INGRESO **2024**

Música

Introducción a los
Estudios Musicales Universitarios

· **Licenciatura** en **Composición Musical**
con orientación en Lenguajes Contemporáneos.

· **Licenciatura** en **Interpretación instrumental** con **orientación en Piano, Violín, Viola o Violoncello.**

· **Licenciatura** en **Dirección Coral.**

· **Profesorado** en **Educación Musical.**

Depto. Académico de Música
Facultad de Artes
Universidad Nacional de Córdoba

unc artes

Curso de Nivelación 2024

Autoridades Facultad de Artes

DECANA
Mgtr. Ana Mohaded

VICEDECANO
Prof. Federico Sammartino

SECRETARIO ACADÉMICO
Prof. Sebastián Peña

SECRETARIA DE ASUNTOS ESTUDIANTILES
Téc. Luna Gherscovici

DIRECTOR DISCIPLINAR DE MÚSICA
Lic. Leandro Flores

EQUIPO DOCENTE
Coordinadora: Clarisa Pedrotti
Profesores Adjuntes: Alejandro Arias, Livia Giraudo
Profesores Asistentes: Hernán Libro, Juan Andrés Ciámpoli, Vanina Aredes, Juan Martín Álvarez y Cesar de Medeiros.

ÍNDICE

Presentación	9
Audioperceptiva	18
Conceptos básicos del lenguaje tonal	54
Introducción al Análisis y la Apreciación Musical	158
Audición para Licenciatura en Interpretación Instrumental	197

PRESENTACIÓN GENERAL

ESTUDIAR MÚSICA EN LA UNC

La asignatura Introducción a los Estudios Musicales Universitarios es la instancia inicial para todas las carreras de música dictadas en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Se propone como espacio de acceso y estandarización del conjunto de códigos básicos, empleados en la comunidad musical académica y profesional.

Mediante un contacto estrecho con actividades sensoriales que involucran la percepción de la música: escuchar, cantar y tocar; se pretenden afianzar conocimientos ya incorporados y generar otros nuevos.

La propuesta curricular parte de la consideración de que todo proceso perceptual se desarrolla en el tiempo y que cada sujeto lo experimenta de formas muy diversas. Como punto de partida, influyen corrientes teóricas en torno al modo en el que funciona nuestra percepción: la teoría de la inferencia[1], la teoría de la *Gestalt*[2] y la teoría del estímulo[3].

Guiar la escucha supone acercar herramientas al alumno para que pueda tomar conciencia de su propio proceso de percepción de la música. Por otra parte, entendemos que la percepción auditiva está fuertemente delineada por el componente cultural. Escuchamos inmersos en una cultura determinada y nuestra escucha está mediada por ese contexto.

Habiendo logrado cierto orden y manejo de la percepción, es necesario pasar al plano gráfico, entendido como el acceso al código de representación que otorga al alumno la lectoescritura musical.

---

[1] Teoría desarrollada principalmente por Charles S. Peirce a principios del siglo XX. Las ideas principales que sustentan esta teoría se refieren, por un lado, a que todo conocimiento es inferencial y se produce por un proceso mediante el cual se obtienen conclusiones en base a la información conocida. Por otro lado, la teoría de la inferencia sostiene que el pensamiento es un proceso inferencial que se desarrolla mediante signos.

[2] La Psicología de la *Gestalt* es una corriente de la psicología moderna surgida en Alemania a principios del siglo XX. Sus principales exponentes son los teóricos Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, Kurt Koffka y Kurt Lewin. Uno de sus postulados más importantes es el que sostiene que la mente configura la información que recibe del exterior por medio de los canales sensoriales o de la memoria.

3 Las teorías del estímulo-respuesta, iniciadas por Pavlov, centran su interés en el comportamiento observable bajo la convicción de que todo comportamiento es aprendido como consecuencia de asociar un estímulo a una respuesta.

INTRODUCCIÓN A LOS ESTUDIOS MUSICALES UNIVERSITARIOS

La asignatura Introducción a los Estudios Musicales Universitarios (IEMU) es el primer contacto institucional de los aspirantes con la carrera escogida, brinda pautas orientadoras para una mejor evaluación de su situación personal, tanto en lo relativo a competencias básicas para un buen rendimiento de los estudios, como en aquellas específicas y necesarias para la carrera elegida. Las carreras de música que se dictan en la Facultad de Artes de la UNC implican una formación a nivel superior en las distintas especializaciones**. Es requisito indispensable para el ingreso, y para el desarrollo exitoso de los estudios universitarios, que el ingresante posea estudios musicales previos mediante los cuales haya adquirido ya cierto grado de conocimientos y habilidades teórico-prácticas.**

IEMU se desarrolla en aproximadamente 6 semanas consecutivas. Es por esto que el Curso sólo puede **orientar y sistematizar los conocimientos previos** de los ingresantes, brindando herramientas prácticas para desempeñarse en forma más eficiente en los trabajos evaluables del mismo y, por consiguiente, en los primeros pasos de la carrera.

El Departamento de Música ofrece un curso preparatorio**: IEMU Extendido,** que se desarrolla a partir del segundo semestre del año lectivo y es dictado por el mismo equipo docente de IEMU. Al cumplimentarse en mayor tiempo de cursado, el alumno puede desarrollar y asimilar las habilidades teórico-práctica-motoras en forma gradual, a fin de alcanzar los objetivos establecidos.

Estructura de la asignatura

IEMU consta de **dos** módulos generales:

1) el Módulo de Competencias específicas, compuesto por tres áreas disciplinares: AUDIOPERCEPTIVA, CBLT e IAAM y;

2) el Módulo Institucional (Vida Universitaria).

Ambos deben ser aprobados para acreditar la asignatura.

MÓDULO DE COMPETENCIAS ESPECÍFICAS	MÓDULO INSTITUCIONAL
1. **Audioperceptiva (AUDIO)** 2. **Conceptos Básicos del Lenguaje Tonal (CBLT)** 3. **Introducción al Análisis y a la Apreciación Musical (IAAM)**	• Introducción a los estudios universitarios. • Charlas SAE (Secretaría de Asuntos estudiantiles). • Jornadas de Derechos Humanos. • Jornadas de Género.

Habilidades y contenidos mínimos requeridos para ingresar a primer año de las Carreras del Departamento de Música

El aspirante a ingresar deberá demostrar:

Área temática: **Audioperceptiva (AUDIO)**

- Capacidad para entonar una línea melódica en modo mayor y menor.
- Habilidad para responder a una frase musical propuesta con una frase musical propia de respuesta, improvisar, etc.
- Memoria musical.
- Capacidad para marcar los compases al tiempo que se canta un ejercicio melódico.
- Conocimiento y comprensión del código de lectoescritura musical.
- Conocimiento y comprensión de las claves de sol en 2ª línea y fa en 4ª línea.
- Comprensión clara de los conceptos de escala, acorde, tonalidad y armonía.
- Comprensión clara de una partitura musical.
- Capacidad de <u>reconocimiento, lectura, escritura y ejecución</u> de dictados **rítmicos y melódicos** sencillos en compases simples y compuestos.
- Capacidad de lectura entonada de melodías sencillas escritas en las claves de sol en 2ª línea y fa en 4ª línea, en compases simples y compuestos.

Área Temática: **Conceptos Básicos del Lenguaje Tonal (CBLT)**

- Comprensión, internalización y percepción del Lenguaje Musical
- Distinción entre intervalos melódicos y armónicos.
- Lectura de Clave de Sol, Clave de Fa y Clave de Do.
- Reconocimiento escrito y auditivo de Escalas mayores y menores (antigua, armónica y melódica). Pentatónicas. Modos gregorianos. Grados de la Escala.
- Manejo de la Tonalidad. Armaduras de Claves: reconocimiento de tonalidades.
- Manejo de Tipología de los Acordes (mayor, menor, aumentado, disminuido).
- Distinción entre Acordes Tríadas y Cuatríadas.
- Reconocimiento de Estado fundamental e inversiones de acordes.
- Comprensión y discriminación de las funciones tonales: Tónica, Subdominante y Dominante.
- Comprensión de tipos de movimiento en las voces: Contrario, Directo, Oblicuo.
- Reconocimiento escrito (cifrado de acordes) y auditivo (dictado armónico) de enlaces de Acordes.

Área Temática: **Introducción al Análisis y a la Apreciación Musical (IAAM)**

- Distinción de los distintos aspectos del discurso sonoro (melodía, ritmo, armonía, texturas, timbres, etc.)
- Reconocimiento auditivo de formas simples.
- El arte en la historia (línea histórica occidental). Períodos de la Historia del Arte y de la Música.
- Expresión oral y escrita.
- Manejo adecuado del vocabulario técnico.
- Audición activa.
- Formulación verbal (oral y escrita) de la experiencia auditiva (descripción).
- Reconocimiento auditivo de estilos musicales

PARA AQUELLXS INGRESANTES QUE NO POSEAN CONOCIMIENTOS PREVIOS DE LECTOESCRITURA MUSICAL Y ENTRENAMIENTO AUDITIVO, SE RECOMIENDA EL CURSADO DE IEMU EXTENDIDO (DURANTE EL CICLO LECTIVO).

EL TEST DIAGNÓSTICO

El Diagnóstico se realiza durante la **primera** semana de clases. La realización del Test Diagnóstico es un **requisito ineludible para la aprobación de la asignatura** y abarca los siguientes contenidos:

1) **EXAMEN ESCRITO**: reconocimiento auditivo de compases, dictado rítmico, reconocimiento auditivo de intervalos, calificación y clasificación de intervalos, reconocimiento auditivo de escalas (mayor, menor armónica, melódica y antigua; pentatónica mayor y menor), dictado melódico (a partir de tonalidad y nota inicial dadas), reconocimiento auditivo de acordes y su escritura a partir de una nota dada, discriminación auditiva de enlaces de acordes principales (Funciones Armónicas: Tónica - I grado; Subdominante - IV grado; Dominante - V grado), tanto en Modo Mayor como Modo menor; reconocimiento auditivo de procedimientos formales elementales representados a través de un esquema formal (repetición, variación, etc.)
2) **INSTANCIA ORAL**: lecturas melódicas y rítmicas desde los ejemplos presentados en el área de Audioperceptiva de este mismo Apunte.

Los resultados del **Test Diagnóstico,** de carácter orientador, proporcionan un panorama de los saberes y habilidades previas adquiridas por cada estudiante. Según los resultados obtenidos en dicho Test, lxs ingresantes serán orientadxs acerca de su nivel de conocimientos y habilidades en el campo musical.

Para la evaluación del Test Diagnóstico y para todas las instancias evaluativas a lo largo de la asignatura (trabajos prácticos y parciales) se utilizará la siguiente tabla de equivalencias

Porcentaje resuelto correctamente	*Nota obtenida*
0 a 19%	0 (cero)
20 a 39 %	1 (uno)
40 a 49 %	2 (dos)
50 a 59 %	3 (tres)
60 a 64 %	4 (cuatro)
65 a 69 %	5 (cinco)
70 a 74 %	6 (seis)
75 a 79 %	7 (siete)
80 a 87 %	8 (ocho)
88 a 95 %	9 (nueve)
96 a 100 %	10 (diez)

Requisitos para la aprobación del curso

La asignatura IEMU puede ser aprobado como estudiante **promocional** (si el/la estudiante obtiene como nota **final** entre un 7 y un 10) o como estudiante **regular** (si el/la estudiante obtiene como nota final entre un 4 y un 6).

Los requisitos para ser estudiante **promocional** son:

- ✓ Completar y aprobar el test diagnóstico en su totalidad.
- ✓ Aprobar con un **mínimo** de 7 (siete) cada uno de los parciales de cada área y otras etapas evaluativas (diagnóstico, jornadas, módulo institucional, etc.).
- ✓ Aprobar el Módulo Institucional (Vida universitaria).
- ✓ Participar en una audición cumpliendo los requisitos de la carrera elegida.

Los requisitos para ser estudiante **regular** son:

- ✓ Completar y aprobar el test diagnóstico en su totalidad.
- ✓ Aprobar con un mínimo de 4 (cuatro) cada uno de los parciales de cada área y otras etapas evaluativas.
- ✓ Aprobar el Módulo Institucional.
- ✓ Participar en una audición cumpliendo los requisitos de la carrera elegida.

El examen para alumnos **libres** comprenderá pruebas equivalentes en calidad y cantidad a las solicitadas en cada área a los alumnos que asistieron al Curso como alumnos regulares, a saber:

Módulo I (Competencias Específicas):

1. **Audioperceptiva:** lectura melódica, aspecto rítmico, aspecto melódico, reconocimientos auditivos, dictados. Intervalos y escalas.

2. **Conceptos Básicos del Lenguaje Tonal**: comprensión e internalización de aspectos del Lenguaje Musical y Armónico. Reconocimiento auditivo de escalas, acordes, enlaces, cadencias y funciones tonales.

3. **Introducción al Análisis y Apreciación Musical:** reconocimiento auditivo de estructuras musicales simples, reconocimiento auditivo de estilos y géneros musicales, conocimientos de Historia Universal y de las Músicas, comprensión lectora, descripción analítica de una pieza musical.

Módulo II (Institucional)

El alumno que se presente a rendir en calidad de **Libre** deberá aprobar todas y cada una de las instancias de cada Módulo con un mínimo de **4** (cuatro). Además, deberá cumplimentar los contenidos del módulo institucional (ver en Aula Virtual).

Interpretación Instrumental

Los/las ingresantes a la carrera de Interpretación Instrumental (piano, violín, viola o violoncello) serán evaluados por los profesores de cada instrumento mediante una **audición de nivel técnico** en día y horario a confirmar durante el transcurso de IEMU.

El programa a presentar por los alumnos de cada especialidad, como así también la modalidad dispuesta para llevar a cabo la audición de nivel, serán estipulados por los docentes del área de Interpretación Instrumental, quienes evaluarán el nivel técnico de la audición de los aspirantes a ingresar.

Los resultados de la evaluación de esta instancia serán independientes de los obtenidos en IEMU[4]. En el Apéndice del presente apunte se incluyen programas sugeridos por los profesores de cada especialidad para esta prueba de nivel a título de ejemplos orientadores (ver página 209 de este material bibliográfico).

AULA VIRTUAL

El desarrollo de IEMU 2022 comprende el uso de una plataforma de educación virtual. Consultar los instructivos en la página de la Facultad: **https://artes.unc.edu.ar/ingresantes/**

Es importante consultar diariamente el Aula Virtual (canal de información y comunicación oficial) para estar al tanto de las notificaciones brindadas por el Equipo Docente y acceder a los contenidos de clase, actividades y evaluaciones programadas.

Además, en la pestaña **VIDA UNIVERSITARIA** encontrarán una serie de materiales de consulta (textos, videos) que les permitirán realizar ejercicios en relación con la HISTORIA DE LA UNIVERSIDAD Y DE LA FACULTAD DE ARTES.

[4] A los fines del ingreso, el alumno debe aprobar IEMU con las modalidades ya señaladas, la audición de Interpretación Instrumental es un requisito para cursar dicha carrera y la superación de dicha instancia no implica aprobación de IEMU, el cual debe resolverse en las instancias especificadas anteriormente.

LEER ATENTAMENTE EL CUADERNILLO Y **REALIZAR TODAS LAS PRÁCTICAS SUGERIDAS** EN EL MISMO Y EN EL **AULA VIRTUAL**, PREVIO A COMENZAR CON EL CURSO. SERÁ REQUISITO INDISPENSABLE SU REALIZACIÓN COMO ANTECEDENTE DE INSTANCIAS PRÁCTICAS Y EVALUATIVAS.

música facultad de artes UNC Universidad Nacional de Córdoba

AUDIOPERCEPTIVA

LIVIA GIRAUDO

JUAN MARTÍN ÁLVAREZ

VANINA AREDES

ÁREA TEMÁTICA:

AUDIOPERCEPTIVA

Los contenidos de la presente área se organizan en tres ejes temáticos, a saber:

1. **RELACIONES DE ALTURA**
2. **RELACIONES TEMPORALES**
3. **AUDIO CORAL**

Los tres ejes se irán desarrollando paralelamente en las clases de Audio, para lograr así, a partir de la práctica constante, la comprensión y el dominio de estos.

