

Lenguaje musical II

José María Peñalver Vilar

Lenguaje musical II

Dr. José María Peñalver Vilar



DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN
ÁREA DE MÚSICA

■ Codi d'assignatura 613

UNIVERSITAT
JAUME·I

Edita: Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions
Campus del Riu Sec. Edifici Rectorat i Serveis Centrals. 12071 Castelló de la Plana
<http://www.tenda.uji.es> e-mail: publicacions@uji.es

Col·lecció Sapientia, 19
www.sapientia.uji.es

ISBN: 978-84-692-5960-3



Aquest text està subjecte a una llicència Reconeixement-NoComercial-CompartirIgual de Creative Commons, que permet copiar, distribuir i comunicar públicament l'obra sempre que especifique l'autor i el nom de la publicació i sense objectius comercials, i també permet crear obres derivades, sempre que siguin distribuïdes amb aquesta mateixa llicència.
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/es/deed.ca>

Índice

1. Introducción	6
2. Descripción de la asignatura	7
3. Conocimientos previos	7
4. Competencias	8
5. Objetivos	9
6. Contenidos	11
7. Temario	12
8. Metodología	14
9. Evaluación	16
TEMA 1	
Modalidad.	18
INTRODUCCIÓN	19
1.1. Modo. Concepto y definición.	19
1.2. Modos griegos, sistema perfecto, géneros tonales.	22
1.3. Modos gregorianos.	24
1.4. Modos pentatónicos.	27
1.5. Modalidad moderna. Modos diatónicos o naturales.	31
ACTIVIDADES.	32
TEMA 2	
Tonalidad.	37
INTRODUCCIÓN	38
2.1. Grados tonales.	40
2.2. Tonalidades. Armadura.	40
2.3. Escala. Concepto y definición.	43
2.4. Tipos de escalas.	45
ACTIVIDADES.	49
TEMA 3	
El transporte.	51
INTRODUCCIÓN	52
3.1. Adaptación del repertorio.	52
3.2. Los instrumentos transpositores.	53
ACTIVIDADES.	56

TEMA 4	
Nociones básicas de armonía.	58
INTRODUCCIÓN	59
4.1. Acorde. Concepto y definición.	59
4.2. Acordes mayores, menores, aumentados y disminuidos.	61
4.3. Inversión y posición del acorde.	61
4.4. Armonización de una melodía.	62
ACTIVIDADES.	68
TEMA 5	
Grupos de valoración especial. Tipos.	71
INTRODUCCIÓN	72
5.1. Excedentes.	74
5.1.1. Tresillo.	74
5.1.2. Cuatrillo.	75
5.1.3. Quintillo.	76
5.1.4. Seisillo.	77
5.1.5. Septillo	78
5.1.6. Octosillo u octillo.	79
5.2. Deficientes.	79
5.2.1. Dosillo.	79
5.2.2. Cuatrillo.	79
5.2.3. Quintillo.	80
ACTIVIDADES.	80
TEMA 6	
Ornamentación.	82
INTRODUCCIÓN	83
6.1. Apoyatura.	84
6.2. Acciaccatura	85
6.3. Portamento.	86
6.4. Mordente.	87
6.5. Trino.	89
6.6. Grupeto.	90
6.7. Arpeggio.	91
ACTIVIDADES.	92
TEMA 7	
La grafía contemporánea.	94
INTRODUCCIÓN	95
7.1. Notación para <i>clusters</i>	95
7.2. Grupos de notas	96
7.3. Alturas aproximadas	98
7.4. Agógico-dinámico	98
7.5. Efectos	99
ACTIVIDADES	99

TEMA 8	
La improvisación.	101
INTRODUCCIÓN	102
8.1. Tipos de improvisación. Criterios de clasificación.	104
8.2. La improvisación musical.	107
8.3. Las formas musicales en el Jazz.	111
8.3.1. El Blues.	111
8.3.2. El Rhythm.	112
8.3.3. El Standard.	113
8.3.4. El modal.	114
ACTIVIDADES.	115
TEMA 9	
Formas musicales.	117
INTRODUCCIÓN	118
9.1. El motivo.	119
9.2. El período musical.	120
9.3. Tipos formales.	121
9.3.1. Formas binarias.	121
9.3.2. Formas ternarias.	122
9.3.3. El rondó.	127
9.3.4. El rondó-sonata.	128
9.3.5. Tema y variaciones.	128
ACTIVIDADES.	128
TEMA 10	
Las nuevas tecnologías aplicadas a la percepción y la expresión musical.	129
INTRODUCCIÓN	130
10.1. Expresión, interpretación y composición.	130
10.2. Audición y análisis.	131
ACTIVIDADES.	131
ANEXOS	
Recursos materiales y didácticos para la educación musical	132
1.1. Teoría.	133
1.2. Problemas.	133
Anexo 1.	134
Anexo 2.	140
Anexo 3.	151
Anexo 4.	154
Anexo 5.	159
BIBLIOGRAFÍA.	161
Referencias bibliográficas.	162
Índice de ejemplos musicales.	163

1. Introducción

La propuesta del material docente que se presenta, responde al temario de la asignatura 613, Lenguaje Musical II. Dicho material didáctico es el fruto de la docencia impartida en la UJI durante los cursos académicos 2006-07 y 2007-08.

Antes del inicio de las clases elaboramos un temario propio y específico, partiendo de este diseño hemos ido modificando y adaptando el original a las necesidades del alumnado; la experiencia de la práctica docente diaria y la evaluación del proceso enseñanza-aprendizaje han sido las guías que nos han orientado para desarrollar este material docente.

El lenguaje musical constituye la asignatura más importante de la especialidad puesto que engloba o incide en el resto de los contenidos relacionados con la educación musical. A través de su estudio se pretende desarrollar en el futuro maestro especialista un dominio del conjunto de sistemas y modos de organizar el sonido. Su estudio es un proceso comparable al aprendizaje de otros lenguajes e integra habilidades como la lectura, la escritura, el desarrollo del oído, el sentido del ritmo, la coordinación motriz y la expresión vocal e instrumental.

El dominio del lenguaje musical implica la posesión de un código que permite razonar sobre la música utilizando los términos adecuados para que la comunicación sobre ésta pueda ser compartida. Implica conocer los conceptos necesarios para analizarla, apreciarla y supone también la capacidad para su realización ya sea en el aspecto de la lectura, escritura, interpretación, improvisación o composición.

A través del desarrollo de los contenidos el estudiante aprenderá a conocer, identificar y utilizar correctamente los recursos del lenguaje musical y su aplicación didáctica.

Con esta asignatura se pretende reforzar, concretar, ampliar y completar los contenidos desarrollados en la asignatura 606, Lenguaje musical I.

2. Descripción de la asignatura

Titulación: Maestro especialista en Educación Musical

Centro: Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Nombre asignatura: Lenguaje Musical II

Código de la asignatura: 613

Tipo de asignatura: Obligatoria

Curso en el que se imparte: 1º

Duración: Semestral

Créditos: 4

Áreas: Música

Idioma: Español

2.1. Estructura

La asignatura 613, Lenguaje Musical, está configurada en 4 créditos y tiene carácter de asignatura obligatoria. Se imparte a lo largo de un semestre y consta de dos partes diferenciadas con la siguiente estructura y distribución de créditos:

TEORÍA (3 créditos)

Sesiones: 16

Duración: 2 horas semanales

Carácter: grupal

Código: TE1

PROBLEMAS (1 crédito)

Sesiones: 16

Duración: 1 hora semanal

Carácter: 2 subgrupos

Código: PR1, PR2

3. Conocimientos previos

- Formación musical básica.
- Conocimientos adquiridos en el curso *0 Lenguaje Musical*, impartido con carácter opcional por los profesores del área de música antes del inicio del curso académico.
- Contenidos impartidos en la asignatura 606, Lenguaje Musical I.

4. Competencias

4.1. Competencias transversales o genéricas

4.1.1. Instrumentales

- Análisis y síntesis: 4.
- Organización y planificación: 4.
- Comunicación oral y escrita en la lengua nativa: 4.
- Conocimiento de una lengua extranjera: 2.
- Conocimientos de informática relativos al ámbito de estudio: 3.
- Gestión de la información: 3.
- Resolución de problemas: 4.
- Toma de decisiones: 4.

4.1.2. Personales

- Trabajo en equipo: 4.
- Trabajo en un equipo de carácter interdisciplinar: 3.
- Trabajo en un contexto internacional: 2.
- Relaciones interpersonales: 3.
- Reconocimiento a la diversidad y la multiculturalidad: 4.
- Razonamiento crítico: 4.
- Compromiso ético: 4.

4.1.3. Sistémicas

- Aprendizaje autónomo: 4.
- Adaptación a nuevas situaciones: 4.
- Creatividad: 4.
- Liderazgo: 4.
- Conocimiento de otras culturas y costumbres: 3.
- Iniciativa y espíritu emprendedor: 4.
- Motivación por la calidad: 4.
- Sensibilidad hacia temas medioambientales: 4.

4.2. Competencias específicas

4.2.1. Conocimientos disciplinares (Saber)

Desarrollar los conocimientos musicales necesarios para traducirlos artísticamente.

4.2.2. Habilidades profesionales (Saber hacer)

Percibir la música y su didáctica a través de una práctica viva de la misma.

4.2.3. Actitudes (Saber ser, saber estar)

Valorar los distintos tipos de manifestaciones o producciones musicales manifestando una actitud receptiva y respetuosa.

4.2.4. Competencias académicas (Saber trascender)

4.2.5. Otras competencias específicas

Aprender los contenidos del lenguaje musical con visión o enfoque pedagógico.

5. Objetivos

5.1. Objetivos generales

- 1) Poner al alcance del futuro especialista en música, las bases científicas y técnicas del fenómeno sonoro.
- 2) Definir y expresar con precisión el vocabulario propio del lenguaje musical.
- 3) Analizar una partitura musical comprendiendo su estructura rítmica, melódica, tonal, formal, etc.
- 4) Interpretar partituras y canciones musicales con timbres corporales e instrumentales.
- 5) Ejercitar la lectura a vista y la improvisación.
- 6) Realizar actividades didácticas en las que se unan teoría y práctica.
- 7) Expresar de forma original sus ideas y sentimientos mediante el uso de la voz, de instrumentos y del movimiento, en situaciones de interpretación, improvisación, con el fin de enriquecer sus posibilidades de comunicación, respetando otras formas distintas de expresión.

- 8) Disfrutar de la audición de obras musicales como forma de comunicación y como fuente de enriquecimiento cultural y de placer personal, interesándose por ampliar y diversificar sus preferencias musicales.
- 9) Analizar obras musicales como ejemplos de la creación artística y del patrimonio cultural, reconociendo las intenciones y funciones que tienen, con el fin de apreciarlas y relacionarlas con sus propios gustos y valoraciones.
- 10) Utilizar de forma autónoma y creativa diversas fuentes de información-partituras, medios audiovisuales y otros recursos gráfico para el conocimiento y disfrute de la música y aplicar la terminología apropiada para comunicar las propias ideas y explicar los procesos musicales.
- 11) Elaborar juicios y criterios personales, mediante un análisis crítico de los diferentes usos sociales de la música, y aplicarlos con autonomía e iniciativa a situaciones cotidianas.
- 12) Valorar la importancia del silencio como condición previa para la existencia de la música y como elemento de armonía en la relación con uno mismo y con los demás, tomando conciencia de la agresión que supone el uso indiscriminado del sonido.

5.2. Objetivos específicos

- 1) Observar, reconocer y diferenciar los fundamentos físicos y psicológicos del sonido, utilizando diferentes recursos.
- 2) Identificar las cualidades del sonido (altura, duración, intensidad y timbre) como variables de la materia prima de la música y aplicarlas a la percepción musical.
- 3) Reconocer, identificar y relacionar los elementos básicos del lenguaje musical (ritmo, armonía, melodía, textura, dinámica y timbre) y sus bases teóricas.
- 4) Leer y escribir los elementos básicos del lenguaje musical, utilizando su grafía. Conocer la teoría que la rige y la nomenclatura de los elementos de la notación.
- 5) Relacionar y diferenciar los elementos de musicales como el ritmo, melodía, armonía, dinámica, timbre y textura, en las obras o en los fragmentos escuchados o interpretados.
- 6) Aplicar las leyes más elementales de la teoría musical para hacer las propias creaciones musicales.
- 7) Cantar correctamente composiciones a una o varias voces.
- 8) Interpretar con algún instrumento escolar piezas musicales de forma correcta, tanto del punto de vista técnico como expresivo.
- 9) Interpretar con algún instrumento escolar piezas musicales, valorando las consignas establecidas que hacen posible la interpretación conjunta, entendiéndola como una actividad comunitaria, de cultura y de tradición.
- 10) Utilizar los recursos que ofrece la tecnología respecto a la reproducción, edición y secuenciación de la música.
- 11) Respetar todo hecho musical, aceptar criterios y gustos diferentes de los propios y valorar la interpretación y la recepción de música en directo.

- 12) Reconocer la estructura interna de determinadas composiciones organizadas de acuerdo con las llamadas formas repetitivas, con estribillo e imitativas.
- 13) Valorar la tarea de búsqueda como complemento de la percepción y expresión musical, así como fuente de enriquecimiento cultural.

6. Contenidos

6.1. Conceptuales

- Conocimiento de los elementos constitutivos de la música: sonido, ruido y silencio.
- Conocimiento de los fundamentos físicos de la música y su relación con los parámetros musicales o cualidades del sonido musical: altura, timbre, duración e intensidad.
- Conocimiento del ritmo y su tipología en base a los conceptos de: acentuación, duración, pulso, subdivisión prosodia, su relación con los distintos sistemas de representación gráfica y la métrica.
- Conocimiento de la melodía y su tipología en base a los conceptos de: modalidad, tonalidad, atonalidad.
- Conocimiento de la armonía y sus modelos de organización: tipos de acordes, funciones tonales. Análisis de las progresiones armónicas y armonización de melodías.
- Conocimiento, análisis y desarrollo de los elementos de la forma musical y de los esquemas de realización de sus estructuras. Formas musicales simples, compuestas y libres
- Dominio, análisis crítico y valoración de la nomenclatura y grafía musical.

6.2. Procedimentales

- Representación del sonido musical mediante la grafía tradicional y otras grafías alternativas.
- Audición y reconocimiento de fórmulas rítmicas, intervalos, cambios armónicos y elementos formales a través de la audición. Apreciación y distinción de los distintos timbres instrumentales.
- Interpretación correcta de los elementos musicales básicos mediante el análisis, lectura a primera vista, memorización, composición e improvisación.
- Interpretación e improvisación con instrumentos escolares: instrumental ORFF, percusión corporal, flauta de pico o instrumentos fabricados por los estudiantes. Utilización de un repertorio variado de distintos estilos, épocas y culturas.
- La canción, aspectos interpretativos y composición. Ejercicios de entonación en distintas tonalidades.

6.3. Actitudinales

- Interés por el proceso creativo de la obra musical.
- Valoración de las distintas producciones sonoras precedentes de diversas fuentes, así como del sonido y del silencio como elementos básicos de la música.
- Incorporación de los términos y conceptos del lenguaje musical a la expresión propia y pensamiento.
- Valoración de los recursos del lenguaje como fuente de realización y expresión musical
- Valoración de la expresión musical al servicio de la palabra.
- Participación con interés en el grupo, aportando ideas musicales y contribuyendo a la tarea común.
- Valoración de la expresión hablada y cantada, como fuente de comunicación y expresión de ideas y sentimientos.
- Práctica, aceptación y cumplimiento de las normas que rigen la interpretación en grupo.
- Sensibilidad y capacidad crítica para disfrutar del canto y de la audición de formas musicales.
- Valoración de la adquisición de las destrezas en la práctica instrumental.

7. Temario

TEMA 1: Modalidad

- 1.1. Modo. Concepto y definición.
- 1.2. Modos Griegos, sistema perfecto, géneros tonales
- 1.3. Modos gregorianos
- 1.4. Modos pentatónicos
- 1.5. Modalidad moderna. Modos diatónicos o naturales

ACTIVIDADES

TEMA 2: Tonalidad

- 2.1. Grados tonales
- 2.2. Tonalidades. Armadura
- 2.3. Escala. Concepto y definición
- 2.4. Tipos de escalas

ACTIVIDADES

TEMA 3: El transporte

- 3.1. Adaptación del repertorio
- 3.2. Los instrumentos transpositores

ACTIVIDADES

TEMA 4: Nociones básicas de armonía

- 4.1. Acorde. Concepto y definición
- 4.2. Acordes mayores, menores, aumentados y disminuidos

4.3. Inversión y posición del acorde

4.4. Armonización de una melodía

ACTIVIDADES

TEMA 5: Grupos de valoración especial. Tipos

5.1. Excedentes

5.1.1. Tresillo

5.1.2. Quintillo

5.1.3. Seisillo

5.2. Deficientes

5.2.1. Dosillo

5.2.2. Cuatrillo

5.2.3. Quintillo

5.2.4. Septillo

5.2.5. Otosillo

ACTIVIDADES

TEMA 6: Ornamentación

6.1. Apoyatura

6.2. Acciaccatura

6.3. Portamento

6.4. Mordente

6.5. Trino

6.6. Grupeto

6.7. Arpeggio

ACTIVIDADES

TEMA 7: La grafía contemporánea

TEMA 8 : La improvisación

8.1. Tipos de improvisación. Criterios de clasificación

8.2. La improvisación musical

8.3. Las formas musicales en el Jazz

8.3.1. El Blues

8.3.2. El Rhythm

8.3.3. El Standard

8.3.4. El modal

ACTIVIDADES

TEMA 9: Formas musicales

9.1. El motivo

9.2. El Período musical

9.3. Tipos formales

9.3.1. Formas binarias

9.3.2. Formas ternarias

9.3.3. El rondó

9.3.4. El rondó-sonata

9.3.5. Tema y variaciones

ACTIVIDADES

TEMA 10: Las nuevas tecnologías aplicadas a la percepción y la expresión musical

10.1. Edición, registro y secuenciación musical

10.2. Finale, Logic Audio, Sound Forge

ACTIVIDADES

ANEXOS

1. RECURSOS MATERIALES y DIDÁCTICOS PARA
LA EDUCACIÓN MUSICAL

1.1. Actividades

1.2. Problemas

8. Metodología

De carácter teórico-práctica, con la finalidad de que el estudiante, además de adquirir los conocimientos necesarios para entender y dominar el lenguaje musical, desarrolle habilidades en su propia didáctica y aprecie el valor educativo de la música.

La metodología propuesta se fundamenta en la concepción constructivista del aprendizaje y de la enseñanza dentro de un modelo de currículo abierto.

Para conseguir un aprendizaje significativo y motivador, los contenidos parten tanto de la experiencia, del entorno y del bagaje musical del alumno. Se potenciarán sobre todo las actividades de aprendizaje que creen hábitos procedimentales y actitudinales. Los conceptos se justifican y surgen como concreción teórica a partir de la experimentación y la vivencia propia.

Las actividades de enseñanza-aprendizaje trabajarán las acciones de escuchar, imitar, interpretar, improvisar, expresar, leer, escribir y componer música. De este modo los conceptos de ritmo, melodía, armonía y forma junto a los parámetros del sonido se interiorizan cuando se ejecutan a través de la audición, la interpretación, improvisación o la composición.

8.1. Propuestas metodológicas

1. Audición, lectura y análisis de piezas y partituras musicales
2. Trabajos de búsqueda e investigación, debates y exposiciones
3. Interpretaciones e improvisaciones individuales o en grupo con instrumentos escolares
4. Canto colectivo
5. Elaboración de esquemas, síntesis y mapas conceptuales

6. Grabación de las interpretaciones de los alumnos, auto-evaluación de las distintas versiones de cada pieza
7. Creación de musicogramas por los estudiantes
8. Uso de las nuevas tecnologías para la edición, secuenciación y grabación de música.

8.2. Estrategias

Se proponen las siguientes estrategias:

Estrategia de indagación

Se seguirá como motivadora para que el propio alumno realice su propia aproximación a los centros de interés creados por el profesor.

1. Marcar a los alumnos las pautas en las actividades fundamentales.
2. Proporcionar los materiales necesarios para la construcción de los conocimientos por parte de los estudiantes.

Estrategia expositiva

Debe ajustarse a la enseñanza de los hechos y conceptos. Ambas estrategias, promueven aprendizajes significativos, siendo más participativa la de indagación por permitir una enseñanza por descubrimiento.

Audición activa

Comprende procesos en dos niveles simultáneos, el de la inteligencia y el de la sensibilidad, ambos se complementan. Se distinguen por los objetivos propuestos y el método de trabajo.

Por una parte, el oído educado y receptivo, capaz de comunicarse, puede diferenciar alturas, reconocer timbres, observar desarrollos dinámicos pero al mismo tiempo ha de ser capaz de percibir sensaciones y sentimientos, de acercarse a la obra musical, con capacidad selectiva y crítica. La adquisición de un oído capaz de reconocer y diferenciar es algo que se aprende poco a poco y necesita un proceso.

Se propone la audición activa, donde el alumno interviene en el mismo proceso a través de las audiciones con respuesta o cuestionarios.

La interpretación

La interiorización de las experiencias también se puede conseguir por medio de la interpretación donde se consideran otros aspectos:

- Fuente de socialización.
- Cultiva aspectos técnicos y expresivos.
- Exposición ante los demás del trabajo individual y colectivo.
- Con la interpretación vocal e instrumental se alcanza el nivel expresivo máximo si la obra está correctamente seleccionada, siendo un motivador de aprendizaje considerable.

Las actividades que se plantean a lo largo de las unidades didácticas tienen como finalidad ampliar la competencia del estudiante, ofreciéndole posibilidades de utilizar de forma correcta, autónoma, fuera del aula, lo que prende en ésta.

9. Evaluación

9.1. Criterios de evaluación

- Distinguir y aplicar los elementos musicales que se utilizan en la representación gráfica del sonido.
- Dominar el lenguaje técnico y específico para realizar el análisis de piezas musicales utilizando las fuentes documentales necesarias y elaborando criterios personales razonados.
- Leer y escribir música en el contexto de las actividades musicales del aula como soporte para la audición e interpretación.
- Leer, escribir, reconocer y reproducir los elementos del lenguaje musical relacionados con la organización del discurso musical en contextos de percepción o expresión y como soporte a las actividades realizadas en el aula.
- Reconocer los parámetros del sonido y los elementos básicos del lenguaje musical.
- Reconocer y aplicar los conceptos de la notación musical a través de la lectura, la audición y la interpretación.
- Aprender y distinguir las escalas, los esquemas y los distintos sistemas de organización del sonido utilizados en la creación musical.
- Interpretar e improvisar piezas y estructuras musicales sencillas
- Armonizar y acompañar canciones sencillas utilizando convenientemente los grados de tónica, dominante y subdominante.
- Comprender y valorar el papel de las nuevas tecnologías y su influencia en la creación, reproducción y difusión de la música en la sociedad actual.
- Distinguir y respetar las diferentes formas de expresión musical en otras culturas y apreciar sus aportaciones.

9.2. Instrumentos de evaluación

Dado que el lenguaje musical se desarrolla en torno a la adquisición y potenciación de las capacidades expresivas y perceptivas del alumnado y que todos los contenidos necesitan de su asimilación y experimentación práctica, es fundamental la asistencia y la participación activa en todas las sesiones.

Para llevar a cabo la evaluación se tendrán presentes los tres tipos de contenidos con la siguiente distribución de porcentajes: conceptos (40%), procedimientos (40%) y actitudes (20%). Este desglose en la evaluación de los contenidos hace referencia al carácter de la propia asignatura, está relacionado con su estructura (2.1. Estructura) y se identifica con la teoría y los problemas, englobando la evaluación de los contenidos actitudinales en ambas partes.

9.2.1. Evaluación conceptual

- Resultados de la evaluación mediante pruebas objetivas basadas en la realización de pruebas escritas sobre el desarrollo de los contenidos conceptuales expuestos en el temario.
- Progresión en la adquisición y adquisición de nuevos conceptos evaluados a través de trabajos grupales consistentes en la búsqueda de información, resúmenes o valoraciones de actividades que serán expuestos en el aula.
- Comprensión y aplicación de lo aprendido a través de intercambios orales entre los propios alumnos y debates.

9.2.2. Evaluación procedimental

- Resultados de la evaluación mediante pruebas objetivas: pruebas prácticas que consistirán en la realización de ejercicios de interpretación individual.
- Uso adecuado de la información, capacidad de síntesis y análisis, uso correcto del léxico adecuado, sentido crítico, independencia y autonomía.
- Uso correcto de las técnicas interpretativas, compositivas y creativas. Representación gráfica, sentido del ritmo, contextualización de los elementos musicales.
- Orden, equilibrio y unidad en la presentación de los trabajos: análisis formal, búsqueda de definiciones, etc.

9.2.3. Evaluación actitudinal

- Motivación, interés y participación en el trabajo.
- Respeto hacia la obra de arte.
- Receptividad hacia los nuevos estilos y tendencias musicales.

Modalidad

INTRODUCCIÓN

- 1.1. Modo. Concepto y definición.
- 1.2. Modos griegos, sistema perfecto, géneros tonales
- 1.3. Modos gregorianos
- 1.4. Modos pentatónicos
- 1.5. Modalidad moderna. Modos diatónicos o naturales

ACTIVIDADES

Introducción

No sabemos hasta qué punto la música griega influyó en el desarrollo de la música en Europa occidental, sin embargo, transmitida e interpretada a través de los tratados teóricos medievales aportó una base para la comprensión y la clasificación de la composición melódica posterior. El objetivo principal de este tema será el estudio, análisis e interpretación de los modos denominados antiguos, los cuales dieron lugar a la creación y el desarrollo del sistema musical en Occidente.

1.1. Modo. Concepto y definición

Las siguientes definiciones extraídas de fuentes bibliográficas y presentadas por orden cronológico, sirven como material de base para iniciar el desarrollo del concepto:

1. El modo es la relación establecida entre una serie de sonidos o acordes y un acorde intermedio mayor o menor, que es el determinante de esta designación (Riemann, 1928: 93).
2. Manera de ordenar los sonidos en el interior de una escala. Durante el medioevo se distinguieron ocho modos, que en el siglo xvi se convirtieron doce. Después se limitaron a los que son los modos mayor y menor de la escala diatónica. El modo difiere de la tonalidad en la colocación de los intervalos de semitono en el interior de la escala. No existen dos modos iguales, mientras que las tonalidades difieren en altura pero su ordenación interna es semejante (Valls, 1971: 49, 50).
3. [...] con los términos modalidad o modo se hace referencia a la manera de ser de una escala, es decir, a la forma en que se suceden los tonos y semitonos dentro de una escala determinada (Seguí, 1975: 33).
4. Es la diferente distribución en cuanto a interválica se refiere de los sonidos de una escala (o de una tonalidad) (De Pedro, 1990: 115).
5. En general significa la diferente ordenación de las notas musicales, según la combinación de sus distancias, para formar una escala (Pérez, 2000: 343).
6. Sucesión de tonos y semitonos dispuestos de manera determinada de tónica a tónica y que se repite en todas las octavas (AAVV, 2000: 395).
7. En las escalas [...], las notas están separadas por intervalos desiguales. La distribución de estos intervalos, a menudo el tono y el semitono, caracteriza el modo. (AAVV, 2001: 205)

Análisis comparativo de las definiciones y valoración propia

Observamos que la definición de Hugo Riemann reduce el término a la clasificación mayor-menor sin nombrar otras posibles relaciones o disposiciones de los intervalos entre los sonidos que integran una sucesión de sonidos de tónica a octava. Es cierto que tradicionalmente así se ha clasificado la *modalidad*, sin embargo, y si sólo atendemos a este criterio, definiríamos exclusivamente la *modalidad* mayor en base a la distancia de tercera mayor que da lugar entre la fundamental y su tercera, con lo cual omitiríamos otras modalidades mayores como aquellas que, además de dicha tercera mayor, tienen como intervalos característicos la 4ª aumentada (*Tritus* gregoriano o modo v) o la séptima menor (*Tetrardus* gregoriano o modo vii). Lo mismo ocurre con el modo menor, además de su 3ª menor existen modalidades que tienen una 6ª mayor y 7ª menor (*Protus* gregoriano o modo i) una 2ª menor y 7ª menor (*Deuterus* gregoriano o modo iii). Observación que podemos extender hasta las escalas más modernas como los tres tipos de escalas menores (melódica, armónica, natural o dórica), las de origen árabe o las atonales (disminuida, tonos enteros, etc.).

