semitono más graves.

Las dobles alteraciones (bb y x) realizan la misma función que las simples multiplicada por dos. Es decir, una

nota afectada por un doble sostenido asciende dos semitonos, y una afectada por un doble bemol desciende dos semitonos.

5.1. Clasificación de intervalos

Si formamos un intervalo de cada tipo a partir de do, utilizando únicamente las notas de la escala diatónica, vemos que todos los intervalos son mayores y justos:



Para clasificar intervalos tenemos que memorizar los que aparecen en la escala natural:

- Todas las segundas que aparecen en la escala diatónica son mayores excepto las que se forman entre *mi* y *fa* y entre *si* y *do*, que son menores (tienen un semitono).
- Las terceras entre cuyas notas hay uno de los dos semitonos de la escala natural son menores, ya que tienen un tono y un semitono. Las que no tienen ninguno de estos dos semitonos son mayores (tienen dos tonos)
- Todas las cuartas entre notas naturales son justas (dos tonos y un semitono) excepto la formada entre *fa* y *si* (cuarta aumentada), ya que, como no contiene ninguno de los dos semitonos de la escala (mi-fa, si-do) tiene tres tonos en lugar de dos tonos y un semitono.

- Todas las quintas entre notas naturales son justas (tres tonos y un semitono) excepto la formada entre *si* y *fa* (quinta disminuida), ya que, al contener los dos semitonos de la escala diatónica, tiene un semitono menos que el resto (dos tonos y dos semitonos).
- Todas las octavas formadas entre notas naturales son justas.

Para clasificar intervalos en los que una o las dos notas están alteradas, el procedimiento más eficaz es compararlos con el intervalo con las mismas notas sin alterar. Por ejemplo, para clasificar el intervalo *lab-do#* debemos compararlo con *la-do*. Sabemos que *la-do* es una tercera menor (tiene un tono y un semitono). Si aplicamos el sostenido al *do* el intervalo se agranda pasando a ser una tercera mayor (dos tonos). Al aplicar el bemol al *la* el intervalo vuelve a agrandarse convirtiéndose en una tercera aumentada (dos tonos y un semitono).

Veamos otro ejemplo: *re-sol#*. Primero tenemos que saber cómo es el intervalo sin la alteración. Como hemos visto más arriba, *re-sol* es una cuarta justa (dos tonos y un semitono). Al poner el sostenido al *sol* el intervalo se amplía en un semitono, con lo cual se convierte en una cuarta aumentada (dos tonos y dos semitonos).

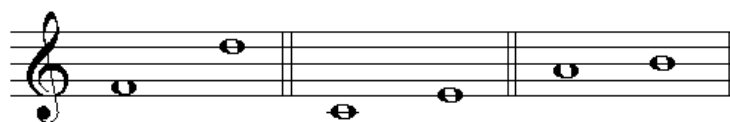
Para clasificar intervalos de 6ª y de 7ª es aconsejable utilizar otro método de cálculo del que hablaremos más adelante.

5.2. Intervalos ascendentes y descendentes; simples y compuestos; armónicos y melódicos

Los intervalos pueden ser ascendentes, cuando la segunda nota es más aguda que la primera, y descendentes, cuando la segunda nota es más grave que la primera.

Ejemplo 7

Ascendentes



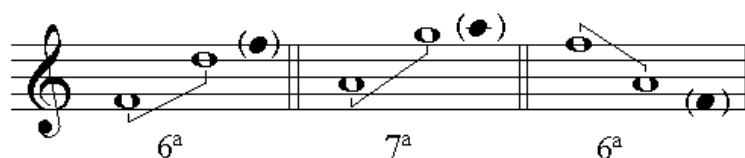
Descendentes



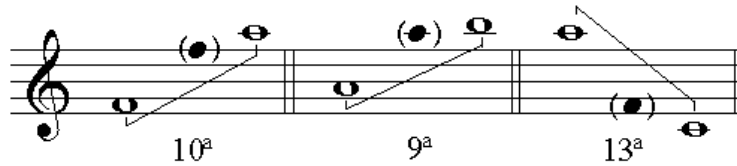
Un intervalo es simple cuando la distancia entre las dos notas no supera la octava, y es compuesto cuando esa distancia es mayor que la octava.

Ejemplo 8

a) simples



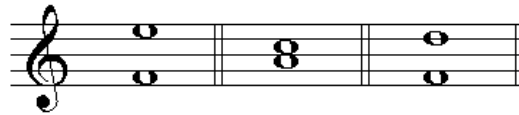
b) compuestos



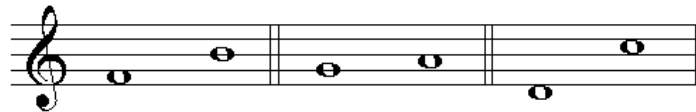
Los intervallos son armónicos cuando las dos notas suenan simultáneamente y melódicos cuando suena una nota después de la otra:

Ejemplo 9

Armónicos



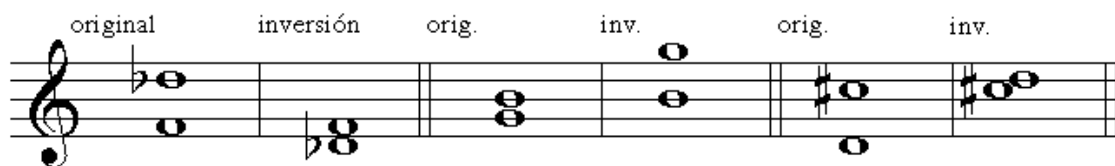
Melódicos



5.3. Inversión de intervallos

La inversión es un procedimiento por el cual la nota más grave de un intervalo pasa a ser la más aguda y la más aguda a ser la más grave:

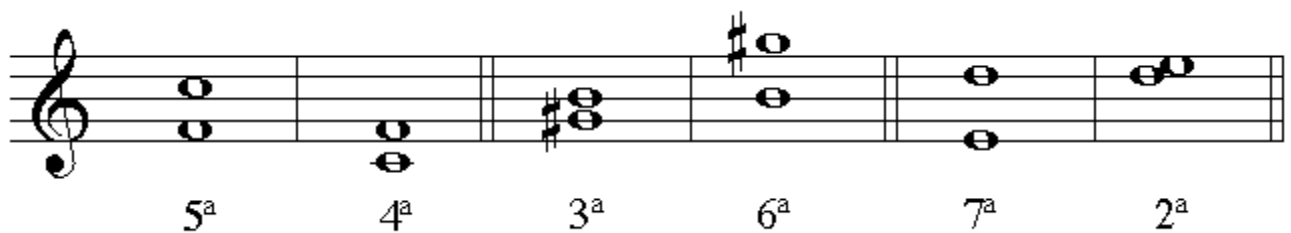
Ejemplo 10



En el ejemplo anterior se aprecia cómo los intervalos invertidos tienen distinto número y, en ocasiones, distinta especie que el original. Los números del intervalo original y de su inversión siempre suman nueve, con lo cual se puede conocer el calificativo numérico de una inversión restando al nueve la cifra del intervalo original.

De esta forma una séptima, al ser invertida, siempre se convertirá en una segunda, una sexta en una tercera y una quinta en una cuarta (y obviamente al revés: una segunda en una séptima, una tercera en una sexta y una cuarta en una quinta).

Ejemplo 11



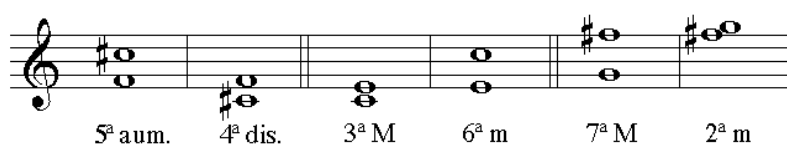
Un intervalo también cambia de especie al ser invertido. Estos cambios siempre son los mismos:

- **Los intervalos justos siguen siendo justos.**
- **Los intervalos mayores pasan a ser menores.**
- **Los intervalos menores pasan a ser mayores.**
- **Los intervalos disminuidos pasan a ser aumentados.**

• **Los intervallos aumentados pasan a ser disminuidos.**

Por ejemplo, si invertimos una séptima mayor, se convertirá en una segunda menor; si invertimos una sexta aumentada se convertirá en una tercera disminuida; si invertimos una cuarta justa se convertirá en una quinta justa, etc.

Ejemplo 12



Este procedimiento resulta sumamente útil para clasificar intervallos amplios como sextas o séptimas. Con intervallos de este tipo es complicado compararlos con los que surgen a partir de do, que es el método que explicamos antes, dado que tenemos que contar gran número de tonos y semitonos. Sin embargo, las sextas y las séptimas se pueden invertir, obteniendo así un intervalo mucho más pequeño y, por tanto, más fácil de clasificar.

Por ejemplo, supongamos que tenemos que clasificar el intervalo ascendente *fa* -*mi*. Este intervalo es una séptima que al ser invertido se convierte en una segunda *mi*-*fa*. Sabemos que entre *mi* y *fa* hay un semitono, es decir, es una segunda menor. Por tanto, la séptima original (*fa*-*mi*) es una séptima mayor.

Otro ejemplo: mi-do#. Es una sexta que al invertirse se convierte en una tercera (do#-mi). Esta tercera es menor, ya que tiene un tono y un semitono. Así que la sexta original es una sexta mayor.

2.6. Acordes

6. Las tríadas

Al combinar dos o más intervalos armónicos obtenemos un acorde. El acorde más utilizado en la música tonal es la tríada que surge al superponer una tercera sobre otra a partir de una nota. Estas tres notas reciben el nombre de fundamental, tercera y quinta, independientemente de la disposición en la que se encuentren:

Las tríadas pueden ser de varios tipos dependiendo de los intervalos que la formen.

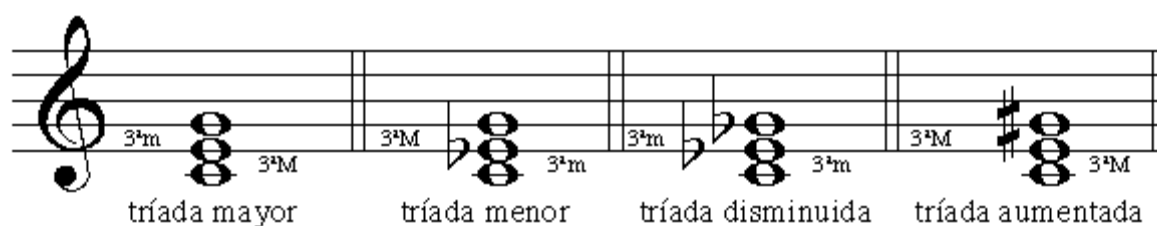
$3^aM + 3^am =$ tríada mayor.

$3^am + 3^aM =$ tríada menor.

$3^aM + 3^aM =$ tríada aumentada.

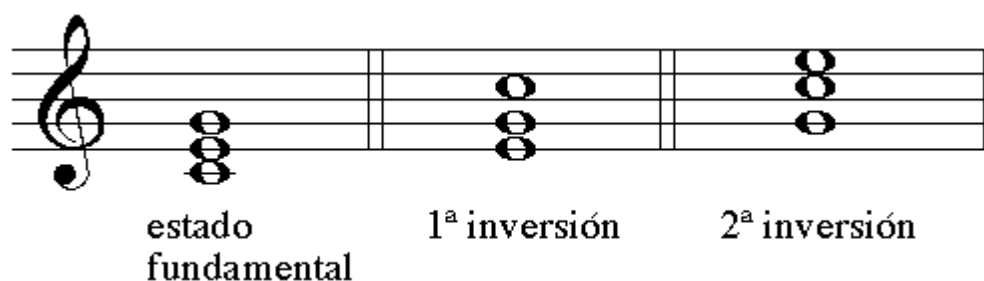
$3^am + 3^am =$ tríada disminuida.

Ejemplo 2



Cuando la nota más grave de un acorde es la fundamental de la tríada, se dice que el acorde está en estado fundamental. Cuando la nota más grave es la tercera el acorde está en primera inversión. Cuando es la quinta la nota más grave el acorde se encuentra en segunda inversión.

Ejemplo 3



Para precisar en cuál de las inversiones se encuentra un acorde utilizaremos lo que llamamos cifrado armónico. Este cifrado tiene como finalidad indicar cuáles son los intervalos que forman un acorde, a partir de la nota más grave.