Es fundamental para trabajar correctamente la **audiopercepción**, estudiar con uno o más compañeros, para que, mientras uno realice el ejercicio los demás puedan estar atentos a errores de lectura, y así corregirse mutuamente.

1. RELACIONES DE ALTURA

Intervalos

***ADVERTENCIA*:**

Previo a abordar esta unidad, se deberá estudiar de la sección de CBLT de este apunte:

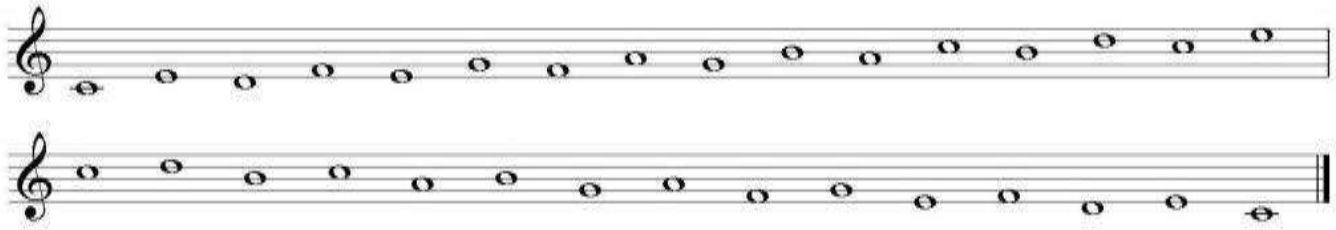
>> CBLT/2. Teoría del lenguaje Musical/Alturas/D-Intervalos, Clasificación de los intervalos, Inversión de los intervalos, Intervalos Melódicos y Armónicos.

La habilidad de reconocer y reproducir intervalos conociendo su calificación y clasificación, permite tener mayor agilidad en la resolución de dictados melódicos y lectura a primera vista. La distancia entre dos sonidos, trabajo preliminar importante, deberá ser abordada desde la **percepción auditiva**, la **reproducción en el canto** y la **correspondiente resolución al pentagrama**. Estos tres aspectos, deben ser ejercitados, sin descuidar ninguno de ellos.

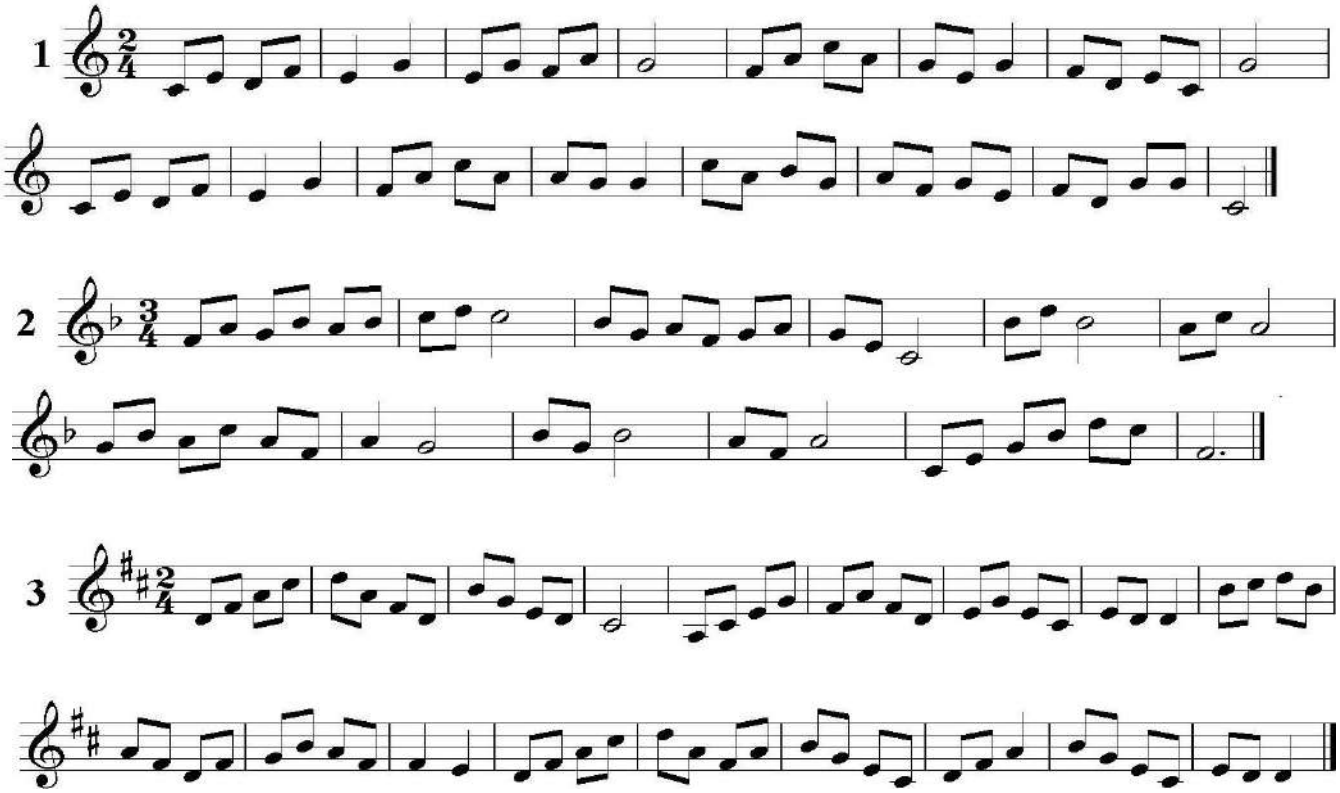
Se sugieren los siguientes ejercicios:

- ➢ Cantar intervalos, a partir de una nota dada, en forma ascendente y descendente.
- ➢ Cantar escalas con el intervalo que se quiere internalizar.
- ➢ Recorrer el salto interválico, por grado conjunto.
- ➢ Crear melodías sencillas, con el intervalo en cuestión con forma determinada.
- ➢ **Leer, cantar e interpretar las melodías que a continuación se presentan:**

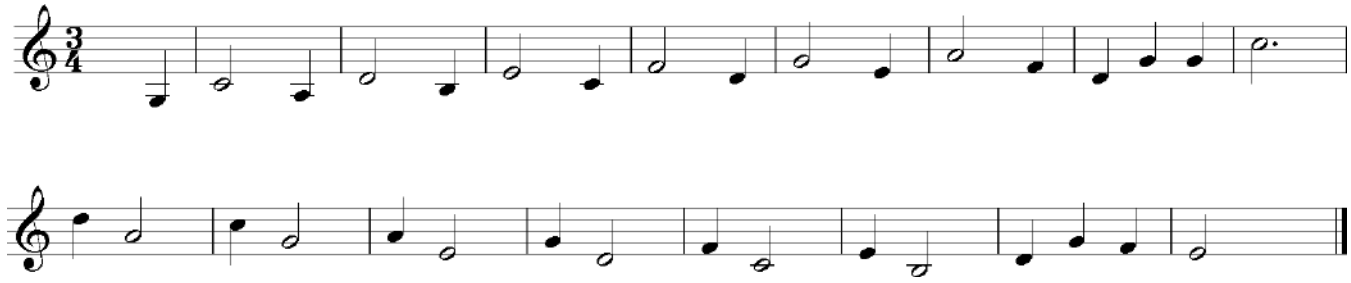
Escala por terceras:



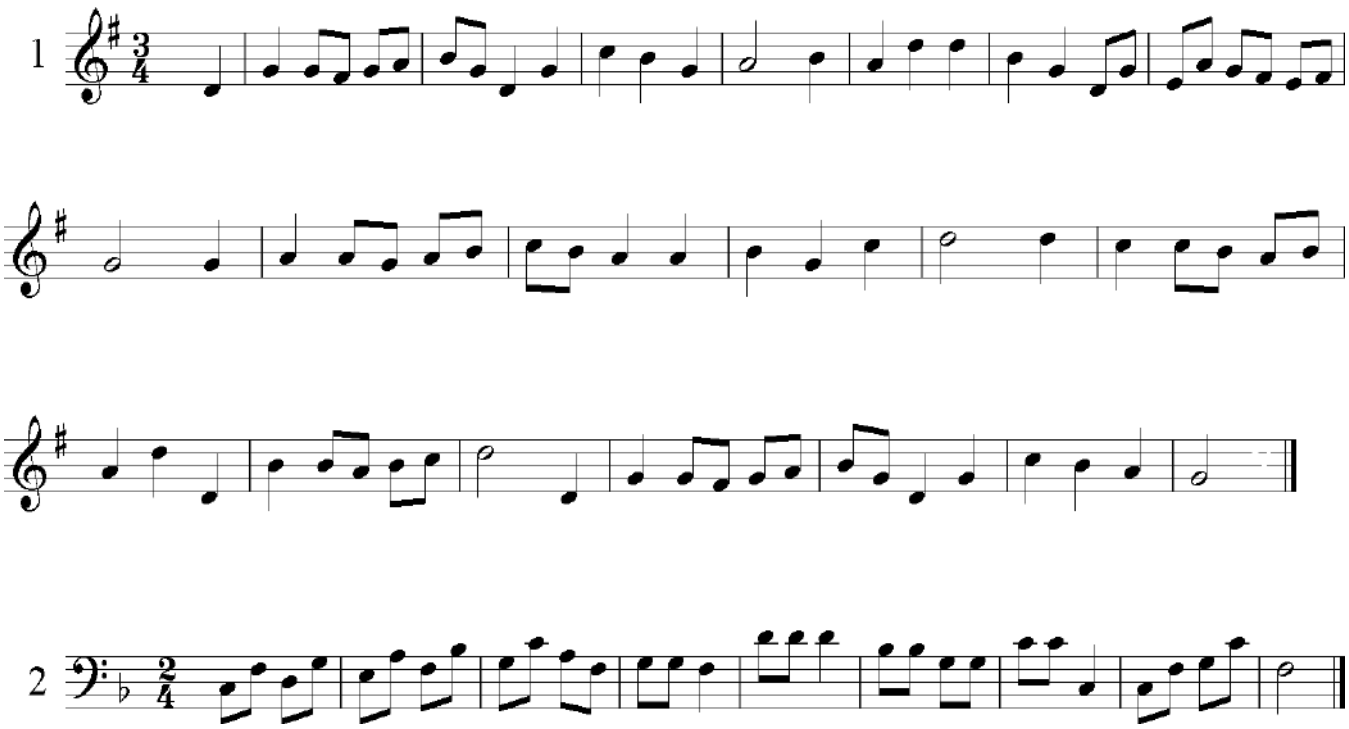
Melodías por terceras:



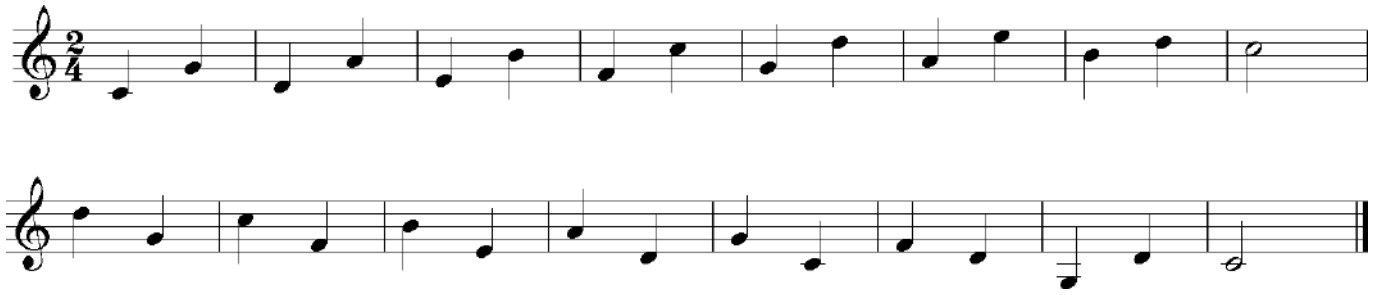
Escala por Cuartas:



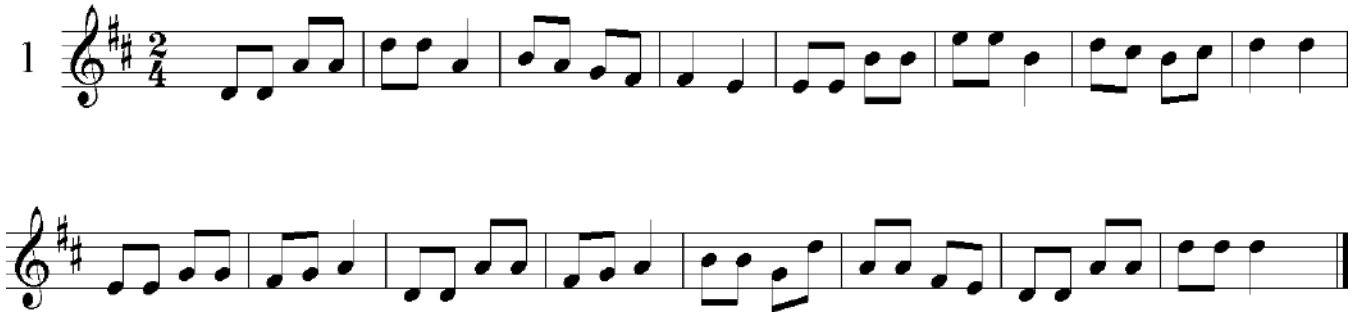
Melodías por cuartas:

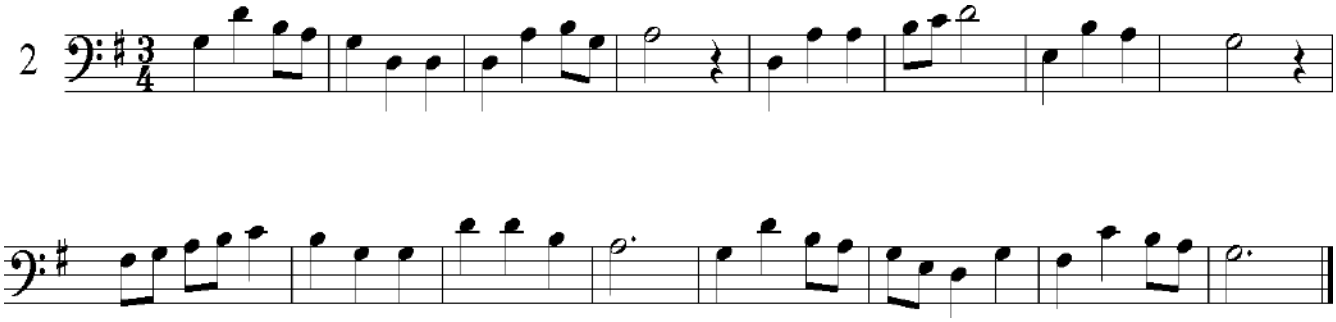


Escala por quintas:

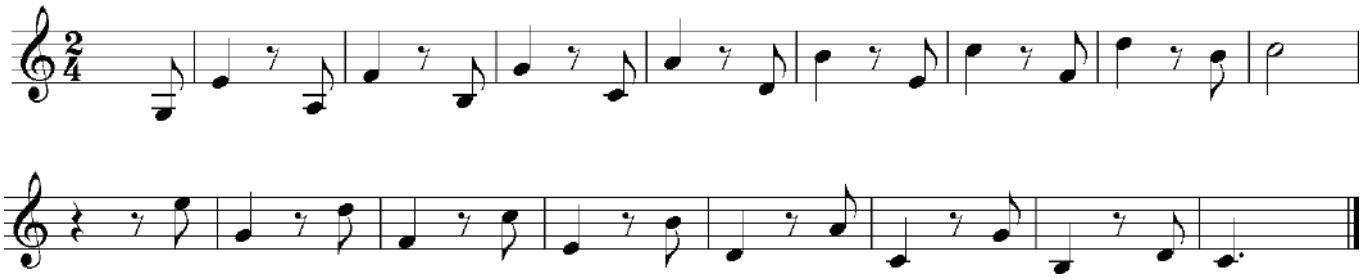


Melodías por quintas:

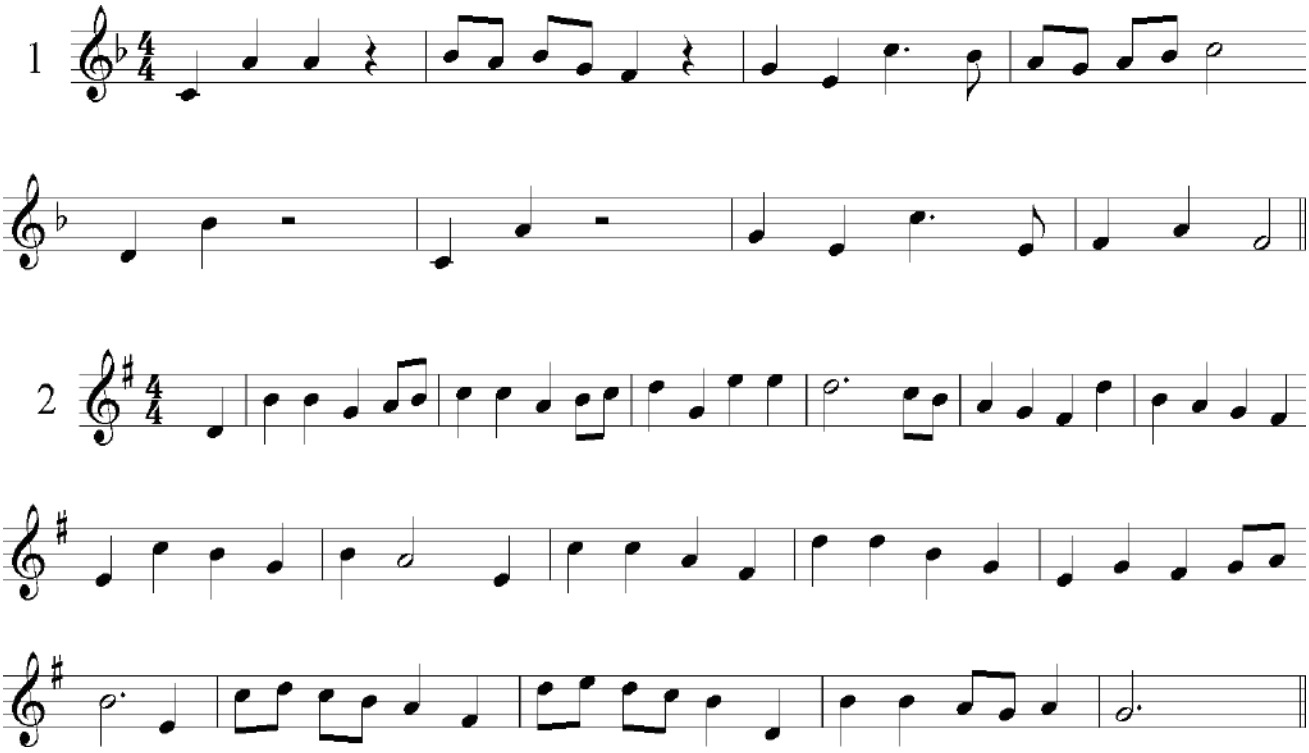




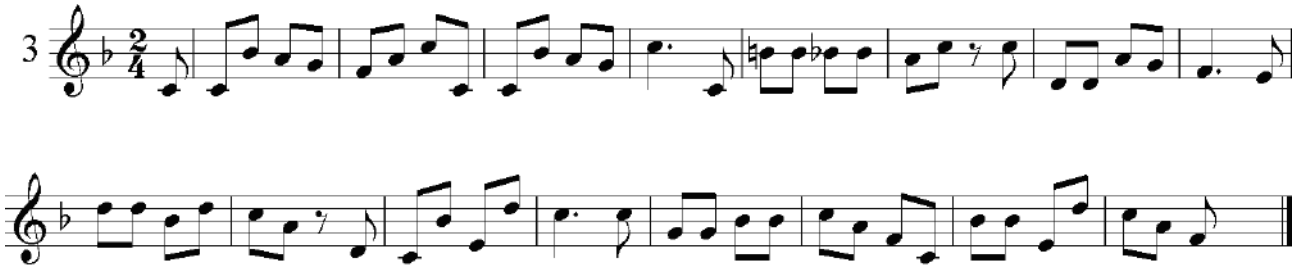
Escala por sextas:

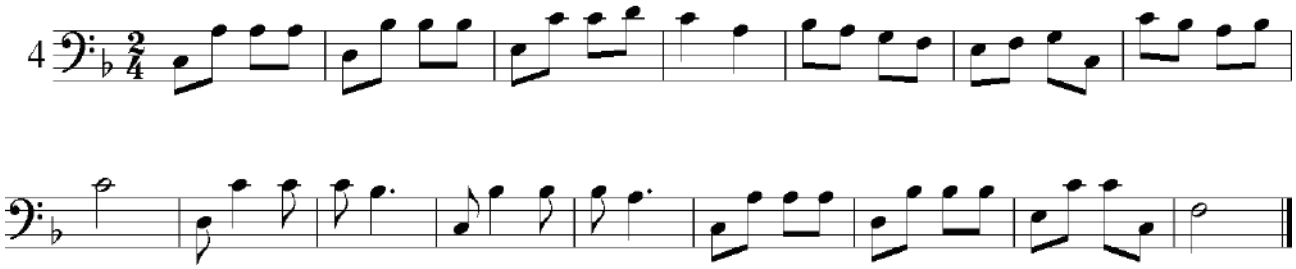


Melodías por sextas:



Melodías por Séptimas:





Sistema Tonal

***ADVERTENCIA*:**

Previo a abordar esta unidad, se deberá estudiar de la sección de CBLT de este apunte:

>> CBLT/2. Teoría del lenguaje Musical/Alturas/E-Escala, Escalas Relativas, Las Escalas Pentatónicas, Modo, Los Modos Gregorianos.

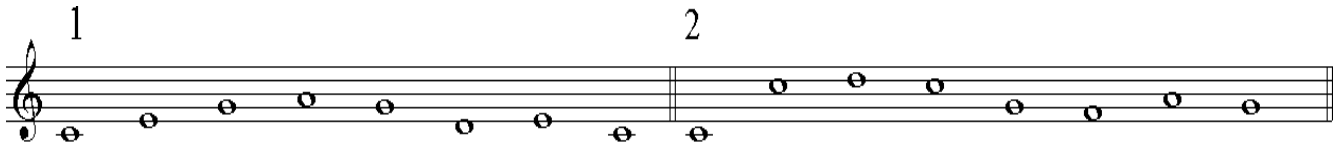
>> CBLT/2. Teoría del lenguaje Musical/Alturas/F-La Tonalidad, Armadura de clave, Reconocimiento de tonalidades, Reglas de Reconocimiento de la Tonalidad, Grados de la Escala, Escalas: mayores y menores, Escala Mayor, Escala Menor.

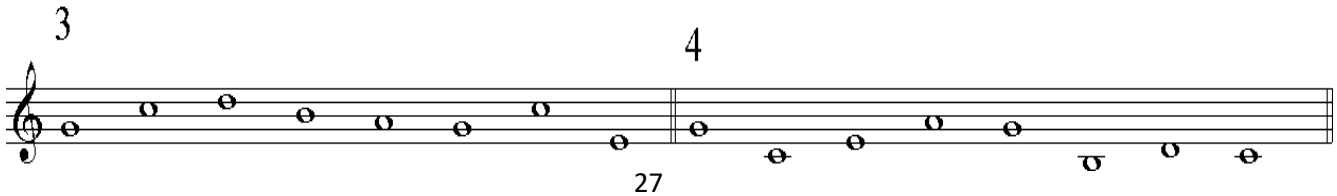
Las tonalidades mayores y menores se abordarán mediante la siguiente práctica de canto con referencia de instrumento:

- Arpegio de I grado (ascendente y descendente, grados salteados)
- Pentacordio (5 primeras notas de escala ascendente y descendente, grados salteados)
- Tónica – Séptimo grado – Tónica
- Tetracordio Superior (últimas cuatro notas de escala ascendente y descendente, grados salteados)
- Escala completa ascendente y descendente, grados salteados
- Cantar Melos en tonalidad elegida con distintas combinaciones.

A continuación, se propone un ejemplo en DoM y La m con distintas actividades:

Melos en Escala Diatónica Mayor:

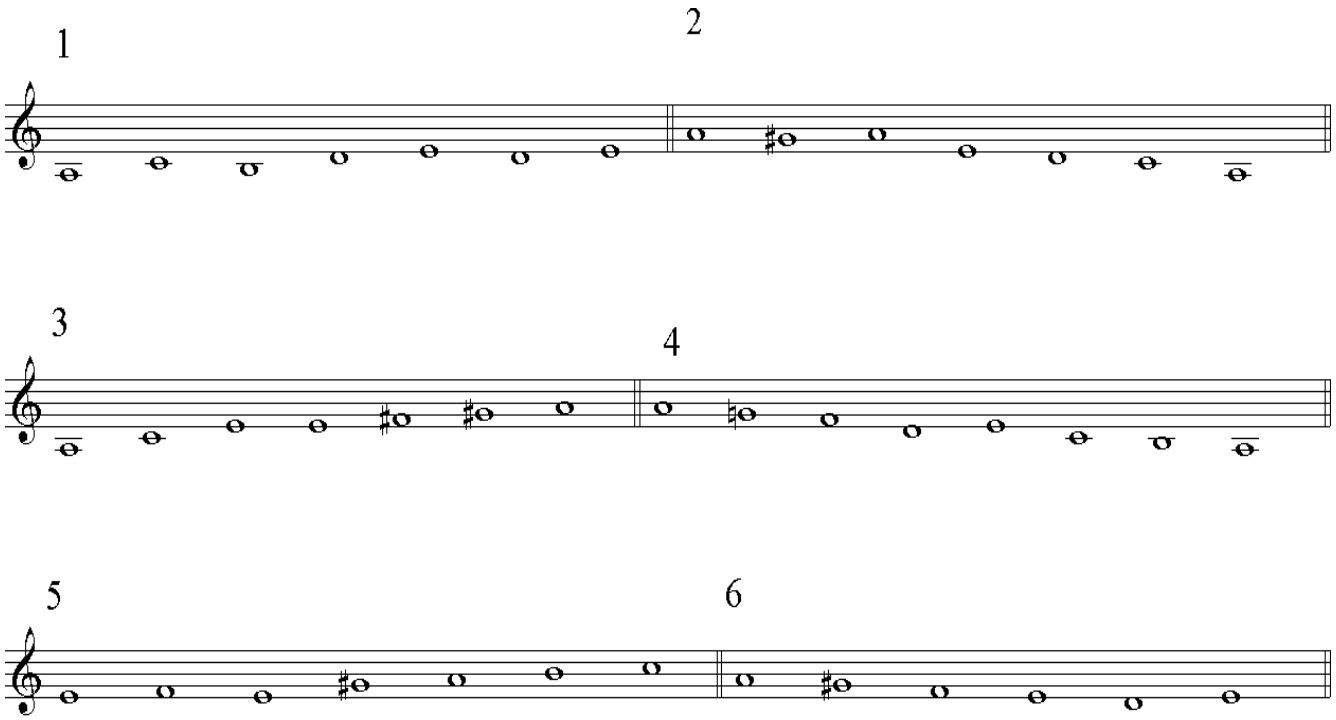




Actividades:

- Transporte a Fa Mayor, Sol Mayor, Re M, Sib M. Realice el trabajo en forma escrita. Cante con nombre de notas
- Transcriba a clave de Fa en 4ta línea, también de forma escrita, quedarán una octava más grave. Cante con nombre de las notas.
- Realice sus propios Melos y combínelos en distinto orden.

Escala Diatónica Menor (Antigua, Armónica y Melódica):



Actividades:

- Transporte ahora a Re m, Mi m, Sol m, Si m. Cante con nombre de notas
- Transcriba a clave de Fa en 4ta línea, quedará una octava más grave. Cante con nombre de notas.
- Cambie las alteraciones accidentales del Tetracordio Superior, así variará la especie.
- Improvise y realice Melos desde una tonalidad escogida.

Melodías

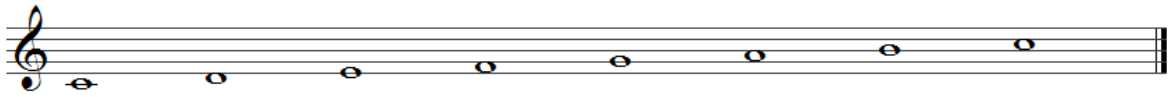
La conformación de un repertorio de canciones o melodías y su lectura diaria, ayuda a mejorar la afinación, el ritmo preciso, comprender la microforma, etc.

Se presentan melodías que deben ser leídas a primera vista, con la siguiente metodología:

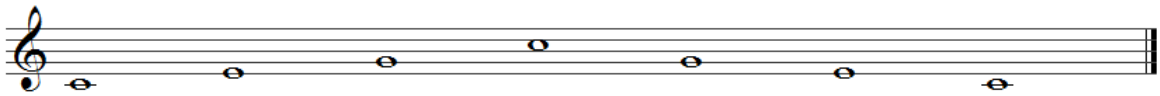
- Cantar escala y arpegio de tónica de la tonalidad de la melodía.
- Cantar solo el melos.
- Palmear ritmo sin melodía.
- Comprender la sintaxis, es decir, descubrir el primer segmento, para luego determinar los siguientes.
- Analizar la forma y memorizar cada segmento, luego semifrase, y frase.
- Descubra funciones armónicas principales y cante el bajo que corresponde a la melodía.