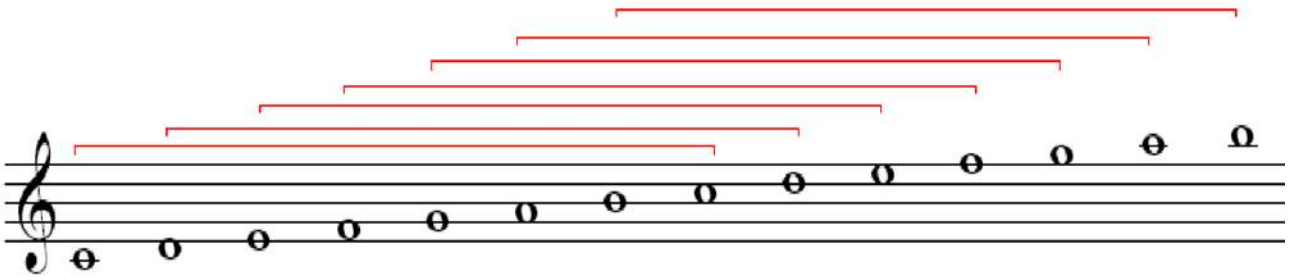
Más completa es la definición de Valls Gorina. Sin embargo, discrepamos respecto a la idea de establecer la disposición de los semitonos como determinante de la modalidad. Esta consideración podría aplicarse a la modalidad greco-latina pero, ¿cómo se explicaría la modalidad en una escala menor armónica con una 2ª aumentada entre el vi y el vii grado?, o incluso ¿cómo se justificaría la modalidad en cualquiera de los 5 *modos pentatónicos* cuya característica es la ausencia de semitonos? A nuestro juicio defendemos un significado más amplio el concepto de *modo* que cubre todas las relaciones interválicas entre los sonidos de un sistema y estamos completamente de acuerdo con las definiciones de Dionisio De Pedro y Mariano Pérez. Así pues interpretamos que el término «interválica», en la cita de De Pedro, cubre cualquier tipo de distancia entre los sonidos de un *modo*. En el caso de Pérez representa la propia y característica organización de una escala.

Deducimos del análisis y crítica de las definiciones que el término *modo* hace referencia al sistema de organización interna o disposición de los intervalos de una serie de sonidos comprendidos en el ámbito de octava. Dentro de la tonalidad, también indica las diferentes formas de una misma escala diatónica según el sonido que se establezca como fundamental.

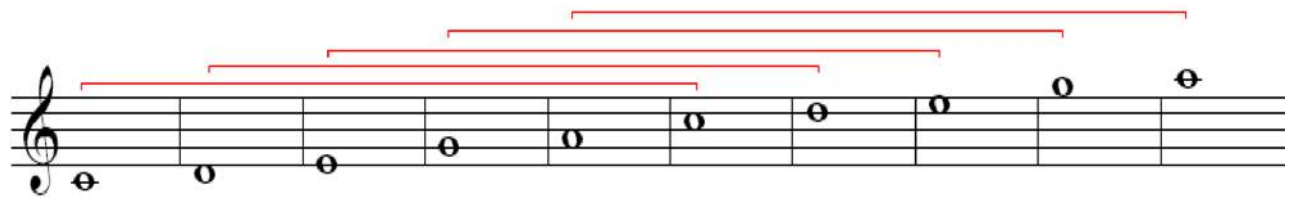
Un método sencillo para realizar una primera aproximación a la *modalidad* y a los diversos tipos de organización del sonido, es representar un sistema completo formado por dos octavas y deducir sus *modos* según el sonido fundamental sobre el que se forman.

Ejemplos:

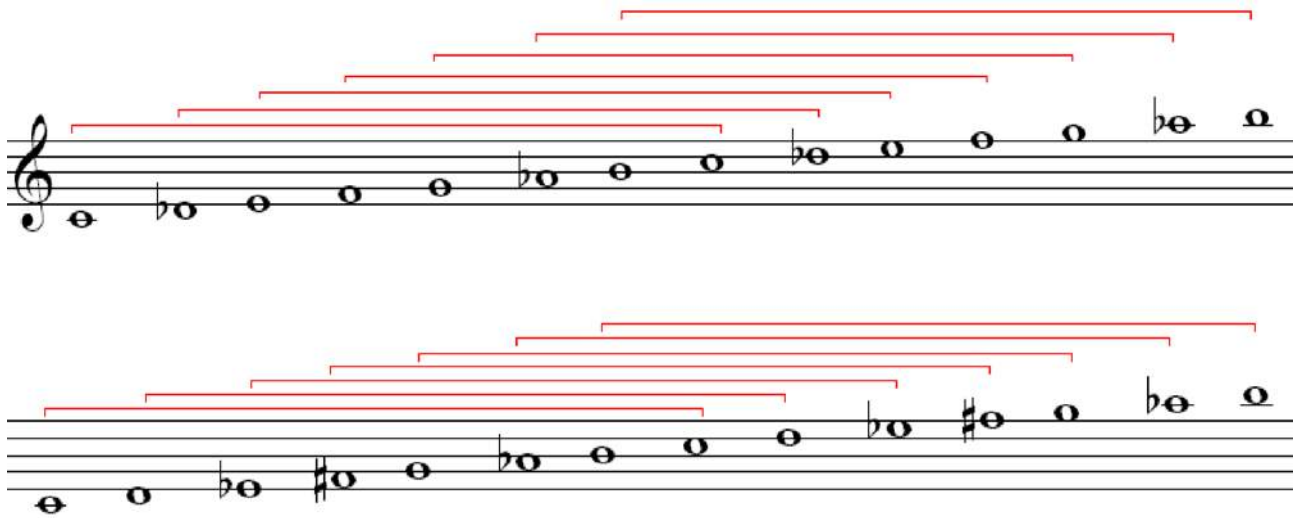
Sistema o género diatónico



Sistema o género pentatónico



Sistemas o géneros orientales



Generalmente los modos se han clasificado de forma aislada y su presentación tradicional consta de una ordenación de los mismos según el sonido que se tome como fundamental. Este tipo de metodología es válida y responde al modelo que hemos presentado en el ejemplo anterior. El inconveniente radica en que si no establecemos un ámbito modal, es decir, cerramos la serie de sonidos exclusivamente a la 8ª, nos cuesta entender por qué cada modo tiene una carácter y una sonoridad distinta y sin embargo se forman a partir del mismo sistema. Aconsejamos realizarlos y escucharlos sobre la misma fundamental.

1.2. Modos griegos, sistema perfecto, géneros tonales

Modos griegos

The image displays four musical staves, each representing a Greek mode. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (F). The modes are labeled as follows:

- Dórico:** Scale starting on D (D4): D, E, F, G, A, B, C.
- Frigio:** Scale starting on D (D4): D, E, F, G, A, B, C.
- Lidio:** Scale starting on D (D4): D, E, F#, G, A, B, C.
- Mixolidio:** Scale starting on D (D4): D, E, F, G, A, B, C.

Each mode is shown with its name above the staff and the fundamental note 'D' below the staff. The scale is written on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat (F). The notes are placed on the lines and spaces of the staff. The Dórico mode has a natural F. The Frigio mode has a natural F. The Lidio mode has a sharp F. The Mixolidio mode has a natural F.

Ejemplo:

Canción de *Seikilos*, modo frigio en Re

Se trata de una pieza conservada en un grabado de una columna funeraria de Seikilos de Tralles.

Ho - son zes Phai ru me - den ho - los sy ly pu
pros o - li - gon e sti to zen to te - los ho chro nos - ap - ai tei

Si tomamos el *mi* como nota fundamental de la pieza, observamos que las distancias interválicas se corresponden con el modo *frigio* griego. Destacamos el inicio melódico de 5ª ascendente, las semicadencias en torno al sol de los compases 4 y 6 y los intervallos de 3ª menor y la 6ª mayor características del modo que más adelante se convertirá en el *Protus gregoriano* o Modo I.

Sistema perfecto griego:

Los ocho modos griegos se encuentran representados por un sistema general de dos octavas llamado sistema perfecto o *Teleion*:

Dorio
Hipo lidio
Hipo frigio
Hipo dorio
Frigio
Lidio
Mixo lidio
Hipo mixo lidio

Géneros tonales:

El sistema estaba basado en la unidad melódica primaria denominada *tetracordo*. Existían tres tipos según su estructura interválica:

The diagram illustrates three types of tetrachords on a musical staff:

- Diatónico:** Consists of four notes with intervals of two whole tones (T) and a minor third (s). The intervals are labeled T, T, s.
- Cromático:** Consists of four notes with intervals of a whole tone (T) and two minor thirds (s). The intervals are labeled T+s, s, s.
- Enarmónico:** Consists of four notes with intervals of two whole tones (2T) and two quarter tones (1/4t). The intervals are labeled 2T, 1/4t, 1/4t.

1.3. Modos gregorianos

En la Edad Media se les impusieron los nombres de los modos griegos a los modos eclesiásticos, pero debido a una mala interpretación y a diferencia de la antigüedad griega, se inició el modo *dórico* sobre re, el *frigio* sobre mi, el *lidio* sobre fa, el *mixolidio* sobre re, etc

The diagram shows the melodic structure of four Gregorian modes, each with its 'Auténtico' (Authentic) and 'Plagal' forms. The notes are marked with 'Finalis' and 'Repercusio'.

- PROTUS:** Auténtico (Finalis on G, Repercusio on C) and Plagal (Finalis on F, Repercusio on C).
- DEUTERUS:** Auténtico (Finalis on A, Repercusio on D) and Plagal (Finalis on G, Repercusio on D).
- TRITUS:** Auténtico (Finalis on B, Repercusio on E) and Plagal (Finalis on A, Repercusio on E).
- TETRARDUS:** Auténtico (Finalis on C, Repercusio on F) and Plagal (Finalis on B, Repercusio on F).

Ejemplos:

Presentamos los ocho *modos* en base al *Introito del Alleluya*

1. 
A Lle-lú- ia, alle- lú- ia.

2. 
A L-le-lú- ia, alle- lú- ia.

3. 
A Lle-lú-ia, alle- lú- ia.

4. 
A Lle-lú- ia, alle- lú- ia.

5. 
A Lle- lú- ia, al-le- lú- ia.

6. 
A Lle-lú- ia, alle- lú- ia.

7. 
A Llelú- ia, alle- lú- ia.

8. 
A Lle-lú-ia, alle- lú- ia.

Modo II o *Protus plagal*

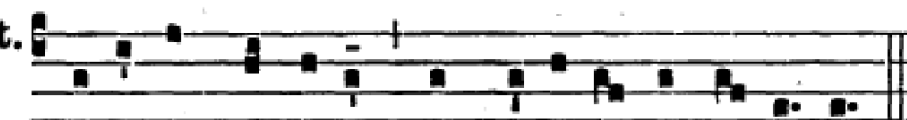
Ant.
2. D
S



Alvásti nos. E u o u a e.

Modo III o *Deuterus auténtico*

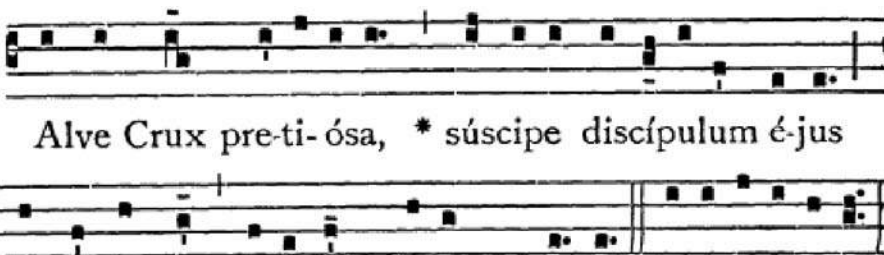
1. Ant.
3. b
P



Lacébo Dómino * in regi- ó-ne vi-vó-rum.

Modo VII o *Tetrardus auténtico*

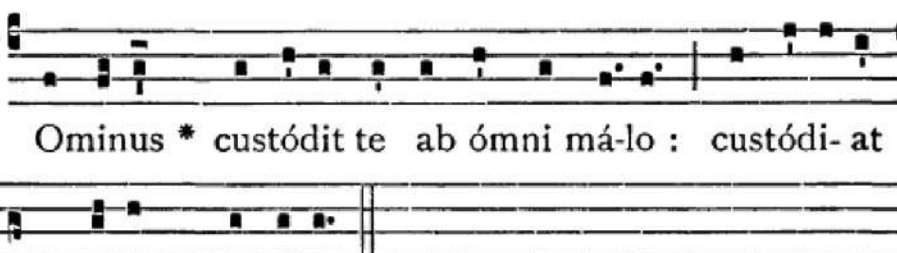
1. Ant.
7. e
S



Alve Crux pre-ti- ósa, * súscipe discípulum é-jus
qui pepéndit in te, magíster mé-us Christus. E u o u a e.

Modo VIII o *Tetrardus plagal*

3. Ant.
8. G
D



Ominus * custódit te ab ómni má-lo : custódi- at
ánimam tú-am Dóminus.

1.4. Modos pentatónicos

La *modalidad* antigua representada por el sistema musical griego y su interpretación a través de la teoría medieval dio origen a los modernos *modos* mayor y menor y a la organización del sonido en cuanto alturas en la música occidental. En el mismo orden de antigüedad encontramos los *modos pentatónicos*, sin embargo, tal vez debido a su origen oriental, se suelen presentar en todos los tratados musicales sin relación y al margen de la modalidad occidental.

En lugar de presentar los modos partiendo cada vez de un grado de la escala optamos por realizarlos sobre la misma fundamental, este procedimiento facilita una mejor comprensión, tanto gráfica como auditiva, de la interválica y las características individuales de cada modo.

La principal característica de los *modos pentatónicos* es que están constituidos por cinco sonidos y su *modalidad* presenta la ausencia de semitonos.

The image displays five pentatonic modes (Modo I to V) on a single staff, starting from a common fundamental note (C). Each mode is represented by a sequence of five notes with their respective intervals and accidentals indicated below the staff.

- Modo I:** C, D, E, G, A. Intervals: T, T, T+S (3ª m), T, T+S (3ª m).
- Modo II:** C, D, E, G, Bb. Intervals: T, T+S (3ª m), T, T+S (3ª m), T.
- Modo III:** C, D, Eb, E, G. Intervals: T, T, T+S (3ª m), T, T.
- Modo IV:** C, D, E, G, Ab. Intervals: T, T+S (3ª m), T, T, T+S (3ª m).
- Modo V:** C, Eb, E, G, Ab. Intervals: T+S (3ª m), T, T, T+S (3ª m), T.

Para transportar los *modos pentatónicos* podemos memorizar los modelos en cuanto al nombre de los sonidos o recordar sus estructuras interválicas internas.

Ejemplos:

Puesto que un *modo* es una manera de organizar los intervalos que conforman un sistema independientemente de su altura absoluta o tonalidad, en los siguientes ejemplos presentamos un repertorio basado en los *modos* y tonalidades diversas.

I *Modo pentatónico* en DO

Debussy *Bruyères. Preludio II*



I *Modo pentatónico* en DO

Dvorak *Sonatina en Sol Mayor Op. 100.II*



I *Modo pentatónico* en DO

Albert Ketelbey. *En un mercado persa*



I *Modo pentatónico* en FA

Dvorak *Sonatina en Sol Mayor*, Op. 100.III



II *Modo pentatónico* en RE

Bartók *El príncipe de madera*



V *Modo pentatónico* sobre RE

Bartók, *Microcosmos III*



V *Modo pentatónico* sobre LA

Rakhmaninov *Las canciones de Grusia*



V Modo pentatónico sobre RE

Z. Kodály, *Cerca del fuego*



I modo pentatónico en DO

Tres, sis, nou



1.5. Modalidad moderna. Modos diatónicos o naturales

Al igual que hicimos con los *modos pentatónicos*, optamos por realizarlos sobre la misma fundamental, con este procedimiento se observa que quedan claramente representadas las distancias interválicas entre cada sonido y, por tanto, las distintas características de cada modo.

Jónico
T T S T T T S

Dórico
T S T T T S T

Frigio
S T T T S T T

Lidio
T T T S T T S

Mixolídio
T T S T T S T

Eolio
T S T T S T T

Locrio
S T T S T T T

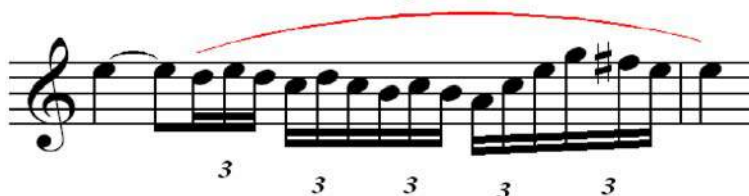
Actividades

- 1) Define la sensación auditiva, impresión o estado de ánimo que te produce cada modo o escala, para ello elabora una relación de adjetivos que describan el efecto producido en la audición.
- 2) Busca y analiza en el repertorio un ejemplo representativo de cada *modo* o escala.

Ejemplos:

- La *dórico* o escala de La menor natural

Scheherazade. El mar y el barco de Simbad



- Re *dórico* o Re menor natural

Scheherazade. El joven príncipe y la princesa



- 3) Experimenta con las teclas negras del piano y crea una pieza pentatónica.
- 4) Crea y escribe una canción sencilla en base a un *modo griego*.

Ejemplo:

AULOS

Modo frigio

José M^a Peñalver



5) Imitación auditiva y ejecución a través del canto de los intervallos característicos de un modo.

Ejemplos:

Protus gregoriano o Modo I,

Intervallos característicos: 2ª M, 3ªm, 4ªj, 5ª J, 6ªM y 7ªm, posibles entonaciones.

Three musical staves illustrating characteristic intervals of Mode I. The first staff shows a 3rd minor interval (3ªm) between G4 and Bb4. The second staff shows a 5th Just interval (5ª Justa) between G4 and D5. The third staff shows a 6th Major interval (6ª M) between G4 and D5.

6) Crea tus propios ejercicios de entonación de intervallos.

7) Búsqueda de breves diseños o giro melódicos característicos del repertorio gregoriano. Práctica a través del canto.

Ejemplos:

a)

Ki - ri - e

b)

Al - le e lú ia

c)

Sé - de a dex tris mé - is

- 8) Dictados musicales utilizando exclusivamente una *modalidad* característica.
- 9) Pregunta-respuesta. Improvisa individualmente sobre un *modo*, una breve llamada que repetirá el grupo por imitación alternándose *solista* y *tutti*.

Modo Dórico
Pregunta (Solista)

Respuesta (Tutti)

- 10) Improvisa una melodía con la voz o los instrumentos escolares escogiendo un *modo* característico. Práctica de los 3 ritmos según Willems, primero experimentas con el *ritmo libre* sin pulsación, después practicas el *ritmo rítmico*, es decir, aplicas una pulsación constante pero no estableces una acentuación concreta y después el *ritmo métrico*, estableces una pulsación constante y una acentuación regular o cíclica.

Ejemplo:

Modo dórico o *Protus gregoriano*

Ritmo libre

Ritmo rítmico

Ritmo métrico

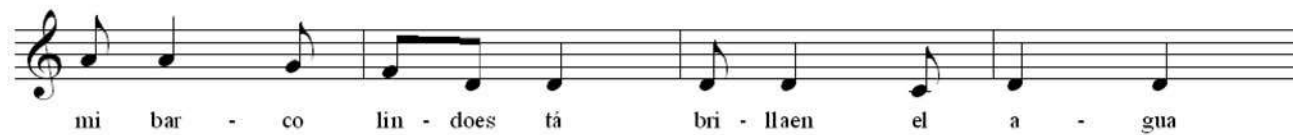


11) Canta o interpreta el siguiente repertorio de canciones basadas en los modos pentatónicos con la flauta de pico o el instrumental ORFF, emplea el solfeo silábico, inventa nuevos textos o utiliza onomatopeyas.

V modo pentatónico en RE

Mi barco

Popular de Canadá



I modo pentatónico en DO

CANON

Popular



I Modo pentatónico en FA

Clock Story

Popular

Tick tock tick - a tock tick - a tick - a tick - a tick - a tick - a tock

tick tock tick - a tock tick - a tick a tick a tick a tock

Tonalidad

INTRODUCCIÓN

2.1. Grados tonales

2.2. Tonalidades. Armadura

2.3. Escala. Concepto y definición

2.4. Tipos de escalas

ACTIVIDADES

Introducción

La *tonalidad* se formó hacia 1600 como evolución de los distintos *modos* antiguos. Con la adopción del sistema temperado que dividía la escala en 12 partes iguales se establecieron las alturas absolutas de los sonidos y la posibilidad de transportar las escalas a las 24 tonalidades. Cada tonalidad comprendía un sonido fundamental o tónica que representaba el sonido principal y ejercía un carácter jerárquico sobre el resto de los sonidos de la escala.

Las siguientes definiciones, extraídas de fuentes bibliográficas y presentadas por orden cronológico, sirven como material de base para iniciar el desarrollo del concepto de tonalidad:

1. Generalizando, la tonalidad viene a ser la transposición de la escala fundamental a otro grado, dentro de la cual gira una melodía, y que gracias a su armadura (sostenidos y bemoles) determina el desplazamiento de sus intervalos (Riemann, H., 1928: 91).
2. El término tonalidad hace referencia al conjunto de relaciones que se establecen entre los sonidos de una escala diatónica y el primer grado de dicha escala, llamado tónica. También se ha definido la tonalidad como ‘un sentimiento natural de la jerarquía de los sonidos’, que nos hace considerar éstos organizados por referencia a uno principal llamado tónica. Podemos, pues, considerar que el término tonalidad se aplica al conjunto de leyes que intervienen en la formación de las escalas (Seguí, 1975: 33).
3. De la escala material se escogen sonidos y se reúnen en un sistema de referencia en torno a un *sonido central* o *fundamental*, al que se denomina tonalidad (Michels, 1982: 87).
4. La tonalidad es un conjunto de sonidos ordenados mediante relaciones mutuas, estando éstas determinadas por un sonido básico llamado tónica (De Pedro, 1990: 113).
5. En la música tonal, las relaciones de altura que establece una sola nota como centro tonal o tónica, con respecto a la cual las notas restantes tienen funciones subordinadas. Existen dos tipos o modos de tonalidad, mayor y menor, y cualquiera de las doce notas puede servir de tónica. [...]. La tonalidad de una composición o pasaje se describe en términos de su tónica y de su modo [...], y se dice que una obra o pasaje está en una determinada tonalidad (AAVV, 1997: 1025).
6. Carácter de una pieza y de una melodía, como resultante de las mutuas relaciones de las notas de una escala entre sí con relación a una nota central (tónica) y dominante, en torno a las cuales se agrupan sus armonías como pivotes (Pérez, 2000: 273).
7. El particular equilibrio –percibido más o menos consciente por todo oyente– que se obtiene al atribuir a las notas de un sistema musical unas determinadas funciones en relación con un centro de atracción llamado «tónica» (Candé, 2002: 269).

Análisis comparativo de las definiciones y valoración propia

Todas las definiciones en torno al concepto de tonalidad nombran la relación jerárquica que se establece entre los sonidos de una escala y un sonido fundamental o tónica que da nombre a dicha tonalidad.

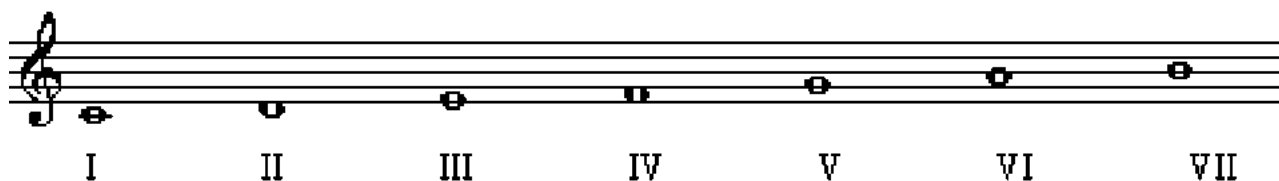
Observamos que Riemann asocia el concepto de tonalidad a la capacidad para poder transportar las escalas a través del sistema temperado; sin embargo, esta conclusión también podría aplicarse a cualquier modalidad o incluso a cualquier sistema de organización del sonido que no tuviese relación con lo tonal. Dicho de otro modo, las organizaciones de sonidos más diversas también tienen la posibilidad de modularse o presentarse en distintas alturas. Podemos comprobar este hecho si tomamos como ejemplo una serie de sonidos constituidos en base a una distribución de tonos enteros, es decir, una *escala atonal*, una serie de cromatismos, es decir, una *escala cromática*, o una *serie dodecafónica* y los transportamos a distintas alturas según las 24 tonalidades del sistema temperado. Ello no implicaría que esta serie de sonidos tuviese carácter de tonalidad en cuanto a relaciones o funciones tonales.

Tal vez la confusión viene dada por la similitud de los términos *tono* y *tonalidad*: el primero haría referencia a una altura absoluta en base a un sistema de afinación sin la necesidad de catalogarse como tonalidad, la segunda expresa un sistema de organización tonal del sonido. Es cierto que la tonalidad constituyó el principio de la formación de las escalas y permitió la escritura de las alteraciones propias de cada escala como bien afirma Seguí en la segunda definición, pero no creemos que represente la principal característica. Consideramos que se constituye la tonalidad en el momento que se asocia una altura concreta a la *escala diatónica* y se establece un sonido fundamental de dicha tonalidad, es a partir de este momento cuando los sonidos adquieren la condición de grados en relación al sonido fundamental o tónica y se establece una jerarquía basada en las funciones tonales.

Observamos que un mismo sonido puede representar varias funciones según la tonalidad al que está asociado, de este modo el sonido DO, que responde a una altura absoluta según un sistema de afinación establecido, en la tonalidad de DO Mayor funcionaría como I grado, en la de SOL Mayor como IV grado y en RE Mayor como V grado, y por consiguiente su función tonal variaría pasando de la tónica a la subdominante o la dominante de la tonalidad respectivamente. Esto implicaría que la jerarquía de los sonidos sería distinta en cada tono y la sensación de movimiento o reposo, propia de la música tonal, estaría representada por la función tonal de este sonido y no por su valor absoluto o altura concreta.

2.1. Grados tonales

Dentro de la tonalidad, cada uno de los sonidos que componen una escala se denominan grados, éstos son:



I	II	III	IV	V	VI	VII
Tónica	Supertónica	Mediante	Subdominante	Dominante	Superdominante	Sensible

Cuando el séptimo grado está a distancia de tono respecto a la 8 grado se denomina *subtónica*.