El estado fundamental se cifra con un 5, aunque normalmente se omite por considerarse innecesario. La primera inversión se cifra con un 6, porque el intervalo que existe entre la nota más grave (la tercera) y la fundamental

es una sexta. La segunda inversión se cifra con un 6/4, que hace referencia a los intervalos que hay entre la nota más grave (la quinta) y las superiores (una cuarta y una sexta). Los cifrados completos para tríadas que vamos a utilizar tanto en el texto de los módulos como en los tests de evaluación y en los análisis son:

los acordes mayores: DoM

los acordes menores: dom

los acordes disminuidos: dodis

los acordes aumentados: DoAum

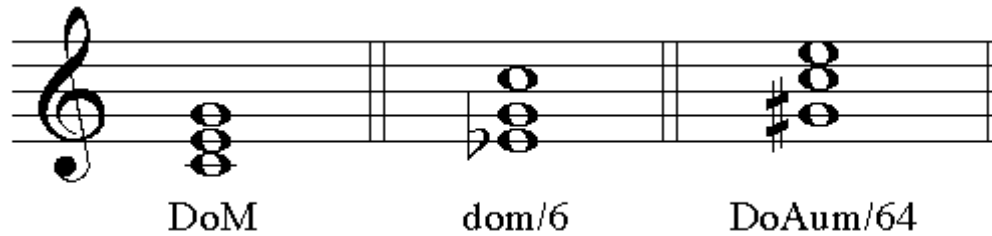
El cifrado de las inversiones será común a los cuatro tipos:

dom para el estado fundamental (el 5 es omitido)

dom/6 para la primera inversión.

dom/64 para la segunda inversión.

Ejemplo 4

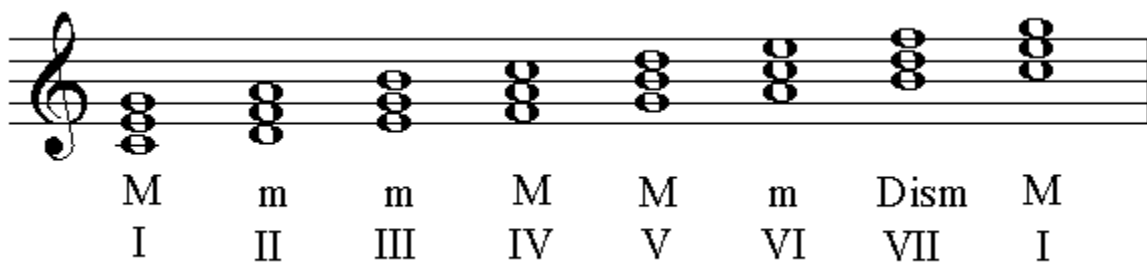


DoM dom/6 DoAum/64

A medida que conozcamos más acordes, iremos indicando su cifrado armónico.

Si formamos un acorde tríada a partir de cada uno de los grados de la escala mayor observamos que tres de ellos son tríadas mayores (I, IV y V), tres menores (II, III y VI) y una disminuida (VII). Esto ocurre en todas las escalas mayores, independientemente de cuál sea su tónica.

Ejemplo 5



M m m M M m Dism M
I II III IV V VI VII I

Si formamos un acorde tríada sobre los grados de una escala menor obtenemos tres tríadas mayores (III, VI y VII), otras tres menores (I, IV y V) y una disminuida (II). Esto ocurre cuando utilizamos la escala natural. Sin embargo, si

es la escala melódica la que tomamos como base,
tendremos otros acordes diferentes:

Ejemplo 6

lam sim DoAum ReM MiM fa#dis sol#dis

En este caso aparece un acorde que no lo hacía en los casos anteriores: la tríada aumentada.

6.1. Los acordes de séptima

Si a cada una de las tríadas de la escala mayor les añadimos una tercera por arriba, las convertimos en un acorde con séptima:

Ejemplo 7

DoM7M rem7 mim7 FaM7M SolM7 lam7 sidis7
(si7sens)

I⁷ II⁷ III⁷ IV⁷ V⁷ VI⁷ VII⁷

Los acordes resultantes son:

Sobre el I y el IV- acorde mayor con la séptima mayor.

Sobre el II, el III y el VI- acorde menor con la séptima menor.

Sobre el V- acorde mayor con la séptima menor.

Sobre el VII- acorde disminuido con la séptima menor.

Si aplicamos el mismo procedimiento sobre las escalas del modo menor obtenemos:

Ejemplo 8. Sobre la escala natural:

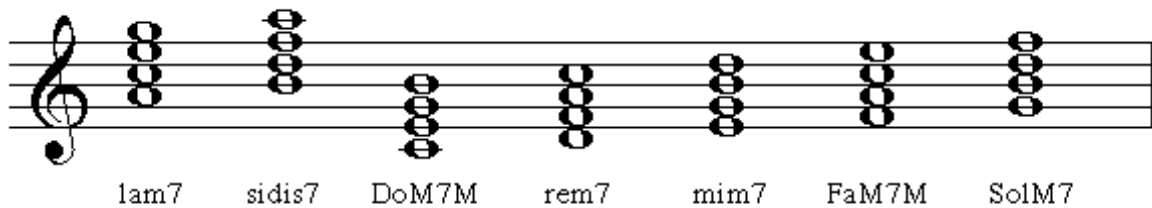


Diagram illustrating the construction of seven chords on a natural scale (C major). The chords are shown on a treble clef staff with their corresponding labels below:

- 1^{am}7
- 2^{idis}7
- 3^{Do}M7M
- 4^{re}m7
- 5^{mi}m7
- 6^{Fa}M7M
- 7^{Sol}M7

Sobre el I, el IV y el V- acorde menor con la séptima menor.

Sobre el III y el VI- acorde mayor con la séptima mayor.

Sobre el VII- acorde mayor con la séptima menor.

Sobre el II- acorde disminuido con la séptima menor.

Ejemplo 9. Sobre la escala melódica:

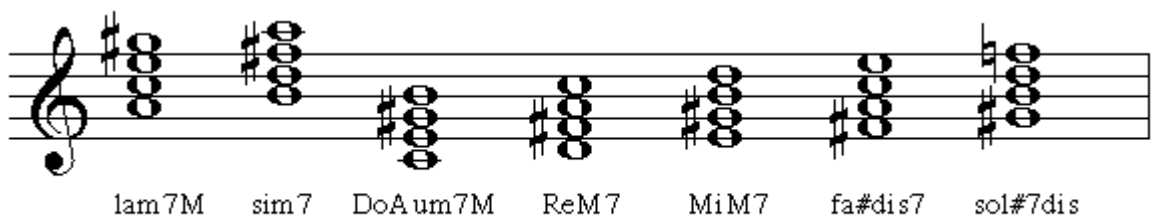


Diagram illustrating the construction of seven chords on a melodic minor scale (C melodic minor). The chords are shown on a treble clef staff with their corresponding labels below:

- 1^{am}7M
- 2^{si}m7
- 3^{Do}Aum7M
- 4^{Re}M7
- 5^{Mi}M7
- 6^{fa}#dis7
- 7^{sol}#7dis

Sobre el I- acorde menor con la séptima mayor.*

Sobre el II- acorde menor con la séptima menor.*

Sobre el III- acorde aumentado con la séptima mayor.

Sobre el IV y el V- acorde mayor con la séptima menor.

Sobre el VI#- acorde disminuido con la séptima menor.

Sobre el VII#- acorde disminuido con la séptima disminuida.

De todos estos acordes los que están marcados con un asterisco son acordes poco utilizados en la práctica habitual (al menos sobre ese grado).

Estos acordes se pueden agrupar en siete tipos en función de los intervalos que contengan a partir de la fundamental:

a) Tercera mayor, quinta justa, séptima mayor: acordes de séptima mayor.

b) Tercera menor, quinta justa, séptima menor: acordes de séptima menor.

c) Tercera menor, quinta disminuida, séptima menor: acordes de séptima de sensible.

d) Tercera mayor, quinta justa, séptima menor: acordes de séptima de dominante.

e) Tercera menor, quinta justa, séptima mayor: no tiene nombre específico de uso común.

f) Tercera mayor, quinta aumentada, séptima mayor: no tiene nombre específico.

g) Tercera menor, quinta disminuida, séptima disminuida:
acordes de séptima disminuida.

Los cifrados de los acordes de séptima que vamos a utilizar en esta asignatura son:

DoM7M para los acordes de séptima mayor.

dom7 para los acordes de séptima menor.

dodis7 ó do7sens (más adelante explicaremos cada uno de los casos) para los acordes de séptima de sensible.

DoM7 para los acordes de séptima de dominante.

dom7M para los acordes menores con séptima mayor.

DoAum7M para los acordes mayores con quinta aumentada y séptima mayor.

do7dis para los acordes de séptima disminuida.

Las inversiones de los acordes de séptima se cifran:

7 para el estado fundamental.

65 para la primera inversión.

43 para la segunda inversión.

2 para la tercera inversión. (Los acordes de séptima al tener una nota más que las tríadas tienen tres inversiones en lugar de dos).

Por tanto, para cifrar un acorde escribimos primero la nota fundamental (en mayúscula si el acorde es mayor o aumentado y en minúscula si es menor o disminuido), seguido de una "M" mayúscula si el acorde es mayor, de una "m" minúscula si el acorde es menor, de "dis" si el acorde es disminuido o de "Aum" si el acorde es aumentado. Después indicamos si el acorde tiene séptima escribiendo 7M si la séptima es mayor y 7dis si la séptima es disminuida. Si escribimos sólo 7, se sobreentiende que la séptima es menor. A continuación escribimos una barra "/" (May+7) y después la inversión en la que está el acorde: 6 para primera inversión y 64 para segunda inversión (en acordes tríadas); 65 para primera inversión, 43 para segunda inversión y 2 para tercera inversión (en acordes con séptima). Si no escribimos inversión se sobreentiende que el acorde está en estado fundamental.

En cuanto al tema del cifrado es conveniente aclarar que el cifrado utilizado en esta asignatura es exclusivo, es decir, no es un sistema de uso generalizado. No obstante, es muy similar al resto de cifrados.

6.2. Acordes consonantes y disonantes

En el módulo anterior hemos visto los intervalos consonantes y disonantes. Si tenemos en cuenta los intervalos que forman un acorde, es muy sencillo determinar si un acorde es consonante o disonante. Por ejemplo, las tríadas mayores y menores son consonantes ya que están

formadas por dos terceras y una quinta (entre la nota inferior y la superior). Las tríadas aumentadas y disminuidas son disonantes, dado que contienen una quinta aumentada y una quinta disminuida repectivamente.

Todos los acordes de séptima son disonantes, ya que todos ellos contienen una séptima. Pero no lo son todos en la misma medida. Por ejemplo, un acorde de séptima de dominante es más disonante que un acorde menor con séptima. La razón de esto es que el acorde de séptima de dominante, además de la séptima, contiene una quinta disminuida, mientras que el acorde menor con séptima tiene una quinta justa.

Es decir, un acorde es disonante en mayor o menor medida dependiendo del número de disonancias que contenga. En la siguiente Unidad veremos cómo tiene que comportarse un acorde disonante.

6.3. Clasificación de acordes

Para clasificar un acorde lo primero que debemos hacer es descubrir cuál es su fundamental. Esto se consigue ordenando las notas por terceras, de tal forma que la nota más grave será la fundamental. Por ejemplo, si tenemos el acorde (de la nota más grave a la más aguda) *sib-mi-do-sol*, al ordenar las notas por terceras nos queda el acorde *do-mi-sol-sib*. Así, sabemos que es un acorde de Do con séptima y

que, al tener la séptima como nota más grave, está en tercera inversión.

Ejemplo 10

The image shows two musical staves. The left staff is in treble clef and contains two notes: a whole note on the second line (G4) and a whole note on the first space (F4). The right staff is in bass clef and contains two notes: a whole note on the second space (G3) and a whole note on the first line (F3). Below the staves, the text reads "original (inversión)" under the first staff and "por tercetas (estado fundamental)" under the second staff.

Veamos otro ejemplo: el acorde *la-fa-do-mi*. Si ordenamos el acorde por tercetas tenemos el acorde *fa-la-do-mi*: un acorde cuya fundamental es Fa y que está en primera inversión.

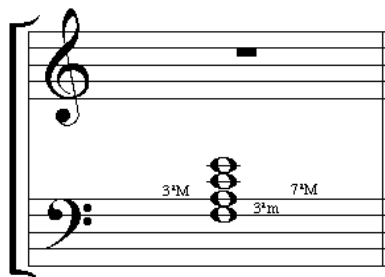
Ejemplo 11

The image shows two musical staves. The left staff is in treble clef and contains two notes: a whole note on the second space (G4) and a whole note on the first space (F4). The right staff is in bass clef and contains two notes: a whole note on the second space (G3) and a whole note on the first line (F3). Below the staves, the text reads "original (inversión)" under the first staff and "por tercetas (estado fundamental)" under the second staff.

El siguiente paso es definir el tipo de acorde, es decir, precisar si el acorde es Mayor, menor, Aumentado o disminuido, si tiene séptima y, en caso de tenerla, especificar de qué tipo es.