Do Mayor

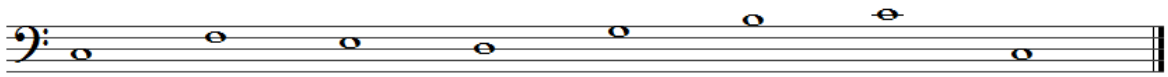
Escala



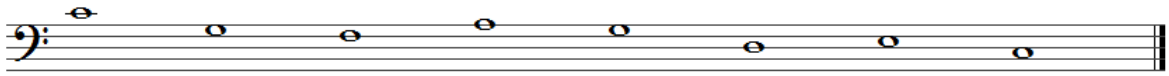
Arpegio



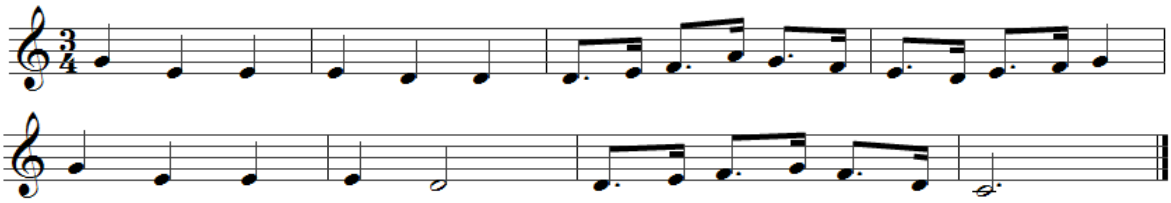
Melos 1



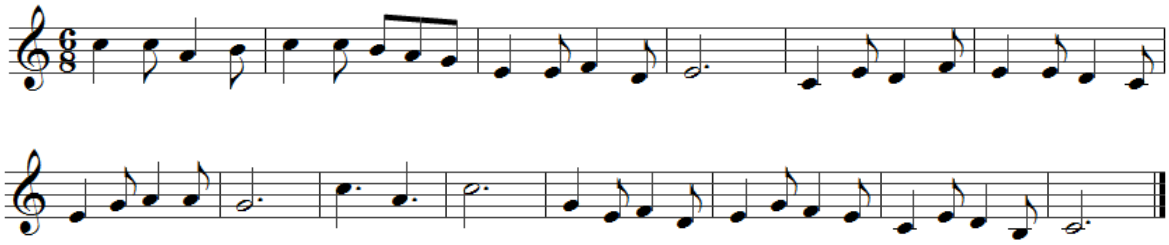
Melos 2



Melodía 1

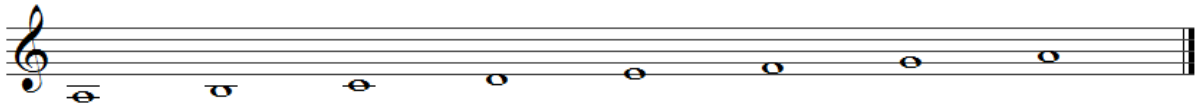


Melodía 2

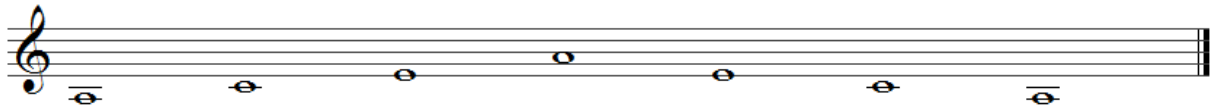


La menor

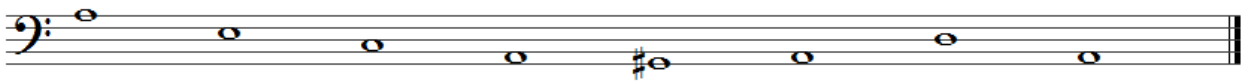
Escala



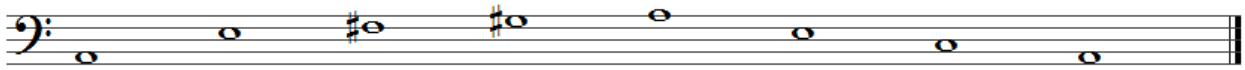
Arpegio



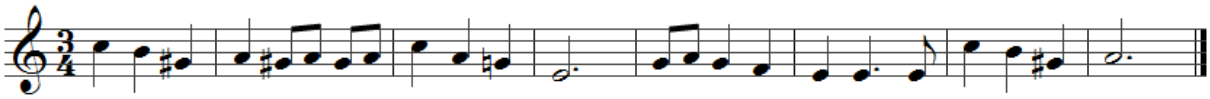
Melos 1



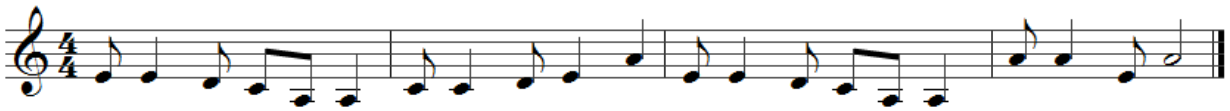
Melos 2



Melodía 1

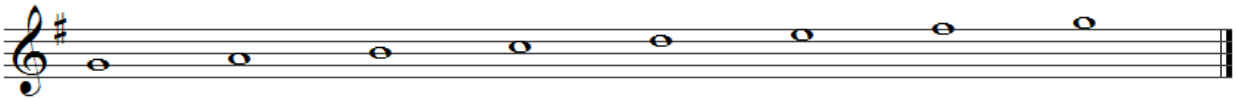


Melodía 2

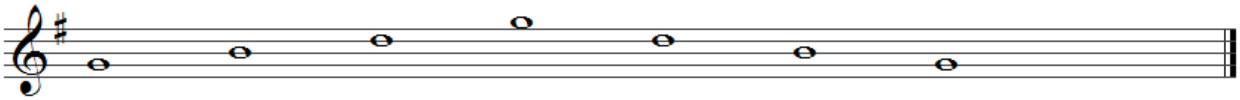


Sol Mayor

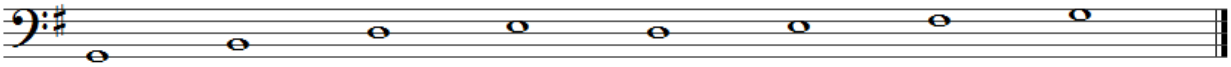
Escala



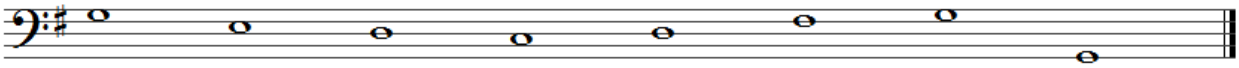
Arpegio



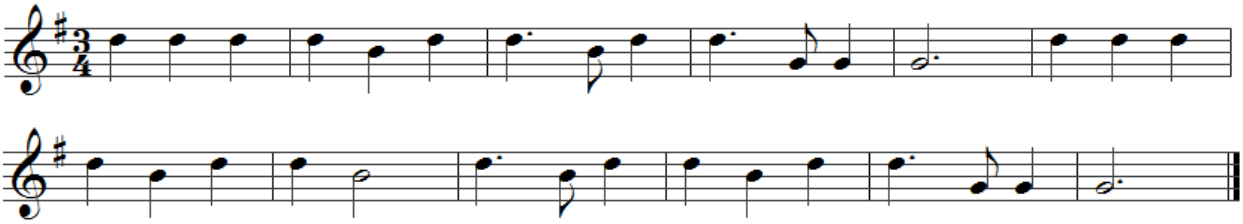
Melos 1



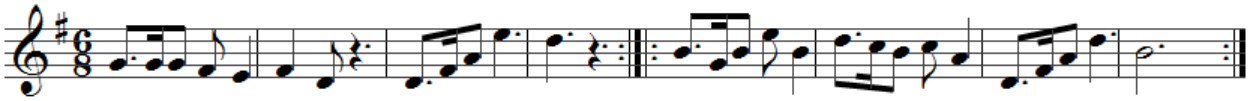
Melos 2



Melodía 1

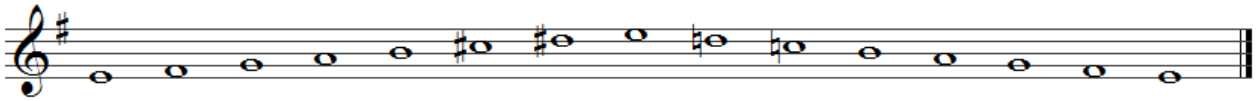


Melodía 2

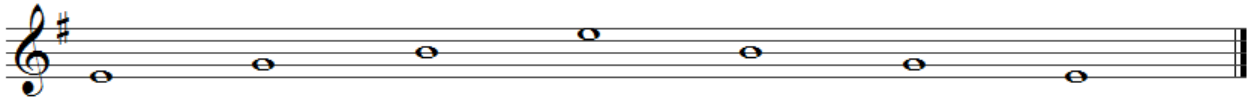


Mi menor

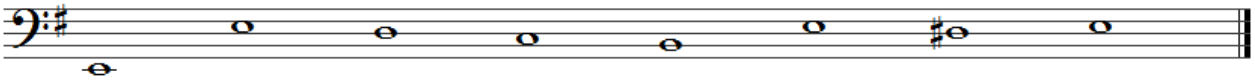
Escala



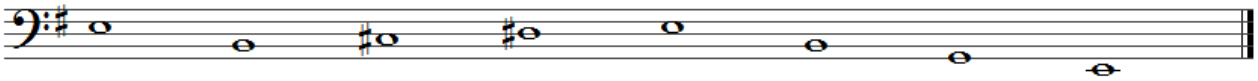
Arpegio



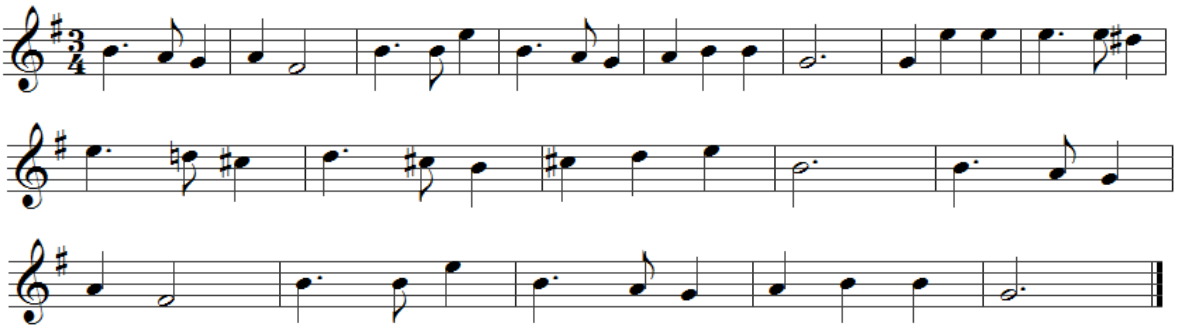
Melos 1



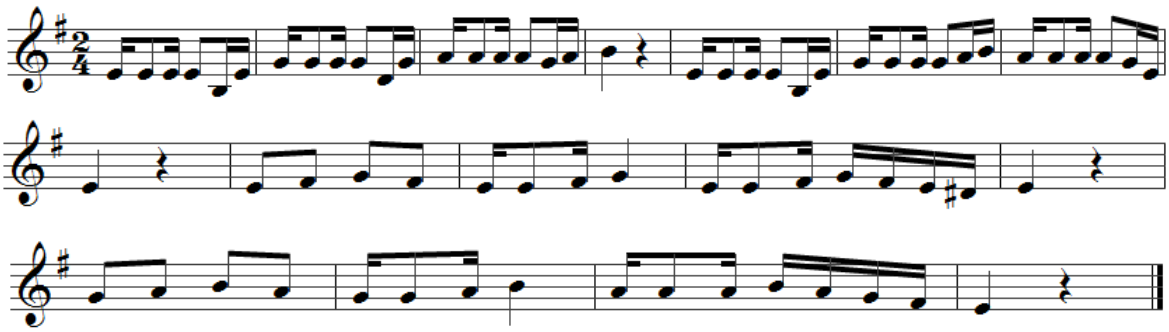
Melos 2



Melodía 1

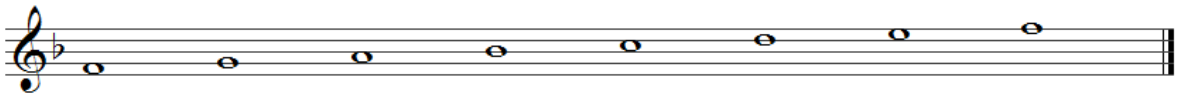


Melodía 2

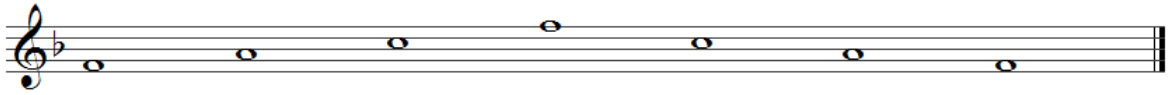


Fa Mayor

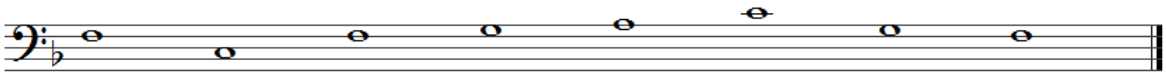
Escala



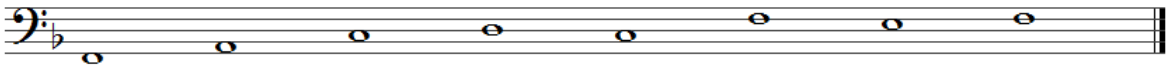
Arpegio



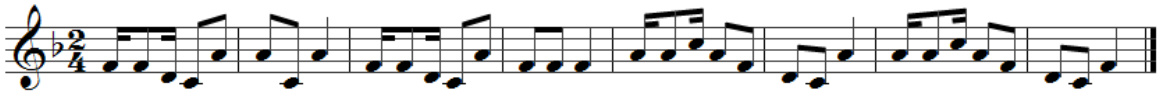
Melos 1



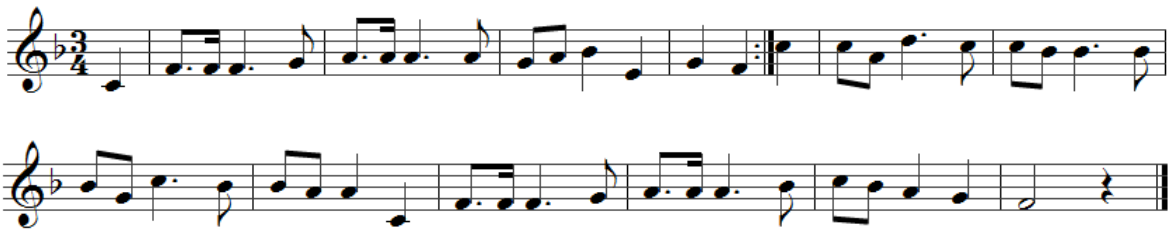
Melos 2



Melodía 1

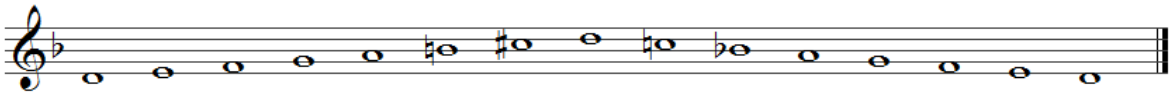


Melodía 2

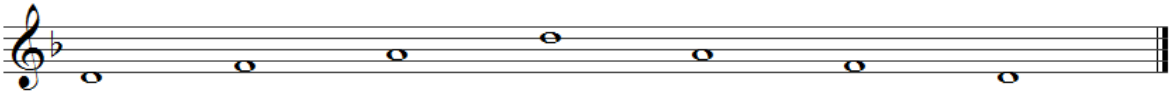


Re menor

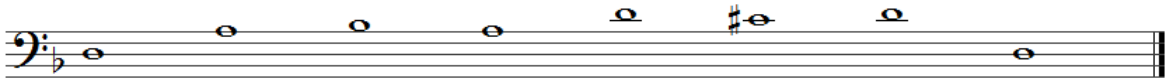