Un sonido puede tener una altura absoluta, sin embargo, su función tonal cambia respecto a la tonalidad en el que se integra:

Ejemplo de las distintas funciones tonales del sonido DO:



El sonido DO responde a una altura absoluta y forma parte de los 6 acordes pero su función tonal cambia convirtiéndose en tónica, 3ªm, 3ªM, 5ª, 7m, 7ªM, etc., este factor afecta tanto a la armonía como al discurso musical y por consiguiente a las cadencias su sensación de movimiento-reposo:

2.2. Tonalidades. Armadura

Se define como armadura al conjunto de alteraciones de una tonalidad concreta. Tradicionalmente se explicaban y se establecían las armaduras para cada tonalidad sin razonar de dónde procedía el orden de sus alteraciones. El modo más sencillo para entender la formación de las tonalidades y sus respectivas armaduras es a través de la transposición de los tetracordos de la escala siguiendo el orden de quintas.

Observamos que la escala diatónica mayor está formada por dos tetracordos iguales y que su estructura interválica es de T-T-S, esta disposición será idéntica en todas las escalas mayores:

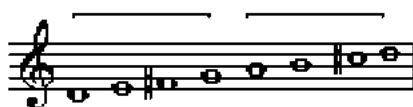
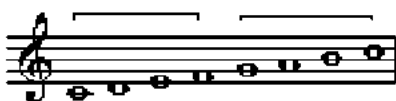


Para deducir todas las tonalidades con sostenidos transponemos la escala modelo a la 5ª ascendente, de este modo, cada nueva escala tendrá un sostenido más que será una alteración propia de su tonalidad y su armadura.

Ejemplo:

Partimos de la escala de Do M y realizamos las escalas por 5ªs, ascendentes, de modo que el 1º tetracordo de cada nueva escala será idéntico al segundo de la anterior. Puesto que en la nueva escala ambos tetracordos deben de tener la misma estructura de T-T-S, modificamos siempre el tercer sonido del segundo tetracordo añadiendo un sostenido. Con este procedimiento obtenemos el orden de los sostenidos: Fa-do-sol-re-la-mi-si.

5ªs ascendentes

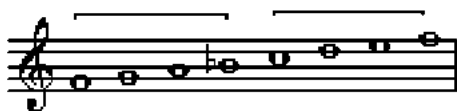
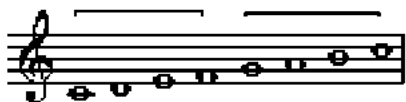


Para deducir todas las tonalidades con bemoles transportaremos la escala modelo a la 5ª descendente, de este modo, cada nueva escala tendrá un bemoles más que será una alteración propia de su tonalidad y su armadura.

Ejemplo:

Partimos de la escala de Do M y realizamos las escalas por 5^{as} descendentes, de modo que el segundo tetracordo de cada nueva escala será idéntico al primero de la anterior. Puesto que en la nueva escala ambos tertacordos deben de tener la misma estructura de T-T-S, modificamos siempre el cuarto sonido del primer tetracordo añadiendo un bemol. Con este procedimiento obtenemos el orden de los sostenidos: Si-mi-la-re-sol-do-fa.

5^{as} descendentes



Si el proceso fuese al contrario, es decir, si necesitamos conocer cuántas alteraciones lleva una tonalidad concreta, debemos de contar el número de 5^{as} que separan dicha tonalidad de la tonalidad de Do.

Ejemplo:

¿Qué armadura lleva Mib?

Do – Fa – Sib – Mib, 3 quinta descendentes, con lo cual la armadura sería: 3 be-moles.

2.3. Escala. Concepto y definición

Las siguientes definiciones extraídas de fuentes bibliográficas y presentadas por orden cronológico, sirven como material de base para iniciar el desarrollo del concepto:

1. Disposición correlativa y por orden de frecuencias de sonidos de diversa altura comprendidos entre dos sonidos fundamentales con los que guardan una relación proporcional de frecuencia (Valls, 1971: 33).
2. Conjunto de sonidos (constitutivos de un sistema) que se suceden regularmente en sentido ascendente o descendente. [...] Sucesión ordenada de los sonidos de una tonalidad (De Pedro, 1990: 113).
3. Una serie de sonidos con distintas alturas musicales pueden organizarse en forma de escala, es decir, una sucesión de notas que comienza en cualquier nota y termina en su correspondiente octava. En la música tonal, la escala de DO mayor es DO T RE T MI S FA T SOL T LA T SI S DO. Esta escala está formada por dos tonos más un semitono más tres tonos, más un semitono, patrón que repiten todas las escalas mayores diatónicas (Károlyi, 1995: 20).
4. Una colección de notas dispuestas en orden de la más grave a la más aguda o de las más aguda a la más grave. Las notas de cualquier música en la que la altura sea determinada pueden reducirse a una escala. El concepto y su utilización pedagógica han sido especialmente prominentes en la historia de la música occidental. La importancia del concepto en los sistemas no occidentales varía considerablemente y suele asociarse con conceptos de construcción melódica y relaciones internas de altura que van más allá de cualquier simple ordenación de notas de la más grave a la más aguda (AAVV, 1997: 390).
5. Sucesión ascendente o descendente de varios sonidos o intervalos, que guardan entre sí una cierta relación de tonos y semitonos (Pérez, 2000: 386).
6. Serie de sonidos musicales ordenados de grave a agudo (sentido ascendente), y a veces en sentido contrario (descendente). Hay que distinguir en cada escala los sonidos de que consta, los intervalos sucesivos y sus extremos, generalmente delimitados por un mismo sonido a una octava. El modo al que pertenece una escala es su distribución interválica, en abstracto, que puede trasponerse sobre cualquier sonido: impropriamente se hacen sinónimos modo y escala (AAVV, 2000: 217).
7. Sucesión de notas pertenecientes a un modo y una tonalidad determinadas, dispuestas en el orden de las frecuencias crecientes y decrecientes. Una escala viene definida por la expresión aritmética de sus intervalos. Forma un repertorio de intervalos característicos de un sistema, de una escuela, de una civilización. De algún modo, la escala es a la música lo mismo que un inventario alfabético de fonemas al lenguaje (Candé, 2002: 100).
8. Conjunto de notas escogidas entre las 12 notas que el sistema de afinación temperado divide equitativamente. Las dos características que distinguen una escala de otra son: el número de notas que tienen y la distancia entre sus grados (Mirecki, 2004: 35).
9. Sucesión de sonidos, ascendente o descendente, que guardan una relación proporcional de frecuencias respecto del sonido o nota base y que constituye el fundamento de un sistema musical (AAVV, 2005: 117).

Análisis comparativo de las definiciones y valoración propia

La gran parte de las definiciones asimilan el concepto de escala a la organización de los sonidos dentro de la tonalidad, lo hacen de forma explícita las citas de De Pedro, Károlyi.

La definición de Mariano Pérez excluiría cualquier escala formada por intervalos más pequeños que el semitono, es por este motivo que otras definiciones como la de Károlyi definen escala como «una serie de sonidos de distinta altura...» o la de De Pedro «conjunto de sonidos (constitutivos de un sistema)...» ampliando la posibilidad de formación de las escalas en torno a otros intervalos u otros órdenes de organización sonora más pequeños que el semitono. Recordemos que la teoría musical greco-gatina consideraba los *tetracordos* como el origen de la formación de las escalas pero también clasificaba tres *géneros tonales* admitiendo distancias menores que el semitono como era en el caso del género enarmónico. Esta consideración no alteraba la concepción del sistema perfecto griego o *Teleion* sino que lo enriquecía en cuanto a variedad melódica. Suponemos que los ejecutantes tenían una sensibilidad auditiva para la discriminación de las alturas y sus relaciones interválicas que en la música occidental hemos dejado de practicar o hemos perdido en el momento que aceptamos el sistema de afinación temperado.

Respecto a la dirección melódica, la mayoría de definiciones afirma que las escalas pueden formarse tanto en orden ascendente como descendente sin embargo, y a excepción de los *modos griegos*, en la gran parte de libros de texto y manuales de música las escalas se han presentado tradicionalmente en orden ascendente.

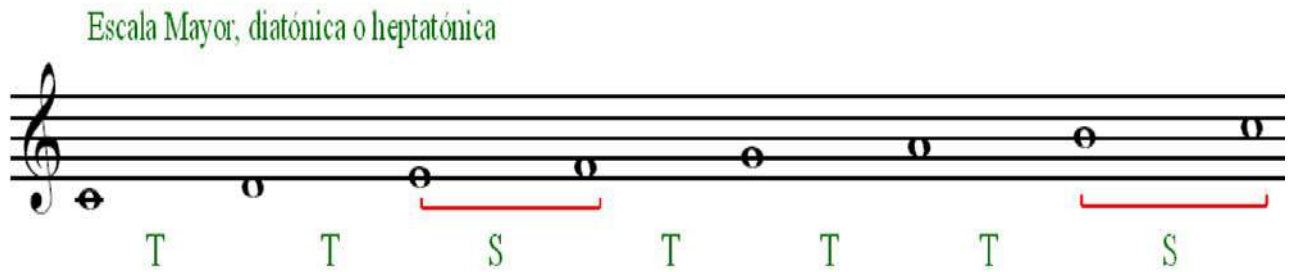
El término *modo* y escala se confunden en muchas ocasiones, deducimos de las definiciones que es apropiado clasificar como escala a una serie de sonidos de altura absoluta ordenados en base a un sistema musical de referencia (pentatónico, diatónico, temperado, natural, etc.) o a una tonalidad concreta.

Diferenciamos el término de escala respecto al concepto de *modo* en base a que este último representaría de forma aislada la estructura interna y la organización de esta serie de sonidos sin asociarse a ninguna altura concreta o tonalidad. Así pues, el Modo I o *Protus* auténtico gregoriano representa un ámbito modal característico pero pasaría a ser una escala menor con 6ªM (escala menor dórica) en cuanto se asocie a una altura precisa o a una tonalidad determinada.

En definitiva las escalas se diferencian y se clasifican en base a su modalidad o distribución interválica entre los sonidos que la forman.

2.4. Tipos de escalas

Escala mayor



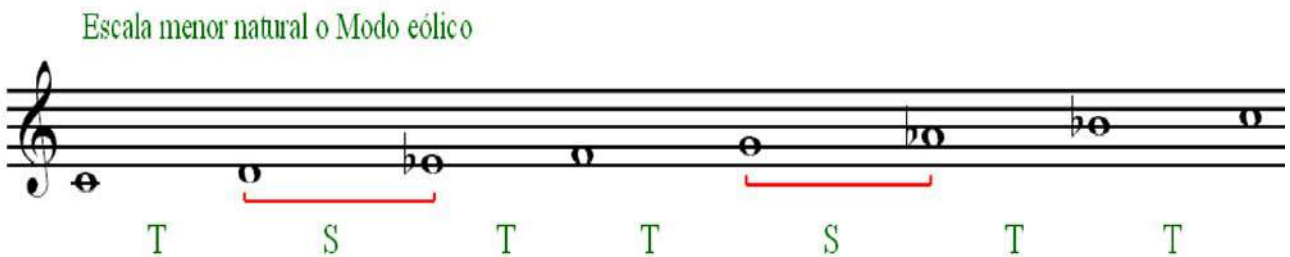
Intervalos característicos desde la fundamental:

2ª M, 3ª M, 4ª J; 5ª J; 6M, 7ª M y 8ª J

Escala menor

Existen varios 4 tipos de esta escala menor según su estructura interna de intervalos:

1) Escala menor natural:



Intervalos característicos desde la fundamental:

2ª M, 3ª m 4ª J; 5ª J; 6m, 7ª m y 8ª J

2) Escala menor armónica:

Escala menor armónica

T S T T S T+S S

Intervalos característicos desde la fundamental:

2ª M, 3ª m, 4ª J; 5ª J, 6m, 7ª M y 8ª J

3) Escala menor melódica:

Escala menor melódica

T S T T T T S

Intervalos característicos desde la fundamental:

2ª M, 3ª m 4ª J; 5ª J; 6M, 7ª M y 8ª J

4) Escala menor dórica:

Escala menor dórica

T S T T T S T

Intervalos característicos desde la fundamental:

2ª M, 3ª m 4ª J; 5ª J; 6M, 7ª m y 8ª J

Escala de tonos enteros

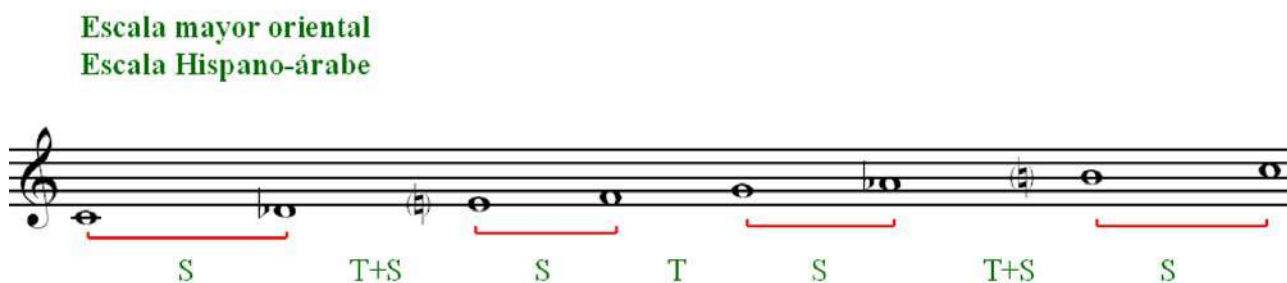


Intervalos característicos desde la fundamental:

2ª M, 3ª M, 4ª a, 5ª a; 6ª y 8ª J

Escala hispano-árabe (Seguí, 1975: 87)

También denominada como «Escala doble armónica» (De Pedro, 1990: 165)

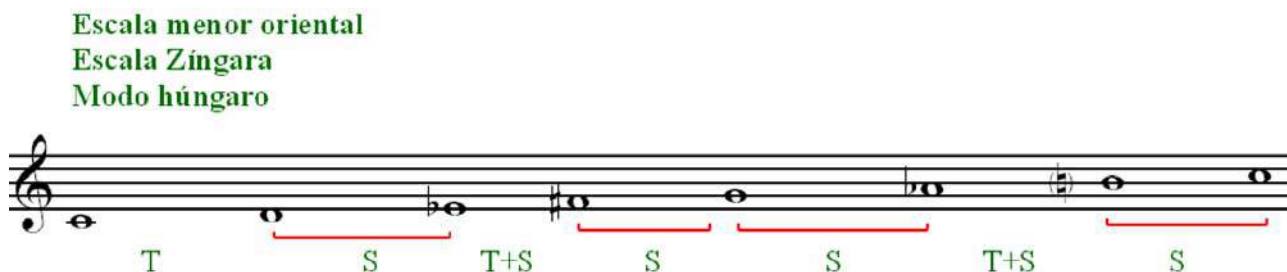


Intervalos característicos desde la fundamental:

2ªm, 3ª M, 4ª J, 5ª J; 6m, 7ªM y 8ª J

Escala menor oriental o zíngara (Seguí, 1975: 86) (Pérez, 2000: 387) (AAVV, 1997: 391)

También denominada «Escala menor gitana» (Michels, 1982: 87)

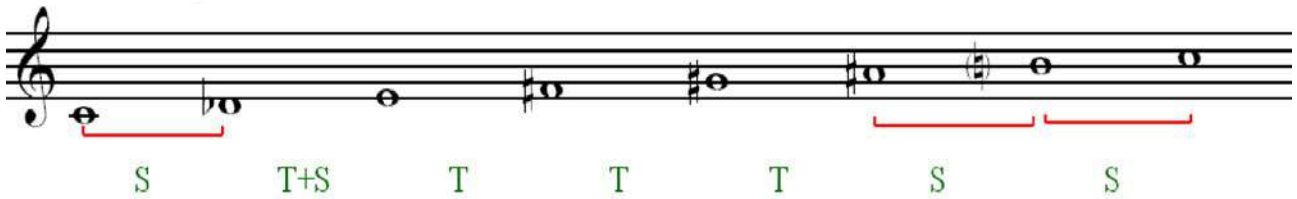


Intervalos característicos desde la fundamental:

2ªM, 3ª m, 4ª a, 5ª J; 6m, 7ªM y 8ª J

Escala enigmática
(De Pedro, 1990: 165) (Pérez, 2000: 387)

Escala enigmática



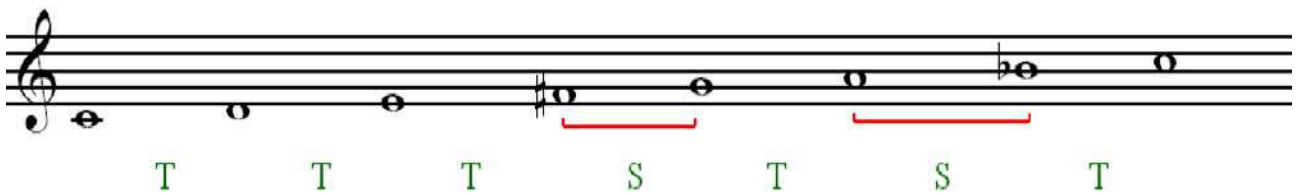
Intervalos característicos desde la fundamental:

2^am, 3^a M, 4^a a, 5^a a, 6a, 7^aM y 8^a J

Escala acústica

También denominada «Escala Lidia b7» (Herrera, 1995: 118)

Escala acústica
Lidia b7 (Jazz)

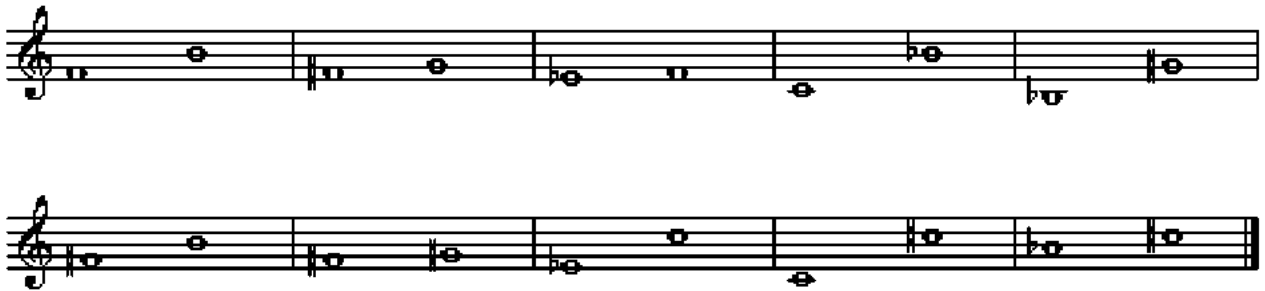


Intervalos característicos desde la fundamental:

2^aM, 3^a M, 4^a a, 5^a j, 6M, 7^am y 8^a J

Actividades

1) Clasifica los siguientes intervallos.



2) Analiza una canción popular, clasifica sus intervallos y deduce la escala sobre la cual está formada

3) Localiza una pieza y experimenta cambiando su *modalidad*.

Si la tonalidad original es mayor, adáptala al *modo menor* utilizando los modelos de escala menor natural, armónica o melódica.

Debajo un botón

Escala Mayor



Escala Menor natural



Escala Menor armónica



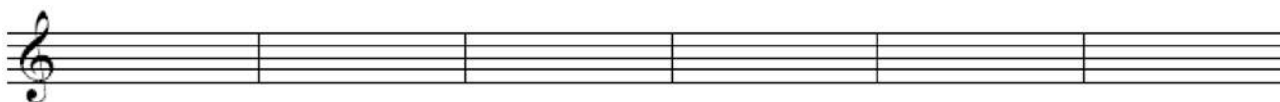
4) Dictado, imitación a través del canto y clasificación de los intervallos característicos de una escala entre la fundamental y todos sus grados en base a la discriminación auditiva de: *grados* (conjunto / disjunto), *dirección melódica* (ascendente / descendente / unísono), *especie* de intervalo (2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª, 7ª u 8ª) y su tipología (m, M, a, dis, J).

Ejemplo:

Dictado de los intervallos tomando como modelo la escala mayor diatónica

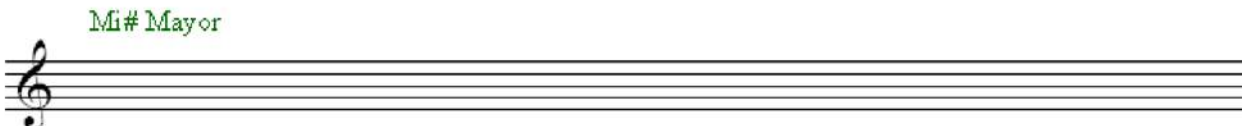
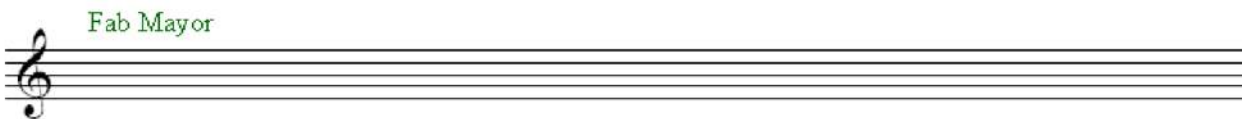


5) Escribe los grados III, V y VI de las tonalidades de REM, Mim, FaM, Sibm y sus correspondientes armaduras.



6) ¿Qué *función* tonal tiene el sonido LA y qué grado de la escala representa en las tonalidades de DOM, FAM, Lam, Rem, SOLm y SiM? Escribe sus escalas correspondientes.

7) *Escribe* las siguientes escalas mayores y su armadura.



8) Investiga cuántas tonalidades se pueden practicar con los instrumentos de láminas que sólo tienen como placas accesorias el Fa sostenido y el Si bemol.

TEMA 3

El transporte

INTRODUCCIÓN

3.1. Adaptación del repertorio

3.2. Los instrumentos transpositores

ACTIVIDADES

Introducción

El transporte de una pieza musical hace referencia a la modificación de la tonalidad en cuanto a la altura absoluta, de este modo, desplazamos el tono general del fragmento, más agudo o más grave, sin alterar las relaciones interválicas entre los sonidos del mismo.

Creemos que el aspecto más importante de la aplicación pedagógica del transporte musical para el nivel de la Educación Primaria, debe de tener como finalidad principal el transporte del repertorio, dando lugar a la adaptación de las piezas a la tesitura vocal del niño y a en algunos casos como en la práctica instrumental, a tonalidades más sencillas que las originales y a un ámbito más reducido.

3.1. Adaptación del repertorio

En este caso, la teoría tradicional (Seguí, 1975: 44) ha justificado y desarrollado una serie de normas en cuanto al transporte de las alteraciones accidentales, aquellas que no son las propias de la armadura de la tonalidad, sin embargo, creemos que se pueden sintetizar mediante el siguiente procedimiento:

1) Armadura

Buscamos la diferencia de alteraciones entre la tonalidad original y la tonalidad a la cual queremos realizar el transporte y confirmamos la armadura.

2) Intervalos

En definitiva, el resultado del transporte debe de cumplir las mismas distancias y especies de intervalos que presentaba el original.

Ejemplo:

De DOM a Mib resultan tres 5^{as} descendentes, con lo cual la armadura es de 3 bemoles. Si aplicamos el orden de los bemoles, éstos son: sib, mib y lab.

Comprobamos que la especie de intervalos es la misma que el original.

Ejemplo:

INCORRECTO

Fragmento original en DOM Transporte a Mib

CORRECTO

Fragmento original en DOM Transporte a Mib

The image shows two musical staves illustrating the concept of transposition. The top staff, labeled 'INCORRECTO', shows a fragment in D major (DOM) with intervals of 2^a M, desc. and 2^a m, desc. When transposed to B-flat major (Mib), the intervals become 3^a dis, desc., s. cromático, desc., and 1^a aumentada, desc. The bottom staff, labeled 'CORRECTO', shows the same fragment in D major with intervals of 2^a M, desc. and 2^a m, desc. When transposed to B-flat major (Mib), the intervals remain 2^a M, desc. and 2^a m, desc.

Observamos en el transporte del ejemplo anterior que realizando la enarmonía los sonidos son los mismos, sin embargo, los intervalos resultantes son distintos en el primer caso e idénticos en el segundo.

3.2. Los instrumentos transpositores

Se denominan instrumentos transpositores a aquellos cuya afinación no se corresponde con la tonalidad de DO o tono de concierto, es decir, cuando producen este DO el sonido resultante es otra altura distinta. Esto se debe a que su tono de afinación es otro y debemos distinguir entre los sonidos escritos y los reales.

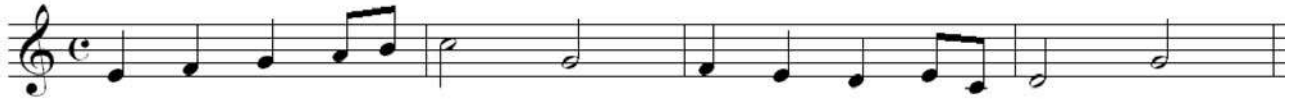
En la práctica nos encontramos con dos situaciones:

- 1) Se nos pide que transportemos la parte de un instrumento transpositor a los *sonidos reales*. Para ello debemos conocer cual es el tono de afinación del instrumento y la distancia que existe entre éste y el tono de concierto. Debemos transportar los sonidos escritos al intervalo que se crea entre el tono de afinación y el tono de concierto.

Ejemplo:

La trompa está en FA, esto significa que cuando produce un DO el sonido real es una 5^a descendente. Para encontrar los sonidos reales debemos transportar los sonidos escritos y la tonalidad a una 5^a descendente:

Tono de concierto DO



Sonidos reales



2) Se nos pide que escribamos el *unísono* con los sonidos escritos en DO. Si el instrumento transpositor ejecutara los sonidos como están escritos en el tono de concierto, produciría otros distintos por su condición de transpositor. Debo de transportar los sonidos reales en la dirección contraria al del intervalo que se forma entre el tono de afinación del instrumento transpositor y el tono de DO.

Ejemplo:

Tono de concierto DO
















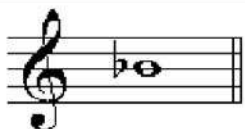
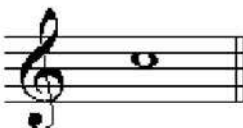



TROMPA en FA



Si la trompa ejecuta los sonidos en DO, producirá una 5ª descendente con lo cual, para encontrar el unísono debo de transportar los sonidos al contrario, es decir, una 5ª ascendente.