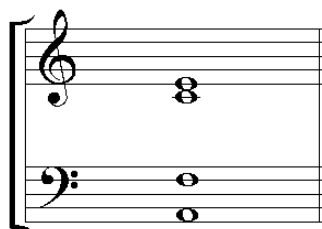
Vamos a clasificar el acorde del ejemplo anterior: *fa-la-do-mi*. La primera tercera (fa-la) es Mayor y la segunda (la-do) es menor. Esto quiere decir que el acorde es Mayor. Después, clasificamos la séptima (fa-mi), que es una 7ª Mayor. Así, el acorde es Fa Mayor con séptima Mayor.

Ejemplo 12



Una vez que hemos clasificado el acorde sólo nos queda cifrarlo. Como el acorde es Mayor lo escribimos con mayúsculas: FaM. A continuación especificamos el tipo de séptima escribiendo 7M, dado que es Mayor. Después añadimos /65, ya que se encuentra en primera inversión (la tercera es la nota más grave). De esta forma el cifrado completo del acorde será FaM7M/65.

Ejemplo 13



FaM7M/65

Otra de las cosas que debemos saber de un acorde es a qué tonalidades puede pertenecer.

Si cogemos el acorde anterior (FaM7M/65) y queremos descubrir en qué tonalidades puede aparecer, tenemos que comprobar sobre qué grados de tonalidades mayores y menores se forman acordes mayores con séptima mayor. Para ello nos fijamos en la lista de grados del punto 4.4. En esta lista vemos que este tipo de acorde se forma sobre el I y IV de la tonalidad mayor y sobre el III y el VI de la tonalidad menor. Por tanto, este acorde puede ser un I en Fa Mayor, un IV en Do Mayor, un III en re menor y un VI en la menor.

Veamos otro ejemplo. Si queremos saber a qué tonalidades puede pertenecer solm tenemos que comprobar en la lista de grados sobre que tonalidades mayores y menores se forman acordes menores. Allí comprobamos que este acorde puede ser un II en Fa Mayor, un III en Mib Mayor, un VI en Sib Mayor, un I en sol m, un IV en re menor y un V en do menor.

En este punto conviene hacer una aclaración en referencia a los acordes disminuidos con séptima menor. Este acorde se forma sobre el VII grado del modo mayor y sobre el II del modo menor. Cuando este acorde sea VII (es decir, formado sobre la sensible) lo cifraremos "7sens" y cuando no sea así "dis7". Por ejemplo, el acorde *si-re-fa-la* puede ser interpretado como *si7sens* si es VII de Do Mayor o como *sidis7* si es II de la menor. En el capítulo de armonía aprenderemos cómo distinguirlos, así que de momento nos limitaremos a señalar las dos posibilidades.

En el apartado referente a la armonía tonal veremos la importancia de clasificar los acordes para analizar obras armónicamente.

2.7. Nociones básicas de armonía tonal

7. Introducción

Ya conocemos las distintas tonalidades mayores y menores y los acordes que surgen de ellas. Pues bien, uno de los acordes que hemos estudiado carece, por sí mismo, de sentido tonal, es decir, si escuchamos un acorde aislado, no podemos afirmar la tonalidad en la que nos encontramos. Por ejemplo, la tríada de Do Mayor no refleja una tonalidad, ya que puede pertenecer a varias al mismo tiempo. Sin embargo, si a este acorde de Do Mayor le colocamos delante un acorde de Sol 7ª de dominante, las dudas desaparecen casi por completo: estamos en Do Mayor.

Una obra musical es, entre otras muchas cosas, una constante sucesión de acordes con un sentido direccional. Esto quiere decir que la música avanza siempre hacia un objetivo, ya sea un punto culminante cargado de tensión o un final de obra contundente. Los acordes que componen esta sucesión tienen un sentido estructurador: un determinado acorde 'necesita' ser seguido de un acorde concreto y no de otro; unos acordes señalarán el final de una sección y otros producirán inestabilidad que necesitará

ser resuelta. Esta obligatoriedad que a menudo llevan implícita los acordes es la que da sentido tonal a una obra.

Este es el verdadero sentido del estudio de la Armonía: conocer las funciones tonales de cada uno de los acordes dependiendo de los que le preceden y de los que le siguen.

7.1. Objetivos


- Asimilar las funciones tonales de los grados de la escala.
- Distinguir los distintos tipos de progresiones armónicas.
- Conocer las particularidades del modo menor.


7.2. Los acordes de la escala y su función tonal.


7.2.1. La tríada y sus inversiones

Al combinar dos o más intervalos armónicos obtenemos un acorde. El acorde básico de nuestro sistema musical es la tríada que surge al superponer una tercera sobre otra, a partir de una nota. Estas tres notas reciben el nombre de fundamental, tercera y quinta sin tener en cuenta su disposición.

Ejemplo 1

a  quinta
tercera
fundamental

b  quinta
fundamental
tercera

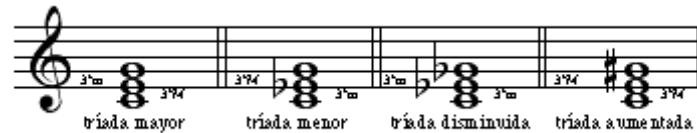
c  tercera
fundamental
quinta

Al formar un tríada a partir de cada uno de los grados de la escala aparecen los acordes principales de la tonalidad, en este caso de Do Mayor. Nos encontramos con que cada una de las notas de la escala se convierte en fundamental. Las tríadas reciben el nombre y el número romano de la fundamental sobre la que han sido formadas. Estas tríadas son de distintos tipos dependiendo de la especie de terceras que la formen.

- Una tercera mayor más una tercera menor forman una tríada mayor.
- Una tercera menor más una tercera mayor forman una tríada menor.
- Una tercera mayor más otra tercera mayor forman una tríada aumentada.

- Una tercera menor más otra tercera menor forman una tríada disminuida.

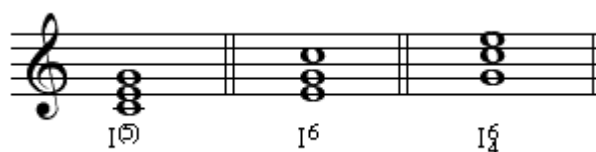
Ejemplo 2



De este modo, en nuestra escala mayor tenemos tres tríadas mayores (sobre el I, el IV y el V), otras tres menores (sobre el II, el III y el VI) y una tríada disminuida (sobre el VII). Por ahora nombraremos a los grados por el número romano que les corresponde aunque también se utilizan los nombres de tónica para el I, dominante para el V, subdominante para el IV, mediante para el III, supertónica para el II, submediante para el VI y sensible para el VII (cuando el VII esta a distancia de tono del I se denomina subtónica).

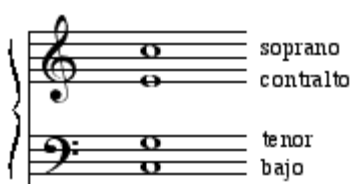
Cuando las tríadas tienen la fundamental como nota más grave se dice que está en estado fundamental. Cuando la nota más grave es la tercera, el acorde está en primera inversión. Si la quinta es la nota más grave, el acorde está en segunda inversión, y se cifran con un 5, con un 6, y con un 6/4 respectivamente.

Ejemplo 3



Armonía a cuatro partes:

La armonía tradicional, así como la mayor parte de los tratados de armonía han centrado sus estudios en la llamada armonía a cuatro partes. Esto quiere decir cuatro notas por acorde y cuatro partes melódicas diferentes. La armonía a cuatro partes ha sido la más utilizada en música vocal. Incluso en la música para orquesta la mayoría de las partes son duplicaciones o mezclas de alguna o algunas de las cuatro partes básicas. Por esta razón, en la mayoría de los casos, haremos referencia a cuatro voces o partes y las llamaremos (de la más aguda a la más grave) soprano, contralto, tenor y bajo.



La manera habitual de escribir estas voces es con dos pentagramas (el superior en clave de sol y el inferior en clave de fa en cuarta), colocando las voces de soprano y contralto en el superior y las de tenor y bajo en el inferior.

Los acordes pueden estar en posición cerrada o abierta. Cuando las tres voces superiores están tan juntas que entre ellas no puede añadirse otra nota del acorde la posición es cerrada. Si no la posición es abierta.

Ejemplo 5

a

posición cerrada



b

posición abierta



Función tonal de las tríadas:

Ya sabemos que la tonalidad se caracteriza por la organización de una serie de notas (o acordes) alrededor de una tónica. Para que esta organización sea efectiva, es decir, para que la tónica sea reconocida realmente como la nota o el acorde más importante, el resto de los acordes tienen que cumplir con una determinada función tonal.

Las funciones tonales de los acordes son básicamente función de tónica, de subdominante y de dominante.

Ejemplo 6



The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The staff contains three measures of music, each with a double bar line. The first measure contains three chords: I (C major), III (E-flat major), and VI (A-flat major). The second measure contains three chords: IV (F major), VI (A-flat major), and II (D minor). The third measure contains three chords: V (G major), VII (F major), and III (E-flat major). Below the staff, the Roman numerals are listed under their respective chords, and the three groups are labeled as 'Función de tónica', 'Función de subdominante', and 'Función de dominante'.

Como vemos en el ejemplo anterior los acordes se pueden agrupar en función de la cantidad de notas comunes que tienen. De esta forma tenemos los siguientes grupos: I, III y VI (función de tónica); IV, II y VI (función de subdominante); V, III y VII (función de dominante). El VI grado puede cumplir con las funciones de tónica y de subdominante dependiendo de su situación. Por otro lado, el III, aunque tiene notas comunes con la tónica y con la dominante, su uso no resulta satisfactorio para cumplir con ninguna de las dos funciones.

Una breve aclaración: el único grado que tiene realmente función de tónica es el I grado, ya que es la verdadera tónica. Del mismo modo, el V es el único grado con función de dominante y el IV el único con función de subdominante. El resto de los grados, cuándo son utilizados con el propósito de sustituir a otros, son simples 'imitadores' que se utilizan, en la mayoría de los casos para proporcionar variedad al discurso armónico.

Conducción de voces: reglas básicas:

Aunque nosotros vamos a limitarnos al estudio teórico de la armonía, nos resultará de gran ayuda conocer las reglas básicas del encadenamiento de las voces.

- Al enlazar acordes se aconseja que las voces no se muevan más de lo necesario, es decir, que no realicen grandes saltos: "la ley del camino más corto". Si hay una nota común en los dos acordes es conveniente que esa nota se mantenga en la misma voz. Esta regla es muy importante para evitar cometer otros errores más graves de los cuales hablaremos más adelante.

Ejemplo 7

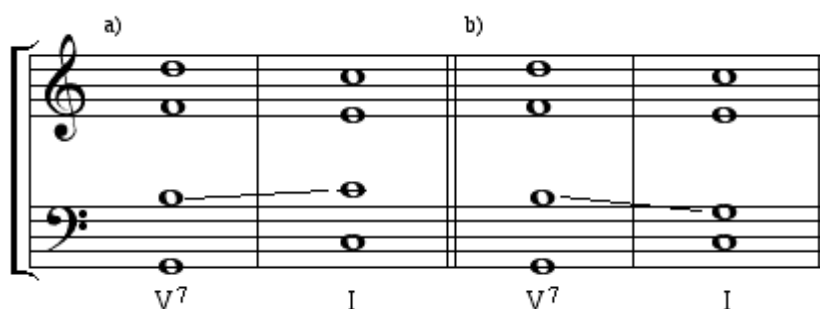
The image shows a musical score for two staves (treble and bass clef) illustrating voice leading between two chords. The first chord is labeled 'común' and the second 'poco usual'. The notes are as follows:

Staff	Chord	Notes
Bass	I	C, F, C
	III	C, G, C
Treble	I	C, E, G
	III ⁶	C, E, G

Arrows indicate the movement of the voices: the bass line moves from C to C, F to G, and C to C; the treble line moves from C to C, E to E, and G to G.