Escala



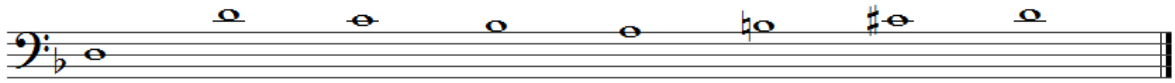
Arpegio



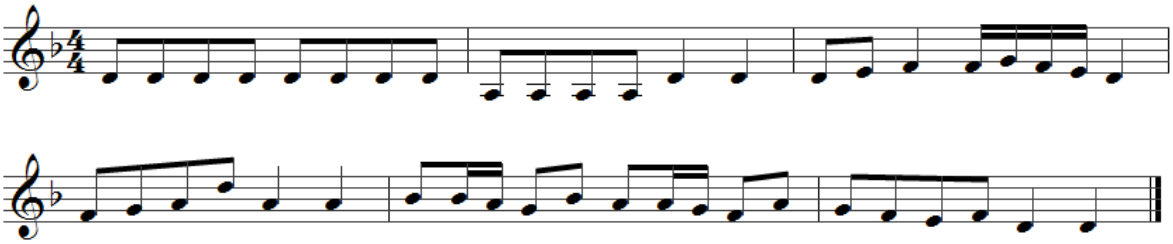
Melos 1



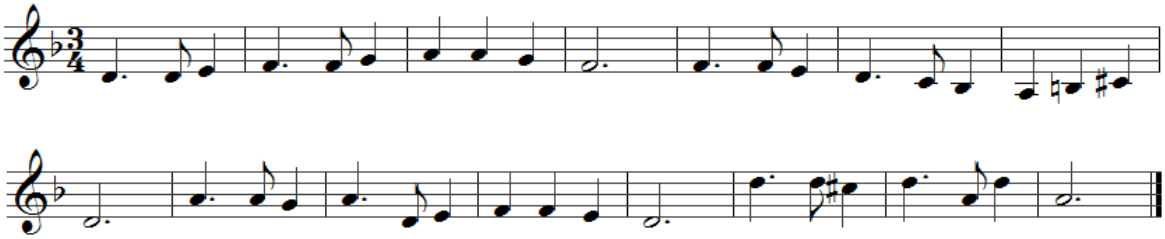
Melos 2



Melodía 1

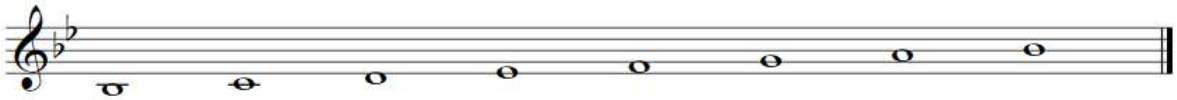


Melodía 2



Sib Mayor

Escala

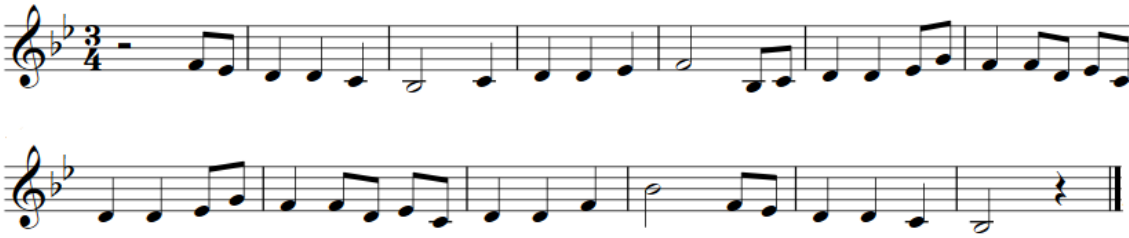


Arpegio

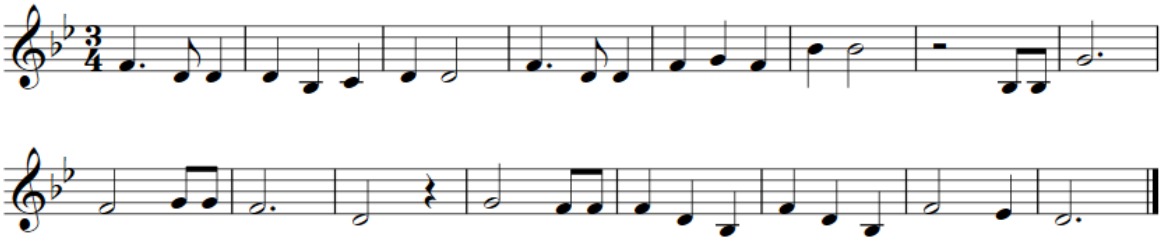
Melos 1

Melos 2

Melodía 1

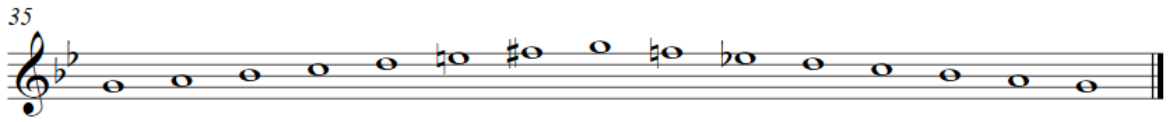


Melodía 2

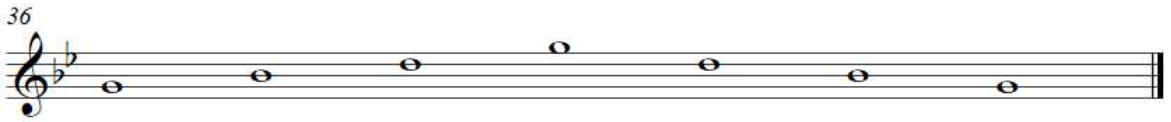


Sol menor

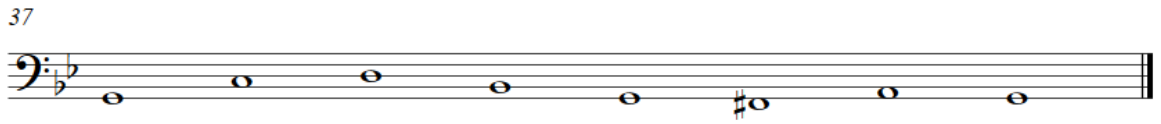
Escala



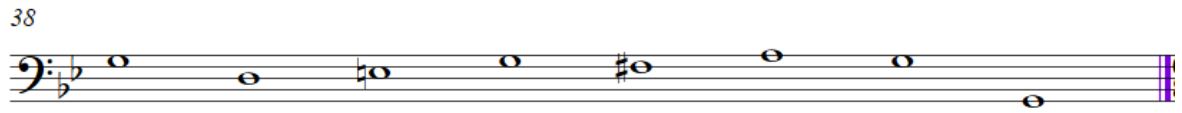
Arpegio



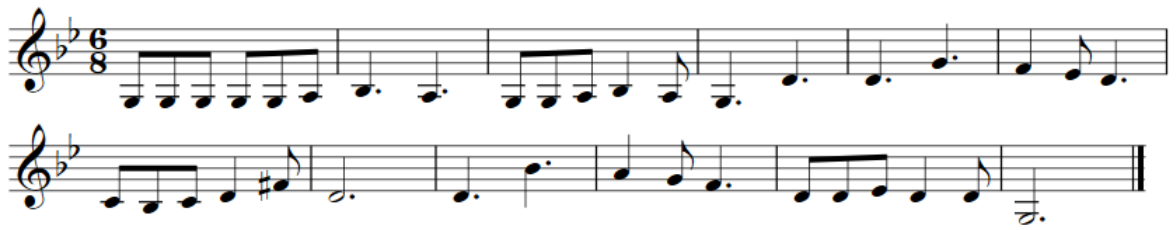
Melos 1



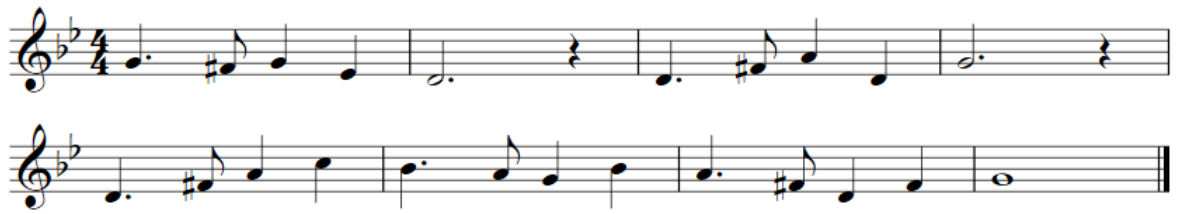
Melos 2



Melodía 1

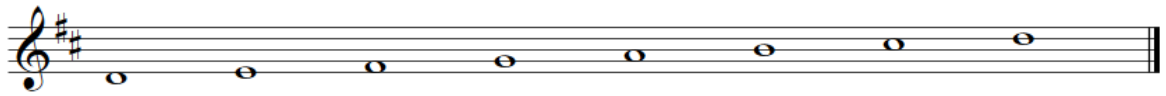


Melodía 2

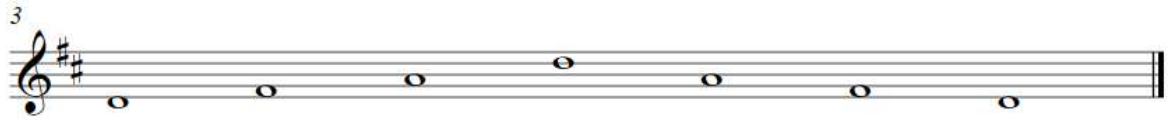


Re Mayor

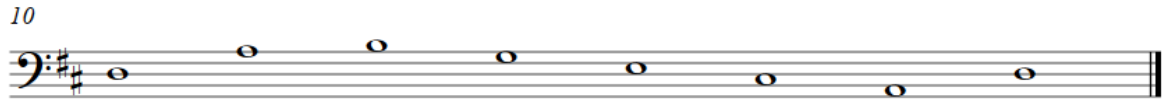
Escala



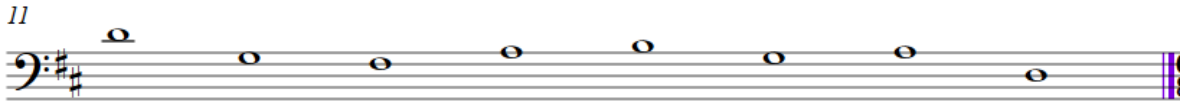
Arpegio



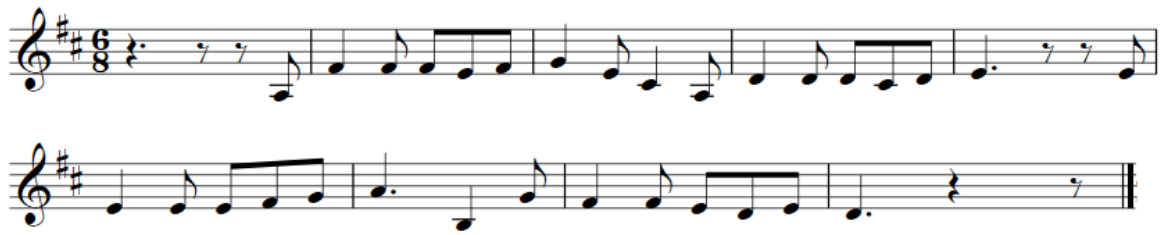
Melos 1



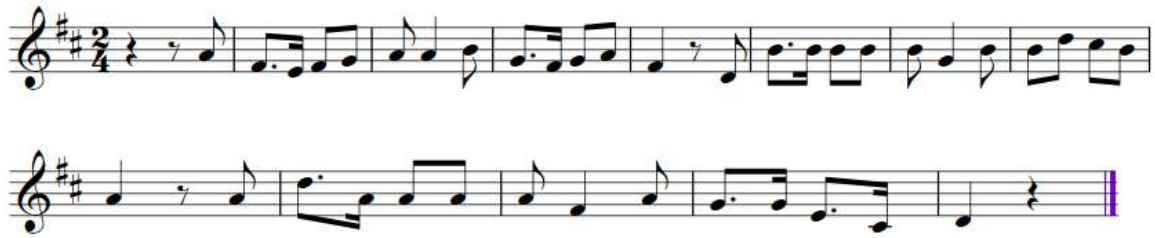
Melos 2



Melodía 1

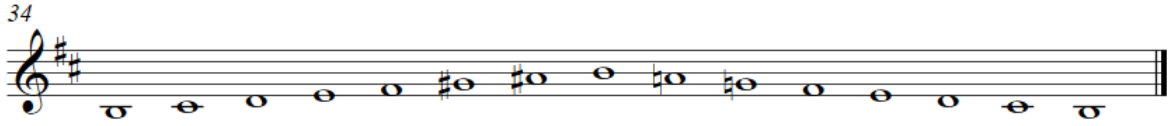


Melodía 2

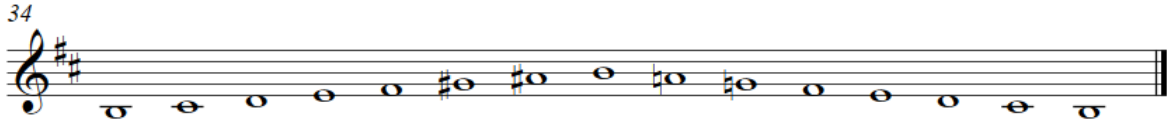


Si menor

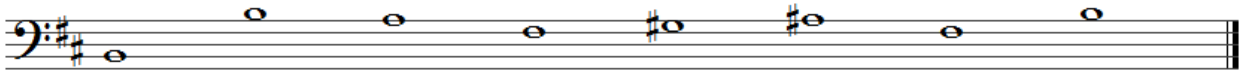
Escala



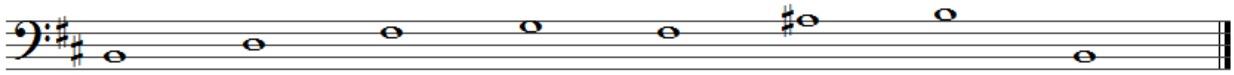
Arpegio



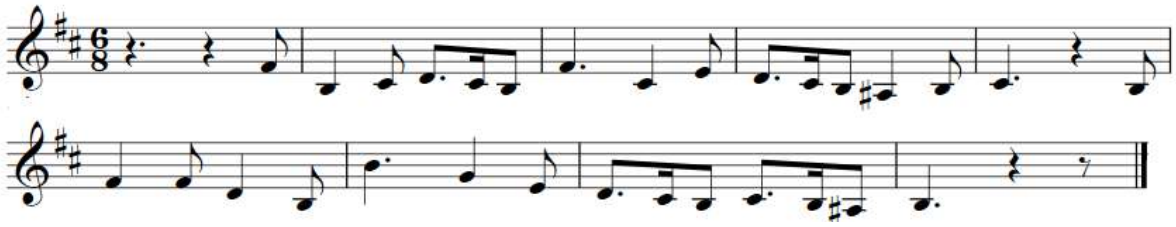
Melos 1



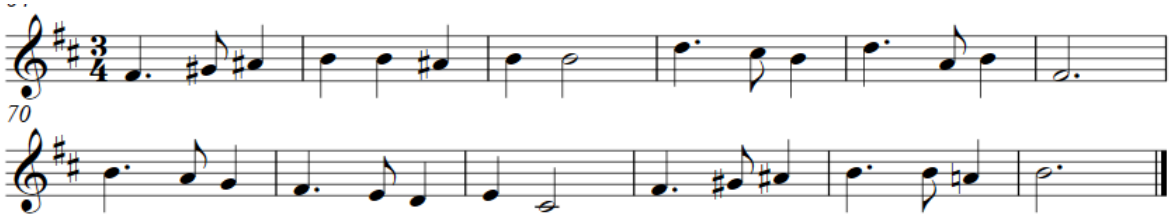
Melos 2



Melodía 1



Melodía 2



2. RELACIONES TEMPORALES

***ADVERTENCIA*:**

Previo a abordar esta unidad, se deberá estudiar de la sección de CBLT de este apunte:

>> CBLT/2. Teoría del lenguaje Musical/Duraciones, A-Representación de las Duraciones, B-Compás, Clasificación de los Compases o Métricas, Valores Irregulares.