Tabla de instrumentos transpositores

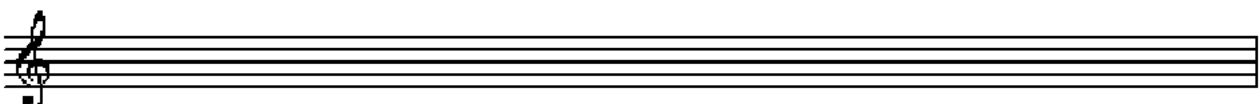
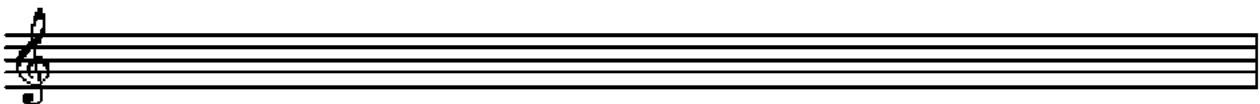
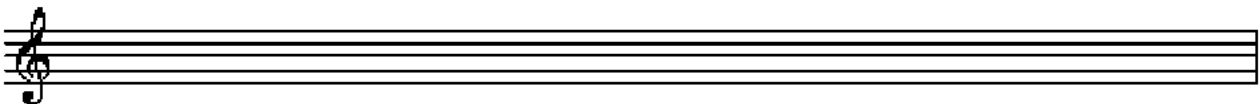
Instrumento	Nota escrita	Nota real producida	Transporte
Flauta dulce contralto y bajo (8ª baja)			<u>5^{ta} justa</u> descendente
Corno inglés			<u>5^{ta} justa</u> descendente
Clarinete en si bemol			<u>2^{da} mayor</u> descendente
Clarinete en la			<u>3^{ra} menor</u> descendente
Clarinete en mi bemol			<u>3^{ra} menor</u> ascendente
Saxofón soprano, tenor (sib)			<u>2^{da} mayor</u> descendente 9ª mayor desc.
Saxofón alto, barítono (mib)			<u>6^{ta} mayor</u> descendente 6ª mayor + 1 octava desc. (Clave de Fa)
Trompeta, fliscorno en si bemol			<u>2^{da} mayor</u> descendente
Trompa en fa / mi b			<u>5^{ta} justa</u> descendente 6ª mayor desc.

Actividades

1) Práctica el *transporte* de los *modos* con la finalidad de adaptarlos a la ejecución con el instrumental ORFF.

Ejemplo:

Escribe los 5 modos pentatónicos sobre la fundamental SOL. ¿Cuáles de ellos son impracticables?



- 2) Transporta intervalos y acordes (Anexo 1).
- 3) Transporta alguna canción del repertorio a tres tonalidades diferentes (Anexo 2).
- 4) Transporta el siguiente fragmento para que realice unísono con el clarinete en Sib, la trompa en Fa y la flauta en sol.

Peer Gynt, Suite n° 1

La mañana

Edvard Grieg



Nociones básicas de armonía

INTRODUCCIÓN

- 4.1. Acorde. Concepto y definición
- 4.2. Acordes mayores, menores, aumentados y disminuidos
- 4.3. Inversión y posición del acorde
- 4.4. Armonización de una melodía
- 4.5. El cifrado armónico en el Jazz y la música moderna

ACTIVIDADES

Introducción

El análisis de la formación de los distintos acordes y sus relaciones a través del estudio de la armonía, nos permitirá comprender mejor el concepto de tensión-relajación o movimiento-reposo que se produce de modo implícito en la sintaxis del discurso musical.

El estudio de la armonía nos permitirá realizar el acompañamiento instrumental como soporte armónico a la interpretación o la realización de arreglos a varias voces o instrumentos del repertorio a trabajar en el aula.

4.1. Acorde. Concepto y definición

1. Sonoridad resultante de la emisión simultánea de varios sonidos (Valls, 1971: 12).
2. Llamamos acorde al resultante sonoro producido por la simultaneidad de varios sonidos diferentes; pero en un significado puramente escolástico y tradicional del término, sólo se entiende por acorde cuando los sonidos que lo forman son originados por la superposición de terceras (Seguí, 1975: 56).
3. El resultado sonoro de la emisión simultánea de tres o más notas (si son dos se llama intervalo), dispuestas según las más variadas leyes de la armonía, dentro de cuyo ámbito cae el estudio de los mismos, así como sus relaciones y naturaleza (Pérez, 2000: 8).
4. Conjunto de tres o más sonidos diferentes combinados armónicamente. Casi todos los tratadistas tradicionalistas afirman que el acorde es el resultado de una superposición de intervalos de tercera (AAVV, 2000: 2).
5. Se llama acorde al conjunto simultáneo de varios sonidos compuestos (en principio) por intervalos de terceras mayores o menores. Dos sonidos simultáneos constituyen un intervalo armónico, y es a partir de tres sonidos cuando ya se constituye el acorde. Los acordes pueden ser de tríada (tres sonidos), de cuatríada (cuatro sonidos), de quintíada (cinco sonidos), etc.; asimismo según la constitución de estos se produce la armonía consonante o disonante (Chuliá, 2001: 49).
6. Asociación de tres o más notas de diferentes nombres, a las cuales se pueden añadir las octavas superiores cualquiera de ellas y las octavas inferiores de la nota más grave (Candé, 2002: 14).
7. Está formado por tres o más notas, tocadas simultáneamente. Tradicionalmente, los acordes se han construido sobreponiendo dos o más terceras. Por ejemplo, las notas do-mi-sol forman el acorde de DO mayor. La nota que sirve de base para construir el acorde recibe el nombre de fundamental. Las otras reciben el nombre del intervalo que forman en relación a la fundamental (Mirecki, 2004: 42).
8. Conjunto de tres o más sonidos diferentes que son ejecutados simultáneamente. En la armonía del siglo xx, algunos autores prefieren utilizar el

término simultaneidad en el que influyen también la interpretación de dos o más sonidos a la vez (AAVV, 2004: 3).

9. Emisión simultánea de tres o más sonidos, que se superponen a partir de una nota base, llamada fundamental; la técnica del montaje y progresión de los acordes se denomina armonía (AAVV, 2005: 3).
10. Se llama acorde a la superposición de dos, tres o cuatro sonidos. En dicha superposición los sonidos deberán estar dispuestos de tal manera que tomen entre sí, intervalos de tercera: sólo en ese caso determinan un acorde (Korsakov, 2005: 17).

Análisis de las definiciones y valoración propia

La definición de Valls es muy general y no especifica en base a qué criterio se forman estas combinaciones simultáneas de sonidos. A excepción de Korsakov, la mayoría de autores considera el concepto de acorde como la simultaneidad de sonidos a partir de tres, esto es debido a que la combinación simultánea de sólo dos sonidos, como afirma Pérez, se clasifica como intervalo armónico y no como acorde.

Afirmación que podría ser discutible si tenemos en cuenta que gran parte de la música anterior a 1600, como la polifonía medieval e incluso la renacentista, se articulaba mediante intervalos armónicos de 4ª o 5ª y posteriormente de 3ª que cumplían con funciones similares (aunque con una sonoridad más arcaica) a los acordes superpuestos por terceras en la tonalidad de épocas posteriores.

Desde otro punto de vista, en un principio nos resulta difícil averiguar a cuál de los dos posibles acordes responde el intervalo Do-Mi si tuviésemos que analizarlo de manera aislada, ¿pertencería a DO Mayor o a LA menor? Esta doble situación en el análisis no implica que podamos deducir el acorde en versión reducida, en muchos casos se omite algún sonido del acorde tríada e incluso cuatríada siendo un procedimiento común el prescindir de la 5ª del acorde. Copland denomina a este tipo de armonía como «armonía subyacente» (Copland, 1994: 78), es decir, cuando se sugiere una armonía sin escribir el acorde completo. De estos intervalos armónicos o acordes incompletos se puede deducir una armonía implícita cuando se asocian o acompañan a una melodía, adquieren una lógica y constituyen dentro de un contexto melódico los pilares en los cuales se articula el discurso musical.

Por lo expuesto hasta aquí consideramos el concepto de acorde como una combinación simultánea de tres o más sonidos organizados con una lógica musical siendo el procedimiento para formarlos la disposición por intervalos de 3ª.

La armonía facilita la comprensión de la música, la esencia de la melodía e incluso puede llegar a manipular su carácter o efecto psicológico dando lugar a distintas versiones de una misma pieza. Consideramos importantísimo que el futuro maestro de música adquiera los recursos necesarios para poder armonizar canciones o piezas sencillas para su interpretación en el aula. Para ello es imprescindible conocer los acordes y su tipología para más tarde asociar y aplicar este tipo de sonidos

simultáneos al acompañamiento instrumental, al desarrollo de texturas a varias voces o a la realización de arreglos o adaptaciones del repertorio, etc.

4.2. Acordes mayores, menores, aumentados y disminuidos

Existen cuatro *tipos* básicos de acordes tríada según los intervalos que se forman en base al sonido fundamental o tónica:

The image shows a musical staff with four triads. Below each triad are its name and interval structure:

- Aumentado**: 5ª A, 3ª M
- Mayor**: 5ª J, 3ª M
- Menor**: 5ª J, 3ª m
- Disminuido**: 5ª D, 3ª m

Los presentamos en este orden y lo justificamos en base a que de izquierda a derecha cumplen una condición de estrechamiento progresivo de los intervalos. Comenzamos con el acorde aumentado, el cual presenta los intervalos más amplios respecto a la superposición de 3ªs en estado fundamental, para obtener el acorde mayor, sólo debemos reducir en un semitono la 5ª y convertirla en Justa. Presentamos el acorde menor como una reducción de la 3ª del acorde mayor, que ahora se convierte en menor. Obtenemos el acorde disminuido rebajando la 5ª J a la 5ª disminuida, el cual representa en estado fundamental, el ámbito más reducido por superposición de terceras.

4.3. Inversión y posición del acorde

Estos acordes básicos se utilizan en las composiciones en distintos *estados* o *inversiones* (Zamacois, 1986: 29) dependiendo de la nota del acorde que utilizemos como sonido más grave. De este modo, cuando se utiliza en superposición de 3ªs se dice que está en estado fundamental; cuando se realiza un cambio sobre el estado fundamental y se sitúa en el sonido más grave la 3ª del acorde, se dice que está en 1ª inversión; por último, y como última opción en los acordes de tres sonidos, cuando situamos la 5ª del acorde en el sonido más grave, se dice que está en 2ª inversión:

Inversión

The image shows a musical staff with three positions of a triad. Below each position is its name:

- Fundamental**
- 1ª inversión**
- 2ª inversión**

En algunas ocasiones se confunde el término inversión con el de *posición* del acorde. Ésta hace referencia al sonido que situamos en la parte más aguda del acorde. Cuando situamos la tónica del acorde como sonido más agudo, empleamos la 1ª posición; la 3ª del acorde en 2ª posición; y la 5ª del acorde en 3ª posición:

Posición



4.4. Armonización de una melodía

Para dotar de soporte armónico y aplicar bloques de acordes en el acompañamiento a una melodía dada, seguimos los siguientes *criterios de armonización*:

- 1) Suelen ser *sonidos pertenecientes al acorde* las notas de la melodía que:
 - Se ataquen en tiempo fuerte, o en su defecto, coinciden con la pulsación o se repiten rítmicamente.
 - Los valores largos en relación al resto de figuraciones rítmicas.
 - Los dos sonidos que forman un salto.

- 2) El *resto de los sonidos* generalmente son notas de paso (NP), floreos (FL) o retardos (R), Apoyaturas (Ap), etc., con lo cual, la tendencia general es a resolver en un sonido principal o nota del acorde.

Aconsejamos las siguientes *reglas* elaboradas por Walter Piston (Piston, 2001: 21, 45) sobre la elección y la preferencia de la *progresión de fundamentales*:

Modo Mayor

Acorde	Preferencia		
	1	2	3
I	IV o V	VI	I, III
II	V	IV, VI	I, III
III	VI	IV	I, II, V
IV	V	I, II	III, VI
V	I	IV, VI	II, III
VI	II, V	III, IV	I
VII	I, III	VI	II, IV, V

Además en el modo menor:

Modo Menor

Al I le sigue el VII (mayor)
Al III (mayor) le sigue el VII (mayor)
Al VII (mayor) le sigue el III, a veces el VI y con menos frecuencia el IV
Al VII (disminuido) le sigue el I.

Utilizamos la siguiente *tabla* de análisis melódico para cada compás:

Tiempo fuerte Subdivisión Nota repetida				
Valor largo				
Salto				
N.P. F.L. Ap. R.				

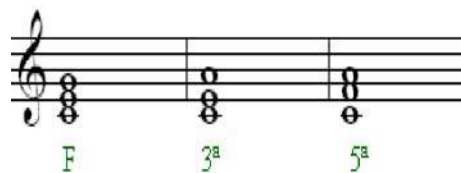
Cada columna de la tabla representa las cuatro subdivisiones del compás, cada fila representa el análisis de cada sonido de la melodía en base a los criterios establecidos.

Ejemplo:

Tiempo fuerte								
Subdivisión								
Nota repetida								
Valor largo								
Salto								
N.P.		N.P.		N.P.				
F.L.								
Ap.								
R.								



Se deduce del análisis, que las celdas sombreadas se corresponden con los sonidos de la melodía que deberían tener preferencia en armonizarse en torno a los grados tonales. Sin embargo, cualquier sonido puede formar parte de tres acordes triada (Zamacois, 86: 110) dando lugar a tres opciones de armonización, éstas son: Fundamental, 3ª ó 5ª.



Opciones para el compás 1:

- El DO del compás 1, tiene tres opciones, puede ser la tónica de DOM, la 3ª de Lam o la 5ª de FAM.
- El MI del primer compás podría ser la tónica de MIm, la 3ª de DOM o la 5ª de LAm.
- El SOL del compás 2, podría ser la tónica de SOLM, la 3ª de MIm o la 5ª de DOM

Opciones para el compás 2:

- El SOL podría ser la fundamental de SOLM, la 3ª de MIm o la 5ª de DOM

Atendiendo a los criterios de armonización y las reglas para las progresiones de sonidos fundamentales optaríamos por las siguientes opciones:

1) La más sencilla y convencional pero efectiva:

Musical notation for option 1, showing two staves of music in 3/4 time. The melody is on the top staff and the accompaniment is on the bottom staff. The chords are labeled as follows: DOM (measures 1 and 4), FAM (measures 2 and 3), SOL7 (measure 3), and DOM (measure 4).

2) Añadimos un acorde en el compás 2 y modificamos en el compás 4 el acorde I por el V:

Musical notation for option 2, showing two staves of music in 3/4 time. The melody is on the top staff and the accompaniment is on the bottom staff. The chords are labeled as follows: DOM (measures 1 and 4), SOL7 (measures 2 and 3), FAM (measure 3), and SOL7 (measure 4).

3) Más colorista en relación a la primera armonización, pero con una progresión más suave en cuanto evitamos o sustituimos los grados tonales del compás 2, 3 y 4, cambiando el DOM por el MIm; el FAM por el Lam y el DOM por el MIm:

Musical notation for option 3, showing two staves of music in 3/4 time. The melody is on the top staff and the accompaniment is on the bottom staff. The chords are labeled as follows: DOM (measures 1 and 4), MIm (measures 2 and 3), LAm (measure 3), and MIm (measure 4).

4) Entre muchas más posibilidades, la siguiente sería la más variada de las presentadas:

4.5. El cifrado armónico en el Jazz y la música moderna

- 1) Cada letra representa un sonido fundamental.
- 2) Los acordes siempre se representan con letras mayúscula.
- 3) Sólo la letra implica un acorde mayor triada.
- 4) El 7 al lado del acorde expresa siempre que la séptima es menor excepto cuando va acompañado de la abreviatura Maj, entonces expresa la séptima mayor: C Maj7.
- 5) Diferenciamos un acorde denominado semidisminuído, el cual responde al acorde que se forma sobre el VII o sensible. Está compuesto por 3m, 5d y 7m.
- 6) Reflejamos las inversiones del acorde en forma de fracción indicando la nota del bajo: C / E.

Ejemplo:

A	B	C	D	E	F	G
LA	SI	DO	RE	MI	FA	SOL

7) Especies de acordes y sus cifrados más característicos.

	M	m	a	d
Triadas	C	C – Cm Cmi Cmin	C + C aug	C dim C dis C ^o
Cuatriadas	C Maj7 C Δ C7	C – 7 Cm7 Cmi7 Cmin7 C – (Maj7) Cm (Maj7)	CMaj7(#5) C + 7 C7(#5)	C dim7 Cdis7 C ^o 7 Cm7b5 C ∅ C7b5

Todos los acordes posibles sobre la tónica o fundamental DO:

The image displays a series of musical staves illustrating various chords built on the C note (Do). The chords are categorized into different groups based on their structure and quality. The first staff shows basic chords like C, C6, and C with added notes. The second and third staves show major and minor triads with various extensions (7, 9, 11, 13). The fourth and fifth staves show suspended chords (SUS) and chords with altered notes (b5, #5, #11). The sixth staff shows more complex chords like CMA7 with various alterations and C7/C9 with b5 alterations.

Actividades

- 1) Dictado de acordes. Discrimina y clasifica mediante la audición las especies de acordes, señala con una cruz la celda correspondiente.

	Mayor	Menor	Aumentado	Disminuido
1				
2				
3				
4				
5				

2) Realiza los acordes: mayor, menor, aumentado y disminuido sobre la fundamental Sol.

Mayor	Menor	Aumentado	Disminuido
-------	-------	-----------	------------

3) Clasifica los siguientes acordes.

4) Escribe los siguientes acordes.

SolM	Mibm	LaM	Rem	MiM
1ª inversión	Fundamental	2ª inversión	1ª inversión	Fundamental

La7	SolbM	Re7	Do aumentado	Si disminuido
2ª inversión	1ª inversión	3ª inversión	2ª inversión	2ª inversión

5) Utilizando la tabla para el análisis melódico, armoniza alguna de las canciones del repertorio ofreciendo tres versiones distintas de la misma pieza (Anexo 2).

6) Armoniza el siguiente fragmento explotando todas sus posibilidades.

Analiza la siguiente progresión armónica, cifra los grados y comenta su función.

All of me

CMaj7		E7	
A7		Dm7	
E7		Am7	
D7		G7	
CMaj7		E7	
A7		Dm7	
FMaj7	Fm6	CMaj7	Em7 A7
Dm7	G7	CMaj7	Dm7 G7

Grupos de valoración especial. Tipos

INTRODUCCIÓN

5.1. Excedentes

- 5.1.1. Tresillo
- 5.1.2. Cuatrillo
- 5.1.3. Quintillo
- 5.1.4. Seisillo
- 5.1.5. Septillo
- 5.1.6. Octosillo u octillo

5.2. Deficientes

- 5.2.1. Dosillo
- 5.2.2. Cuatrillo
- 5.2.3. Quintillo

ACTIVIDADES

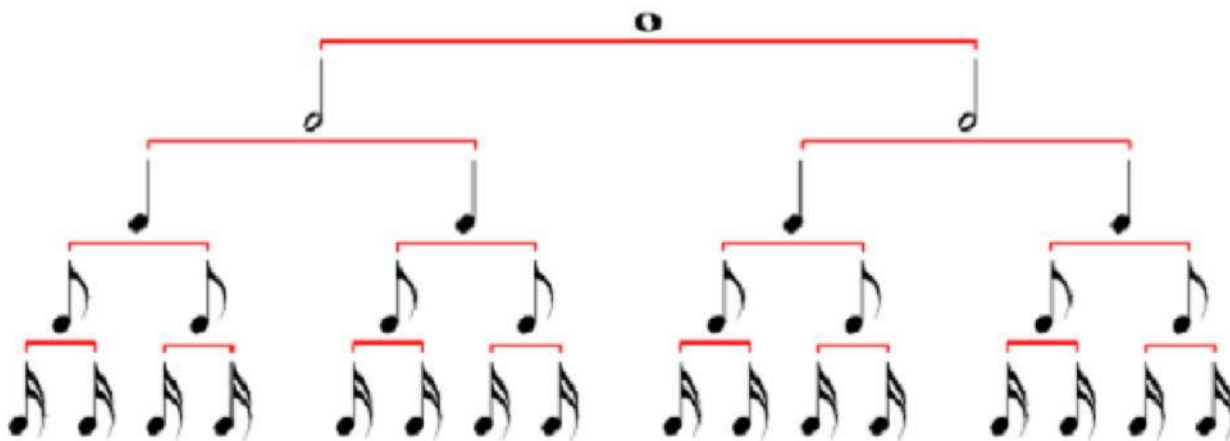
Introducción

Las siguientes definiciones, extraídas de fuentes bibliográficas y presentadas por orden cronológico, sirven como material de base para iniciar el desarrollo del concepto de tonalidad:








1. Ocurren casos en que determinadas agrupaciones de figuras completan un valor total cuya equivalencia no es la representada por la suma de las distintas figuras que constituyen dicha agrupación, si se consideran éstas aisladas e individualmente; tales conjuntos de figuras reciben el nombre de grupos de valoración irregular (Seguí, 1975: 51).
2. Grupos de figuras que toman una duración diferente (mayor o menor) de la que representan como grupo natural (De Pedro, 1990: 59).
3. Por propia definición, las figuras que constituyen un grupo artificial jamás tienen el valor de su suma, sino que tienen el de la división natural superior o inferior, dependiendo del contexto (Jofré, 2003: 139).

Valoración propia

El sistema de métrica empleado en nuestra notación musical responde a una serie de proporciones en cuanto a duración del sonido que están representadas por las figuras de nota y silencio. Un modo tradicional de representar las relaciones entre las distintas figuras ha sido el siguiente:



Sin embargo, observamos que todas las figuras están en proporción o subdivisión binaria respecto a la redonda, con lo cual, esta figura representaría la unidad de tiempo principal sobre la cual se deducirían el resto de figuras y el sistema podría representarse de este modo:

	1
	2
	4
	8
	16
	32
	64

La redonda o 1 representa la figura principal o unidad de tiempo.

La blanca o 1/2 de redonda representa dos unidades que completan una redonda.

La negra o 1/4 de redonda representa 4 unidades que completan una redonda.

La corchea o 1/8 de redonda representa 8 unidades que completan una redonda.

La semicorchea o 1/16 de redonda representa 16 unidades que completan una redonda.

La fusa o 1/32.

La semifusa 1/64.

Puesto que en la música se emplean más valores que los múltiplos de dos, la evolución de la notación métrica dio lugar a distintos signos de prolongación como la ligadura o el puntillo. Sin embargo, dentro de la acentuación y subdivisión de los compases, en algunos casos tenemos la necesidad de utilizar figuraciones especiales que no equivalen a subdivisión natural de la métrica, estas figuraciones representan los denominados grupos de valoración especial o irregular.

De este modo, distinguimos entre grupos artificiales *deficientes* o *excedentes*, según están formados por un grupo de notas mayor o menor al que equivalen.

5.1. Excedentes

5.1.1. Tresillo

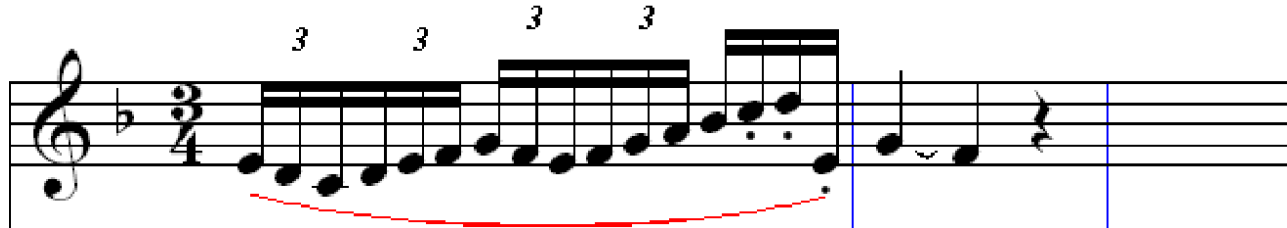
Conjunto de tres figuras iguales que en los compases simples o de subdivisión binaria, equivale a dos de la misma especie:

The image shows five musical examples of the tresillo rhythm. Each example consists of two measures. The first measure contains three notes of equal value, grouped by a bracket with a '3' above it. The second measure contains two notes of the same value as the first measure. The examples are: 1) 4/4 time, half notes; 2) 3/4 time, quarter notes; 3) C time, quarter notes; 4) 2/4 time, eighth notes; 5) 2/4 time, sixteenth notes.

Ejemplos musicales:

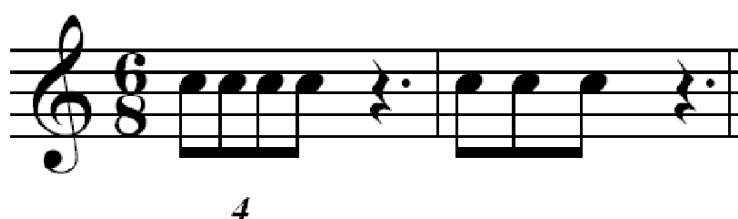
The image shows a musical score for "Romanza sin Palabras" by F. Mendelssohn. The score is for Piano and is in 3/4 time. It features several instances of the tresillo rhythm, indicated by brackets with a '3' above or below the notes. The score is written in G major and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The title "Romanza sin Palabras" and the composer's name "F. Mendelssohn" are written in green. The word "Piano" is written in blue on the left side of the score.

Concierto para Clarinete y orquesta, 2º movimiento, W.A. Mozart



5.1.2. Cuatrillo

El cuatrillo, como observaremos más adelante, es un grupo de valoración artificial que puede ser excedente o deficiente (De Pedro, 1990: 63). En este caso, está formado por un conjunto de cuatro figuras iguales que en los compases compuestos o de subdivisión ternaria equivale a tres de la misma especie:



Ejemplos musicales:

Sonata para clarinete y piano, Paul Hindemith



5.1.3. Quintillo

Puede ser excedente o deficiente. En este caso, conjunto de cinco figuras iguales que en los compases simples o de subdivisión binaria equivale a cuatro de la misma especie.

The image displays four musical examples of quintillos (quintuplets) in different time signatures and note values:

- Example 1: Treble clef, 4/4 time. Five quarter notes in one measure, followed by a bar line and four quarter notes in the next measure. A bracket with the number '5' spans the first measure.
- Example 2: Treble clef, 3/4 time. Five eighth notes in one measure, followed by a bar line and four eighth notes in the next measure. A bracket with the number '5' spans the first measure.
- Example 3: Treble clef, common time (C). Five eighth notes in one measure, followed by a bar line and four eighth notes in the next measure. A bracket with the number '5' spans the first measure.
- Example 4: Treble clef, common time (C). Five sixteenth notes in one measure, followed by a bar line and four sixteenth notes in the next measure. A bracket with the number '5' spans the first measure.

Ejemplos musicales:

Rapsodia in Blue, G. Gershwin

The image shows a musical score for 'Rhapsodia in Blue' by G. Gershwin. The score is in common time (C) and features a quintillo in the bass clef. The quintillo consists of five eighth notes in a single measure, with a bracket and the number '5' above them. The score is written in a grand staff with a blue brace on the left. Red arcs highlight the quintillo in the bass clef and a similar figure in the treble clef.

5.1.5. Septillo

Grupo de valoración irregular que es siempre excedente tanto en los compases de subdivisión binaria como ternaria.

- 1) Conjunto de siete figuras iguales que en los compases simples equivale a cuatro de la misma especie:

Four musical examples illustrating septillo in simple meters. Each example shows a group of seven notes (septillo) and its equivalent in a simple meter. The first two examples are in 4/4 time, showing septillo groups of eighth notes and quarter notes. The last two examples are in common time (C), showing septillo groups of eighth notes and quarter notes.

- 2) Conjunto de siete figuras iguales que en los compases compuestos equivale a seis de la misma especie:

A musical example illustrating septillo in a compound meter (6/8). It shows a group of seven eighth notes (septillo) and its equivalent in a compound meter, which is six eighth notes.

Ejemplos musicales:

Sonata para piano, op 13, "Patética", Bethoven

A musical score excerpt from Beethoven's Sonata for Piano, Op. 13, 'Patética'. The score is in common time (C) and features a complex rhythmic pattern in the right hand, with red arcs highlighting groups of seven notes (septillo). The left hand provides a simple accompaniment. The septillo groups are labeled with the numbers 6 and 7.