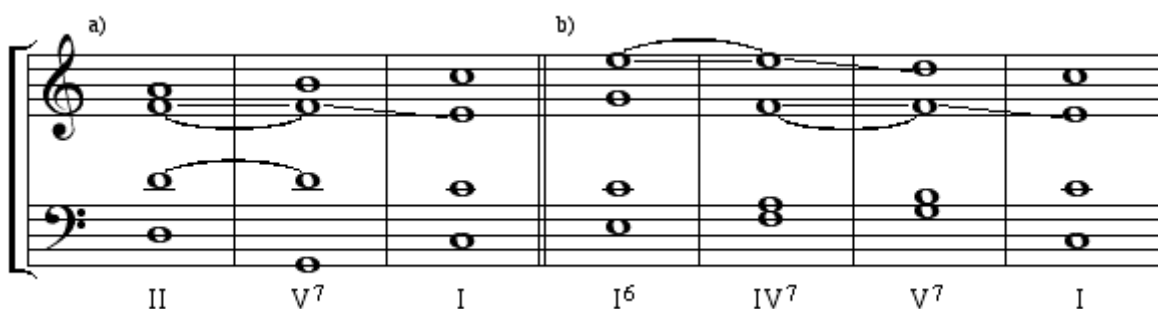
- La sensible (generalmente tercera del acorde de dominante) debe ascender a la tónica. En casos excepcionales puede descender una tercera siempre que no esté en las voces extremas. Esto suele utilizarse para que los dos acordes estén completos. En el ejemplo a) el segundo acorde (el de tónica) queda incompleto por la imposibilidad de conducir ninguna voz al sol. Sin embargo, en el ejemplo b), los dos acordes están completos ya que la

sensible (en la voz del tenor) desciende de tercera hasta el sol. Ambas soluciones son correctas y muy usuales.



- Las disonancias (séptimas, novenas, oncenas, etc.) deben ser preparadas. La forma más habitual de preparar las disonancias es haciendo que suenen como consonancias en el acorde anterior y en la misma voz. Una vez introducidas deben descender una segunda para convertirse en tercera o quinta del acorde siguiente.

Ejemplo 9



- Existen tres tipos de movimientos armónicos: movimiento directo (las voces se mueven en la misma dirección), movimiento oblicuo (una voz permanece quieta mientras la otra se mueve) y movimiento contrario (las voces se mueven en distinta dirección). En casi todos los enlaces de acordes a cuatro partes ocurren dos o incluso los tres

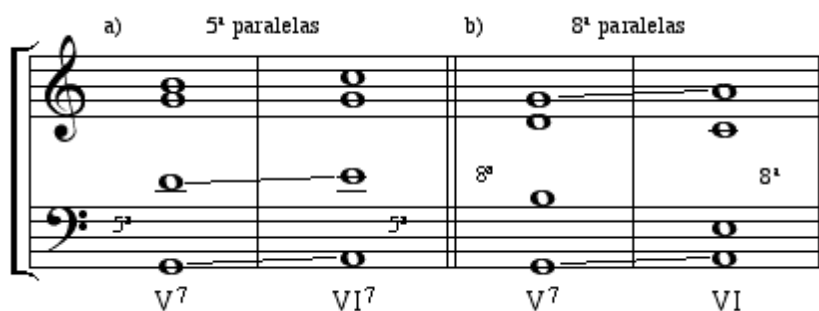
casos. No obstante el movimiento preferido es el contrario sobre todo entre las voces extremas (soprano y bajo). Normalmente se desaconseja el uso del movimiento directo en las cuatro voces al mismo tiempo.

Ejemplo 10



- Se prohíben las quintas y octavas paralelas. Por ello se entiende el intervalo de 5^a u 8^a precedido por otro de la misma clase y en las mismas voces:

Ejemplo 11



Existen numerosas reglas, excepciones de estas reglas, y sobre todo, discrepancias sobre su validez. Unos tratadistas consideran algunas reglas imprescindibles, mientras otros creen que son demasiado estrictas. De cualquier modo, son siempre reglas que hacen referencia a la práctica, así que no son necesarias para nuestro cometido. No obstante se recomienda consultar en algún

tratado de armonía (*Tratado de Armonía* de Arnold Schönberg; *Armonía* de Walter Piston) los capítulos referentes a estas cuestiones para llegar a una mejor comprensión de la práctica armónica.

7.3. Progresiones armónicas

- Las progresiones armónicas son utilizadas en primer lugar para establecer la tonalidad, es decir, para presentar una nota como el centro alrededor del cual se organiza el resto. La tonalidad se presenta melódicamente por medio de la escala. Pero, armónicamente, no basta con presentar la tríada de la tónica, ya que una tríada aislada carece de sentido tonal: puede pertenecer a varias tonalidades al mismo tiempo. Por ejemplo, la tríada mayor de Do, por sí misma no expresa ninguna tonalidad, dado que puede ser tónica de Do mayor, dominante de Fa mayor, subdominante de Sol mayor, III de la menor, VI de mi menor y VII de re menor. Por lo tanto, un acorde necesita estar acompañado de otros para establecer una tonalidad concreta. Hemos dicho que melódicamente la tonalidad es presentada por la escala, ya que incluye todas las notas de una tonalidad. Armónicamente tenemos que intentar lo mismo: incluir todas, o la mayor parte de las notas en una progresión de acordes. Esto lo conseguimos con la progresión I-IV(II)-V-I.

Ejemplo 12

The image shows two musical examples, a) and b), on a grand staff (treble and bass clefs). Example a) consists of four measures: I (C major), II (D minor), V⁷ (G7), and I (C major). Example b) consists of four measures: I⁶ (C major first inversion), IV⁷ (F7), V⁷ (G7), and I (C major). Chords are indicated by notes on the staff and Roman numerals below.

Tónica, dominante y subdominante son los llamados grados tonales, puesto que son la base por medio de la que cualquier tonalidad queda establecida. No nos detendremos a explicar las razones por las que la dominante y la subdominante son los grados más importantes (junto con la tónica), ya que nos corresponde realizar un estudio preliminar de la armonía tradicional, no profundizar en su origen. Sin embargo, debemos fijarnos en la relación que estos grados guardan con respecto a la tónica: la dominante está una quinta por encima de la tónica y la subdominante una quinta por debajo de la tónica. Esto nos da una ligera idea de la importancia que tiene en la música tonal la relación de quinta (y de su inversión la cuarta). Esto se debe al llamado fenómeno físico-armónico basado en las propiedades físicas del sonido (armónicos naturales), fenómeno que no vamos a detallar en el presente estudio. Simplemente hay que añadir que existe una fuerte atracción (casi física) entre una nota y sus quintas (ascendente y descendente).

Los grados modales son el III y el VI y tienen la función de determinar la modalidad (mayor o menor).

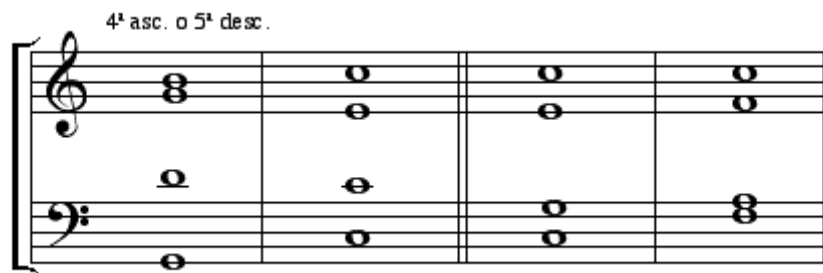
Los distintos tipos de progresiones de acordes tienen diferentes cualidades dependiendo de la relación que exista entre sus fundamentales. Podemos distinguir hasta tres tipos de progresiones:

1- Progresiones *fuertes o ascendentes*:

- Cuarta hacia arriba o quinta hacia abajo:

Ejemplo 13

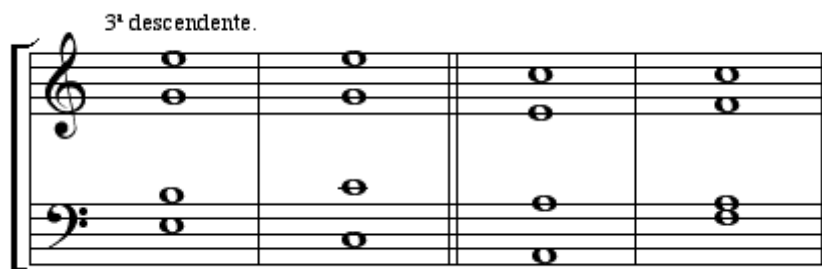
4ª asc. o 5ª desc.



- Tercera hacia abajo:

Ejemplo 14

3ª descendente.



2- Progresiones *descendentes*:

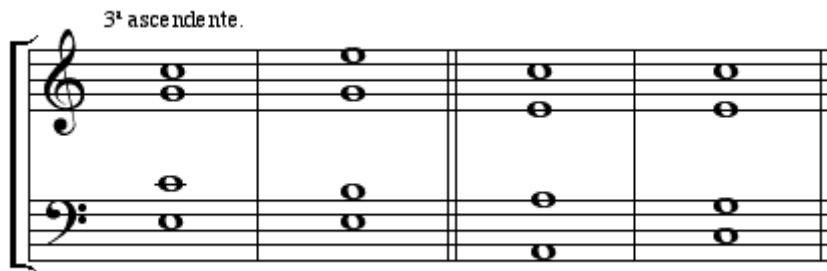
- Cuarta hacia abajo o quinta hacia arriba:

Ejemplo 15



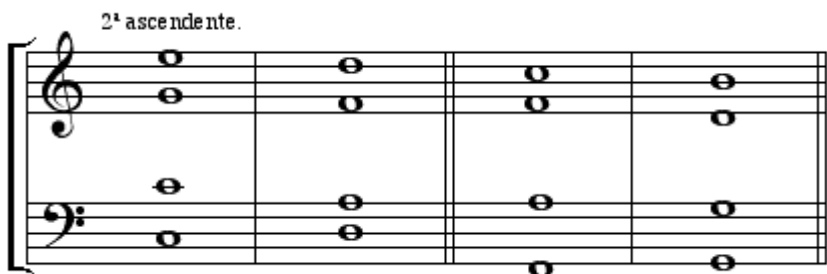
- Tercera hacia arriba:

Ejemplo 16



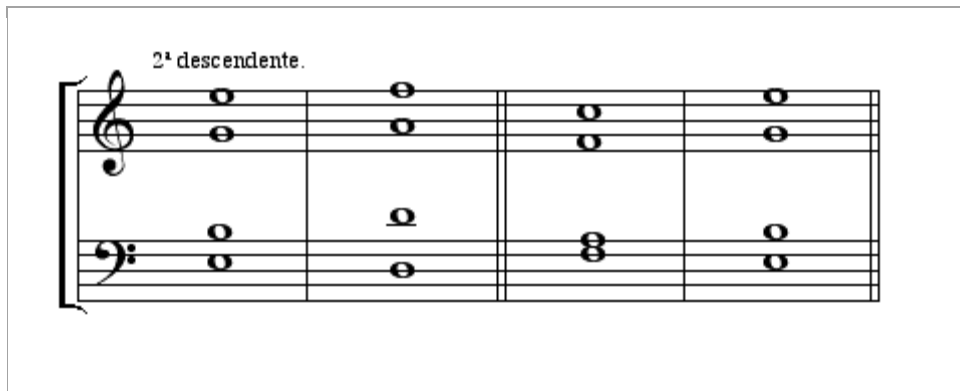
3- Progresiones *superfuertes*:

- Segunda hacia arriba:



- Segunda hacia abajo:

Ejemplo 18



Es preciso hacer una aclaración: el intervalo indicado en estos tipos de progresiones hace referencia al movimiento de las fundamentales y no al movimiento del bajo. Ya sabemos que la nota del bajo no siempre es la fundamental del acorde, ya que éste puede estar en alguna de las inversiones, correspondiendo así al bajo la tercera o la quinta del acorde.

Los términos *fuerte*, *descendente* o *superfuerte* se utilizan para representar los cambios que sufre un acorde al progresar hacia otro. En el primer caso la fundamental del acorde es rebajada en importancia: pasa de ser fundamental a ser quinta o tercera del acorde siguiente. En el segundo caso la fundamental desaparece y las notas secundarias del primer acorde (tercera o quinta) pasan a ser fundamentales. En el tercer caso todas las notas son distintas, es decir, las notas del primer acorde son completamente eliminadas.

Lo habitual en cualquier obra por breve que sea, es combinar todos los tipos, ya que el abuso de uno de ellos puede producir monotonía.

7.4. El modo menor

La principal diferencia entre el modo mayor y el menor es que el modo mayor utiliza una única escala y sus correspondientes acordes, mientras que el modo menor utiliza varias escalas (natural, armónica y melódica), por lo que cuenta con una cantidad superior de acordes. Por ejemplo, en el modo mayor el V grado es siempre mayor. Sin embargo, en el modo menor el V grado es menor en la escala natural, pero es mayor en el resto: cuando es mayor tiene función de dominante y cuando es menor no tiene función de dominante (no existe atracción por la tónica como en el caso del V mayor).