Regularidad

- Determinar Pulso, Apoyo y Pie (Binario o Ternario)
- Con estos datos determinar Cifra de Compás

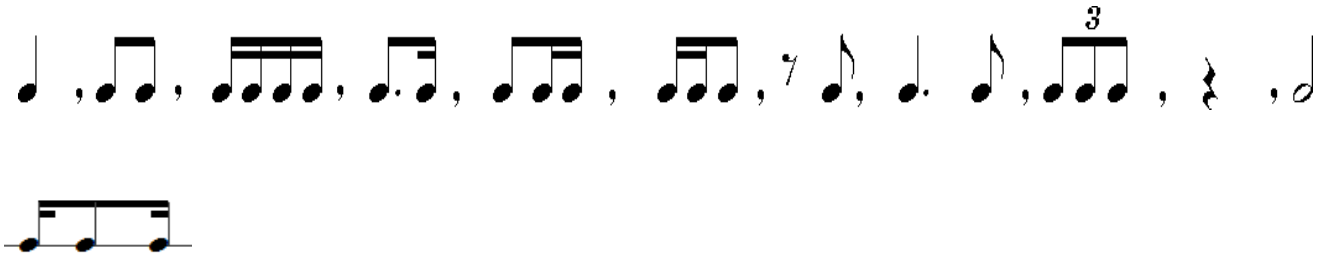
Afiance estos aspectos en música de repertorio universal y/o popular de distintas procedencias

Proporcionalidad

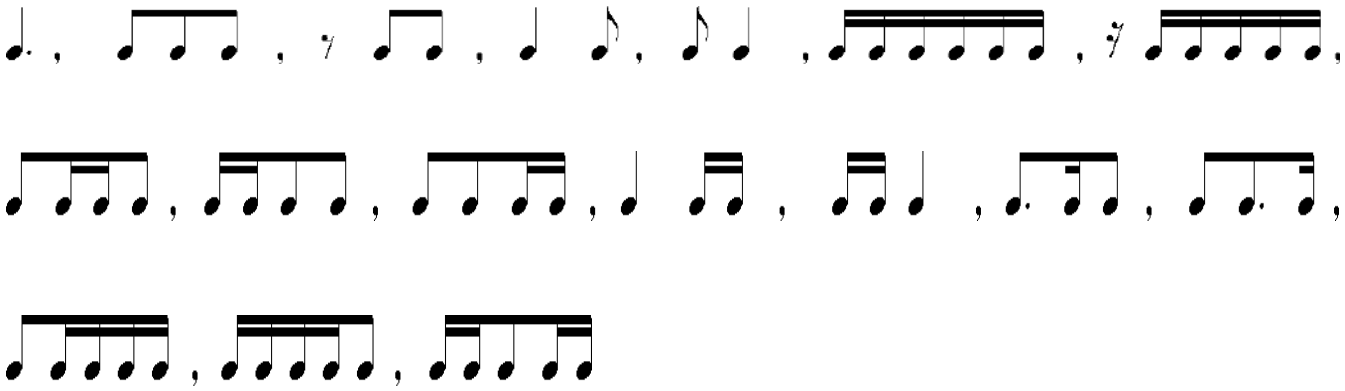
- Internalizar las siguientes células rítmicas:

PRIMERA ETAPA

Pie binario

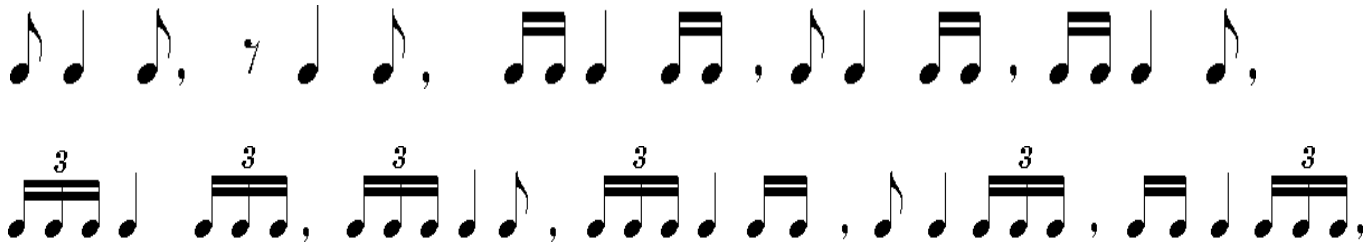


Pie ternario

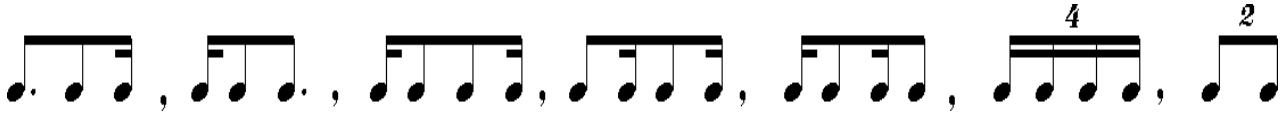


SEGUNDA ETAPA

Pie binario



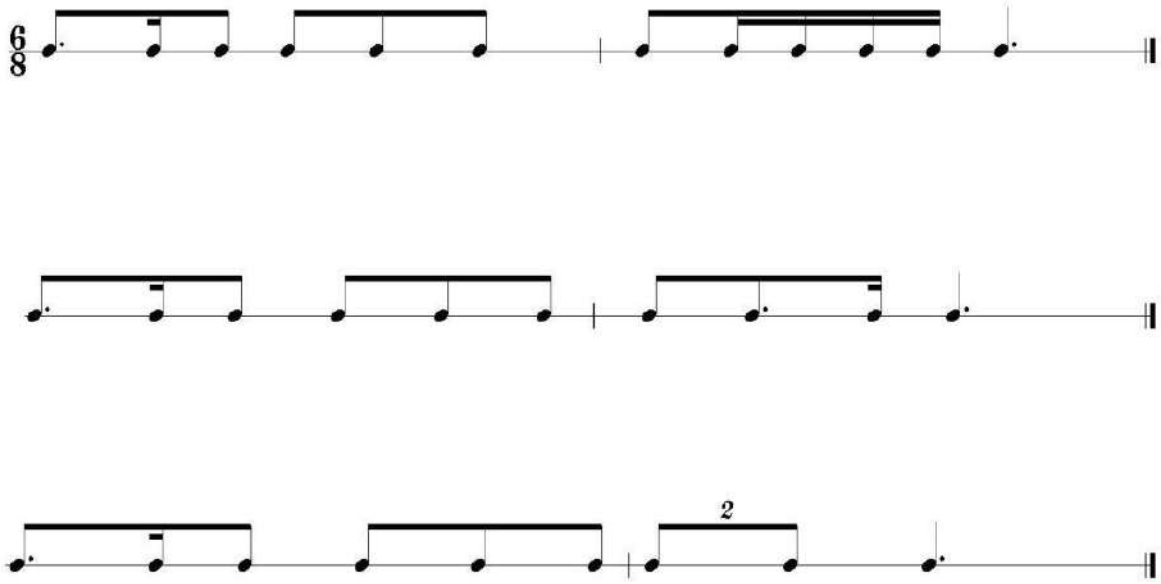
Pie ternario



Se sugieren los siguientes ejercicios:

- Repetir cada célula rítmica por separado en distintas velocidades, y luego combinarlas entre sí.
- Crear segmentos o motivos rítmicos que tengan la misma cabeza variando final (caudal). Es importante que, aunque la lectura sea rítmica siempre debe ser reproducida con intención, es decir, se debe hacer notar con inflexión de voz cuando empieza y termina cada segmento.

Por ejemplo:

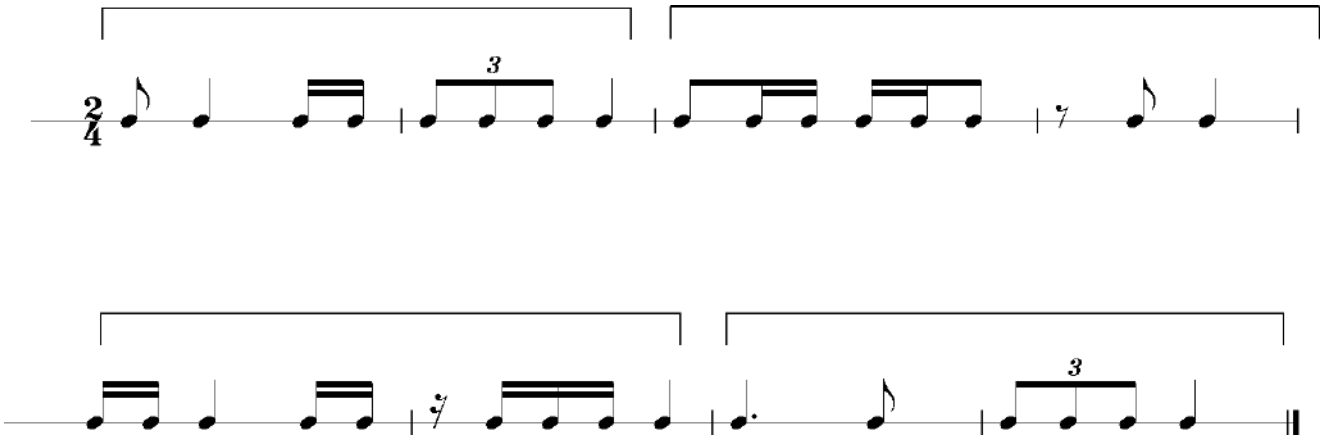


- Crear frases con determinada forma: **a – a´** o **a – b**

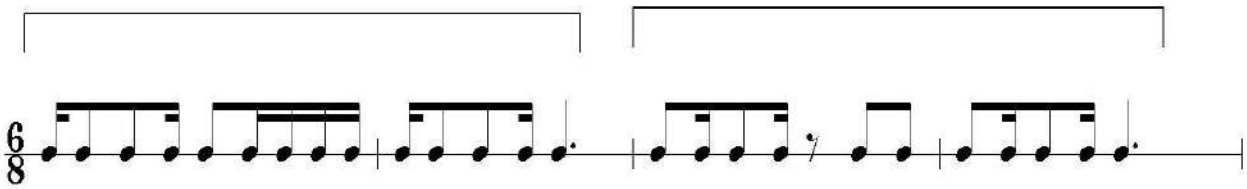
Por ejemplo:

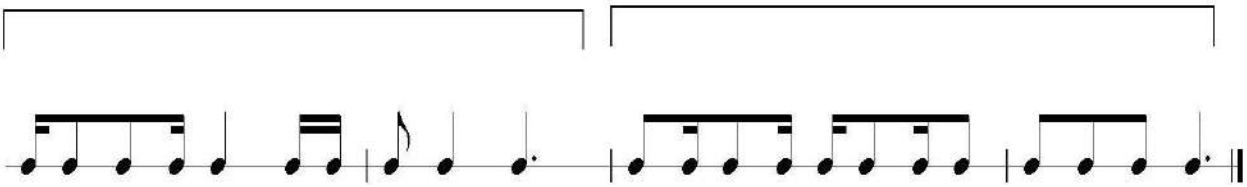
- Con un compañero, alternar roles marcando pulso, pie, apoyo, oponiendo ostinato rítmico a un determinado ejercicio.
- Alternancia en la ejecución por segmentos de una misma línea rítmica.

Ejemplo compás simple:



Ejemplo en compás compuesto:

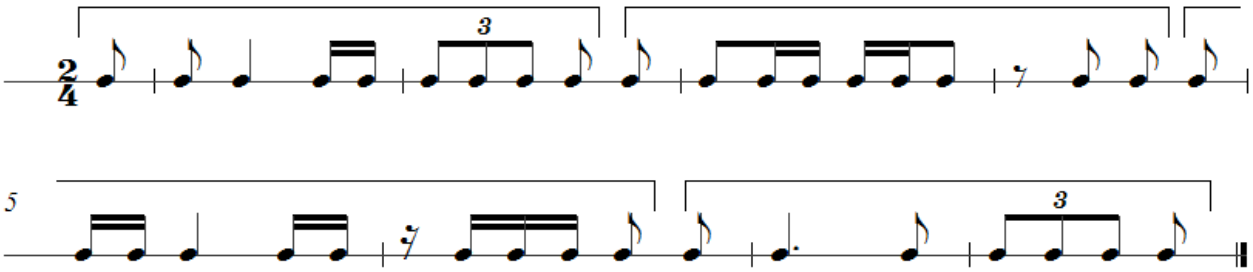




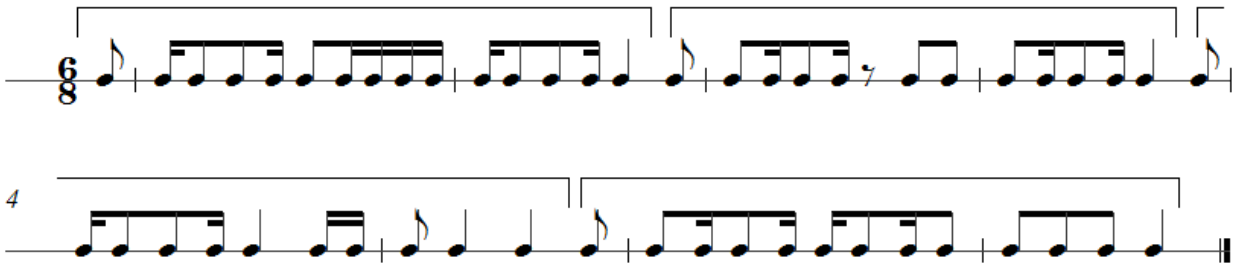
Realizar las mismas lecturas empezando cada segmento con anacrusas de distintos valores.

Ejemplos de realización:

Ej. 1



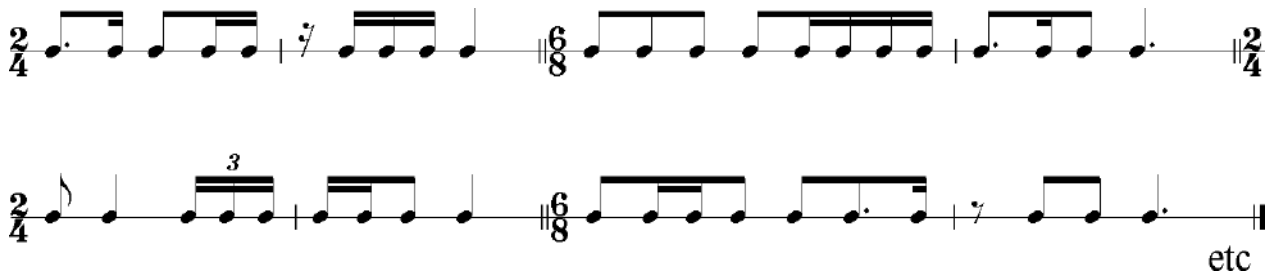
Ej. 2



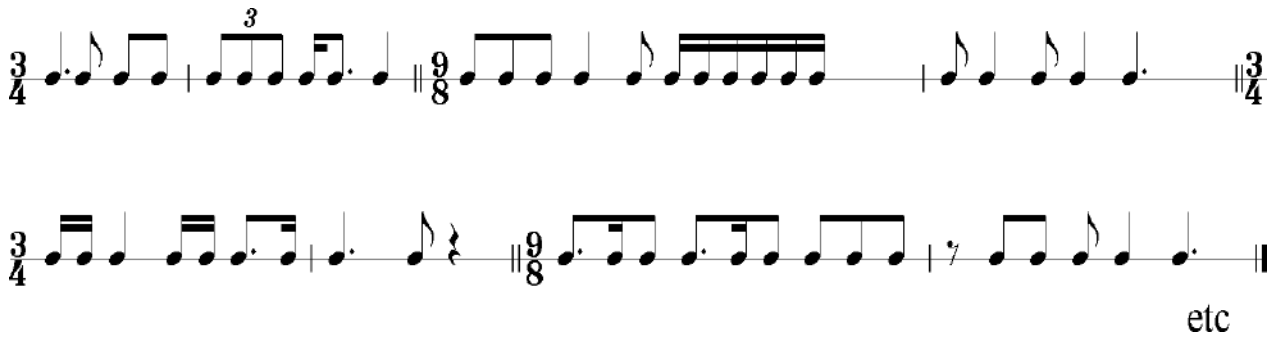
Por último, proponer mosaicos rítmicos con distintas cifras de compás para lograr independencia en la subdivisión.