5.1.6. Octosillo u octillo

Conjunto de ocho figuras iguales que en los compases compuestos o de subdivisión ternaria, puede equivaler a seis (De Pedro, 1990: 70) o doce de la misma especie (Seguí, 1975: 54):



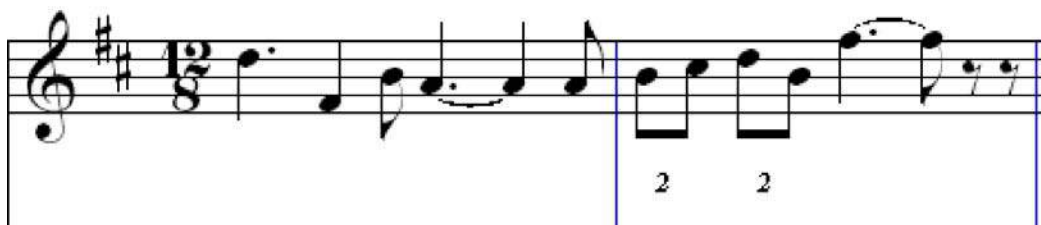
5.2. Deficientes

5.2.1. Dosillo

Conjunto de dos figuras iguales que en los compases compuestos o de subdivisión ternaria equivale a tres de la misma especie.

Ejemplos musicales:

Sinfonía n° 5, P. Tchaikovsky



5.2.2. Cuatrillo

Generalmente es deficiente (Seguí, 1975: 53, y Jofré, 2003: 139) y está formado por un conjunto de cuatro figuras iguales que en los compases compuestos o de subdivisión ternaria equivale a seis de la misma especie.



Puede interpretarse como dos dosillos seguidos.



5.2.3. Quintillo

Conjunto de cinco figuras iguales que en los compases compuestos o de subdivisión ternaria equivale a seis de la misma especie.



Actividades

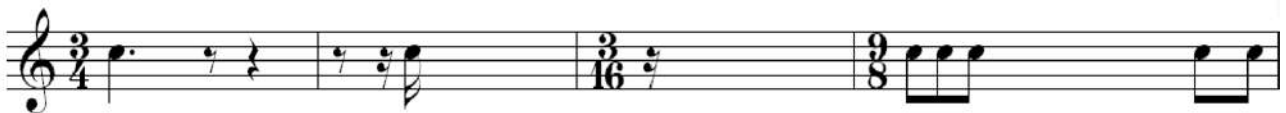
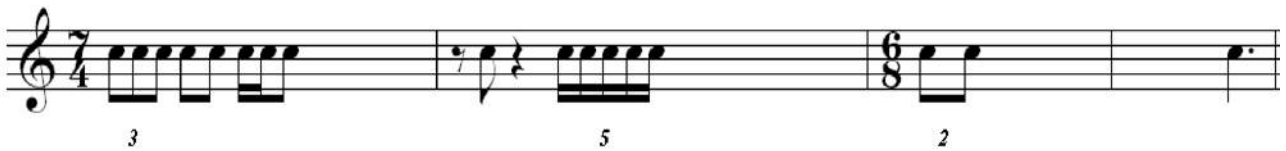
1) Sitúa las líneas divisorias en el siguiente fragmento.



2) Vuelve a escribir el fragmento anterior y sustituye los grupos de valoración especial por valores convencionales utilizando tanto las figuras de nota como los silencios.



3) Completa el siguiente fragmento utilizando valores irregulares.



Ornamentación

INTRODUCCIÓN

- 6.1. Apoyatura
- 6.2. Acciaccatura
- 6.3. Portamento
- 6.4. Mordente
- 6.5. Trino
- 6.6. Grupeto
- 6.7. *Arpegiado*

ACTIVIDADES

Introducción

En un principio los adornos eran variaciones que el intérprete introducía espontáneamente al ejecutar una obra escrita, con el paso del tiempo se anotaron en las partituras de forma abreviada, se establecieron unos criterios para su interpretación y se catalogaron según su tipología.

Observamos que los autores discrepan tanto en la definiciones de los adornos como en la práctica o la realización de los mismos. Muestra de ello es la siguiente tabla comparativa donde se presentan, cronológicamente, cuatro metodologías distintas en torno al concepto de una adorno concreto: la *Apoyatura*:

APOYATURA			
Hugo Riemann (1928)	Salvador Seguí (1984)	De Pedro (1990)	Josep Jofré (2003)
Disonancia / Nota extraña			
Precede al ataque de la nota principal y toma su valor. (Sin embargo, no especifica exactamente su valor.)		Se percute sobre el tiempo de la nota real de la que toma acento y duración. Toma todo su valor cuando la nota real está ligada a otra del mismo nombre. <i>Valor binario:</i> Si la nota real es divisible en mitades, la apoyatura toma la mitad de su valor. <i>Valor ternario:</i> Si es divisible en tercios, toma dos tercios de su valor.	<i>Valor ternario:</i> Puede tomar uno o dos tercios de su valor, dependiendo del contexto donde se encuentre (rítmico, armónico, etc.).
Misma dinámica que la nota principal.	Acentúa ligeramente su sonido resaltando su carácter.		Toma el acento de la nota principal, ligero apoyo sobre la primera.
No siempre se efectúa por grados conjuntos.	Nota inmediata superior o inferior.	Precede por grados conjuntos a una nota real.	Precede por grados conjuntos a la nota real.

En conclusión, nuestro objetivo será clasificar, averiguar cuál es la duración exacta y cómo se interpretan estos adornos estableciendo una síntesis o una visión propia del mismo.

6.1. Apoyatura

1. Nota pequeña y de adorno que precede al signo siguiente, sin alterar el valor en la duración del compás. Puede ser de dos tipos: larga, cuando su duración es igual a la mitad indicada para la nota principal, y corta, cuando el valor resta de la principal el mínimo valor posible (AAVV, 1989: 247).
2. Nota de adorno que precede por grados conjuntos a una nota real. Se representa por medio de notas de pequeño formato, o por medio de signos convencionales. [...] La apoyatura se percute sobre el tiempo de la nota real, de la que toma acento y duración. Independientemente de la representación que adopte la apoyatura, su duración está en función de la nota real a la que acompaña. [...] Se distinguen de las anteriores [las apoyaturas breves], por no tener una duración determinada, sino que se producen siempre rápidas (De Pedro, 1990: 176).
3. Adorno melódico de una nota superior o inferior que antecede a la principal, de la que se sustrae su duración. Se indica mediante notas pequeñas o signo especial. [...] A mediados del siglo XVIII fue sistematizada su ejecución en dos tipos: a. larga, cuya duración dependía de la duración y la división de la nota principal [...] La a. breve llegó a ejecutarse como una nota de muy corta duración... (Pérez, 2000: 67).
4. Ornamento que consiste en añadir una o varias notas extrañas a la melodía que precede a la nota genuina en una segunda superior o inferior. A diferencia de la *acciaccatura*, se produce una reducción, en mayor o menor grado, de su duración real. En algunos casos, la distancia es superior a un intervalo de segunda y produce una verdadera distorsión o disonancia, que contribuye a destacar la nota principal. Asimismo, existen apoyaturas dobles, ascendentes o descendentes, que se representan mediante notas pequeñas o con una breve ondulación (AAVV, 2003: 14).
5. La apoyatura [larga] es una nota que precede por grados conjuntos a la nota real. Suena sobre el tiempo de la nota real, tomando de ésta el acento y parte de su duración. La apoyatura y la nota real suenan ligadas, con un ligero apoyo sobre la primera. [...] La apoyatura breve se indica mediante una pequeña corchea atravesada por un trazo, y puede estar situada a cualquier distancia interválica de la nota real (Jofré, 2003: 195).

Análisis comparativo y valoración propia

Centrándonos en su utilización y en la interpretación deducimos que puede adoptar dos tipos de *valor*: binario y ternario. Observamos que Riemann no aclara su *duración*, sin embargo, estamos de acuerdo en la diferenciación de su valor según el contexto rítmico donde se encuentre atendiendo a la cita de De Pedro. Respecto a su *dinámica* consideramos que el hecho de no acentuarla implicaría una ejecución convencional, o mejor dicho, no tendríamos la necesidad de escribir este sonido como un adorno y con una grafía especial.

Consideramos que se realiza sobre *grados conjuntos* y así es como se presenta en el repertorio y en la mayoría de los casos.

Ejemplo:

Ayotatura Larga (Subdivisión binaria)

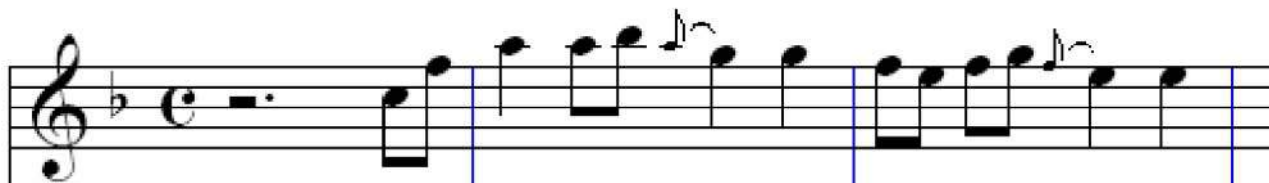


Ayotatura Larga (Subdivisión ternaria)



Ejemplos musicales:

Concierto para clarinete y orquesta n° 3, Carl Stamitz



6.2 Acciaccatura

1. Consiste en una apoyatura a distancia de semitono inferior de una nota principal. Se ejecuta simultáneamente con la nota o acorde que acompaña. La acciaccatura debe interrumpirse rápidamente, permaneciendo el o los sonidos reales (De Pedro, 1990: 184).
2. Ornamento empleado por los clavicenistas del siglo XVIII, particularmente frecuente en las obras de Scarlatti. Consiste en hacer oír por un breve instante junto con la nota armónica la nota vecina en el semitono inferior, produciéndose así una fugaz disonancia (Candé, 2002: 13,14).
3. En algunas piezas musicales se incluye una nota de tamaño mucho más reducido delante de otra. Esta nota minúscula –que a veces se denomina nota de gracia– puede ser una *acciaccatura* o una apoyatura. La acciaccatura se

escribe con una raya que cruza el palo de la nota, y se puede interpretar de tres formas diferentes. Puede tocarse justo antes del tiempo; sobre el tiempo pero poniendo todo el énfasis en la nota principal, o al mismo tiempo que la nota principal, pero tocada en *staccato*. Esta última opción sólo se puede aplicar en instrumentos que permitan tocar más de una nota a la vez. Independientemente de cómo se interprete la acciaccatura, su valor nunca se cuenta en la suma total de valores del compás (Burrows, 2004: 95).

Análisis comparativo y valoración propia

Todos los autores coinciden en que la *acciaccatura* responde a una ligera disonancia que acompaña a la nota principal y se sitúa a distancia de semitono inferior. A diferencia de la *apoyatura*, la *acciaccatura* se ejecuta simultáneamente junto a la nota principal interrumpiéndose justo después de su ataque. No estamos de acuerdo con Burrows y su diferenciación en los tres tipos de ejecución puesto que si se ejecuta antes de la nota principal podría considerarse como un *mordente* o *apoyatura breve*.

Ejemplo:



6.3 Portamento

1. En la técnica vocal y en los instrumentos de arco, paso de una nota a otra, a través de sonidos intermedios; en el jazz se utiliza con mucha frecuencia como medio expresivo (AAVV, 1988: 3303).
2. Aplicado a la voz o a un instrumento de cuerda significa arrastrar el sonido de una nota a otra, sin dejar blancos (es decir, muy *legato* y pasando momentáneamente por las notas que se encuentran entre las dos notas extremas indicadas por la anotación); el mismo efecto puede obtenerse con el trombón (AAVV, 1997: 1055).
3. Deslizamiento rápido y por grados conjuntos hacia una nota principal, generalmente una tercera superior o inferior. Se representa por notas de pequeño formato o por signos convencionales. Su ejecución es, al igual que ocurre con la mayoría de los adornos barrocos, sobre el tiempo de la nota real (De Pedro, 1990: 183).

4. Técnica vocal por la que se pasa de un sonido a otro distante sin solución de continuidad al resbalar rápidamente sobre los sonidos intermedios. A veces defecto del cantante, a veces es deseo y prescripción del compositor, que liga las notas extremas con una rayita. Cuando se aplica a los instrumentos musicales –recurso frecuente en el jazz–, el procedimiento se denomina *glissando* (AAVV, 2005: 237).

Análisis comparativo y valoración propia

Todas las definiciones coinciden en que se trata de un ligero desplazamiento hacia la nota principal, sin embargo, distinguimos dos tipos según se ejecuta en los instrumentos de teclado o los instrumentos que tienen la posibilidad de realizar este arrastre en *glissando* como la voz, la cuerda, y la gran mayoría de los instrumentos de viento. En estos últimos, el arrastre se realiza pasando por todas las alturas comprendidas entre ambos sonidos.

Ejemplo:



6.4. Mordente

1. Mordente superior [...], empieza con la nota principal, sube a su segunda superior (según la armadura de la tonalidad) y vuelve a la nota principal; [...]. El mordente inferior, [...], generalmente desciende a la segunda menor, aun cuando resulte una nota extraña a la tonalidad (Riemann, 1928: 41).
2. No todos los teóricos denominan mordentes a los mismos adornos. Este término se encuentra empleado con los siguientes criterios:
 - a) Exclusivamente para designar el adorno de dos notas que nosotros denominaremos mordente a la segunda superior.
 - b) Para designar este tipo de adorno y, además el de sentido contrario, que nosotros designaremos mordente a la segunda superior.
 - c) Para designar todos los adornos de dos notas que se ejecutan rápidamente antes de la nota principal.
 - d) Para designar todos los adornos –cualquiera que sea el número de sus notas– que se ejecutan rápidamente antes o después de la nota principal (Zamacois, 1976: 19).

3. Mordentes son notas de adorno que se ejecutan con la mayor rapidez posible. Pueden ser de una o de dos notas; en el primer caso también se les denomina *apoyatura breve* o *acciaccatura* y se escribe en forma de pequeña corchea que tiene el palo y el corchete atravesados por una pequeña línea oblicua, estando habitualmente ligado a la nota principal que le sigue (Seguí, 1985: 63).
4. Adorno musical constituido por dos notas (aunque algunos estudiosos consideran mordente todo adorno ejecutado rápidamente antes de la nota fundamental), que puede indicarse mediante dos notas pequeñas ligadas a la fundamental o mediante un signo específico. En sentido amplio, si comprende una nota se denomina *apoyatura* o *accacciatura*; si comprende dos o más de dos: mordente a la segunda inferior; mordente a la segunda superior; mordente recto ascendente; mordente recto descendente; mordente de notas auxiliares ascendente o mordente de notas auxiliares descendente. Toman su valor de la figura posterior o de la anterior, según el sistema de interpretación (AAVV, 2004: 376).
5. Ejecución rápida y alternada de una nota real con su auxiliar inferior diatónica (tono o semitono) [...] Mordente superior. Ejecución rápida y alternada de una nota real con su auxiliar superior diatónica (De Pedro, 1990: 185).

Análisis comparativo y valoración propia

Riemann y De Pedro consideran que el mordente es un adorno formado siempre por dos notas y está integrado por la nota real, su sucesiva inferior o superior a distancia de tono o semitono y su conclusión en la nota real. Sin embargo, Seguí y Zamacois afirman que el mordente puede estar formado tanto por una sola nota como por varias, la única premisa será que deben ser ejecutadas con la mayor brevedad o rapidez. Consideramos como *apoyatura breve* o *mordente simple* al adorno formado por un solo sonido y *mordente de dos notas* o simplemente *mordente*, cuando el adorno está formado por un batido de dos sonidos sobre la nota principal.

Ejemplos:

Mordente simple o apoyatura breve

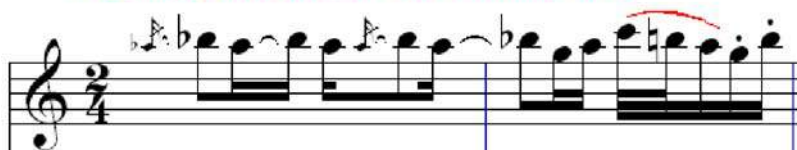


Mordente de dos notas



Ejemplos musicales:

Tres piezas para clarinete solo, Igor Stravinsky

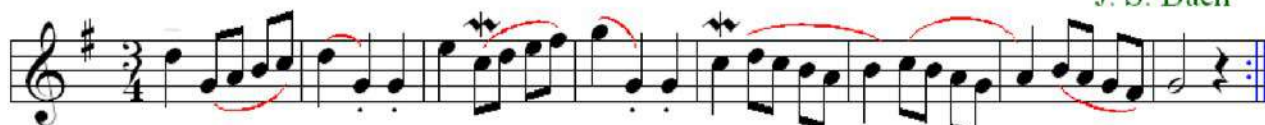


Scheherazade, segundo movimiento, Rimski Korsakov



MENUET nº 2

J. S. Bach



6.5. Trino

1. Trino no es otra cosa que una *apoyatura superior* repetida sin interrupción, que empieza siempre, por lo tanto con la nota secundaria superior (la segunda superior de la tonalidad en que se halla la pieza) y termina rozando la segunda inferior en forma de grupeto (Riemann, 1928: 43).
2. Consiste en la sustitución de una nota por la ejecución rápida y alternativa de dicha nota y su inmediata superior o inferior (Seguí, 1975: 66).

Análisis comparativo y valoración propia

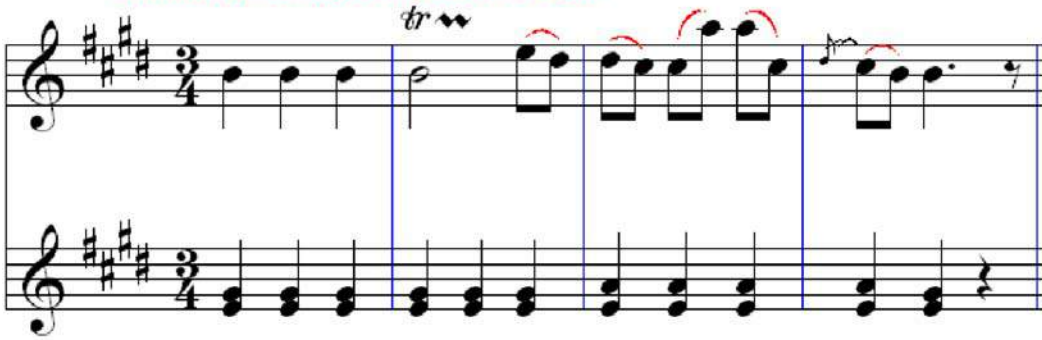
El *trino* nació con el objetivo de hacer durar más los sonidos en aquellos instrumentos, generalmente de teclado, cuya sonoridad se extinguía brevemente después de su ataque y no tenía capacidad para sostener el sonido durante mucho tiempo. Es el resultado de alternar rápidamente el sonido principal con el inmediato superior o inferior. Otra cuestión de la interpretación es sobre que sonido debe comenzarse el trino, según J. P. Rameau y F. Couperin deben iniciarse en la nota auxiliar, sin embargo, y a partir del Romanticismo, suelen iniciarse en tiempo real y sobre la nota principal.

Trino

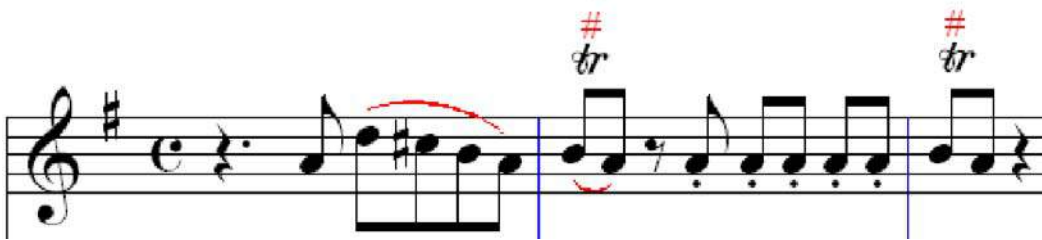


Ejemplos musicales:

Sonata en Mi Mayor, Minué, J. Haydn



Serenata Eine Kleine Nachtmusik, W.A. Mozart



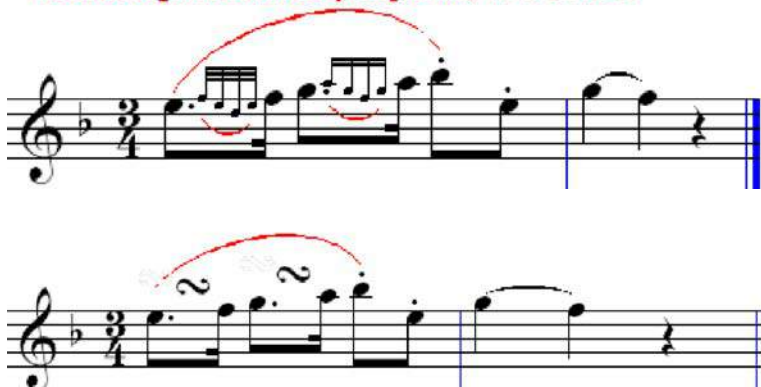
6.6. Grupeto

Ejemplos:



Ejemplos musicales:

Concierto para clarinete y orquesta, W.A. Mozart

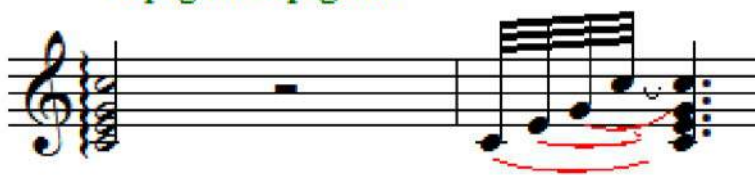


6.7. Arpegiado

Arpeggio o arpegiado

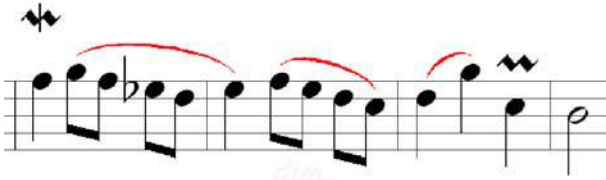
1. Ejecución sucesiva, rápida y mantenida de las notas de un acorde (De Pedro, 1990: 199).
2. Ejecución sucesiva, por lo general de la más grave a la más aguda, de las notas que constituyen un acorde; el término deriva de arpa, instrumento en el que este modo de ejecución es característico. Se utiliza particularmente en la música para guitarra y para instrumentos de tecla y arco (AAVV, 2005b: 956).
3. Ejecución sucesiva, similar a la efectuada con el arpa, de las notas de un acorde con instrumentos de teclado y de arco (AAVV, 1996: 210).

Arpeggio o arpegiado

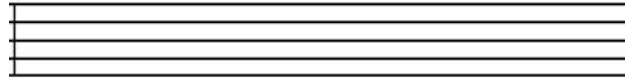


Actividades

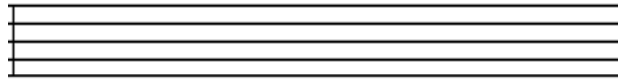
- 1) Búsqueda en el repertorio de ejemplos característicos de ornamentación, análisis e investigación sobre sus posibles realizaciones.
- 2) Escribe la realización de estos adornos:



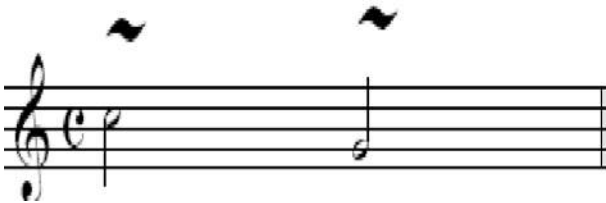
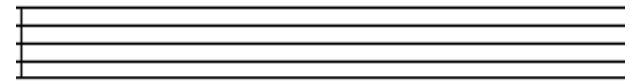
Realización



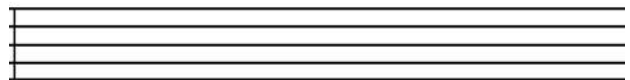
Realización



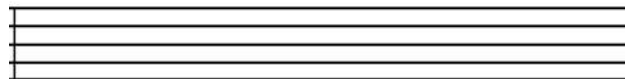
Realización



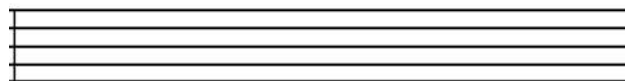
Realización



Realización



Realización



3) Vuelve a *escribir* el siguiente fragmento y su realización.

J. S. Bach, *minuet n^o 2*

The image displays a musical score for J.S. Bach's Minuet No. 2. The top staff is a treble clef in G major (one sharp) and 3/4 time. It contains the original melody with several red annotations: slurs over the first two measures, the third measure, and the last two measures; ties between the first and second notes of the first measure, and between the first and second notes of the second measure; and double arrows above the notes in the third and fourth measures, likely indicating fingerings. The bottom staff is an empty treble clef in 3/4 time, intended for the student's realization of the piece.

La grafía contemporánea

INTRODUCCIÓN

7.1. Notación para *clusters*

7.2. Grupos de notas

7.3. Alturas aproximadas

7.4. Agógico-dinámicos

7.5. Efectos

ACTIVIDADES

Introducción

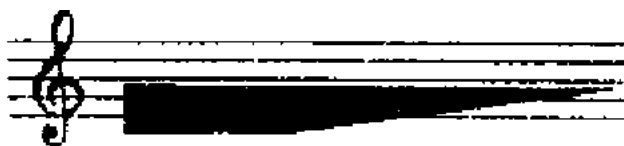
La grafía musical ha estado siempre en continua evolución, debido a que no hay un convenio o unos criterios homogéneos para la notación de la música contemporánea, presentamos una selección de los modelos más característicos y una valoración propia de los mismos.

7.1. Notación para *clusters*

Significa «racimo» en inglés. Se denomina *cluster* a un grupo de notas muy disonante que se interpretan simultáneamente, muy próximas o apenas separadas entre sí, es decir, grupos de intervalos de 2ª o sonidos de altura indeterminada. Es muy habitual en la música escrita para teclados y encontramos muchos ejemplos en la música de Charles Ives o Henry Cowell quién le acuñó el término. Interesan más por su efecto tímbrico o su empleo percusivo que por una justificación armónica.

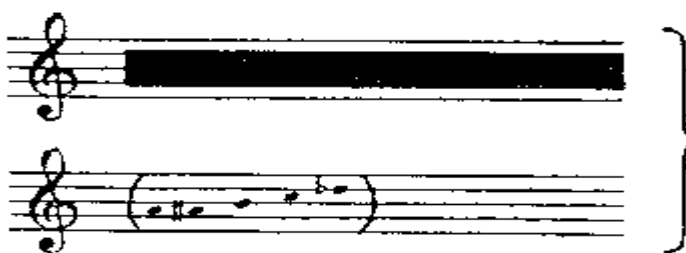
Ejemplos:

Duración del *cluster* en la partitura.



En este caso puede interpretarse como una sucesión *clusters* cada vez más estrecha, sin embargo puede confundirse con la ejecución del mismo *cluster* y una variación de la dinámica en *decrescendo*.

Se especifican los sonidos a ejecutar.



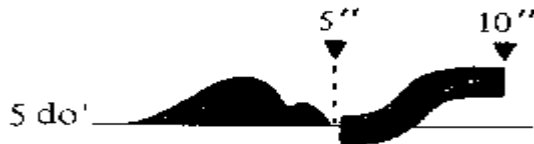
No representa ningún elemento de dinámica, se limita a fijar los sonidos concretos.