La escala melódica es la más utilizada. La razón es que la escala natural carece de sensible (el *sol* está a distancia de tono del *la* -tomamos como ejemplo la menor-), por lo que no tiene el carácter conclusivo de la escala mayor: no existe esa sensación de estar obligada a progresar hacia la tónica. De este modo aparece la escala menor armónica. Pero esta escala también tiene un problema: la segunda aumentada que se forma entre el *fa* y el *sol#*, intervalo que ha sido rechazado en la armonía tradicional por la dificultad que tiene para ser bien entonado o afinado. Por tanto, se altera también ascendentemente el *fa*. Esta imitación del modo mayor se usa sólo cuando se quiere llegar a la tónica. Por eso la escala melódica descendente elimina las alteraciones. No se puede mezclar la escala ascendente con la descendente (y viceversa) y existe una serie de reglas para la utilización de estas notas (sonidos obligados):

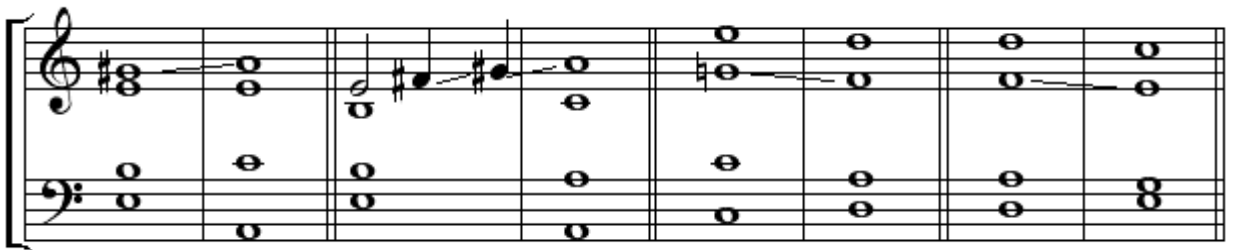
& #149; Primer sonido obligado: el *sol#* debe ascender al *la* y cumplir así con su función de sensible.

& #149; Segundo sonido obligado: el *fa#* debe ascender al *sol#* ya que el *fa* sólo es alterado cuando también lo es el *sol*.

& #149; Tercer sonido obligado: el *sol* debe descender al *fa* ya que forma parte de la escala descendente.

& #149; Cuarto sonido obligado: el *fa* debe descender al *mi* ya que forma parte de la escala descendente.

Ejemplo 19



De esta forma, en la mayor parte de la música, nos encontraremos el VI y el VII grados alterados cuando asciendan a la tónica, y naturales cuando descendan de ella.

Al utilizar esta escala, los acordes que contienen las notas alteradas sufren a su vez modificaciones. Por ejemplo

el IV grado (re menor), puede también ser utilizado como mayor (con el *fa#*), o el III (Do mayor) puede aparecer como acorde aumentado al tener la quinta alterada (*sol#*). No obstante, el acorde alterado por este proceso que más se utiliza es el del V grado convertido en mayor (*mi - sol# - si*), es decir, la dominante. Estas son las peculiaridades del modo menor, que por lo demás se comporta de manera similar al mayor.

2.8. Formas musicales 1ª Parte

8. Introducción

Toda música que pueda llamarse así, está constituida por diferentes elementos, que pueden usarse todos ellos de forma simultanea o solo alguno o algunos de ellos; entre estos se encuentran las denominadas Formas musicales y así, por compleja que pueda ser la 'Forma' de una determinada pieza musical nos debe ser posible descubrirla a través del análisis.

Analizar, como es sabido, es llegar a la 'parte' comenzando por el 'todo'. De la misma forma que sintetizar es llegar al 'todo' por medio de las 'partes'.

No en todas las músicas es fácil el reconocimiento de las 'grandes formas' que las constituyen, y ni tan siquiera a veces es sencillo el reconocimiento de las 'partes' más pequeñas (motivos, etc) que componen 'frases' o fragmentos mayores de ella ; pero nosotros entendemos que, siendo la 'forma' uno de los elementos

fundamentales para conseguir inteligibilidad en la música no debe faltar nunca, so pena de obtener 'sucesiones de sonidos' más o menos agradables (o como se oye también a veces de 'ambientes') que nosotros nos abstendremos de denominar con el nombre de 'música'; aunque con ellas se consiga montar 'conciertos en grandes auditorios' y otros eventos, que obedecen más a hacer creer al público que se ha producido un 'hecho artístico' (que si no se entiende y no se disfruta es porque uno es medio tonto), en vez de conseguir un 'momento lúdico' que el público pueda disfrutar en sentido lato.

Ni que decir tiene que conseguir que una 'forma musical' sea útil para entender el desarrollo de una determinada pieza de música no es tan sencillo como puede parecer, pues tampoco creemos en la 'forma' como molde que hay que llenar y de esa manera ya tenemos música.

No, la 'forma' debe ser algo vivo, que pueda desarrollarse dependiendo de los diferentes influjos que aparezcan a lo largo de la composición, y debido a ello, el compositor puede fracasar, en diferente medida, en su intento por obtener que dicha 'forma' sea útil para la comprensión de la pieza de música. Así podemos tener una pieza que tiene una 'forma' más o menos clara sobre la partitura pero que no es entendida como tal (es decir no ayuda al 'entendimiento auditivo') cuando oímos la supuesta música; de aquí a la somnolencia y al aburrimiento solo hay un paso.

Dicho paso lo han dado, desgraciadamente, una gran cantidad de compositores jóvenes y no tan jóvenes en sus loables intentos de

escribir una denominada 'música contemporánea' o 'de vanguardia' o como quiera llamársela.

Para finalizar esta introducción nos gustaría que las últimas frases no fueran utilizadas (como justificación personal) por algunos aficionados, o peor por algunos ignorantes del arte musical que en su veleidad les dé por escribir Operas u otras cosas, ayudados en algunas ocasiones por grandes figuras del 'comercio musical'; no es a aquellos a quién estamos dando justificaciones para sus desmanes ni es lícito que el mejor de entre ellos pueda compararse al peor de los músicos sobre la tierra, puesto que estos últimos son músicos o lo intentan mientras que aquellos ni lo intentan ni lo son.

8.1. La idea de forma

Para que una música sea inteligible se requiere que en ella las ideas musicales se relacionen con lógica y coherencia, y por ello ayuda en gran medida el que esas relaciones estén fundamentadas en unas ciertas relaciones de parentesco y jerarquía.

La palabra 'forma' se puede referir tanto al número de partes de una obra (como cuando se usa con los adjetivos 'binaria' o 'ternaria') así como en unión con los conceptos de 'Scherzo', 'Variaciones' etc. nos aclara, no tanto el número de partes de que consta la obra, sino más bien el tamaño y tipo de relación entre esas partes.

Una vez que el compositor ha imaginado (la 'gran forma' de su obra empieza trabajando de lo más sencillo a lo más complejo. Irá de los motivos y las frases a las secciones de mayor duración que con ellas se formarán.

8.2. Los motivos

Cualquier frase por sencilla que sea necesita al menos de un motivo para su construcción. Este motivo estará constituido por elementos rítmicos e interválicos combinados que a su vez sugieren, en general, una armonía propia.

La repetición de un motivo durante una obra es casi obligatoria; pero su repetición constante puede producir una cierta monotonía y por ello debemos variarlo.

La variación, sin embargo, debe ser solo de los elementos menos característicos del motivo pues de lo contrario podríamos llegar a no reconocerlo.

Es muy importante la conservación de los ritmos que constituyen el motivo pues ayudan en gran manera a su reconocimiento incluso cuando los intervalos sean muy diferentes.

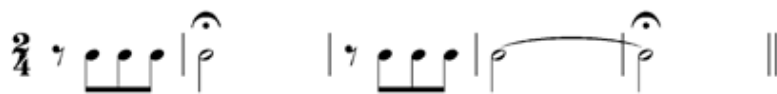
Ejemplo 1:



Arnold Schönberg acuñó un término para el desarrollo de las ideas melódicas en la música homofónica denominado "desarrollo por medio de la variación" o también "variación en desarrollo" y esto viene a querer decir que en la sucesión de variaciones del motivo siempre hay algo básico que permite compararlas para encontrar su similitud.

Los aspectos rítmicos de un motivo pueden ser muy sencillos incluso en obras de gran duración; véase el comienzo de la 5ª Sinfonía de Beethoven por ejemplo:

Ejemplo 2:



Un motivo tampoco necesita el uso de muchos intervalos diferentes véase por ejemplo el 4º tiempo de la 4ª Sinfonía de Brahms:

Ejemplo 3:

TERCERAS

TERCERAS

Para terminar diremos que cada elemento constituyente de un motivo puede ser considerado 'motivo' a su vez si es tratado como tal, es decir si es repetido con o sin variaciones. Las repeticiones exactas mantienen todas las relaciones motívicas y las transposiciones, inversiones, retrogradaciones, inversiones retrogradadas, aumentaciones y disminuciones también pueden considerarse repeticiones exactas si mantienen las características y relaciones sonoras.

Ejemplo 4:

Motivo

Retrogradación

Inversión

Inversión retrogradada

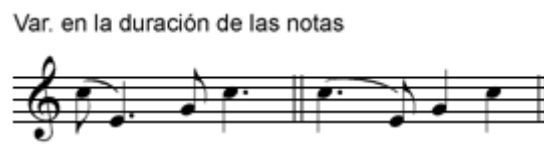
Transposición: tono ascendente

Aumentación

Disminución

Puesto que un motivo o frase está compuesta de ritmo, intervallos, armonía inherente y melodía es sobre estos elementos sobre los que se puede actuar para variar dichos motivos.

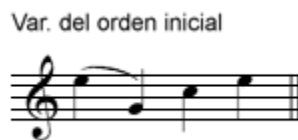
Ejemplo 5:



Var. por repetición de las notas



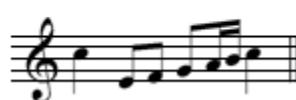
Var. por repetición de ritmos y notas



Var. de la dirección



Var. añadiendo notas de paso



Motivo

Musical notation for the original motif. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melody of four quarter notes: G4, A4, B4, and C5. The bass staff contains a bass line of four quarter notes: G2, A2, B2, and C3. The time signature is common time (C).

Var. por inversión de las armonías

Musical notation for the variation with inverted harmonies. The treble staff contains the original melody (G4, A4, B4, C5). The bass staff contains inverted chords: G2-A2-B2, G2-A2-B2, G2-A2-B2, and G2-A2-B2. The time signature is common time (C).

Var. por adición de armonías al final del motivo

Musical notation for the variation with added harmonies at the end. The treble staff contains the original melody (G4, A4, B4, C5). The bass staff contains the original bass line (G2, A2, B2, C3) plus an additional chord (G2-A2-B2) at the end. The time signature is common time (C).

Var. por rearmenización

Musical notation for the variation with reharmonization. The treble staff contains the original melody (G4, A4, B4, C5). The bass staff contains reharmonized chords: G2-A2-B2, G2-A2-B2, G2-A2-B2, and G2-A2-B2. The time signature is common time (C).

Motivo

Musical notation for the original motif. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melody of four quarter notes: G4, A4, B4, and C5. The bass staff contains a bass line of four quarter notes: G2, A2, B2, and C3. The time signature is common time (C).

Var. de la melodía

Musical notation for the variation with a new melody. The treble staff contains a new melody: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The bass staff contains the original bass line (G2, A2, B2, C3). The time signature is common time (C).

Var. por transposición (3ª menor ascen.)

Musical notation for the variation with transposition. The treble staff contains the original melody transposed up three minor thirds: Bb4, C5, D5, E5. The bass staff contains the original bass line (G2, A2, B2, C3). The time signature is common time (C).

8.3. La frase

Se podría decir que es la unidad estructural que conteniendo un número pequeño de eventos musicales tiene, sin embargo, un sentido de plenitud. Es una idea musical completa y cerrada en sí misma.

Su duración no puede determinarse *a priori* pues depende de factores como el 'Tempo' o el tipo de 'Compás' que se estén usando, pero se podría decir que su duración sería similar a aquella que pudiera cantarse con una sola respiración; si usamos un 'Tempo' medio y un 'Compás' de 4/4 la duración media seguramente será de cuatro compases. Es importante notar que la frase no suele durar un número de compases exacto y no va por ello de barra de compás a barra de compás sino que suele durar algo más o menos, saltando por encima de ellas.

Ejemplo 6:

Mozart, Sinfonía nº40



Beethoven, Sinfonía nº3



Bruckner, Sinfonía nº7



Beethoven, Sonata para piano op.2, nº3



8.4. Frases y periodos

Una idea musical puede articularse de diferentes maneras. Para ello los clásicos utilizaron, en gran medida, las frases y períodos. Estas estructuras aparecen casi siempre como partes de estructuras mayores (por ejemplo siendo la A de una forma ABA1).

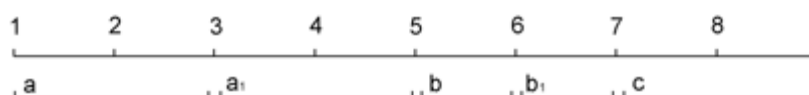
Aunque se han usado otras estructuras distintas a las de frases y períodos, aquellas tienen en común con estos dos aspectos fundamentales:

1º) tienen un final claramente definido y 2º) giran armónicamente alrededor de la Tónica.