Ejemplos de realización:

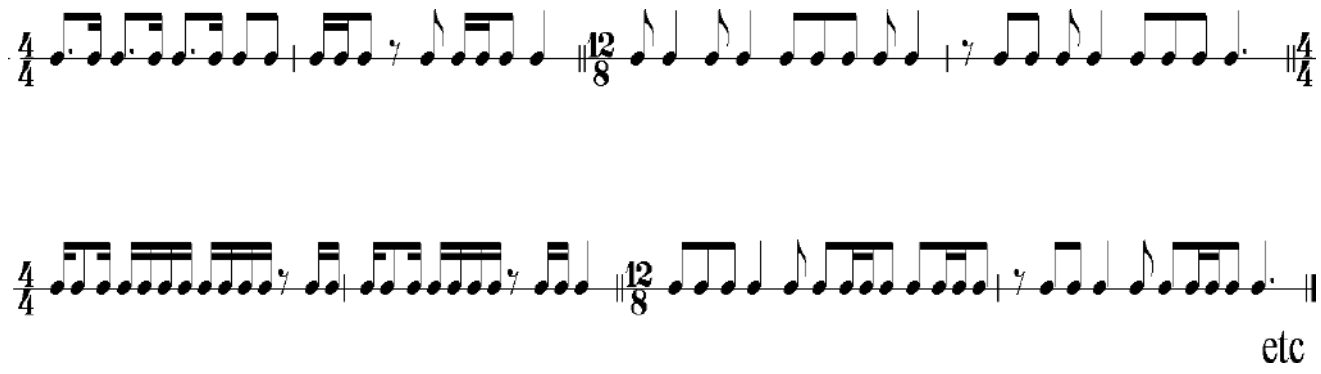
Ej. 1



Ej. 2



Ej. 3



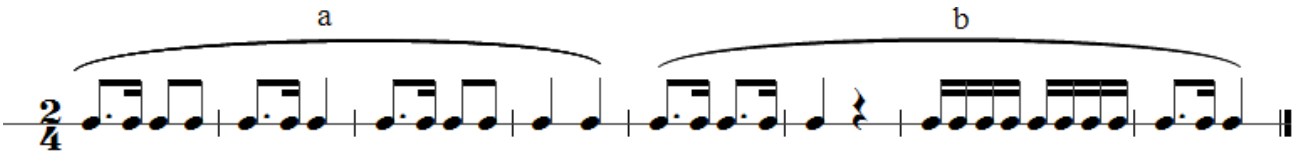
Lecturas Rítmicas

Ejercitar las siguientes lecturas rítmicas de acuerdo a las pautas dadas en apartados anteriores:

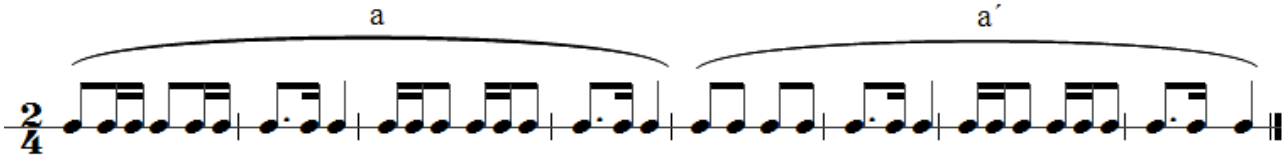
Lecturas Rítmicas

Pie Binario

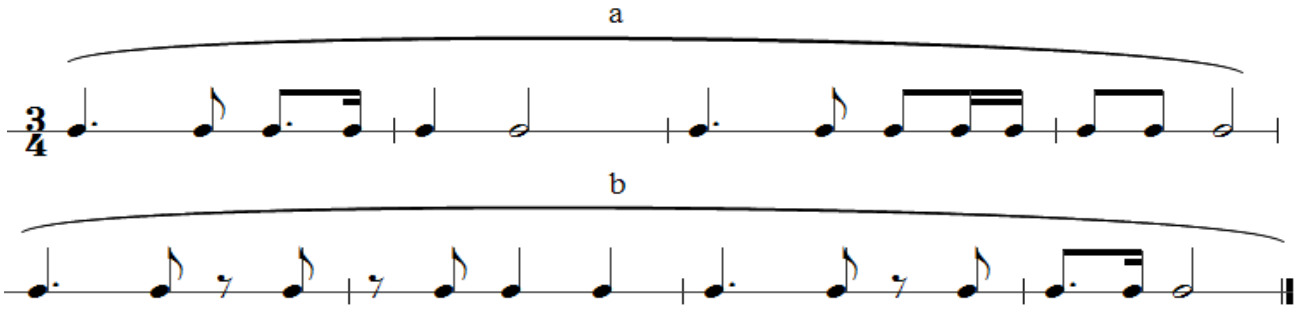
1)



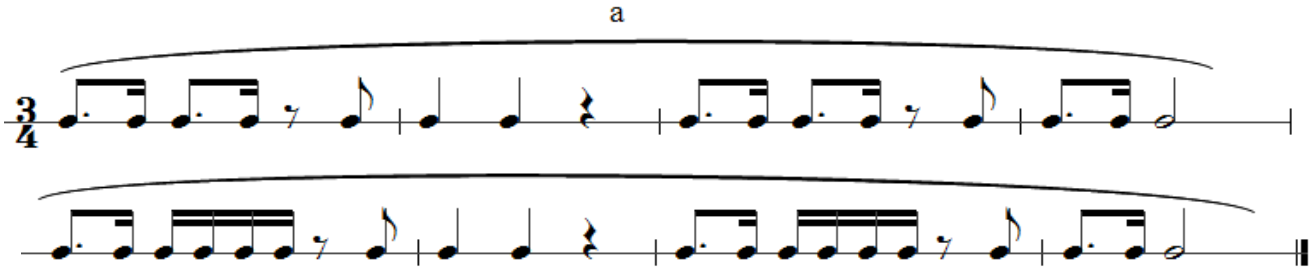
2)



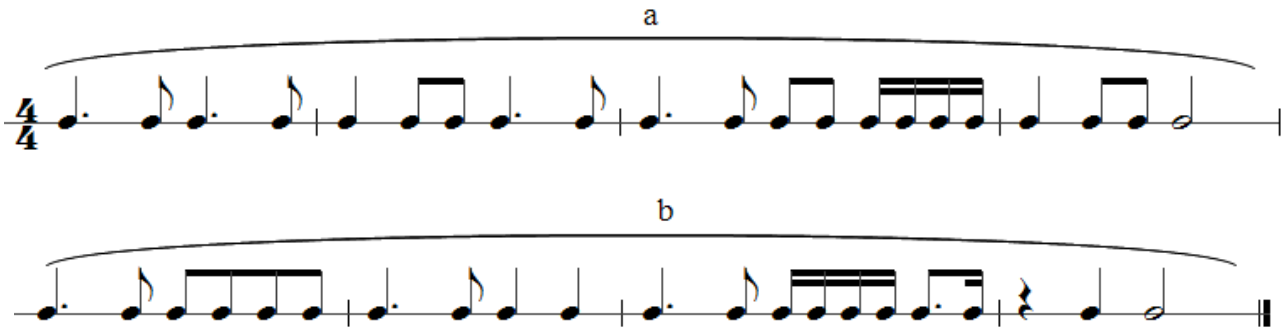
3)



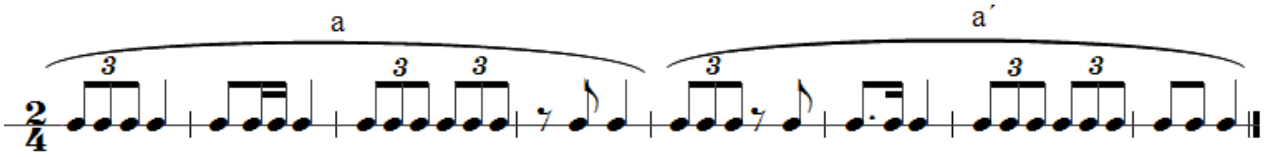
4)



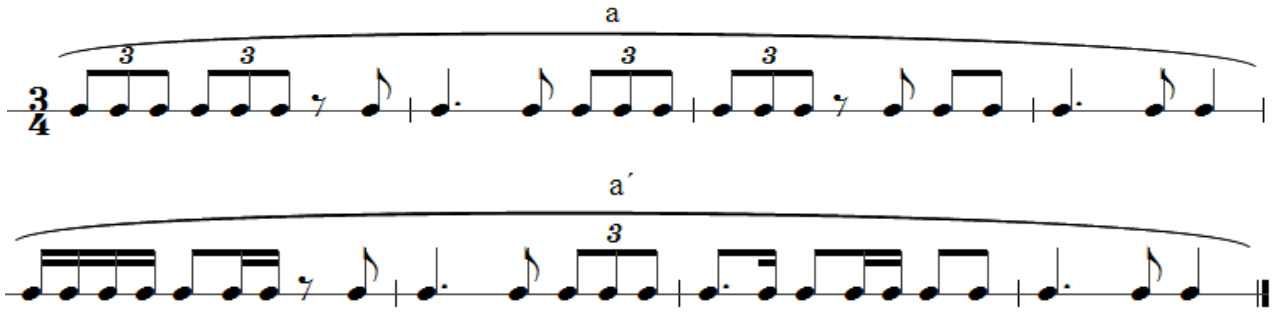
5)



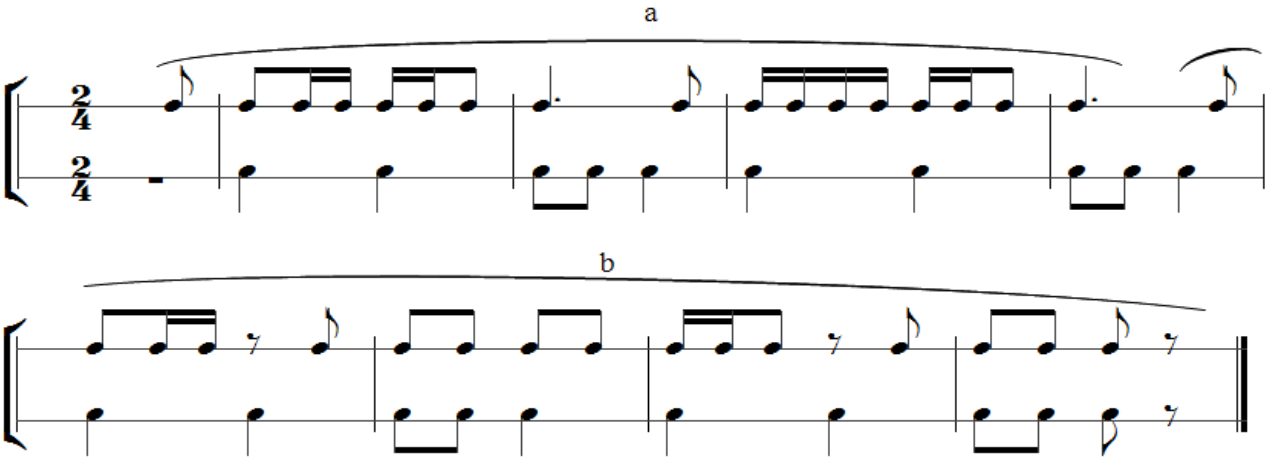
6)



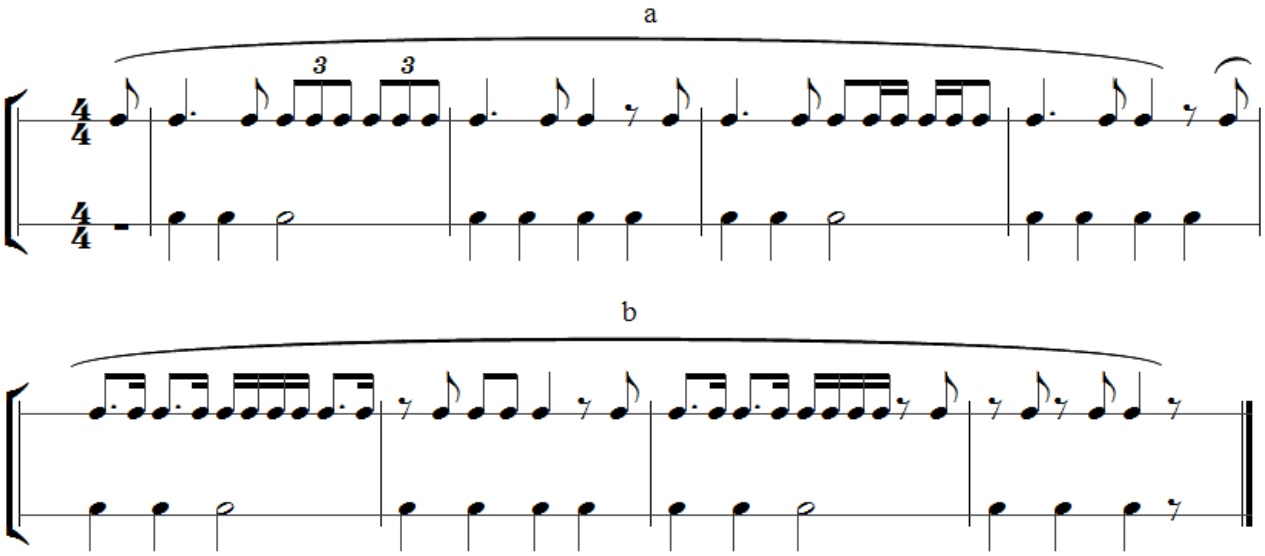
7)



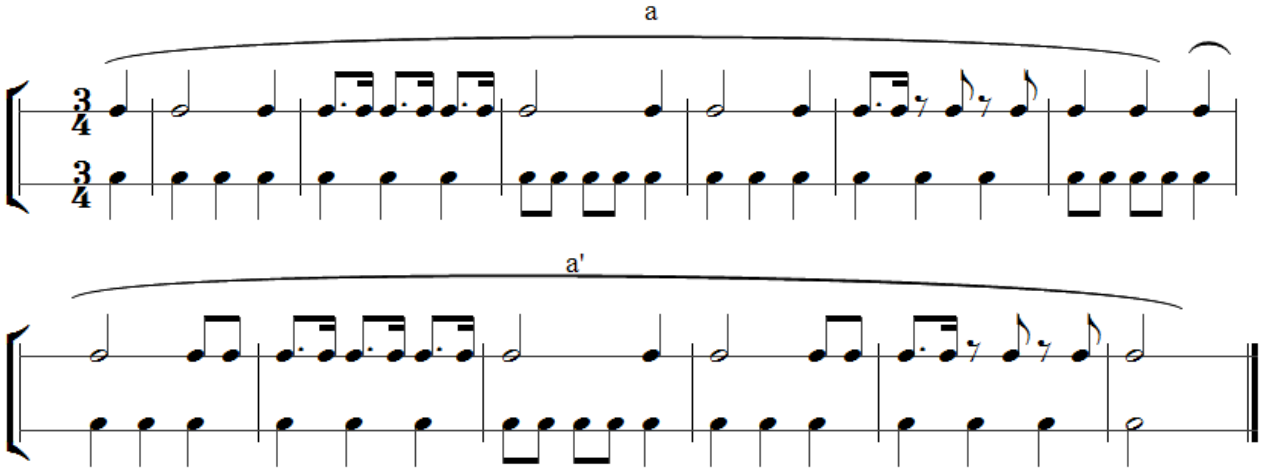
8)



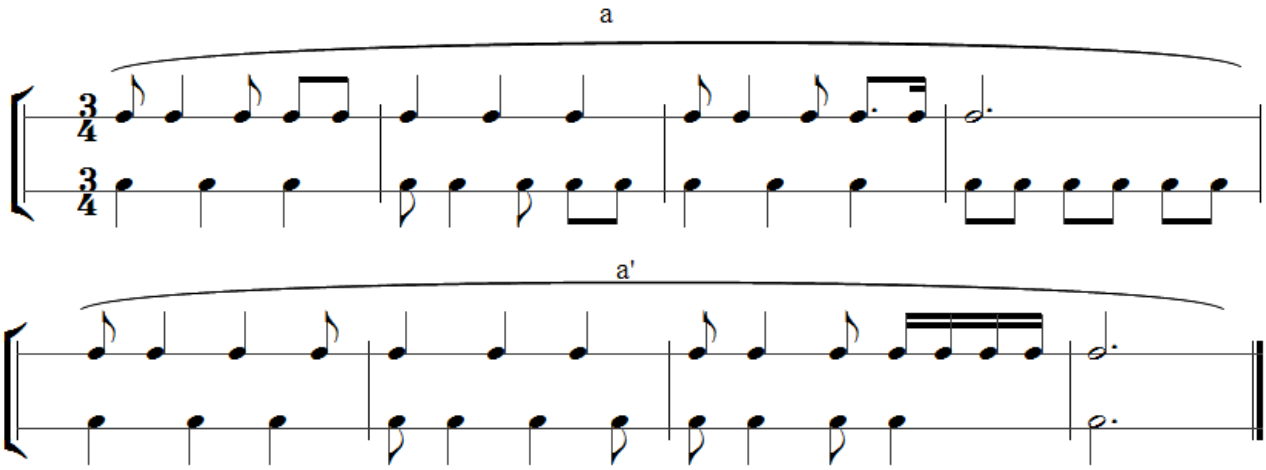
9)