Clusters de teclas blancas, negras.



En este caso se especifica el ámbito del *cluster* y se determina, de modo abreviado, las teclas del piano que deben formarlo. El empleo de las figuras de nota implica una duración establecida y una mezcla entre la notación convencional y la nueva escritura.

Indicaciones de duración y altura del *cluster*.



Más precisa que los ejemplos anteriores, este tipo de grafía concreta exactamente las alturas que integran el *cluster* y puede facilitar el empleo de intervalos más reducidos que el semitono del sistema temperado.

7.2. Grupos de notas

Ejemplos:

Recorrido del grupo de notas, con o sin indicación de altura:



En muchos casos se ejecutan de modo aleatorio, dibujan el contorno melódico pero en ocasiones no precisan las alturas concretas ni las duraciones, estos aspectos se dejan al criterio del intérprete y a la creación en el momento.



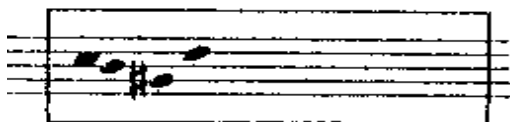
En este ejemplo se especifica el orden de ejecución pero no se hace ninguna referencia a la duración del sonido. Las cabezas de nota pueden situarse en el pentagrama con lo cual representarían la altura concreta. Puede interpretarse la longitud de la línea que une los sonidos y la distancia entre los mismos como parámetros de altura y duración o como una relación proporcional entre los sonidos discriminando los breves de los largos.

Sonidos de altura aproximada y duración representada por el rectángulo.



Se deja la entonación de los sonidos a criterio del instrumentista, los sonidos no tienen una duración precisa, sin embargo se establece la duración total del diseño melódico.

Sonidos repetidos a placer.



Se fijan las alturas y se ejecuta *a piacere*, no se indica ni el principio ni el final del diseño, tampoco la duración exacta de cada sonido y no se representa rítmica alguna. Se trata de un recurso para la improvisación con la premisa o pauta que establece los sonidos concretos.

Ejecución rápida de los sonidos con o sin determinación de entonación.



También se ejecuta *ad libitum* y se establece la ejecución rápida como único criterio para la interpretación.

7.3. Alturas aproximadas

Notas comprendidas en los extremos del registro, la más aguda y la más grave.



Se fijan las alturas máximas del diseño melódico con lo cual la única premisa sería el ámbito melódico, el resto de elementos son de libre interpretación.

Líneas que delimitan la altura o la dirección del sonido.



Curiosa grafía para representar el orden y el contorno melódico del diseño, la duración de los sonidos es libre o se deja a criterio del instrumentista.

7.4. Agógico-dinámicos

Acelerando y rallentando.



Se trata de sonidos repetidos a la misma altura como bien representa su grafía, podría representarse igualmente mediante la grafía convencional. En el primer ejemplo, la proximidad de las cabezas de nota hacia la mitad del diseño sugiere un *acelerando*. En el segundo ejemplo, el estrechamiento y la expansión de los corchetes de nota indican variaciones de tempo, *acelerando* y *rallentando* respectivamente.

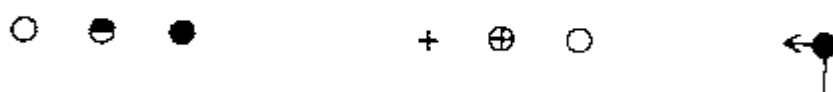
7.5. Efectos

Estilos de *pizzicatos*.



Representa distintos ataques del sonido en los instrumentos de cuerda y las posibilidades de la ejecución en *pizzicato*. Hacen referencia a la resonancia, intensidad y duración del sonido.

Presión de las válvulas o pistones (abierto, semiabierto o cerrado).



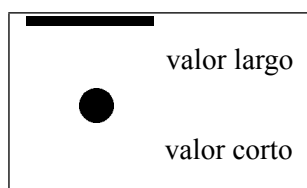
Se trata de un efecto característico y muy efectista en la ejecución instrumental. Los instrumentos de viento pueden obtener distintos timbres para la misma altura del sonido dependiendo de las digitaciones que utilicen o de las variaciones llevadas a cabo por el instrumentista en el sistema de producción del sonido. De este modo a través de los cambios de timbre se producen efectos de abierto-cerrado o brillante-oscuro, que implican la combinación y la alternancia de timbres en el sonido producido por el mismo instrumento.

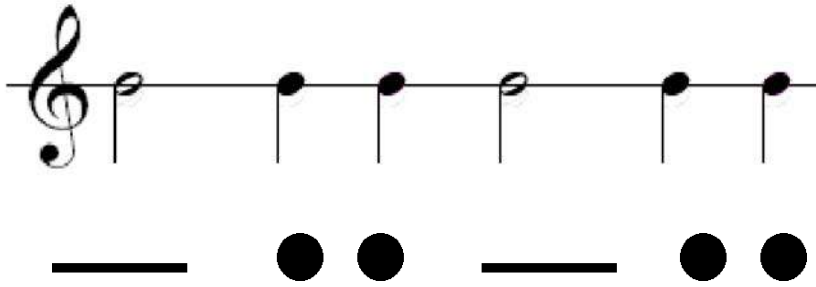
Actividades

- 1) *Crea un nuevo sistema de notación alternativo* al convencional para representar alguno de los elementos musicales y justifica su aplicación pedagógica.

Ejemplo:

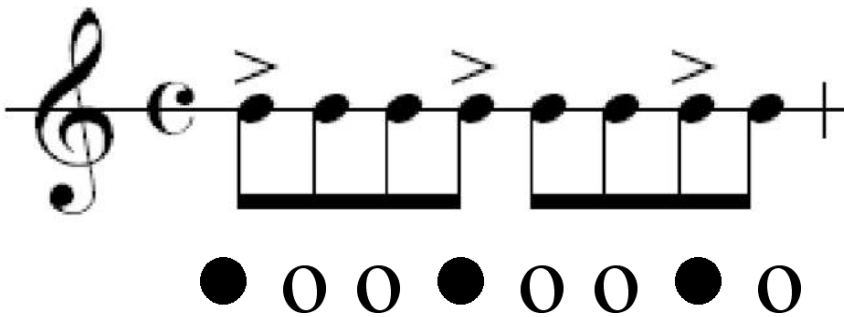
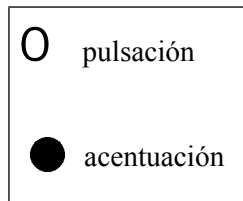
Sistema para representar gráficamente la *duración* del sonido a nivel elemental.





Ejemplo:

Sistema para representar gráficamente la *pulsación* y la *acentuación* del sonido a nivel elemental



La improvisación

INTRODUCCIÓN

8.1. Tipos de improvisación. Criterios de clasificación

8.2. La improvisación musical

8.3. Las formas musicales en el Jazz

8.3.1. El Blues

8.3.2. El Rhythm

8.3.3. El Standard

8.3.4. El modal

ACTIVIDADES

Introducción

Ningún pedagogo describe tan brillantemente el objetivo de la improvisación en relación al lenguaje y a la educación musical como Maurice Chevais (1932, 45):

Leer un texto en francés, hasta en voz alta, no es hablar francés; descifrar un ejercicio de solfeo no es hablar la lengua musical. Utilizar el lenguaje musical es disponer de él libremente para expresar un sentimiento. [...], hay un solo modo que induce a hablar el lenguaje musical: la improvisación; y éste es el que se deja de lado deliberadamente. Todo contribuye a desarrollar el sentido de la imitación, el recuerdo de los sonidos, de los signos, el razonamiento mismo, pero nada, excepto el trabajo libre, pone en ejercicio musicalmente la facultad principal del niño: la imaginación.

De este modo, deducimos de la cita el objetivo principal de la asignatura:

Utilizar libremente el lenguaje musical mediante la improvisación con el fin de sensibilizar, comprender, vivificar e interiorizar en el alumno las cualidades del sonido, los elementos constitutivos de la música y los recursos compositivos.

No se trata de crear futuros grandes improvisadores sino de exponer, explicar y asimilar y practicar los principales procedimientos para la creación espontánea ofreciéndoles técnicas objetivas que potencien el desarrollo de la creatividad musical.

Justificación y valoración propia del valor pedagógico de la improvisación

Consideramos la aplicación pedagógica de la improvisación en torno a tres objetivos básicos relacionados con el lenguaje musical:

- 1) Como medio de expresión.
- 2) Como medio de interiorización.
- 3) Como medio para desarrollar la imaginación y la creatividad.

La importancia de la improvisación musical como elemento pedagógico tiene su origen en el modo espontáneo en que se ponen en práctica las técnicas compositivas basadas en la repetición, imitación, variación y desarrollo, creando una pedagogía activa y creativa que favorece en el alumno el desarrollo de las habilidades compositivas e interpretativas. La improvisación favorece la asimilación y la puesta en práctica de los contenidos conceptuales, pero también es un proceso donde a través de la exploración adquirimos nuevos conocimientos, hábitos y destrezas. Un posible planteamiento sería que el alumno experimentara sobre los elementos constitutivos de la música, interiorizándolos y desarrollando su sensibilidad para más tarde aproximarse a los aspectos teóricos relacionados con la interpretación y la composición. Observamos, con independencia de sus particularidades, que estas premisas responden a la base pedagógica de toda la metodología musical actual: «sensibilizar y después teorizar».

A través de la improvisación, intentaremos provocar una respuesta de libre expresión en el alumno, éste creará su propia música y explorará nuevos sonidos y formas en la práctica instrumental, la percusión corporal, la voz o el movimiento. Se pretende explotar las posibilidades expresivas de los instrumentos o medios técnicos que se utilicen para la creación de música a través de la descarga y la desinhibición. De este modo, favoreceremos la capacidad de expresión mediante la observación, memoria, representación e imaginación, potenciando la búsqueda en el proceso de investigación y el desarrollo de la creatividad a través de respuestas y soluciones personales.

En definitiva, la improvisación musical favorece la creatividad y desarrolla las siguientes *aptitudes*:

- Intuición.
- Imaginación.
- Riqueza de ideas.
- Inventiva.
- Originalidad.

Y se manifiesta como:

- Pensamiento productivo.
- Solución de problemas.
- Imaginación creadora.

El jazz como modelo de música improvisada

En un principio, defendemos la idea de establecer un tipo concreto de música como modelo para precisar y concretar las técnicas aplicadas en la improvisación musical. Podríamos escoger cualquier tipo de música donde la improvisación desempeñara un papel importante como en la música clásica india y sus sistemas de *talas* y *ragas*; en el flamenco y sus *palos*; en las *fórmulas salmódicas* del gregoriano; en la realización del *bajo continuo* en el Barroco; o en la *cadencia* del concierto en el clasicismo; y analizar sus características y procedimientos para la improvisación. Sin embargo, elegimos el jazz como modelo y nos centramos en el periodo histórico donde éste se basa en la improvisación sobre progresiones armónicas. Justificamos la propuesta debido a que dicho estilo presenta unas formas y estructuras propias, definidas y estructuradas que son aptas para la práctica de la improvisación y el desarrollo de la creatividad así como rico en ejemplos musicales y transcripciones.

El análisis estilístico, el desarrollo y la evolución del jazz junto a sus máximos representantes no es un contenido propio de este trabajo, por el contrario, si centramos el estudio en su aportación a la creatividad y el análisis de las distintas técnicas empleadas podemos explorar, reproducir y tomar modelos, imitar y llegar a crear nuestro propio lenguaje. De este modo cumpliríamos con los objetivos de la asignatura relacionados con el lenguaje musical y pondríamos en práctica los procedimientos empleados en la improvisación.

Así pues, y en relación a otras músicas y repertorios, los procedimientos y técnicas que presentaremos se desarrollan a través del jazz: una *propuesta metodológica de análisis para cualquier tipo de improvisación melódica sobre estructuras armónico-formales*.

Respecto a la presencia de la improvisación en la pedagogía observamos que los objetivos didácticos son similares en todos los tratados pedagógico-musicales, sin embargo, cada uno de ellos posee distintas particularidades respecto a la educación musical y los contenidos relacionados con la creación espontánea. Por este motivo nos sentimos obligados a clasificar los tipos de improvisación, a analizar sus características y mediante un proceso de selección elaboramos un estudio comparativo que presenta las características de cada metodología en torno a este procedimiento para la creación musical.

Finalmente, proponemos el jazz como modelo de música para la aplicación didáctica de la improvisación, analizamos sus formas musicales y ofrecemos las técnicas más representativas del estilo.

8.1. Tipos de improvisación. Criterios de clasificación

En muchas de las actividades que contemplan las distintas metodologías se hace referencia a un tipo de pautas o consignas para la práctica de la improvisación, en algunos casos se especifica por ejemplo que dicha improvisación sea libre. Las primeras cuestiones que nos planteamos son: ¿la improvisación debe de ser libre en cuanto a qué?, ¿en cuanto al ritmo?, es decir, ¿de ritmo libre de tipo declamatorio o recitado?, ¿de ritmo libre al estilo de canto gregoriano?, ¿no medido? o ¿libre en cuanto al aspecto melódico?, es decir, ¿no partimos de ningún sistema o escala? o tal vez, ¿libre en cuanto no está sujeta a ningún ciclo o progresión armónica? o pudiera ser ¿libre en cuánto que no está dirigida por un director?

Para aclarar el tema y clasificar las distintas manifestaciones de esta actividad, distinguimos los siguientes tipos de improvisación dependiendo de unos criterios generales de selección basados en factores como: el elemento musical empleado, el género, el improvisador, el nivel de coacción o el tema tomado como base:

		Tipos de improvisación
Criterios generales de selección	Elemento musical	Rítmica
		Melódica
		Armónica
	Género	Vocal, instrumental, prosódica Percusión corporal Movimiento, expresión corporal
	Ejecutante	Individual, colectiva
	Nivel de coacción	Libre, dirigida
Tema	Temática, no-temática	

Sin embargo, puede darse otro tipo clasificación según la consigna, orden, estímulo u objetivo de la improvisación (Hemsey, 1983: 25, 26), de este modo podemos realizar los siguientes criterios de selección:

1. Por el objeto o tema de la consigna:

- 1.1. Musicales
- 2.2. Extramusicales

Con esta premisa se pretende clasificar de forma generalizada todos los estímulos para el desarrollo de la improvisación. Las consignas musicales están representadas por los elementos constitutivos de la música y las cualidades del sonido, las consignas extramusicales pertenecen al ámbito de la conducta humana.

2. Por la dinámica o técnica de trabajo utilizada:

- 2.1. Implícita, explícita
- 2.2. Individual, grupal
- 2.3. Abierta, cerrada
- 2.4. Simple, compuesta
- 2.5. Única, seriada

En este apartado se clasifica la improvisación según el nivel de determinación, el tipo de intérprete, el grado de control, la cantidad de consignas y las subconsignas en relación con la consigna principal.

3. Por el nivel de formalización:

- 3.1. Forma ausente – forma externalizada
- 3.2. Forma inducida
- 3.3. Forma preestablecida

Hace referencia a la forma o la estructura musical, que determina la unidad, la simetría, el equilibrio y favorece la organización de las ideas musicales.

4. Por el estilo o tipo de actividad que propone o implica la consigna:

- 4.1. Improvisación libre
- 4.2. Investigación-exploración, ejercitación
- 4.3. Descripción-relato, evocación
- 4.4. Imitación, correspondencia
- 4.5. Juego con reglas
- 4.6. Automatismos

Clasifica la improvisación según el nivel de coacción desde la improvisación libre a la dirigida, de la imitación a la creatividad, o del planteamiento de códigos o sistemas que regulen su producción.

En definitiva, según la consigna los *tipos de improvisación* serán los siguientes:

Criterios de clasificación	Por el objeto o tema de la consigna.	Musicales	Materiales (sonido, ritmo, melodía, armonía).
			Estructuras (formas) sonoras y musicales.
		Extramusicales	Corporales, afectivas, mentales, sociales.
	Por la dinámica o técnica de trabajo utilizada	Implícita (libre) – Explícita.	
		Individual – Grupal.	
		Abierta – Cerrada (de acuerdo al alcance o grado de control de la consigna sobre el objeto en juego: cuando más general, es más abierta la consigna).	
		Simple – Compuesta (según la cantidad de objetos o elementos que se manejan durante una improvisación).	
		Única – Seriada: Basada en una serie en la que una o más consignas secundarias (subconsignas) suceden a la consigna principal con el objeto de enriquecer o mejorar el producto final.	
	Por el nivel de formalización. Distingue la microestructura o <i>trama</i> , como las relaciones que se establecen entre los elementos internos de una determinada estructura musical y macroestructura o <i>forma</i> , la relación de orden superior que vincula los elementos o materiales de un grupo o serie con el contexto General.	Forma ausente: Desestructuración generalizada de una <i>trama</i> .	
		Forma externalizada: Espontánea y subconsciente el individuo produce estructuras en base a formas previamente internalizada.	
		Forma inducida: La forma es inducida o generada automáticamente por la consigna, aunque no haya en su enunciado una forma expresa a la misma.	
		Forma pre-establecida: La improvisación se realiza sobre un soporte o base formal (encadenamientos, yuxtaposiciones, etc.), establecidos claramente a través de la consigna principal o de subconsignas.	
	Por el estilo o tipo de actividad que propone o implica la consigna	Improvisación libre: Se trata de una desinternalización espontánea de materias y formas musicales o bien de una autoconsigna que se da el alumno.	
		Investigación, Exploración – Ejercitación: A través de este tipo de consignas se promueve un proceso de manipuleo de los materiales sonoros (objeto musical externo) con fines de indagación sobre los mismos. El proceso de exploración puede dar lugar a una forma explícita y el de ejercitación a un nivel de estructuración de tipo <i>trama</i> .	

Criterios de clasificación	Descripción, Relato – Evocación: Suponen el manipuleo del objeto sonoro internalizado y pueden producir formas elaboradas como en el caso de la descripción – relato donde hay un itinerario, o <i>tramas</i> estáticas, estructuralmente indefinidas en el caso de la evocación.
	Imitación – Correspondencias: El modelo puede ser inmediato y su imitación será auditiva, visual o audiovisual, también puede tratarse de una correspondencia con un modelo interiorizado.
	Juego con reglas: Improvisación reglada mediante un código o sistema.
	Automatismos: Motrices y psíquicos. Donde el azar y la subconsciencia pasan a primer plano dejando de lado la conciencia mental y auditiva.

8.2. La improvisación musical

De esta clasificación general ampliamos los tipos de improvisación según las características musicales en:

Características de los tipos de improvisación		
Cualidades del Sonido	Altura	- Agudo / grave
	Duración	- Largo / corto
	Intensidad	- Fuerte / suave
	Timbre	- Claro / oscuro
Elementos musicales	Ritmo	- Duracional: Alternancia de valores - Acentual: Alternancia de intensidades - Armónico: Alternancia de acordes
		Según el método Willems: - Libre: Oratorio / Declamado - Rítmico: Proporcionado pero no medido, sobre un tempo o pulsación establecida - Métrico: Medido mediante compases
	Melodía	Tipología: - Activa / estática - Cantabile / instrumental - Articulada / continua
		Contorno melódico y dirección: - Ascendente - Descendente - Nivelada - Ondulada - Quebrada
		Ámbito melódico e interválica: - Grados conjuntos / disjuntos / saltos - Diatónica / cromática / pentatónica / modal - Consonante / disonante
Armonía	- Funcional / colorística - Acórdica / contrapuntística - Disonante / consonante - Tonal / modal	
Textura	- Monódica - Homofónica - Polifónica (contrapunto, fuga, canon) - Melodía acompañada	

Características de los tipos de improvisación		
	Forma	- Libre - Repetitivas por secciones: binaria, ternaria - Variación: <i>Ostinato</i> , tema con variaciones - Rondó
	Instrumentación	- Instrumental ORFF - Coro
Recursos compositivos	Repetición	Imitación exacta
	Imitación	Rítmica: - Figuración rítmica, ritmo característico Melódica: - Secuencia o progresión melódica - Transposición, a la 5.º, 4.o, etc. - Aumentación / Disminución
	Variación	Rítmica: - Modificación de valores rítmicos, duración y acentuación. Melódica: - Ornamentación, adornos, notas de paso, apoyaturas, arpegios, figuraciones
	Desarrollo	- Elaboración temática, aplicación de todas las técnicas anteriores

Puesto que el objetivo principal de la improvisación es el desarrollo de los elementos musicales, para elaborar la síntesis de contenidos realizamos un *estudio comparado de las distintas metodologías* en torno a los aspectos rítmicos y melódicos.

Improvisación rítmica				
Metodología	Movimiento	Percusión corporal	Expresión vocal y canto	Práctica instrumental
DALCROZE	Audiciones improvisadas con respuesta espontánea que favorecen la discriminación auditiva y la musicalidad. Representación de los elementos musicales a través del gesto y el movimiento.	No la emplea justificando que la simple acción de golpear sólo moviliza un sector corporal y no desarrolla una acción completa del cuerpo.	Asocia el movimiento y la expresión corporal a la misma ejecución mediante el juego. Inicia con el patrón rítmico negra-dos corcheas.	Improvisación al piano mediante la elaboración y modificación rítmica de fragmentos musicales. Realización de diseños rítmicos y acompañamientos improvisados por los alumnos.
KODÁLY	Asocia la <i>rítmica</i> a la canción húngara.	Formas pregunta-respuesta y canon rítmico. Los esquemas rítmicos extraídos de la canción, son percutidos con palmadas y sirven como tema para la imitación y la improvisación.	Emplea los fonemas o <i>silabas rítmicas</i> , el pulso uniforme y el compás regular. Inicia con las figuras de blanca, negra, corchea y el patrón típico húngaro negra con puntillo-corchea.	
ORFF	Utiliza el movimiento espontáneo en la iniciación, pero prefiere la percusión corporal sin desplazamiento.	Formas pregunta-respuesta con carácter suspensivo-conclusivo, <i>ostinatos</i> rítmicos como base de la improvisación. Cuatro niveles corporales: pies, rodillas, manos y dedos. Asocia el ritmo del lenguaje a la percusión corporal.	Voz hablada con esquemas rítmicos del lenguaje e improvisación textual.	Instrumental escolar de placa y pequeña percusión. Formas de canon, rondó y <i>ostinato</i> rítmico.

Improvisación rítmica				
WILLEMS	Aconseja la <i>rítmica</i> , pero desarrolla la educación auditiva a través del canto y el lenguaje musical. Asocia el movimiento corporal a la improvisación.	Desarrolla los cuatro <i>modos rítmicos</i> como formas de marcar el compás y de percudir el ritmo.	Formas pregunta-respuesta mediante vocalizaciones, con ritmos <i>libres, rítmicos y métricos</i> . Inicia con el pulso, acento y la subdivisión	<i>Choque sonoro o frappés</i> , percusión sobre diversos materiales del aula. Instrumentos de percusión.
MARTENOT	Asocia la improvisación al gesto expresivo de la mano y a la marcha dalcroziana.	Prefiere la voz hablada a la percusión porque desarrolla los músculos vocales en el canto.	Vocalizaciones de fórmulas rítmicas habladas en forma de pregunta-respuesta. Añade al inicio las figuras de semicorchea y tresillo de corchea.	Propone un tipo de ejecución instrumental por imitación o instintiva para el instrumental Orff. Más tarde incorpora la notación musical.
VIOLETA HEMSY de GAINZA	Lo utiliza para captar y asimilar los principales elementos del ritmo y del lenguaje musical. Prepara el aprendizaje de los signos de notación rítmica, en contraposición al estudio teórico y abstracto.	Utiliza la percusión corporal de Orff y los cuatro planos sonoros con diversidad de tímbrs. Juego de preguntas y respuestas sobre el modelo propuesto por el profesor.	Utiliza los esquemas del lenguaje de Orff.	Instrumental Orff.
MURRAY SCHAFER			Experimenta todas las posibilidades rítmicas en la composición espontánea de una obra musical de un solo sonido (dinámicas, agógicas, tipos de articulación) y aplica los recursos compositivos.	

Improvisación melódica		
Metodología	Expresión vocal y canto	Práctica instrumental
DALCROZE	Adaptación y creación del repertorio de canciones que más favorezca la expresión corporal. Asocia la <i>rítmica</i> a cualquier tipo de improvisación. Inicia con sonidos del acorde perfecto mayor e inversiones.	Improvisación al piano con respuesta corporal espontánea. Pretende desarrollar la discriminación auditiva de las características melódicas: contorno y dirección melódica, tesitura y registro, ámbito, interválica, diatonismo, cromatismo, carácter, etc.
KODÁLY	Pentatonismo, inicia con el intervalo de tercera menor (Sol-mi) hasta completar la gama pentatónica. Formas alternadas de <i>eco</i> melódico-textual con ritmo libre y sin cuadratura. <i>Solmisación</i> , emplea el nombre de los sonidos. Forma pregunta-respuesta con pulso regular, ritmo medido y canon. Parte de los <i>elementos conocidos</i> o fragmentos de la canción húngara y aplica éstos como esquema rítmico de la improvisación melódica. Improvisa música para un texto limitando el patrón rítmico o exclusivamente la gama pentatónica.	Todas las actividades están enfocadas para el canto, no se descarta la posible aplicación en la práctica instrumental, como el empleo del canon improvisado y las formas de pregunta-respuesta mediante los extractos rítmicos del repertorio.

Improvisación melódica		
ORFF	<p>Pentatonismo inicia con el intervalo de tercera menor (sol-mi) hasta completar la gama pentatónica.</p> <p>Juegos de <i>eco</i> melódico-textual, de ritmo libre, intervalos de tercera menor, quinta y octava.</p>	<p>Pentatonismo, ejercicios instrumentales para instrumentos de placa y pequeña percusión.</p> <p>Formas alternadas de pregunta-respuesta, con pulso regular, <i>ostinatos</i> rítmico-melódicos como modelo de acompañamiento, basados en armonías interválicas de tónica-dominante.</p> <p>Progresiones cíclicas y formas estructuradas como el lied, canon y rondó.</p>
WILLEMS	<p>Diatonismo. Inicia por grados conjuntos, la escala diatónica como un conjunto de intervalos relacionados con la tónica.</p> <p><i>Solmisación</i>, emplea el nombre de los sonidos.</p> <p>Forma <i>carrure</i> con <i>ritmo métrico</i> y tema, respuesta suspensiva, tema y respuesta conclusiva.</p> <p>Improvisación melódica sobre progresiones armónicas sencillas basadas en los grados tonales.</p>	<p>Campana suiza, espacios intratonales</p> <p>Percusión para desarrollar la audiomotricidad y el instinto rítmico.</p>
MARTENOT	<p>Diatonismo, sigue utilizando las vocalizaciones u onomatopeyas.</p> <p>Imita a Kodaly desarrollando el <i>motor rítmico</i> o improvisación melódica en forma de pregunta-respuesta, que agota todas las posibilidades sobre un esquema rítmico predeterminado.</p> <p>Improvisación libre de música para un texto.</p> <p>Pretende desarrollar el <i>Equilibrio tonal</i>, o carácter suspensivo-conclusivo del discurso musical, elabora la fórmula pregunta, coma, pregunta, respuesta.</p>	<p>Al igual que ocurre en el método Kodály, gran parte de las actividades están orientadas hacia la expresión vocal y el canto, en otras no especifica el género de la improvisación, sin embargo, muchas de ellas pueden adaptarse a la práctica instrumental.</p>
VIOLETA HEMSY De GAINZA	<p>Limita el ámbito melódico a la octava y establece la <i>modalidad</i>, creando un clima tonal-modal. Utiliza la escala pentatónica y el modo frigio. <i>Ecos</i>, conversaciones cantadas. No utiliza el nombre de los sonidos, más tarde se reflexiona y se anotan los sonidos y los ritmos.</p>	<p>Instrumental Orff, banda rítmica, piano. Consignas musicales y extramusicales.</p> <p>Exploración sobre una tonalidad concreta, diálogos en forma de pregunta-respuesta, estructuras, estilos de danza, imitación-descripción de situaciones, climas, atmósferas.</p>
MURRAY SCHAFER	<p>Utiliza la voz hablada o cantada, además de los instrumentos, para crear música espontáneamente como respuesta al estímulo creado por la narración de un texto.</p>	<p>Actividades creativas donde se dialoga entre los instrumentos a partir de la aplicación improvisada de los recursos compositivos sobre un modelo propuesto. La finalidad es conseguir un desarrollo temático mediante la aportación instrumental individual.</p> <p>Música descriptiva como recurso compositivo, imita la naturaleza, los estados de ánimo o evoca climas y atmósferas.</p>

8.3. Las formas musicales en el Jazz

8.3.1. El Blues

- Progresión armónica:

BLUES

I	IV	I	I
IV	IV	I	I
V	IV	I	V

- Análisis de la progresión armónica y de las notas guía para la improvisación sobre la tonalidad de DoM:

Blues Clásico

The image displays three staves of musical notation for a classic blues progression in C major. Each staff contains four measures of chords, represented by a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a common time signature (C). The chords are: Staff 1: C7, F7, C7, C7; Staff 2: F7, F7, C7, C7; Staff 3: G7, F7, C7, G7. The notes for each chord are shown as whole notes on a five-line staff.