8.5. Contrucción de una frase

El esquema general para la construcción de una frase de ocho compases de duración es el siguiente:

Ejemplo 7:



Ejemplo 8:

Beethoven, Sonata para piano nº1

A= dos compases en Fa menor (I)
A₁= dos compases en Do7 (V)

El elemento a debe presentar claramente su 'motivo básico'. La continuación (en los compases 3 y 4) debe ser nítidamente comprensible; para ello vale en principio una repetición 'levemente variada' de los compases 1 y 2, siendo esta una característica de este tipo de estructura.

Armónicamente se suele encontrar en las frases una relación similar a la que se estudió en la Fuga, es decir el contraste entre Tónica (I grado) y Dominante (V grado). Como vemos, ya desde el lado de la armonía se nos ofrece esa 'variación leve' que sugeríamos un poco más arriba.

Ahora se ofrece una lista de algunos de los contrastes armónicos que nos podemos encontrar en esta estructura de frase:

Compases 1 y 2	Compases 3 y 4
I	V
I-V	V-I
I-V-I	V-I-V
I-II	V-I

Puesto que el comienzo de una frase ya incluye una repetición (compases 3 y 4) lo que siga debe tener una forma más elaborada por medio de la 'disolución' del motivo básico. Para ello tenemos tres tipos de técnica que son las siguientes: la 'liquidación' que consiste en eliminar progresivamente los eventos más característicos del motivo.

La 'reducción' que consiste en quitar partes del motivo (como ocurre en nuestro ejemplo 8 del que se ha quitado el compás 1º para usar solo el compás 2º). Y la 'condensación' que consiste en ir haciendo que el motivo sea cada vez más pequeño en duración, pudiendo eliminarse e incluso cambiarse el orden de los eventos que ocurran en él.

Conviene recordar aquí que 'elaborar' no solo es aumentar o expandir el motivo sino también disminuirlo o condensarlo. Así pues una disolución del motivo sería ir eliminando eventos hasta quedarse con aquellos que ya no demandaran continuación, esto en conjunción con el uso de cadencias o semi-cadencias ayudará a delimitar una frase completa. Volviendo a nuestro ejemplo 8 tenemos:

Compás 5º.	'Reducción' del motivo por eliminación de los eventos del compás 1º.
Compás 6º.	Imitación variada (por la armonía) del compás 5º.
Compases 7º y 8º.	Semi-cadencia en la Dominante usando variaciones melódicas del motivo básico.

Recuérdese que una variación puede tener una duración métrica distinta y que también es una variación la inversión o retrogradación del motivo básico.

8.6. Construcción de un período

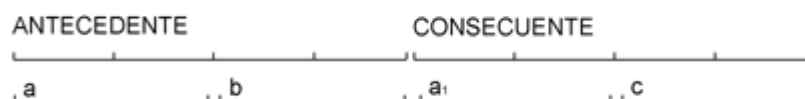
Un período se divide en dos partes llamadas Antecedente y Consecuente, normalmente cada una de ellas dura 4 compases.

La principal diferencia con la Frase es que la repetición de elementos musicales solo se produce a partir del compás 5º y no a partir del 3º como ocurría allí.

El antecedente y el consecuente están separados por una cesura tanto en la parte melódica como en la armónica. El antecedente suele acabar en el V grado aunque no se puede excluir que termine también en el I grado. El consecuente termina generalmente en el I o V grados con cadencia perfecta o también en el III sobre todo si estamos en una tonalidad menor.

El esquema general de un período es el que sigue:

Ejemplo 9:



Los dos primeros compases del consecuente suelen ser iguales o con ligeras variantes a los dos primeros del antecedente por eso los denominamos como a y a1.

La a presenta el motivo básico. La b presente elementos diferentes. La a1 suele ser una repetición más o menos exacta con cambios en el contorno melódico o cambios de armonía. La c puede ser una repetición de la b o incluir elementos completamente nuevos o relacionados remotamente con lo anterior. La conservación del ritmo permite cambios grandes en el contorno melódico.

Ejemplo 10a:

Haydn, Cuarteto op.54

The first system of the musical score is labeled "ANTECEDENTE". It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The treble staff begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff begins with a dotted half note G3. Above the treble staff, a bracket labeled "a" spans the first two measures, and a bracket labeled "b" spans the last two measures.

The second system of the musical score is labeled "CONSECUENTE". It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The treble staff begins with a dotted half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff begins with a dotted half note G3. Above the treble staff, a bracket labeled "a" spans the first two measures, and a bracket labeled "c (variación de b)" spans the last two measures.

Ejemplo 10b:

Mozart, Sonata para piano K.V.284

The image displays two musical excerpts from Mozart's Sonata for piano K.V.284, illustrating different types of cadences. The first excerpt shows an antecedent phrase (a) and a consequent phrase (b) with a semicadence. The second excerpt shows a consequent phrase (a1) and a consequent phrase (c) with a perfect cadence.

ANTECEDENTE (Semicadencia)

a₁ (mantiene la métrica) c (Cadencia Perfecta)

CONSECUENTE

8.8 Formas musicales 2ª parte

8.8.1 Introducción

Para crear una sensación de inteligibilidad en música ya se ha dicho que hay un principio fundamental que es el de la 'repetición'. Prácticamente toda la música está fundamentada en una aplicación más o menos amplia de este principio. Una de las razones para ello es que la música al ser un lenguaje abstracto necesita de ese principio más que cualquier otra manifestación creativa.

En general podemos hablar de seis categorías que aluden a las diferentes maneras de aplicar esas repeticiones y ellas son:

- A) La repetición exacta.
- B) La repetición por secciones.
- C) La repetición por variación.
- D) La repetición por tratamiento fugado.
- E) La repetición por desarrollo.
- F) Las formas libres.

Cada una de estas contiene algunas de las formas musicales más conocidas; exceptuando la primera, por su enunciado evidente el resto sería:

**Repetición por secciones: Forma Binaria (en dos partes)
Forma Ternaria (en tres partes) Rondó Disposición libre de las partes.**

**Repetición por variación: Basso ostinato, Passacaglia
Chacona, Tema con Variaciones.**

**Repetición por tratamiento fugado: Fuga, Concertó Grosso,
Preludio de Coral Motetes y Madrigales.**

Repetición por desarrollo: 1º tiempo de Sonata (Allegro de Sonata).

Las formas libres: El Preludio y Poema Sinfónico.

Todos estos principios se aplican también a las pequeñas partes que forman una sección mayor y las denominaremos con letras

minúsculas (a, b, c etc.) así como las partes mayores serán indicadas con letras mayúsculas (A, B, C, etc.).

La forma estructural de repetición más sencilla es la repetición exacta del tipo 'a, a, a, a, etc.'; este tipo se encuentra en músicas populares que repiten la misma música pero cambian el texto. Una variante de esta sería aquella en que la música es variada ligeramente para adecuarse a un texto que no contiene el mismo número de sílabas se podría representar de la siguiente manera:

'a, a1 , a2, a3, etc.'.

La siguiente forma sería la que presenta una vuelta al principio después de una variante muy clara y se representa por la forma 'a, b, a' (pequeña forma ternaria); la segunda a admite una ligera variación y si se produce debe representarse como 'a, b, al'. Es fácil encontrar también la repetición inmediata de la primera a quedando el esquema entonces como una 'a, a, b, a' pero esto no cambia el claro carácter ternario del pasaje.

Ejemplo 1:

Estas pequeñas formas ternarias se usan para estructurar partes más grandes de Sonatas o Sinfonías. Sugerimos que se estudie, por ejemplo, el 2º movimiento de la 1ª Sonata en Fa menor de Beethoven cuyo análisis pasamos a describir: es una pequeña forma ternaria 'a, b, a1' como sigue:

a	del compás 1º (sin contar el de la anacrusa) al compás 8º
b	del 9º al 12º
a1	del 13º al 16º.

El único esquema formal a pequeña escala que queda es el de la NO repetición y se representaría como 'a, b, c, d, etc.' que podemos encontrar en algunos Preludios de J.S. Bach lográndose en ellos la unidad por medio del uso de diseños rítmicos en los que no se repiten notas. Obtener por medio de la NO repetición algo comprensible que dure más de dos minutos es muy difícil y

es por ello que estas estructuras se usan en piezas breves o en piezas no tan breves pero que mantienen la comprensibilidad por medio de un texto.

Vamos a pasar ahora a describir cada una de las formas que aparecen bajo los epígrafes anteriormente citados.

8.8.2. Repetición por secciones

1. Forma Binaria: Es una forma sencilla de reconocer y su esquema se representa por medio de un 'A, B'. Esta forma se uso muchísimo durante el período Barroco. Sobre la partitura es fácil su reconocimiento pues suele haber algún tipo de doble barra que separa las partes. Normalmente una B en cualquier otra forma musical suele significar que hay un material musical diferente al que apareció en la A, pero en la 'forma binaria' la B suele ser una A con alguna variante, como un contrapeso, el otro plato de la balanza. Verdad es que en esta parte (la B) suele encontrarse algunos incipientes 'desarrollos' de frases o motivos de la A. Puede que el principio del 'desarrollo' del Clasicismo tenga aquí su origen.

Podemos encontrar la Forma Binaria en cantidad de piezas breves que forman la llamada *Suite* Barroca. En general las Allemandes, Couranées, Gigas, Zarabandas, Bourrés, Gavotas, Lourés suelen ser Formas Binarias. Sugerimos la escucha de las Suites para violoncello de J.S. Bach

2. Forma Ternaria. Los casos más tempranos de esta forma musical los encontramos en los llamados Minuetos. En Haydn y Mozart adquieren un sentido algo distinto que en el Barroco

dejando de ser, en algunos casos, una sencilla danza para adquirir una mayor complejidad que desembocaría en el Scherzo de Beethoven. En los minuetos la parte B suele denominarse Trío, y esta B sí que está en claro contraste con la A, a veces parece una pieza independiente flanqueada por sus dos lados por la A (minueto - trio - minueto).

Un dato importante que nos ayudará a diferenciar un Minueto de un Scherzo es el siguiente: en los minuetos hay una clara tendencia a finalizar con cadencias perfectas cada una de las secciones (tanto la A como la B o Trio) dando con ello una sensación evidente de conclusión; la práctica y desarrollo posteriores, hasta llegar al Scherzo, llevaron a una disolución de esas cadencias por medio del uso de 'pasajes puente' que iban a unir sin solución de continuidad ambas partes (la A y la B o Trio). Ni que decir tiene que las partes claramente definidas con cadencias son más fáciles de seguir para el oyente que las otras formas, pero el desarrollo más elevado de la forma lleva consigo el conseguir líneas más fluidas y sin interrupciones. Escúchense, como formas de Minueto los de las Sinfonías de Haydn n° 103 y 104; en el primero de ellos se recomienda escuchar cómo después de cada A o B podemos apagar el CD y tendremos la sensación de que la música terminó allí sin necesidad de continuación; por el contrario en la n° 104 la cadencia perfecta delimita claramente la A del Trio, pero no ocurre así al final de este último, allí, por medio de un acorde de Dominante se deja en suspenso la música y entendemos que no puede terminar sino continuar, como hace, repitiendo la A. Como ejemplo de Scherzo

sugerimos el análisis y la escucha del que aparece en la **Sonata Op. 27 n° 2** de Beethoven.)

La Forma Ternaria con más o menos variantes es la adoptada para escribir un gran número de piezas entre las cuales podemos destacar los Estudios, Valses, Caprichos, Elegías, Baladas, Impromptus, Intermezzos, mazurcas, Nocturnos, Reverles, Polonesas entre otras.

3. Forma Rondó: El elemento esencial que caracteriza este tipo de forma es la repetición de un tema (pueden ser más) separado por secciones contrastantes. En las obras musicales podemos encontrar estos diferentes tipos de rondós:

1° La forma Andante	(ABA..... ABAB)
2° El Pequeño Rondó	(ABABA ABACA)
3° El gran Rondó	(ABA-C-ABA) con Trio en la C
4° El Rondó Sonata	(ABA-C-ABA) con Desarrollo en la C
5° El Gran Rondó Sonata	(ABA-CC1 -ABA) con Trio y Des. en C

1° La forma Andante se ha incluido aquí pues a pesar de ser, quizá, un poco exagerado llamar a una forma 'ABA o ABAB' Rondó, no deja de ser cierto que hay veces que la A puede ser una pequeña forma ternaria (aba), y si la B compensa en duración e importancia metódica a la 'aba' citada antes, tendremos una especie de 'aba c aba' que como vemos es el esquema de el

'Gran Rondó' diferenciándose de él en la duración que siempre será menor, y en la importancia y desarrollo de los temas.