- Escalas / modos para la improvisación:

Generalmente se emplea el V Modo pentatónico sobre la fundamental de la tonalidad para toda la progresión, o también los *modos mixolidios* por tratarse de acordes de dominante:

V modo pentatónico sobre Do o escalas de *blues*

Modo mixolidio sobre Do

C7

Modo mixolidio sobre Fa

F7

Modo mixolidio sobre Sol

G7

8.3.2. El Rhythm

- Progresión armónica:

A | I VI | II V7 | I VI | II V7 | III/IV V7/IV | IV IV m | I V7 | I :||

(bIII dis) (III V7/II) (#IV dis)

17 18 19 20 21 22 23 24

B | V7/VI | / | V7/III | / | V7/IV | / | V7 | / |

(II/V) (V7/VI) (III/II) (V7/II) (II/V) (V7/IV) (II) (V7)

25 26 27 28 29 30 31 32

A | I VI | II V7 | I VI | II V7 | III/IV V7/IV | IV IV m | I V7 | I |

(bIII dis) (III V7/II) (#IV dis)

- Análisis de la progresión armónica y de las *notas* guía en la tonalidad de DoM:

CMaj7 Am7 Dm7 G7 CMaj7 Am7 Dm7 G7

9 Gm7 C7 FMaj7 Fm7 CMaj7 G7 CMaj7

17 E7 A7

25 D7 G7

33 CMaj7 Am7 Dm7 G7 CMaj7 Am7 Dm7 G7

41 Gm7 C7 FMaj7 Fm7 CMaj7 G7 CMaj7

8.3.3. El Standard

El Standard puede adoptar muchas formas, la estructura más empleada es la formada por una progresión armónica cíclica y una estructura formal determinada por el formato de canción AABA de 32 compases.

A								
A								
B								
A								

Las pautas para la improvisación sobre estructuras del tipo Standard serán:

1) Sensibilización a través de la audición y memorización de los acordes de la progresión:

- *Fundamentales*. Tocamos la tónica de cada acorde escuchando el movimiento entre fundamentales.
- *Arpeggio*. Realizamos líneas de bajo basadas en diseños melódicos como: [1ª - 5ª], o cualquier derivado del *Bajo de Alberti*, [1ª -5ª-3ª -5ª] [1ª- 3ª -5ª- 3ª] [1ª - 3ª - 5ª - 7ª] [1ª - 6ª - 1ª - 6ª] etc.
- *Patrones melódicos*. Imitación de modelos propuestos por el profesor.

2) Análisis de la progresión armónica:

- Conducción y enlace de las *notas guía*.
- *Función tonal* del acorde.
- Relación *escala-acorde*.

3) Improvisación:

- Improvisación de ritmo libre sobre la progresión armónica.
- Improvisación rítmico-melódica mediante el arpeggio, improvisación de *fanfarrias*, aplicación de rítmicas establecidas y empleo de patrones rítmicos de *ragtime* o *ritmos aditivos*.
- Improvisación temática, trabajamos aisladamente, primero la *variación rítmica* y después la *ornamentación y disminución melódica*, más tarde utilizamos las dos en la improvisación. Empleo de pequeñas estructuras formales para la línea melódica de la improvisación formando frases cuadradas *aabb, abab, abba*.
- Improvisación no temática, utilizamos los *patrones melódicos* memorizados en la fase de sensibilización, después optamos por emplear como planteamiento, los *modos* o las *regiones tonales*.

8.3.4. El modal

En un principio, debemos diferenciar la improvisación melódica basada en los modos, utilizada anteriormente y la improvisación modal.

La primera hace referencia a la escala que debe utilizarse en un momento concreto de la progresión, dependiendo de la función tonal del acorde y estableciendo la relación entre éste y las notas de paso que forman dicha escala. La segunda se realiza sobre una progresión donde todos los acordes pertenecen al mismo modo, o dicho de otra forma, el acorde pierde su función tonal dando lugar a una progresión armónica estática sin modulaciones o cambios de centro tonal.

El planteamiento para la improvisación modal será similar al de toda la improvisación melódica sobre la progresión armónica, sin embargo, en el análisis de la progresión armónica prescindimos de la *función tonal* y de la *relación escala acorde*.

Aunque la progresión está basada completamente en acordes diatónicos pertenecientes a la modalidad, debemos analizar la conducción y el enlace de las notas guía, con el objetivo de definir la sonoridad del acorde en la línea melódica.

Actividades

1) Improvisación rítmica

- Improvisa tus propios acompañamientos para el repertorio de canciones (Anexo 2).
- Utiliza los patrones de *percusión corporal* (Anexo 3) o crea tus propios diseños para la improvisación.

a) *Pregunta-respuesta* de dos compases entre solista y tutti. Trabajamos en principio la imitación para llegar a la creatividad. Cada alumno crea su propia improvisación que es imitada por el grupo.

b) Añadimos el *movimiento*, nos desplazamos por el aula desfilando y marcando el tiempo fuerte con el paso.

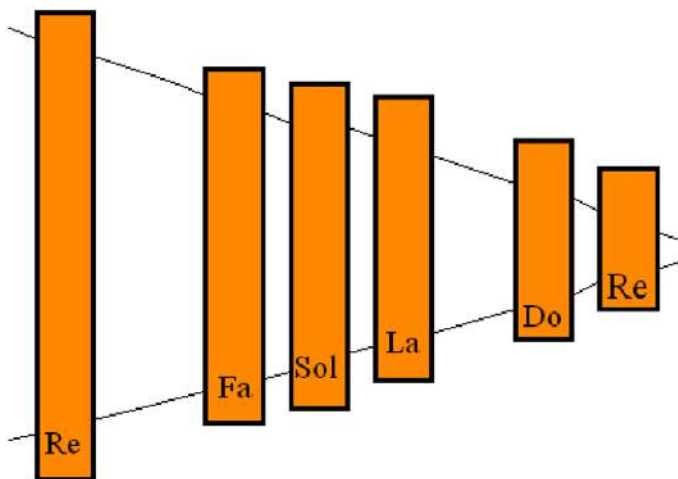
2) Improvisación melódica

Utilizamos el instrumental ORFF:

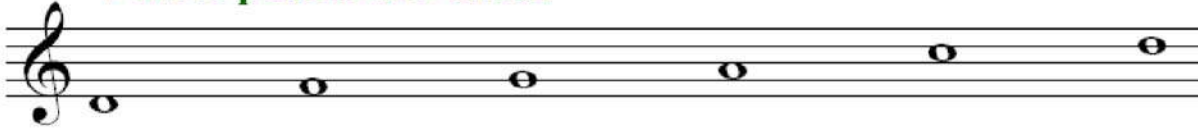
a) Improvisación de *ritmo libre* sobre el V *modo pentatónico*.

Intenta crear motivos que den lugar a la sensación de alternancia de *movimiento-reposo*; *tensión-relajación*, para ello presta atención al sonido con el que acabas el motivo.

Retiramos el resto de las láminas:

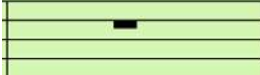
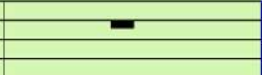


V modo pentatónico en RE



b) Improvisación *melódico-armónica* sobre la siguiente progresión armónica.
¿Qué escala o modos emplearás?

La bamba

C	F	G	F
			

c) Creamos un diseño melódico que utilizamos como *ostinato* para acompañar las improvisaciones.

d) Utiliza las *formas* del jazz como base para tus improvisaciones

Formas musicales

INTRODUCCIÓN

- 9.1. El motivo
- 9.2. El período musical
- 9.3. Tipos formales
 - 9.3.1. Formas binarias
 - 9.3.2. Formas ternarias
 - 9.3.3. El rondó
 - 9.3.4. El rondó-sonata
 - 9.3.5. Tema y variaciones

ACTIVIDADES

Introducción

Este poder de comunicación abstracto, no verbal y ausente de significado concreto que se desprende de la música puede justificarse, al igual que ocurre en otras artes, por la necesidad de establecer un orden, unidad u organización en el discurso musical:

1. La forma es todo lo que permite la lógica y la coherencia del discurso musical (Shöenberg, 1950: 32).
2. [...] la música es comparable al lenguaje gramatical. Así, como éste, se compone de menos a más, de letras, sílabas y palabras, frase, período, párrafo, capítulo y obra, así también estos elementos encuentran su plena correspondencia musical en la nota, motivo o inciso, frase, período, sección, movimiento y obra completa (Pérez, 1981: 41).

Así pues, la música emplea formas similares a las de la lengua hablada, está articulada en torno a pausas, cadencias, ritmos y se organiza en base a unos criterios de tensión-relajación o movimiento-reposo. De estos aspectos podemos llegar a la conclusión de que la música posee una gramática y una sintaxis propias.

En cierto modo, la forma musical tiene como primer objetivo organizar los elementos musicales.

9.1. El motivo

Las siguientes definiciones, extraídas de fuentes bibliográficas y presentadas por orden cronológico, sirven como material de base para iniciar el desarrollo del concepto de tonalidad:

1. Llámense *motivos* los miembros más pequeños de una melodía que son independientes y a los que la ejecución da una forma plástica (Riemann, 1928: 136).
2. La música surge del movimiento rítmico, y como el ritmo, así ella está formada por una sucesión de pequeñas acciones, de pequeños movimientos, determinados, a su vez, por el nexo de un impulso y de un reposo. Estas pequeñas acciones, estos pequeños movimientos, que pueden llamarse *motivos o incisos*, son las células, los elementos primarios de la composición musical, así como los *pies* son los elementos fundamentales del ritmo de la palabra (Bas, 1947: 51).
3. La forma musical tiene unos elementos o materiales concretos para ser realizada: inciso, célula o motivo, que es un diseño melódico o rítmico que puede estar realizado en la amplitud de uno o dos compases. [...] Es el elemento primario de la composición y nace de un pie rítmico simple, que puede ser: 1º Arsis y Thesis [...], Thesis y Arsis (LLácer, 1982: 14).
4. Motivo o célula es la unidad más pequeña, melódica, una configuración típica y de fácil retención en la memoria, que se define por su poder de independización: se lo puede repetir, también puede aparecer sobre otro grado de la escala [...] o modificarse (Michels, 1982: 107).

5. El motivo es la menor unidad musical con significado. Normalmente, con el fin de tener unidad, debe constar al menos de dos notas y un perfil rítmico bien definido. Como tal, un motivo es una unidad melódica coherente que precisa de un desarrollo (Károlyi, 1995: 145).
6. La unidad melódica o rítmica más breve que posee existencia propia. Puede ser de dos o más notas. Casi toda pieza de música se presenta, a un examen detenido, como el desarrollo de algún motivo (o motivos), repetido en diferentes alturas y acaso con intervalos diferentes, pero igualmente reconocible (AAVV, 1997: 848).
7. Para algunos equivale a *tema*, y para otros es sólo la cabeza de éste, su arranque, su grupo elemental primero, su elemento generador, en el cual el tema tiene, normalmente, su perfil más relevante (Zamacois, 1997: 7).
8. Sinónimo de tema, cabeza de un tema, grupo de sonidos que lo genera y en el que el tema presenta mayor relevancia (Bochs, 2004: 378).
9. El motivo es la unidad de contenido más pequeña de un tema o una melodía; un pequeño módulo a partir del cual se pueden construir contextos mayores (Van den Hoogen, 2004: 376).

Análisis comparativo de las definiciones y valoración propia

Es cierto que los autores no se ponen de acuerdo en cuanto a la terminología utilizada para el análisis de la forma musical, la primera tarea que realizaremos será establecer un orden preciso, eficaz y viable para definir los distintos elementos que integran la estructura del discurso musical.

La confusión más habitual viene dada por la semejanza entre el concepto de *tema* y *célula*, *motivo* o *inciso*. Creemos que el *tema* responde a un fragmento musical con autonomía y entidad propia el cual está constituido por elementos formales más pequeños. De este modo, el concepto de *motivo* se asimila a un elemento de dimensiones más reducidas y se identifica con la cabeza o el arranque melódico del tema principal. El *tema* viene determinado, en la música tonal, por las cadencias, situaciones de reposo o cierre del discurso musical que articulan y dotan a la obra artística de conducción, proyección, lógica y sentido.

Otra cuestión sería qué categorías establecemos para determinar las unidades formales más pequeñas que el *tema* y con qué términos las designamos. Según Bas y LLácer, *motivo* e *inciso* son sinónimos, sin embargo, la mayoría de autores prefiere denominar a este elemento primario dentro de las categorías formales como *motivo*. El problema con la terminología prosigue en cuanto a la denominación de los elementos de orden mayor, así pues para Amando Blanquer la sucesión de menor a mayor sería: *inciso*, *período* y *frase*, (Blanquer, 1989: 23), para Julio Bas, LLácer y la mayoría de autores: *motivo*, *semifrase*, *frase* y *período*.

Observamos que se afirma en todas las definiciones que esta célula primaria o *motivo* se identifica como un breve diseño melódico, rítmico o armónico formado por pocos sonidos e integrado en dos acciones: *impulso-reposo* según Bas o *arsis-thesis* para LLácer.

Michels y Károlyi coinciden en que el *motivo* debe desarrollarse debido a sus pequeñas dimensiones y proponen su repetición o imitación como procedimientos compositivos.

Al margen de las expresiones que utilicemos para designar los elementos formales, deducimos de las definiciones que el *motivo* o *inciso* es la unidad formal mínima de organización del sonido y se identifica con modelos rítmicos-melódicos de carácter autónomo.

9.2. El período musical

Respecto a la terminología empleada para cada uno de los elementos básicos que configuran la forma musical, optamos por el modelo propuesto por Julio Bas, éste concreta las unidades formales como concatenación de incisos y nos ofrece la siguiente estructura (Bas, 1947: 53):

... los incisos [...] no se suceden unos a otros sin establecer relaciones recíprocas; más aún, se agrupan entre sí, estableciendo nuevos órdenes de unidades rítmicas y musicales cada vez mayores. Un primer inciso, es, por regla general, una especie de propuesta, de pregunta, de llamada a uno o dos incisos, a manera de respuesta. Es en base a tales propuestas y respuestas, de diversos órdenes y diversas características, que del inciso (célula) fórmanse: la semifrase, la frase y el período musical.

De este modo, las microestructuras o unidades básicas de la forma musical serán:

<i>Motivo - Inciso</i>	<i>Semifrase</i>	<i>Frase</i>	<i>Período</i>
------------------------	------------------	--------------	----------------

Ejemplo:

Sonata en La Mayor para piano, W.A. Mozart

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and D5. The notation is annotated with brackets indicating its hierarchical structure:

- Período:** A long bracket above the entire first line of music.
- Frase:** A bracket above the first two measures.
- Semifrase:** A bracket above the first four measures.
- Inciso:** Individual brackets above each of the eight notes in the first measure.

9.3. Tipos formales

9.3.1. Formas binarias

A – A

Consiste en la repetición exacta de la primera frase.

Barcarola, J. Offenbach



A – A1

Se varía ligeramente la segunda frase o es muy similar a la primera.

Marcha Nupcial, Ópera Lohengrin, R. Wagner

Musical notation for the first two phrases of 'Marcha Nupcial' by R. Wagner. The notation is in 3/4 time and consists of two lines of music. A red bracket above the first line spans the first phrase, labeled 'a'. A second red bracket above the second line spans the second phrase, labeled 'a1'.

Sinfonía en Solm., A. Mozart

Musical notation for the first two phrases of 'Sinfonía en Solm.' by A. Mozart. The notation is in 3/4 time and consists of two lines of music. A red bracket above the first line spans the first phrase, labeled 'a'. A second red bracket above the second line spans the second phrase, labeled 'a1'.

Concierto en Re M para violín y orquesta, Beethoven

Musical notation for the first two phrases of 'Concierto en Re M para violín y orquesta' by Beethoven. The notation is in 2/4 time and consists of two lines of music. A red bracket above the first line spans the first phrase, labeled 'a'. A second red bracket above the second line spans the second phrase, labeled 'a1'.

A - B

La segunda frase es distinta.

Sinfonía en RE. J. Haydn

a

b

Música Acuática, suite, Haendel

a

b

9.3.2. Formas ternarias

A - A - A

Las tres frases son idénticas.

A - B - B

La segunda frase se repite dos veces.

A - B - A

La segunda frase es distinta y la tercera es la reexposición exacta de la primera.

Cancion Francesa, Tchaikovsky

The musical notation for 'Cancion Francesa' by Tchaikovsky is presented in three staves. The first staff begins with a blue double bar line and a repeat sign, followed by a red bracket labeled 'a' that spans the first phrase. The second staff contains a red bracket labeled 'b' that spans the second phrase. The third staff contains a red bracket labeled 'a' that spans the third phrase, which is an exact repetition of the first phrase.

A - A - B

Las dos primeras frases son idénticas y la tercera es distinta.

La donna e mobile, Ópera Rigoletto, G. Verdi

The musical notation for 'La donna e mobile' by G. Verdi is presented in two staves. The first staff begins with a blue double bar line and a repeat sign, followed by a red bracket labeled 'a a' that spans the first phrase. The second staff contains a red bracket labeled 'b' that spans the second phrase, which is distinct from the first.

Las 4 estaciones
Primavera, A. Vivaldi

The musical notation for 'Las 4 estaciones - Primavera' by A. Vivaldi is presented in two staves. The first staff begins with a blue double bar line and a repeat sign, followed by a red bracket labeled 'a a' that spans the first phrase. The second staff contains a red bracket labeled 'b' that spans the second phrase, which is distinct from the first.

A - A1 - A2

Después de la exposición de la primera frase las dos siguientes son similares a la primera.

Sonata n° 5, op 10, Beethoven

Three measures of music from Beethoven's Sonata n° 5, op 10. The first measure is labeled 'a' and contains a triplet of eighth notes. The second measure is labeled 'a1' and contains a triplet of eighth notes. The third measure is labeled 'a2' and contains a triplet of eighth notes.

A - B - A1

Las dos primeras frases son distintas y la tercera es similar a la primera.

Sinfonía del Nuevo Mundo, 2° mov, A. Dvorak

First measure of music from Dvorak's Sinfonía del Nuevo Mundo, 2° mov, labeled 'a'.

Second measure of music from Dvorak's Sinfonía del Nuevo Mundo, 2° mov, labeled 'b'.

Third measure of music from Dvorak's Sinfonía del Nuevo Mundo, 2° mov, labeled 'a1'.

Mime, L. Boccherini

A

First measure of music from Boccherini's Mime, labeled 'a' and 'b'.

B

Second measure of music from Boccherini's Mime, labeled 'A1'.

A1

Third measure of music from Boccherini's Mime, labeled 'a' and 'b'.

A - A1 - B

La segunda frase es similar a la primera; la tercera, distinta.

Aida, J. Verdi

The image shows three staves of musical notation for the opera Aida by Giuseppe Verdi. The first staff is labeled 'a' and contains a melodic line with several phrases. The second staff is labeled 'a1' and contains a similar melodic line, indicating a variation of the first phrase. The third staff is labeled 'b' and contains a different melodic line, indicating a distinct phrase. Red horizontal lines and brackets are used to group the phrases on each staff.

A - B - B1

CANON a 3 voces
Andantino, W.A. Mozart

The image shows three staves of musical notation for the Canon a 3 voces by Wolfgang Amadeus Mozart. The first staff is labeled 'a' and contains a simple melodic line. The second staff is labeled 'b' and contains a more complex melodic line. The third staff is labeled 'b1' and contains a similar melodic line to 'b', indicating a variation. Red horizontal lines and brackets are used to group the phrases on each staff.

A - B - C

Las tres frases son distintas.

Plou i fa sol, Popular

The image shows three staves of musical notation in 3/4 time, each representing a different phrase. The first staff, labeled 'a', contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff, labeled 'b', contains: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The third staff, labeled 'c', contains: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Each staff is separated by a red horizontal line.

9.3.3. El rondó

Se alterna un estribillo (A) con estrofas (B, C, D, etc.).

A - B - A - C - A - D ... A

RONDEAU

Henry Purcell

The musical score for 'RONDEAU' by Henry Purcell is written in 3/4 time and G major. It consists of several staves of music. The first section, labeled 'A', begins with a 'Maestoso' tempo marking and a forte (*f*) dynamic. It features a melody of eighth and sixteenth notes. The second section, labeled 'B', starts with a piano (*p*) dynamic and features a more complex, rhythmic melody. The third section, labeled 'C', also begins with a piano (*p*) dynamic and features a similar complex melody. The score concludes with a final section labeled 'A', returning to the forte (*f*) dynamic and the 'Maestoso' tempo.

9.3.4. El rondó-sonata

Beethoven amplía la forma Rondó dando lugar a una estructura de 7 períodos donde C actúa como desarrollo y la parte final como reexposición: A B A – C – A B A.

9.3.5. Tema y variaciones

Se basa en un solo tema que es motivo de variaciones, es decir, modificaciones de tipo rítmico, melódico, armónico, textural o de instrumentación respecto al original.

A – V1 – V2 – V3 - etc.

Actividades

- 1) Análisis formal del repertorio que presentamos (Anexo 2).
- 2) Localiza en el repertorio popular ejemplos de períodos binarios y ternarios y sus distintas modalidades.
- 3) Inventa un tema y crea o improvisa variaciones sobre el mismo. Emplea metódicamente la variación rítmica, melódica o armónica, la ornamentación, etc.

Las nuevas tecnologías aplicadas a la percepción y la expresión musical

INTRODUCCIÓN

10.1. Expresión, interpretación y composición

10.2. Audición y análisis

ACTIVIDADES

Introducción

Las nuevas tecnologías son el fruto de una nueva sociedad que evoluciona y se adapta a los cambios, gracias a su empleo la información y la comunicación musical se han visto ampliadas de forma extraordinaria en los últimos años. Gran parte de la música que escuchamos hoy en día está involucrada en un proceso tecnológico a nivel interpretativo o compositivo. Su aplicación en el ámbito educativo ayuda y potencia el entendimiento de la música, posibilita mayores recursos pedagógicos para el estudio de la misma y despierta interés y curiosidad en el alumnado. Sin embargo, una de las cuestiones que se plantean es: ¿el empleo de las nuevas tecnologías supone una ruptura con la enseñanza tradicional? Estamos convencidos de que en ningún momento se aparta de los objetivos del lenguaje musical, es más, creemos que refuerzan los contenidos establecidos dándoles un nuevo enfoque y desarrollando nuevas formas de percepción y expresión, nuevas herramientas de análisis y de estudio del fenómeno sonoro.

El principal *objetivo* será:

- Utilizar la tecnología para enriquecer la expresión y percepción musicales del alumnado.

Se pretende desarrollar los siguientes *contenidos*:

- Producción y manipulación del sonido a través del ordenador, creación e interpretación de música y empleo de los recursos de las nuevas tecnologías para el análisis de los elementos del lenguaje musical.
- Edición musical, empleo de distintos programas informáticos para la creación de partituras.
- Interpretación, por medio del ordenador, de las partituras creadas en base al repertorio propuesto para la interpretación convencional.
- Creación de archivos MIDI, secuenciación de progresiones armónicas, patrones rítmicos, etc.
- Utilización de sintetizadores y de los programas informáticos que los controlan.

10.1. Expresión, interpretación y composición

- 1) Utilizamos el programa: LOGIC AUDIO. Creamos secuencias en formato MIDI que utilizaremos como bases de acompañamiento para la interpretación en grupo del repertorio. El empleo de los ficheros MIDI facilitará instrumentaciones que no son posibles en el aula por la ausencia de dicho instrumental o de los instrumentistas especialistas en dichos instrumentos. También enriquecerá el trabajo en conjunto instrumental potenciando la asimilación del tempo, la afinación, la armonía, los arreglos, etc.

- 2) Editamos partituras y componemos con el FINALE teniendo la posibilidad de escuchar los distintos timbres de una plantilla orquestal o cualquier tipo de agrupación sin necesidad de emplear el piano para probar los resultados.
- 3) Utilizamos controladores MIDI a través del ordenador o de instrumentos accesorios (teclado, saxo, etc.). Grabación en tiempo real y análisis de errores.
- 4) Armonización de canciones a través del *band in a box*. Se secuenciará la progresión armónica probando varias versiones para la misma melodía y se emplearán diversos acompañamientos según los estilos que ejecuta el programa.

10.2. Audición y análisis

Su finalidad será la comprensión conceptual del proceso comunicativo de la música a través del estudio de sus elementos constitutivos y su organización. Los programas informáticos de edición o secuenciación permiten una mejor observación del fenómeno sonoro con la posibilidad de aislar y modificar cualquier elemento musical. Se potenciará la escucha, la identificación y la reflexión en torno a los parámetros del sonido y a su estructura formal dentro de la obra musical.

Actividades

- 1) Después de realizar las armonizaciones del repertorio que se pedían en las actividades del tema 3 y obteniendo como resultado distintas armonías para la misma canción, secuenciamos el acompañamiento en el *band in a box* e interpretamos o cantamos la melodía con instrumentos convencionales. Corregimos errores en la armonización a través de la audición de las versiones. Comparamos y escogemos la que más nos gusta.
- 2) Realizamos el análisis formal del repertorio y lo editamos con el FINALE.
- 3) Elaboramos acompañamientos rítmicos y ostinatos con la finalidad de crear bases para la interpretación en el aula.
- 4) Dada la posibilidad que tienen todos los programas de visualizar un documento activo al mismo tiempo que se ejecuta, realizamos *audiciones acompañadas de la lectura de la partitura*.
- 5) Analizar y discriminar mediante la audición los distintos elementos musicales. Para ello nos servimos del LOGIC AUDIO, utilizamos una obra orquestal en formato MIDI y silenciamos alguna de las pistas o reproducimos cada elemento por separado.
- 6) Modificamos un documento original variando el tempo, las dinámicas, cambiamos la instrumentación, la tonalidad, etc.
- 7) Secuenciamos las escalas y los modos estudiados y tomamos conciencia de su sonoridad. Realizamos dictados y actividades para discriminar cada uno de ellos.
- 8) Editamos los adornos y secuenciamos su realización.
- 9) Escuchamos las progresiones armónicas y las estructuras propuestas para la improvisación en el tema 8, prestamos especial atención a la relación escala-acorde y a las notas guía.
- 10) Editamos con el FINALE los grupos de valoración especial y tomamos conciencia de las figuras a los que sustituyen.

ANEXOS

Recursos materiales y didácticos para la educación musical

- 1.1. Teoría
- 1.2. Problemas

1.1. Teoría

Se trata de contenidos de carácter conceptual que se trabajarán del siguiente modo:

1) *Glosario de terminología musical*

Al margen de las clases teóricas y de las exposiciones del profesor, el estudiante busca información sobre términos musicales, extrae definiciones de fuentes bibliográficas, analiza, reflexiona sobre cada autor y diseña sus propias definiciones. A la aportación individual se le sumará la información obtenida por cada alumno y se elaborará un glosario amplio y general en base a los resultados de los debates y el análisis crítico efectuados en el aula.

2) *Análisis formal del repertorio*

Se analizará el repertorio interpretado a nivel rítmico, melódico, armónico y tímbrico, además de los aspectos relacionados con la instrumentación, los tipos de textura y los procedimientos compositivos empleados: repetición, imitación, variación y desarrollo. Para ello proponemos un esquema de análisis para todo el repertorio que figura en el Anexo 2.

3) *Instrumentación*

Se elaborarán instrumentaciones por parte del estudiante donde se evaluará la originalidad, la creatividad y la aplicación pedagógica en el aula.

4) *Notaciones alternativas*

Creación, diseño y justificación de notaciones alternativas a la grafía convencional cuya finalidad sea una mejora de la calidad gráfica de la representación del sonido o en su defecto, que permitan una mejor comprensión y aplicación didáctica del fenómeno sonoro.

5) *Fichas*

Tanto los intervalos, los acordes, las escalas y modos, se transportarán a varios tonos, para ello hemos elaborado una serie de fichas (Anexo 1).

1.2. Problemas

1) *Práctica instrumental*

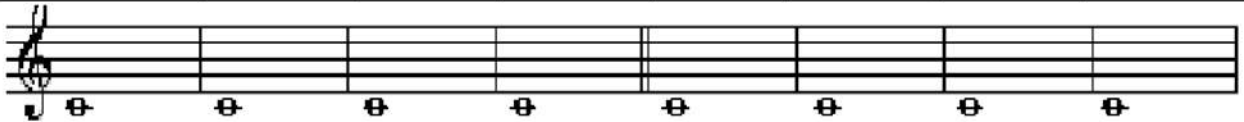
- Interpretación del repertorio para flauta (Anexo2)
- Instrumental ORFF
- Percusión corporal (Anexo 3)
- Percusión afrocubana (Anexo 4)
- Percusión árabe (Anexo 5)

2) *Expresión vocal y canto*

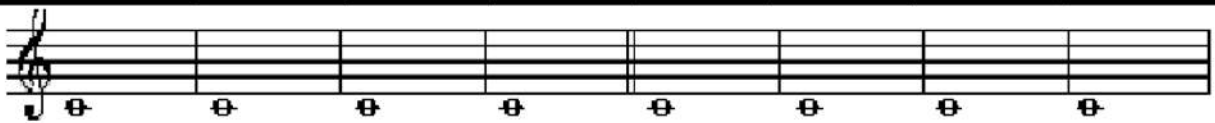
- Cancionero popular
- Repentización

Anexo 1

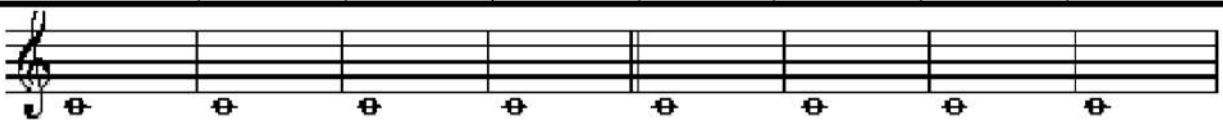
Ficha 1				Intervalos de 2 ^a			
ascendente				descendente			
Dim	m	M	a	Dim	m	M	a



Ficha 2				Intervalos de 3 ^a			
ascendente				descendente			
Dim	m	M	a	Dim	m	M	a




Ficha 3				Intervalos de 4 ^a			
ascendente				descendente			
Dim	m	M	a	Dim	m	M	a




Ficha 4				Intervalos de 5 ^a			
ascendente				descendente			
Dim	m	M	a	Dim	m	M	a




<h1>Ficha 5</h1>				<h2>Intervalos de 6^a</h2>			
ascendente				descendente			
Dim	m	M	a	Dim	m	M	a



<h1>Ficha 6</h1>				<h2>Intervalos de 7^a</h2>			
ascendente				descendente			
Dim	m	M	a	Dim	m	M	a



<h1>Ficha 7</h1>				<h2>Intervalos de 8^a</h2>			
ascendente				descendente			
Dim	m	M	a	Dim	m	M	a



Ficha 8

ACORDES

ascendente

descendente

Dim

m

M

a

Dim

m

M

a



ACORDES

ascendente				descendente			
Dim	m	M	a	Dim	m	M	a



ACORDES

ascendente				descendente			
Dim	m	M	a	Dim	m	M	a



ACORDES

ascendente				descendente			
Dim	m	M	a	Dim	m	M	a



Anexo 2

Se propone al alumno el siguiente esquema para el análisis del repertorio:

ANÁLISIS	
Rítmico	<ul style="list-style-type: none"> • Pulsación uniforme-regular / agógica • Métrica. Compás / unidad de tiempo-subdivisión / unidad de compás • Esquemas o patrones rítmicos característicos • Desplazamientos rítmicos / síncopas / cambios de acentuación / isocronía
Melódico	<ul style="list-style-type: none"> • Ámbito melódico • Interválica característica • Escalas, modos o sistemas de organización • Tipología de la melodía / dirección melódica
Armónico	<ul style="list-style-type: none"> • Tonalidades principales • Análisis total / funcional, cadencias / grados tonales / ritmo armónico • Especie de acordes
Formal	<ul style="list-style-type: none"> • Forma / estructura / períodos / frases / semifrases / motivos • Recursos o técnicas compositivas empleados: repetición, variación, imitación, desarrollo
Aplicación didáctica	<ul style="list-style-type: none"> • Notaciones alternativas /musicogramas • Adaptación a la percusión corporal o al movimiento, audiciones con respuesta • Propuesta de acompañamientos rítmico-melódicos, ostinatos, esquemas de pregunta-respuesta, juegos de eco, canon rítmico / melódico, instrumentación / rearmónización, transporte o adaptación • Técnicas de ejecución / digitaciones especiales para flauta de pico o instrumentos de lámina:

WHEN THE SAINTS GO MARCHING IN

TRADICIONAL

Musical score for 'When the Saints Go Marching In'. The score consists of four staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody is simple and rhythmic, typical of a march. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), G4 (half), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), G4 (half), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), G4 (half), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). The second staff continues: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), G4 (half), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), G4 (half), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), G4 (half), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). The third staff continues: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), G4 (half), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), G4 (half), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), G4 (half), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). The fourth staff concludes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), G4 (half), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), G4 (half), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), G4 (half), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter).

CANON de W. A. Mozart

Musical score for 'Canon de W. A. Mozart'. The score consists of four staves of music in G major (one sharp) and 3/4 time. The melody is more complex and melodic than the first piece. The first staff is labeled 'A' and contains: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), G4 (half), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), G4 (half), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), G4 (half), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). The second staff is labeled 'B' and contains: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), G4 (half), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), G4 (half), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), G4 (half), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). The third staff is labeled 'C' and contains: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), G4 (half), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), G4 (half), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), G4 (half), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). The fourth staff concludes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), G4 (half), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), G4 (half), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), G4 (half), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter).

Danza de Israel



Tourdion

Danza francesa S. XVI

Flute 1

Flute 2

Musical notation for the 'Tourdion' section, featuring two staves labeled 'Flute 1' and 'Flute 2'. The notation includes treble clefs, a common time signature, and various rhythmic values such as eighth and quarter notes.

Fl. 1

Fl. 2

Musical notation for the 'Danza francesa S. XVI' section, featuring two staves labeled 'Fl. 1' and 'Fl. 2'. The notation includes treble clefs, a common time signature, and various rhythmic values such as eighth and quarter notes. A fermata is present over the final note of the first staff.

A LA VORA DEL RÍU MARE

TRADICIONAL

ARREGLO: CHEMA PEÑALVER

A D^M E^M7^b6⁵ A⁷ D^M

B F G^M7 C⁷ F

A D^M E^M7^b6⁵ A⁷ D^M

DANZA ISRAELÍ

mf *Fine*

ff *D.C. al Fine*

pp *ff* *pp*

Passepied

G. F. HÄNDEL

Flute 1

Flute 2

2

Fl. 1

Fl. 2

9

Fl. 1

Fl. 2

13

fine

Moderato

MENUET n° 3

J. S. Bach

mf *dim.* *mf* *dim.* *p* *mf* *p* *cresc.* *f*

CANCIÓN (Haydn)

Gavotte

G. F. HÄNDEL (1685 - 1759)

Flute 1

Flute 2

The first system of the score shows measures 1 through 4. Flute 1 (top staff) begins with a treble clef and a key signature of one flat. It plays a melodic line starting on G4, moving through A4, B4, and C5 in the first measure, then descending. Flute 2 (bottom staff) provides a harmonic accompaniment with a bass clef, playing a sequence of notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4.

Fl. 1

Fl. 2

The second system shows measures 5 through 8. Flute 1 (top staff) has a measure rest in measure 5, then begins a melodic line starting on G4. Flute 2 (bottom staff) continues its accompaniment with notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4.

Fl. 1

Fl. 2

The third system shows measures 9 through 12. Flute 1 (top staff) has a measure rest in measure 9, then begins a melodic line starting on G4. Flute 2 (bottom staff) continues its accompaniment with notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 12 ends with a repeat sign.

Très Vite

G. P. TELEMANN (1681-1767)

Flute 1

Flute 2

Musical notation for the first system, measures 1-4. Flute 1 (Fl. 1) and Flute 2 (Fl. 2) are both in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The music consists of eighth and sixteenth notes.

Fl. 1

5

Fl. 2

Musical notation for the second system, measures 5-8. Flute 1 (Fl. 1) and Flute 2 (Fl. 2) are both in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). Measure 5 is marked with a '5' above the staff. The music continues with eighth and sixteenth notes.

Fl. 1

9

Fl. 2

Musical notation for the third system, measures 9-12. Flute 1 (Fl. 1) and Flute 2 (Fl. 2) are both in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). Measure 9 is marked with a '9' above the staff. The music continues with eighth and sixteenth notes.

Fl. 1

13

Fl. 2

Musical notation for the fourth system, measures 13-16. Flute 1 (Fl. 1) and Flute 2 (Fl. 2) are both in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). Measure 13 is marked with a '13' above the staff. The music concludes with eighth and sixteenth notes.

Un extraño en el aula

J. M. Peñalver

The image displays a musical score for four flutes (Flute 1, Flute 2, Flute 3, and Flute 4) across three systems of music. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various articulations such as accents and slurs. Chord symbols are placed above the staves to indicate harmonic changes: G7, C9, G7, C9, Cdim7, G7, D7, C9, G7, C7, G7, and D7. The first system (measures 1-4) includes Flute 1, 2, 3, and 4. The second system (measures 5-8) includes Flute 1, 2, 3, and 4. The third system (measures 9-10) includes Flute 1, 2, 3, and 4. The notation is consistent across all parts, with some variations in phrasing and articulation between the instruments.

Cómo suena el Rock en la ESO?

J. M. Peñalver

Rock
♩ 130

The musical score is divided into three systems, each with a Flute (Fl.) and Piano (Pno.) part. The tempo is marked as Rock 130. The key signature has one flat (B-flat).

System 1 (Measures 1-4):
Flute: Melodic line with eighth and sixteenth notes.
Piano: Chordal accompaniment with a steady eighth-note bass line.
Chords: G7, C7, G7, G7.

System 2 (Measures 5-8):
Flute: Melodic line with eighth and sixteenth notes.
Piano: Chordal accompaniment with a steady eighth-note bass line.
Chords: C7, C7, G7, G7.

System 3 (Measures 9-12):
Flute: Melodic line with eighth and sixteenth notes.
Piano: Chordal accompaniment with a steady eighth-note bass line.
Chords: D7, C7, G7, D7.

Anexo 3

Percusión corporal

Se trata de patrones rítmicos basados en estilos de música ligera que se han adaptado a la percusión corporal. Optamos por escribirlos en notación rítmica donde cada línea de los bigramas, trigramas, etc., representan un elemento corporal.

D_ derecho
I_ izquierdo
(2)_ Ambos

ROCK

PALMAS
PIYOS
TOBAX

0 1 (2) 1 0 1 (2) 1

SAMBA

PALMAS
PITOS
TOBAX

1 0 1 0 1 0 1 0

FUNKY

PALMAS
PITOS
TOBAX

0 1 0 1 (2) 1 0 1 0 1 0 1 (2) 1 0 1

HABANERA

PALMAS
PITOS
TORAX

1 0 1 (2) 1 0 1 0 1 (2) 0

BULERIA

D I D I I D I D D (2) I (2) D (2)
I D I D D I D I I (2) D (2) I (2)

Anexo 4

Rítmica afrocubana

Proponemos desarrollar las siguientes actividades sobre los patrones de música afrocubana presentados a continuación.

Ejercicios:

- a) Ejecutamos los patrones con palmas y marcamos la pulsación de negra con los pies

Ejemplo:

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Pulsación' and features a series of vertical stems on a horizontal line, representing a steady pulse. The bottom staff is labeled 'Clave de son 2 - 3' and features a sequence of rhythmic symbols: a quarter note, a quarter note with an 'x' above it, a quarter note with an 'x' above it, a quarter note with a 'z' above it, a quarter note with an 'x' above it, a quarter note with a 'z' above it, a quarter note with a 'z' above it, and a quarter note with an 'x' above it, ending with a double bar line.

- b) Movimiento. Incorporamos desplazamientos por el aula marcando la pulsación al mismo tiempo que efectuamos los patrones rítmicos.
- c) Pregunta-respuesta. Cada ejecutante interpreta un patrón rítmico y el grupo responde con la clave.
- d) Polirritmia. Dividimos el grupo en dos subgrupos y realizamos dos ritmos de manera simultánea, uno toca la clave en forma de *ostinato* y el otro ejecuta los patrones rítmicos.
- e) Adaptamos los patrones de forma improvisada a la *percusión corporal* (pies, palmas, pitos, rodillas, etc.).

Rítmica 4

Clave 3 - 2

The image displays a rhythmic exercise in 3/2 time, consisting of a main staff and 12 numbered staves. The main staff shows the rhythmic notation: a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, and a half note. The exercise is divided into two measures, each containing five notes. The 12 numbered staves provide various rhythmic patterns for practice, including eighth notes, quarter notes, and dotted quarter notes, often grouped in pairs or triplets.

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

Anexo 5

1. Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a quarter note on G4, followed by a half note on A4. A bracket is placed above the A4 note.

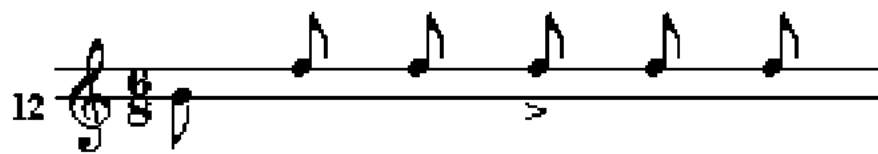
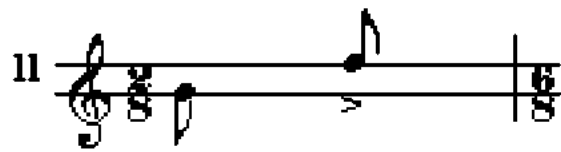
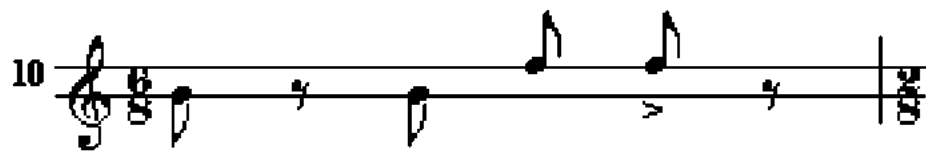
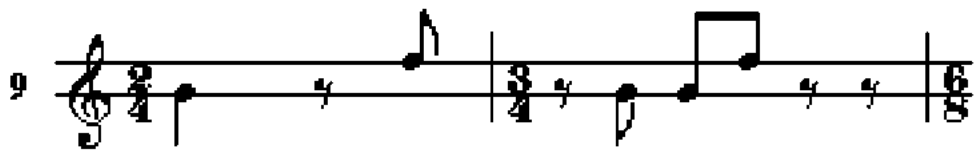
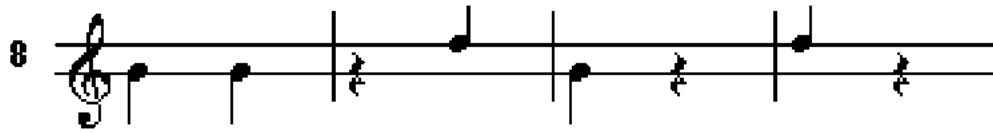
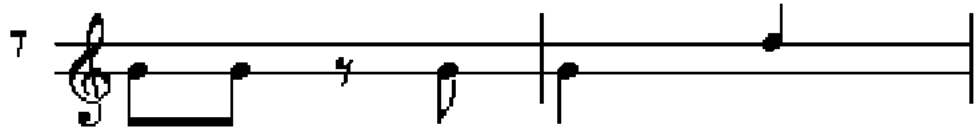
2. Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a quarter note on G4, followed by a half note on A4. A bracket is placed above the A4 note. This is followed by a quarter rest, then a quarter note on G4, a quarter note on A4, and a quarter note on B4. Brackets are placed above the A4 and B4 notes.

3. Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a quarter note on G4, a quarter note on A4, a quarter rest, a quarter note on G4, a quarter note on A4, a quarter note on B4, a quarter note on A4, a quarter note on G4, a quarter note on F4, a quarter note on E4, and a quarter note on D4. Brackets are placed above the A4 and B4 notes.

4. Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a quarter note on G4, followed by a half note on A4. A bracket is placed above the A4 note.

5. Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a quarter note on G4, a quarter note on A4, a quarter rest, a quarter note on G4, a quarter note on A4, a quarter note on B4, and a quarter note on A4. Brackets are placed above the A4 and B4 notes.

6. Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a quarter note on G4, a quarter note on F4, a quarter rest, a quarter note on G4, a quarter note on A4, a quarter note on B4, and a quarter note on A4. Brackets are placed above the A4 and B4 notes.



BIBLIOGRAFÍA

Referencias bibliográficas Índice de ejemplos musicales

Referencias bibliográficas

- AAVV (1998): *Enciclopedia Logos*, Círculo de lectores, Barcelona.
- AAVV (1989): *Diccionario enciclopédico Salvat*, Salvat, Barcelona.
- AAVV (1996): *Gran diccionario enciclopédico*, Plaza Janes, Barcelona.
- AAVV (1997): *Diccionario Oxford de la música*, tomo II, Edhasa, Barcelona.
- AAVV (1998): *Gran enciclopedia Catalana*, Enciclopedia Catalana, Barcelona.
- AAVV (1997): *Diccionario Harvard de música*, Alianza, Madrid.
- AAVV (2000): *Diccionario de música clásica*, Salvat, Navarra.
- AAVV (2001): *Diccionario de la música*, Spes, Málaga.
- AAVV (2003): *Diccionario de la música Larousse*, Spes, Barcelona.
- AAVV (2004): *Auditorium. Diccionario de la música*, Planeta, Barcelona.
- AAVV (2005): *Gran Vox, Diccionario de la música*, Spes Editorial, Barcelona.
- AAVV (2005b): *Enciclopedia Gran Espasa universal*, Espasa, Madrid.
- BAS, J. (1947): *Tratado de la forma musical*, Ricordi, Buenos Aires.
- BLANQUER, A. (1989): *Análisis de la forma musical*, Piles, Valencia.
- BOCHS, J. M. (2004): *Auditorium. Diccionario de la música*, Planeta, Barcelona.
- BURROWS, T. (2004): *Método fácil para leer música*, Parragón, Barcelona.
- CANDÉ, R. (2002): *Nuevo diccionario de la música*, Robinbook, Barcelona.
- CHEVAIS, M. (1932): *La Nouvelle Education*, A. Leduc, París.
- CHULIÁ, S. (2001): *Apuntes de armonía, teoría y práctica*, Piles, Valencia.
- COPLAND, A. (1994): *Cómo escuchar la música*, Fondo de Cultura Económica, México.
- DE PEDRO, D. (1990): *Teoría completa de la música*, Real musical, Madrid.
- HAMEL, HURLIMANN (1984): *Enciclopedia de la música*, Grijalbo, Barcelona.
- HEMSY, V. (1983): *La improvisación musical*, Ricordi, Buenos Aires.
- HERRERA, E. (1995): *Teoría musical y armonía moderna*, Bosch, Barcelona.
- JOFRÉ, J. (2003) *El lenguaje musical*, Robinbook, Barcelona.
- KÁROLYI, O. (1995): *Introducción a la música del siglo XX*, Alianza, Madrid.
- KORSAKOV, R. (2005): *Tratado práctico de armonía*, Ricordi, Buenos Aires.
- LLACER, F. (1982): *Guía analítica de formas musicales*, Ral Musical, Madrid.
- LÓPEZ, A. (1979): *Ritmo y lectura*, Madrid, Real Musical. Madrid.
- MACHADO, P. (1985): *Fundamentos de apreciación musical*, Playor, Madrid.
- MEJÍA, P. (2006): *Didáctica de la música*, Pearson Educación, Madrid.
- MICHELS, U. (1982): *Atlas de música 1*, Alianza, Madrid.
- MIRECKI, G. (2004): *Música para la ESO*, Espasa Calpe, Madrid.
- PÉREZ, M. (1981): *El universo de la música*, Musicalis, Madrid.

- PÉREZ, M. (2000): *Diccionario de la música y los músicos*, Istmo, Madrid.
- PISTON, W. (2001): *Armonía*, Idea books, Barcelona.
- SEGUÍ, S. (1975): *Teoría musical I*, Unión Musical Española, Madrid.
- SHÖMBERG, A. (1950): *Style and Idea*, Philosophical Library, Nueva York.
- RIEMANN, H. (1928): *Teoría general de la música*, Labor, Barcelona.
- VALLS, M. (1971): *Diccionario de la música*, Alianza, Madrid.
- VAN DEN HOOGEN, E. (2004): *El ABC de la música clásica*, Taurus, Madrid.
- ZAMACOIS, J., (1997): *Curso de formas musicales*, Spanpress Universitaria, Flamingo.
- ZAMACOIS, J. (1986): *Tratado de armonía libro I*, Labor, Barcelona.
- ZAMACOIS, J., (1976): *Teoría de la música*, Labor, Barcelona.

Índice de ejemplos musicales

- A la vora del riu mare*, popular p. 143
- All of me*, p. 70
- Bartók «El príncipe de madera», p. 29
- Bartók, «Microcosmos III», p. 29
- Bach, J. S., *minuet n^a 2*, pp. 92, 93
- Bach, J. S., *minuet n^o 3*, p. 145
- Beethoven, L., *Concierto en ReM para violín y orquesta*, p. 121
- Beethoven, L., *Sonata n^o 5, op. 10*, p. 124
- Beethoven, L., *Sonata para piano, op 13, «Patética»*, p. 78
- Blues*, p. 111
- Boccherini, *Minué*, p. 124
- Bulería, percusión corporal, p. 153
- Canción de Seikilos*, p. 23
- Canon popular, p. 35
- Clock story*, p. 36
- Danza israelí*, p. 143
- Danza de Israel, p. 142
- Debajo un botón*, pp. 49, 67, 68
- Debussy *Bruyères. Preludio II*, p. 28
- Dvorak, A., *Sonatina en Sol Mayor, Op. 100.II*, p. 28
- Dvorak, A., *Sonatina en Sol Mayor, Op. 100.III*, p. 29
- Dvorak, A., *Sinfonía del Nuevo Mundo, 2^o mov.*, p. 124

Funky, percusión corporal, p. 152
 Gershwin, G. *Rhapsodies in Blue*, p. 76
 Habanera, percusión corporal, p. 153
 Haendel, G. F., *passepied*, p. 144
 Haendel, G. F., *gavotte*, p. 147
 Haendel, G. F., *Música Acuática*, suite, p. 122
 Haydn, J., *canción*, p. 145
 Haydn, J., *Sinfonía en RE*, p. 122
 Haydn, J., *Sonata en Mi Mayor*, Minué, p. 90
 Hindemith, P., *Sonata para clarinete y piano*, p. 75
Introito del Alleluya, p. 25
I got rythm, p. 146
 Ketelbey A., *En un mercado persa*, p. 28
 Kodály, Z., *Cerca del fuego*, p. 30
 Korsakov, R., *Scheherazade*, *El mar y el barco de simbad*, p. 32
 Korsakov, R., *Scheherazade*, *El joven y la princesa*, p. 32
 Korsakov, R., *Scheherazade*, segundo movimiento, p. 89
La bamba, p. 116
 Mendelssohn, F., *Romanza sin Palabras*, p. 74
Mi barco, popular de Canadá, p. 3
Modal, p. 114
 Mozart, W. A., Canon, pp. 125, 141
Concierto para clarinete y orquesta, 2º movimiento, pp. 75, 91
 Mozart, W. A., *Serenata Eine Kleine Nachtmusik*, p. 90
 Mozart, W.A. *Sonata en LaM* para piano, p. 120
 Mozart, W. A. *Sinfonía en Solm*, p. 121
 Offenbach, *Barcarola*, p. 121
Plou i fa sol, popular, p. 126
 Peñalver Vilar, José M^a, *Aulos*, modo frigio, p. 32
 Peñalver Vilar, José M^a, *Cómo suena el Rock en la ESO*, p. 149
 Peñalver Vilar, José M^a, *Un extraño en el aula*, p. 150
 Purcell, H., *Rondeau*, p. 127
 Rakhmaninov «Las canciones de Grusia», p. 29
Rhythm, p. 112
Rock, percusión corporal, p. 151
Samba, percusión corporal, p. 152
 Stamith, C., *Concierto n° 3 para clarinete y orquesta*, p. 85
Standard, p. 113

Stravinsky, I., *Tres piezas para clarinete solo*, p. 189
Tchaikovsky, P., *Canción francesa*, p. 123
Tchaikovsky, P., *Sinfonía n° 5*, p. 79
Teleman, G. P., *trés vite* p. 148
Tourdion, danza francesa s. XVI, p. 142
Tres, sis, nou, popular, p. 30
Verdi, G., *Aída*, p. 125
Verdi, G., *La donna e mobile*, ópera Rigoletto, p. 123
Vivaldi, A., *Las cuatro estaciones*, Primavera, p. 123
Wagner, R., *Marcha Nupcial*, ópera Lohengrin, p. 121
Weber, C. M., *Concierto n° 2 para clarinete y orquesta*, p. 77
When the Saints Go Marching in, tradicional, p. 141