Como ejemplo de 'ABA' podemos escuchar la Op.31/1 de Beethoven en su II movimiento en el cual la A tiene una pequeña forma ternaria ('a' compases 1-16; 'b' del 17-26; 'a' del 27-34) la B comienza en el compás 36; la reexposición 'A1' está en el compás 65.

2º La forma de Pequeño Rondó la podemos encontrar en obras de gran formato como la **Sinfonía n° 4** de Beethoven, donde una doble repetición en el Scherzo (3º tiempo) produce una forma del tipo 'ABABA' (escuchar este movimiento). Un ejemplo similar, de forma 'ABACA' lo tenemos en el Scherzo de la **1ª Sinfonía** de Schumann (escuchar este movimiento).

3º La forma de Gran Rondó suele expresar el carácter bailable de una danza en tempo 'modérato' o 'allegro' con carácter alegre y brillante. En cuanto a la forma, suele darse el caso de que la 'C' iguale en tamaño y estructura a la 'B', dándose entonces una sensación indiferenciada del tipo 'ABACABA'. Sin embargo esto no es lo normal y la 'C' suele ser más larga y elaborada, asemejándose al Trio de un Minueto o al desarrollo de una Sonata; es también habitual que esta 'C' sea a su vez una forma ternaria (aba). El carácter de la C suele ser muy contrastado con la A y la B anteriores, (escúchese como ejemplo el 4º tiempo de la Sonata Op.2/2 de Beethoven).

4º El Rondó Sonata incluye una 'C' que presenta el desarrollo temático de los elementos aparecidos en la A o la B o ambas

cosas, en vez de un material temático nuevo. (Escúchese el 3º tiempo de la Sonata Op. 31/1 de Beethoven).

5º El Gran Rondó Sonata combina la estructura del Trio y la del Desarrollo en la 'C'. El desarrollo suele ser del tipo que se da en las formas de 'Allegro de Sonata' o 'Forma de 1º tiempo de Sonata', el Trio suele ser del tipo 'aba con la 'b' muy diferenciada en carácter de la 'a'.

En el aspecto armónico vale decir para todas las formas de Rondó que se produce la dialéctica entre diferentes tonalidades, en la misma forma que se produce en los Temas Principal y Secundarios de la Forma Sonata entre la Exposición y la Re-exposición, que vamos a repetir aquí, por si no se puede consultar el módulo dedicado a la forma Sonata.

En general y como fórmula abstracta se puede decir que las tonalidades quedan repartidas de la siguiente manera en la Forma Sonata:

EXPOSICIÓN	DESARROLLO	RE-EXPOSICIÓN
Tema de la A en la tónica	Paso por tonalidades	Tema A en la Tónica
Tema de la b en la dominante	Remotas o lejanas	Tema B en la Tónica

Aplíquese el mismo esquema a la forma de Gran Rondó o Rondó Sonata:

ABA	TRIO y/o DESARROLLO	ABA
Tema A en la tónica	Paso por las tonalidades	Tema A en la Tónica
Tema B en la dominante	Remotas olejanas	Tema B en la Tónica
Tema A en la Tónica		Tema A en la Tónica

Disposición libre de las partes. Es el cuarto tipo de forma del epígrafe Variación por secciones; como es fácil deducir no hay una formula inicial para ella y lo único que se espera es que las formas utilizadas formen un 'todo' coherente. Así pues cualquier forma será posible desde una 'A B B' como podemos encontrar en el **Preludio n° 20** de Chopin hasta la forma del *Asustar* de las **Escenas de niños** de R. Schumann que es una 'A B A C A B A' o cualquiera otras

8.8.3. Repetición por variación

El termino variación tiene al menos dos aspectos que conviene diferenciar; uno se refiere a los artificios de variación que se pueden aplicar a frases, armonías, contrapuntos, melodías, motivos etc.; y otro se refiere a la variación tal y como se usa en las formas de variación que constituyen el todo formal de una pieza; es a este último aspecto al que vamos a referirnos.

Desde el siglo XVI se viene usando este principio formal (las misas de los compositores de esta época, en muchos casos, consistían en un tema que se repetía con variaciones de todo tipo) y desde entonces ha sido utilizada en todas las épocas posteriores (Clasicismo, Romanticismo) e incluso en el siglo XX.

El Basso Ostinato: Esta es la forma más sencilla de reconocer.

Una frase con un carácter más o menos de melodía y no demasiado larga es tocada una y otra vez por los bajos, mientras las voces superiores van presentando algunas ideas musicales diferentes.

Recomendamos escuchar el soto llamado "El lamento de Dido" de la Opera Dido y Eneas de H. Purcell donde el 'basso ostinato' dura cinco compases y va de Sol (4° espacio de la clave de Fa) a Sol (1ª línea de la clave de Fa). Otro ejemplo moderno es la segunda pieza de la Historia del soldado de I Strawinsky llamada *Petit airs au bord du ruisseau* donde se repiten cuatro notas en el contrabajo y sobre ellas se va desarrollando la pieza entera.

El Passacaglia: La idea general de esta 'forma' es la misma que en el basso ostinato, pero aquí tenemos algunas diferencias muy claras que nos ayudarán a no confundirías.

La primera es que en el passacaglia el bajo que se repite siempre tiene una importancia melódica. La segunda es que, casi con toda seguridad, este bajo de passacaglia en algún momento va a aparecer variado. La tercera será que no aparecerá solo en los bajos sino también en las voces medias o agudas. La cuarta es, aunque no siempre, que su tempo será más bien lento de un carácter grave y escrito en compás de tres por cuatro. La quinta

es que el tema de passacaglia, que así suele señalarse, se presenta solo y en el bajo, por la sencilla razón de que así es más fácil que el oyente se quede con la base que va a servir a las siguientes variaciones.

Recomendamos escuchar atentamente el Passacaglia en Do menor para órgano de J.S.Bach. Como passacaglias más modernos podemos escuchar el Passacaglia para orquesta Op.1 de A. Webern o el Passacaglia de la Opera Wozzeck de A. Berg.

La Chacon: Esta forma esta relacionada claramente con el passacaglia. Como la anterior, seguramente fue una danza lenta, que se solía escribir en el compás de 3/4.

Se diferencia del passacaglia, en primer lugar, en que no comienza con un bajo solo, sino que ese bajo ya aparece con sus armonías correspondientes (es decir aparece armonizado), esto significa por lo pronto que en la Chacona no solo se le concede al bajo una prioridad para las futuras variaciones, sino que se tiene muy en cuenta para ello también la armonización, y sobre ella actuará también el proceso de variación; y en segundo lugar en que el Tema puede presentarse en otras voces aparte del bajo.

Como ejemplos de chacona mencionaremos en primer lugar la famosa Chacona de la Partita n°2 para violín de J. S. Bach. En segundo lugar, un ejemplo controvertido es, el cuarto tiempo de la 4ª Sinfonía de Brahms. Algunos lo denominan 'passacaglia', otros 'chacona' y Brahms lo denominó "4º tiempo".

Nosotros lo incluimos en el apartado de Chacona por la razón de que el Tema se encuentra desde la presentación ya armonizado, y podemos localizarlo muy claramente en las flautas y no en los bajos como sería casi obligatorio en el passacaglia.

En este caso, como en tantos otros, sugerimos que al acercarnos a la comprensión de las 'formas musicales' lo hagamos con la mente abierta hacia interpretaciones de lo más variado del 'modelo formal' que hemos aprendido en los libros, pues no debemos olvidar que, ese 'modelo' no es otra cosa que una abstracción y que, si bien es verdad que en la buena música suele estar presente no suele, sin embargo, aparecer literalmente como se le define en los libros, ese es el reto analítico que tenemos que superar al enfrentarnos a una partitura ¿donde está la estructura, que tiene que estar pues da nombre a la pieza (passacaglia, minueto, chacona etc.) pero que no es evidente a simple vista?

Tema con variaciones: Es, sin duda, la forma más importante de las 'formas de variación'. Los temas suelen ser muy sencillos en su presentación para que el oyente los pueda captar con facilidad, siendo un factor menos importante que sean del propio compositor o tomados en préstamo de otros; no hay que olvidar que, no cualquier tema se presta con facilidad a ser variado. De paso esto nos enseña lo poco importante que era (en comparación con la 'soberbia de originalidad' que desde hace años corre por el mundo occidental) que los temas fueran originales y lo importante que era "lo que se era capaz de hacer con ellos" o dicho de otro modo la instrucción del compositor para hacer grande una idea sencilla.

Las variaciones a que se pueden someter los temas son: la variación armónica, la variación melódica, la rítmica y la contrapuntística y por supuesto la combinación de ellas.

Lo normal es presentar el tema de la manera más sencilla para ir apartándose de esa sencillez en (as sucesivas variaciones y luego hada el final volver a la sencillez del comienzo (esto último podría no ocurrir).

Conviene ser consciente del comienzo de cada nueva variación si queremos entender bien esta 'forma musical'. Recomendamos la escucha de las siguientes obras:

1º **Las Variaciones Goldberg** de J.S. Bach

2º **32 Variaciones en Do menor** de Beethoven

3º **15 Variaciones con Fuga en Mi bemol mayor Op. 35 Eroica** Beethoven.

4º **Las Variaciones sobre un Tema de Haydn** de J. Brahms.

8.8.4. Repetición por tratamiento fugado

El Concertó Grosso: Durante todo el siglo XVII los compositores escribieron música con el afán dialéctico de enfrentamiento entre dos grupos instrumentales; el primero de ellos, normalmente pequeño que se denominaba 'concertino', y el grupo más grande que se denominaba 'tutti' o 'ripieno'.

Estos conciertos suelen estar formados por tres tiempos (a veces más) y en todos ellos es posible observar todo tipo de técnicas

contrapuntísticas, imitaciones, inversiones, retrogradaciones, cánones, fugas etc.

Entre los más conocidos tenemos los de Haendel y sobre todo los de Bach llamados Conciertos de Brandemburgo de los cuales Bach escribió seis para diferentes grupos pequeños (concertinos), recomendamos encarecidamente su escucha así como los de Haendel para la comprensión total de este tipo de forma.

En segundo lugar tenemos el:

Preludio de Coral: Es una forma más difícil de definir que la anterior y tuvo su origen en las 'melodías corales' que los compositores utilizaron para hacer arreglos sobre ellas; se puede hablar al menos de tres técnicas para el tratamiento de esas melodías corales:

1º) Dejar las melodías como son, pero enriquecer las armonías que la acompañan (añadiendo armonías o aumentando la textura por medios polifónicos).

2º) Enriqueciendo y floreando la propia melodía del coral.

3º) Escribir una fuga alrededor de la melodía del coral, usando incluso un trozo de dicha melodía como sujeto de ella.

Recomendamos la escucha de los Preludios de coral para órgano (Orgelbüchlein) de J.S. Bach.

Y por último tenemos:

Motetes y Madrigales: Se debe decir que estos no son formas musicales propiamente dichas pero puesto que su escritura es claramente contrapuntística es aquí donde las tratamos.

No se puede hablar de 'formas' claras pues estas piezas dependen de un texto y este siempre es diferente, dando lugar con ello a formas variadas. Se escribieron gran cantidad de motetes y madrigales durante los siglos XV, XVI y XVII y aunque ambos son 'formas vocales fugadas' su diferencia radica en los textos, siendo sacros los de los primeros (motetes) y profanos los de los segundos (madrigales).

Maestros en este tipo de piezas son Palestrina, de Lasso, Victoria, y Gibbons entre otros.

8.8.5. Repetición por desarrollo

Bajo este epígrafe tenemos solamente la forma Sonata y ya fue tratada ampliamente en otro módulo, y al cual remitimos al lector para su información.

8.8.6. Formas libres

Tenemos aquí en primer lugar el:

Preludio: Se puede decir que prelude viene a designar una estructura formal no demasiado precisa y de construcción libre; algunos términos similares al de prelude son el de fantasía, estudio, aria, capricho, impromptu entre otros.

Estas piezas pueden tener formas claramente definidas como una A-B-A o no tan definidas, así pues el oyente deberá estar atento a la escucha de dichas piezas para catalogarlas y situarlas en el lugar que mejor les vaya.

Una vez Bach es un buen referente para esta forma musical el escribió una obra fundamental de la música de todos los tiempos llamada *El clave bien temperado* que es una colección de Preludios y Fugas en todas las tonalidades y allí podemos oír, y observar en las partituras como en los preludios se logra una 'unidad' perfecta por el uso de patrones bien definidos (rítmicos por ejemplo) o bien por progresiones de acordes que parecen llevarnos en volandas de principio a fin sin ningún tipo de unidad temática.

Durante casi todo el siglo XIX el uso de este tipo de libertades formales se abandonó casi por completo y fueron retomadas por Richard Sírauss y sobre todo por Claude Debussy. Este escribió una colección de *24 Preludios* para piano obra maestra donde las haya, no encontramos modelos formales fijos en estos preludios y así cada uno de ellos tiene su forma propia; la influencia de Bach en cuanto a la esencia de las composiciones es evidente (manejo de patrones rítmicos fijos, progresiones armónicas etc.). Recomendamos la escucha de ambas colecciones de Preludios y de Preludios y Fugas.

Desde aquí en adelante, final del XIX y la mitad o más del siglo XX, se ha tendido a una libertad cada vez mayor en cuanto a la forma y no digamos en cuanto al uso de la armonía y del contrapunto.

El oyente tiene dos elementos claves para la comprensión (para lo que le gusta) de la música, primero una melodía clara y segundo el uso de las repeticiones; en el siglo XX se le niegan las dos cosas, así pues se puede decir que la dificultad para entender (para que se guste) esa música procede de una falta total de comprensión de como está compuesta. Aunque nosotros pensamos que puede haber algunas otras razones, pero no es este el lugar para hablar de ellas.

En segundo lugar en este epígrafe tenemos el:

Poema Sinfónico: Cuando se habla de Poema Sinfónico inmediatamente se nos viene a la cabeza la idea de 'música programática'; es claro por ello que debemos diferenciar entonces la denominada 'música pura' (es decir aquella que no tiene ninguna connotación extramusical) y la que esta relacionada de una forma u otra con una historia más o menos poética, es decir la denominada 'música de programa' o 'programática'.

Una vez distinguidas ambas debemos acudir a una división en dos partes de la denominada 'música programática'. La primera de ellas sería la que acude a una descripción literal, y para ello el autor busca instrumentaciones precisas para imitar, por ejemplo, el sonido de campanas como hace Falla en el final de su Amor brujo o los sonidos de balidos de ovejas como hace Strauss en su Don Quijote aquí tenemos por tanto la intención de una imitación real de algo extramusical, o las imitaciones a diferentes situaciones que utiliza Stravinsky en su Petrouska.

Luego tenemos otro tipo de imitación menos literal y más poética en la cual el compositor lo que desea es transmitir las emociones que él ha sentido en determinadas circunstancias.

Ahora bien, en ambos casos la música debe ser capaz de mantener el interés por sí misma y la historia, por ello, nunca debe superar en interés a la música misma.

Nos encontramos con que una gran cantidad de música de programa esta escrita con moldes formales ya conocidos. Tenemos un ejemplo claro en **la 6ª Sinfonía** de Beethoven, que no deja de ser una obra descriptiva pero que está escrita en formas ya mencionadas anteriormente; no obstante todo en ella se sustenta por si soto y no hace falta acudir a la definición de 'Pastoral' para entender lo que en ella esta pasando.

Hasta el siglo XIX, sobre todo con Liszt Debussy y Strauss, los compositores no abandonaron las 'formas musicales' tradicionales y una de las formas nuevas fue esta del Poema Sinfónico.

Strauss llega a escribir poemas sinfónicos que se parecen a una sinfonía pero en un solo tiempo. Recomendamos la escucha de Así hablo Zaratustra así como los dos poemas sinfónicos Pelleas y Melisenda de Debussy y de A. Schoenberg. En todos ellos vemos el uso del *leitmotiv* Wagneriano como forma para conservar la unidad de la obra; no obstante en todas ellas la larga duración hace peligrar la comprensión general pues la mente humana tiene problemas para relacionar los diversos momentos que se producen en las formas libres, sobre todo si son de larga duración.

A modo de resumen:

En esta asignatura hemos comenzado repasando los elementos fundamentales que forman una partitura, desde el pentagrama hasta los signos que modifican la sonoridad de una nota. Todos estos elementos deberían bastarnos para poder leer una partitura. En primer lugar, debemos saber para cuántos instrumentos está escrita la pieza y qué clave se va a utilizar en cada uno de los pentagramas. Después nos fijaremos en el signo de compás. Una vez hecho esto podemos empezar a leer las notas o a escuchar su interpretación teniendo en cuenta las indicaciones de Tempo, Agógica y Dinámica, así como las articulaciones, acentuaciones y signos de repetición. Este es el primer paso para conocer una partitura.

Debemos señalar que el enfoque de este trabajo es, en su mayoría, teórico. Sin embargo, el alumno debe practicar determinados puntos hasta conseguir un dominio suficiente que le permita la lectura de una partitura.

Continuamos viendo las escalas, éstas están formadas por un número determinado de notas, las cuales se estructuran siguiendo un esquema de tonos y semitonos. Dependiendo de cómo sea este esquema y de cuántas notas tenga la escala podemos decir si estamos ante una escala mayor, menor (natural, armónica o melódica), una pentatónica, un modo frigio, etc. Las escalas mayores y menores representan tonalidades, las cuales vienen indicadas al comienzo de las obras por medio de la armadura. Cada

tonalidad mayor comparte armadura con una tonalidad menor: tonalidades relativas.

La música escrita en una tonalidad, puede ser trasladada a otra siguiendo un procedimiento denominado transporte. Existen una serie de instrumentos llamados transpositores, que, por su constitución física, producen sonidos distintos de los que están escritos en la partitura. Por tanto, al leer una partitura, debemos tener en cuenta qué instrumento estamos leyendo y si es transpositor o no, para saber cuál es la nota que realmente suena.

Daremos una serie de pasos que se recomienda para calcular intervalos con la suficiente agilidad:

- Memorizar las distancias de: segunda mayor y menor, tercera mayor y menor, y cuartas y quintas justas (la octava justa es fácilmente reconocible ya que está formada por notas del mismo nombre). Estas distancias están señaladas en la tabla de intervalos.
- Calcular las sextas y séptimas en función de su inversión, siguiendo el procedimiento explicado más arriba.
- Calcular primero la distancia entre las notas naturales y posteriormente aplicar las alteraciones.
- Calcular los intervalos aumentados y disminuidos en comparación con los mayores y menores: si un intervalo es medio tono más grande que el mayor, será aumentado; si es medio tono más pequeño que el menor, será disminuido.

Con respecto a los acordes vimos que el acorde básico del sistema tonal es la tríada que surge al superponer dos terceras. Este tipo de acorde puede aparecer de tres formas distintas: estado fundamental, 1ª inversión y 2ª inversión, dependiendo de cuál sea la nota más grave, la fundamental, la tercera o la quinta.

Si a la tríada le añadimos una tercera por encima obtenemos un acorde de 7ª. Este tipo de acorde dispone de una inversión más que las tríadas, ya que cuenta con una nota más. Esta es la 3ª inversión (cuando la 7ª es la nota más grave).

La formación interválica de un acorde determina su especie: Mayor, menor, aumentado, disminuido, de 7ª de dominante, etc.

También hemos visto sólo cómo clasificar acordes, es decir, si es mayor o menor, tríada o de séptima, si está en una inversión o en otra. Sin embargo, el sistema tonal no utiliza estos acordes de manera aleatoria, sino que cada uno de ellos cumple una función concreta e invariable que viene determinada por la tonalidad a la que pertenecen.

Las tríadas tienen una función tonal concreta. Estas funciones son básicamente tres: función de tónica (I grado), función de subdominante (IV grado) y función de dominante (V grado).

El resto de las tríadas se puede unir a cada una de estas funciones teniendo en cuenta el número de notas que tienen

en común con el I, el IV o el V. Atendiendo a esta clasificación obtenemos los siguientes grupos:

- Función de tónica: I, VI y III (menos).
- Función de dominante: V, VII y III (menos).
- Función de subdominante: IV, II y VI.

El III grado no suele usarse con la intención de sustituir a la tónica ni a la dominante, ya que no cumple bien ninguna de las dos funciones. Es utilizado más bien para dar variedad. El VI puede cumplir con la función de tónica o con la de subdominante, según el contexto en el que se encuentre.

El modo menor, al tener varias escalas, cuenta con más acordes que el modo mayor. Además, el VI y el VII grados requieren un tratamiento especial dependiendo de si están o no alterados: sonidos obligados.

Lecturas:

1 AA.VV: "Notation", *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Satnley Sadie, editor , Macmillan, New York-London, 2001.

2 AA.VV: "Music", *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Satnley Sadie, editor , Macmillan, New York-London, 2001.

3 AA.VV: "Score", *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Satnley Sadie, editor, Macmillan, New York-London, 2001.

4 AA.VV: "Guido of Arezzo", *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Satnley Sadie, editor, Macmillan, New York-London, 2001.

5 SCHOENBERG, Arnold: "Prólogo de la primera edición", *Tratado de armonía*, 1ª ed, Viena 1911, trad. Ramón Barcé, Real Musical, Madrid, 1974, , pp.xxiii-xxv.

6 SCHOENBERG, Arnold: "¿Teoría o sistema expositivo?", *Tratado de armonía*, 1ª ed, Viena 1911, trad. Ramón Barcé, Real Musical, Madrid, 1974, , pp1-6.

7 SCHOENBERG, Arnold: "Consonancia y disonancia", *Tratado de armonía*, 1ª ed, Viena 1911, trad. Ramón Barcé, Real Musical, Madrid, 1974, , pp.13-17.

8 HEMSY DE GAINZA, Violeta: “La transmisión y la enseñanza de la música”, *actas del congreso Música y sociedad en los años 90*, Consejo Iberoamericano de la música, Madrid 1995.

9 DAVIS A. Robert: “Educación musical e identidad cultural”, *Educación musical para el nuevo milenio*, Ediciones Morata, Madrid, 2009, pp. 71-90.

10 SWANWICK, Keith: “desarrollo musical tras la primera infancia”, *Música, pensamiento y educación*, Ediciones Morata, Madrid, 1991, Cap V.

11 REGELSKI, A. Thomas: “La música y la educación musical: Teoría y práctica para -marcar una diferencia-“, *La educación musical para el nuevo milenio*, Ediciones Morata, Madrid, 2009, pp. 21-47.

12 GREEN, Lucy: “Significado musical y reproducción social: Defensa de la recuperación de la autonomía”, *La educación musical para el nuevo milenio*, Ediciones Morata, Madrid, 2009, pp. 103-121.

13 CHRISTENSON, G. Peter: “Equipment for living, how popular music fits in the lives of Youth”, en C, Ravitch y C Viteritty ed, *Kid Stuff. Marketing, sex and violence in American childrens*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2003, Cap V.

14 JORQUERA JARAMILLO, María Cecilia: Métodos históricos o activos en educación musical, *revista electrónica de LEEME*, N° 14, Noviembre 2004.

15 NETTL, Bruno: “La etnomusicología y la enseñanza de la música del mundo”, en Hemsy de Gainza, Violeta, *La transformación de la educación musical a las puertas del siglo XXI*, editorial Guadalupe, 1997. pp. 35-42.

16 VAZQUEZ-MARIÑO, Luis Costa: “Práctica pedagógica y música tradicional”, *Revista transcultural de música*, Trans Iberia 1, 1997.

17 FLORES, RODRIGO, Susana: Principales acercamientos al uso de la música popular actual en la educación secundaria, *revista electrónica de LEEME*, N° 19, Junio 2007.

18 FRITH, Simon: “Hacia una estética de la música popular”, en Cruces , Francisco y otros (eds.), “*Las culturas musicales*”, *lecturas de etnomusicología*, editorial Trotta, Madrid, 2001.

Lecturas de ampliación del temario:

19 Ampliación del tema nociones básicas de armonía

20 Nociones de Orquestación

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, editor, Macmillan, New York-London, 2001.

CHAPUIS, J.: *Elementos de solfeo y armonía del lenguaje musical*, Éditions Pro Musica, Fribourg-Suisse, 1995.

COPLAND, A.: *Cómo escuchar música*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1979.

GRAETZER, G. y YEPES, A.: *Introducción a la práctica del Orff-Schulwerk*, Barry, Buenos Aires, 1963.

KÁROLYI, O.: *Introducción a la música*, Alianza Editorial, Madrid, 1981.

KUHN, Cl.: *Tratado de la forma musical*. Span Press Universitaria, Cooper City, 1998.

MICHELS, U.: *Atlas de música, I*, Alianza Editorial, Madrid, 1989.

SCHOENBERG, A.: *Tratado de armonía*, 1ª ed, Viena 1911, trad. Ramón Barcé, Real Musical, Madrid, 1974.

SEGUÍ, S.: *Teoría Musical*, Unión musical española, Madrid, 1975.

TEMES, J.L.: *Tratado de solfeo contemporáneo*, Ediciones Línea, Madrid, , 1982.

ZAMACOIS, J.: *Teoría de la música* (2 vols.), Lábor. Barcelona, 1971.