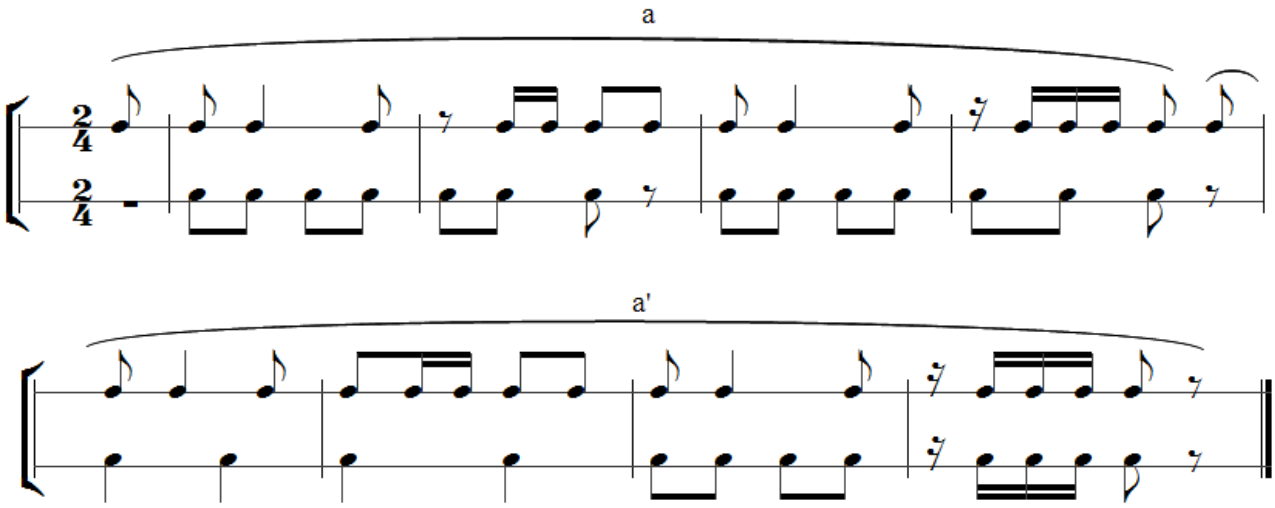
10)



11)

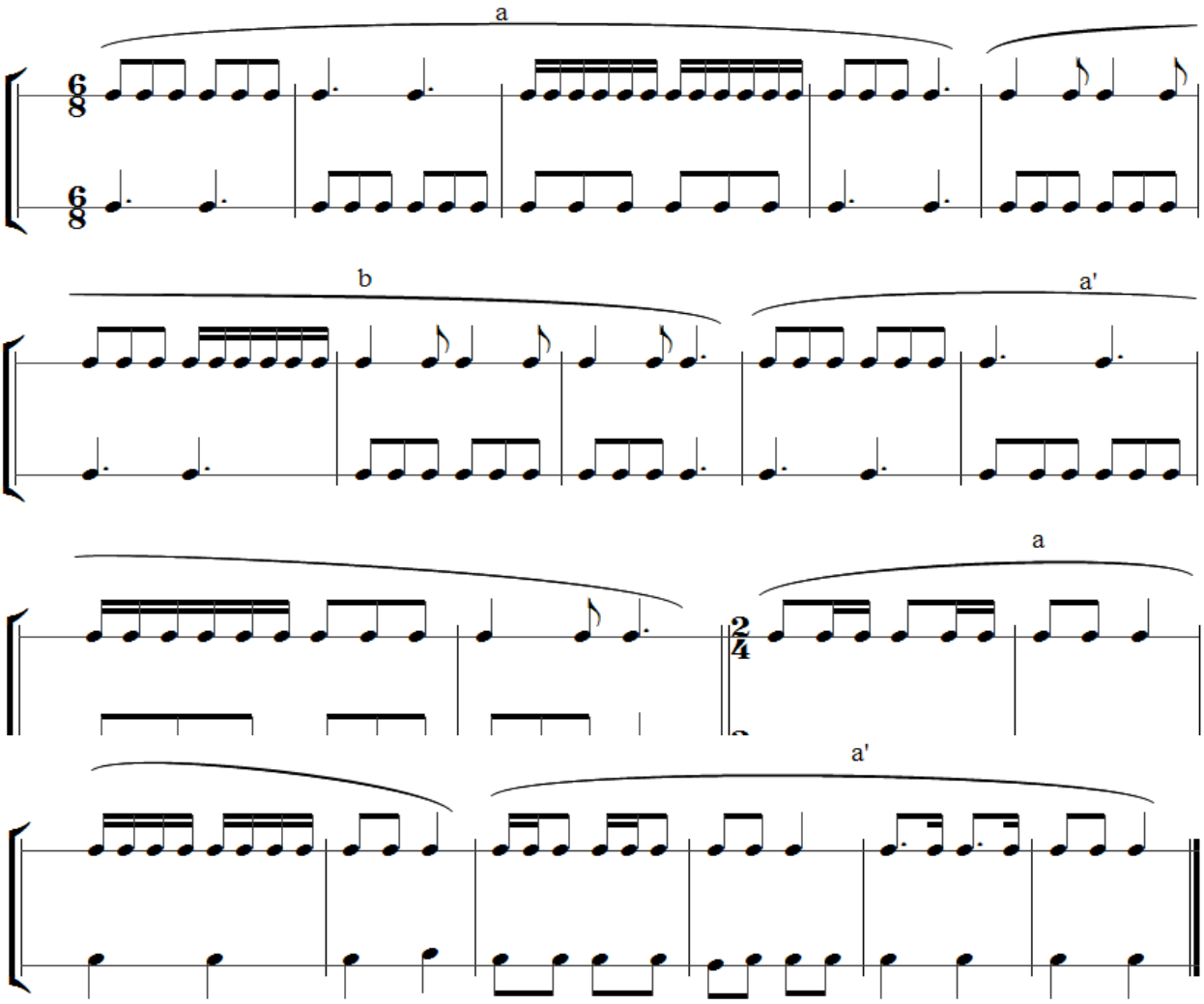


12)

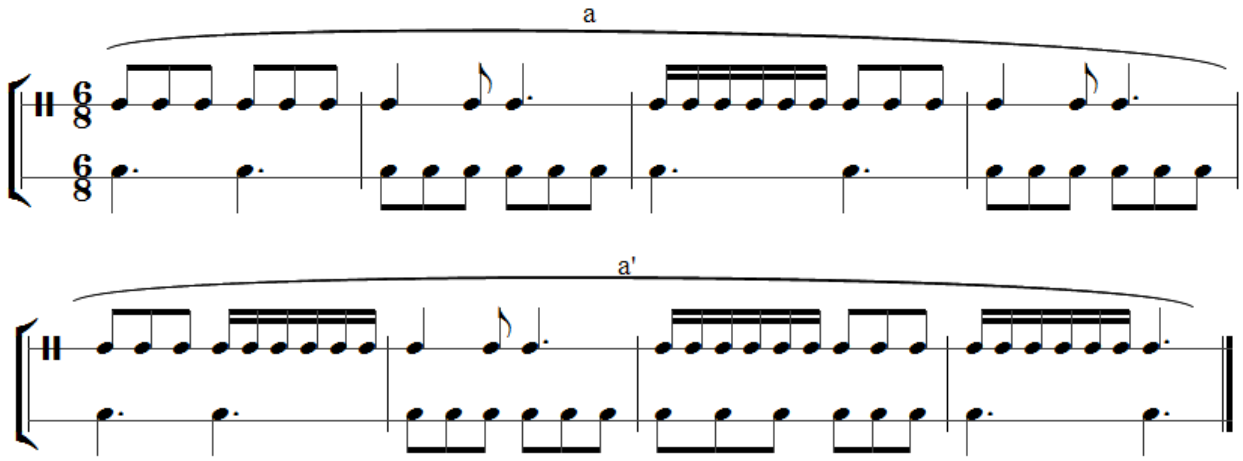


Pie Ternario

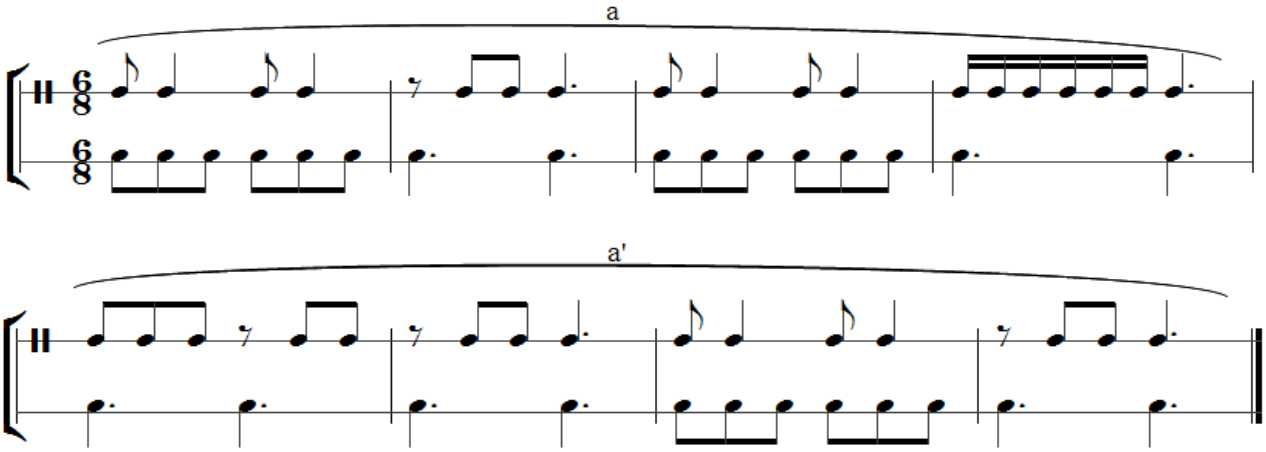
13)



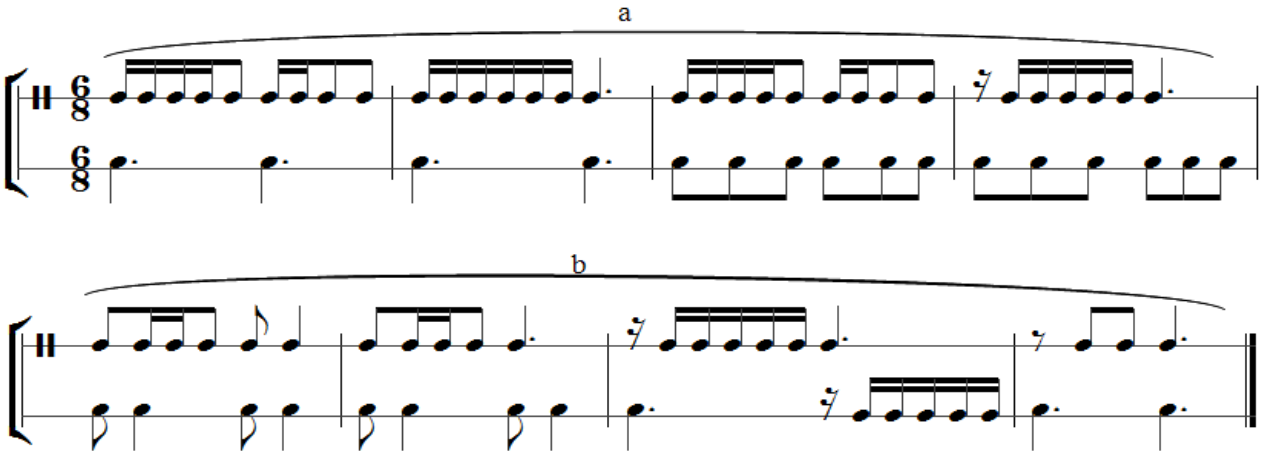
14)



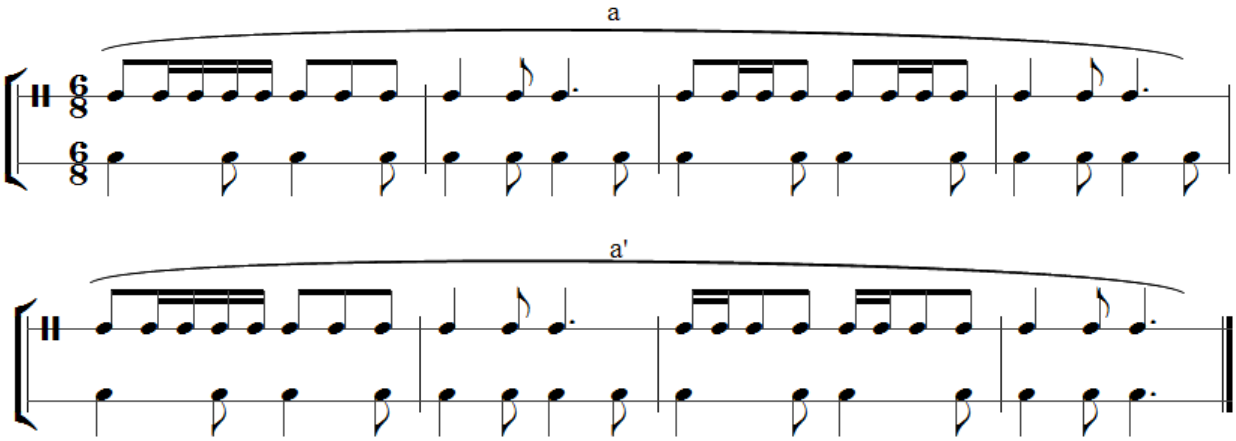
15)



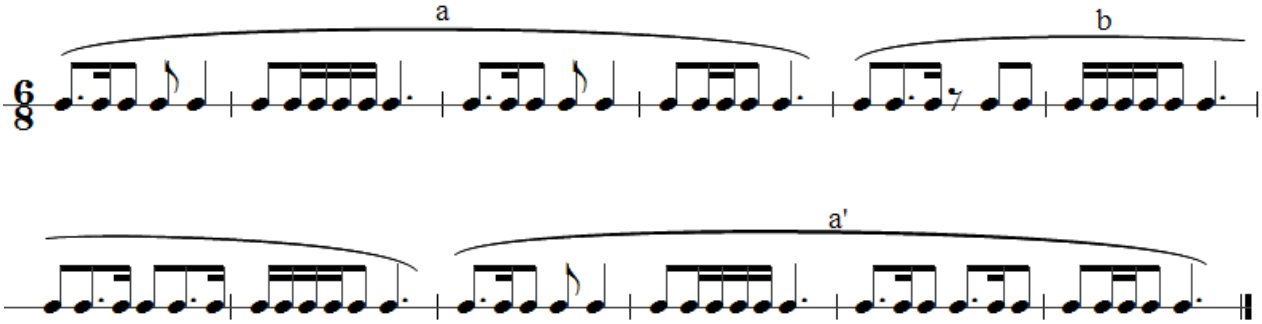
16)



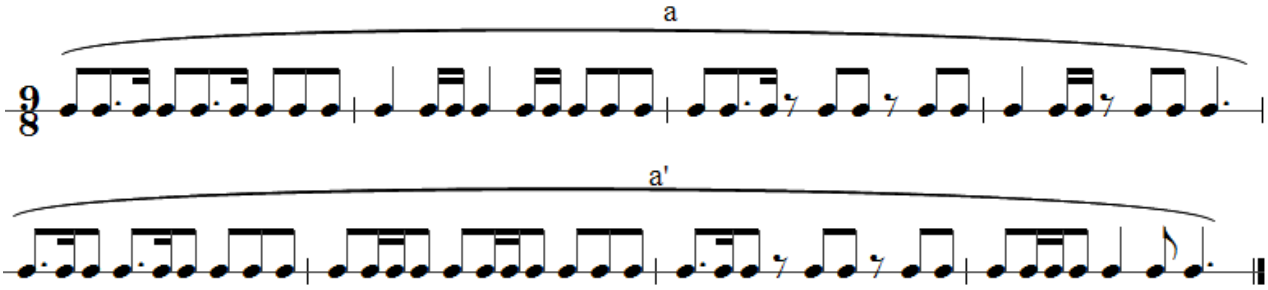
17)



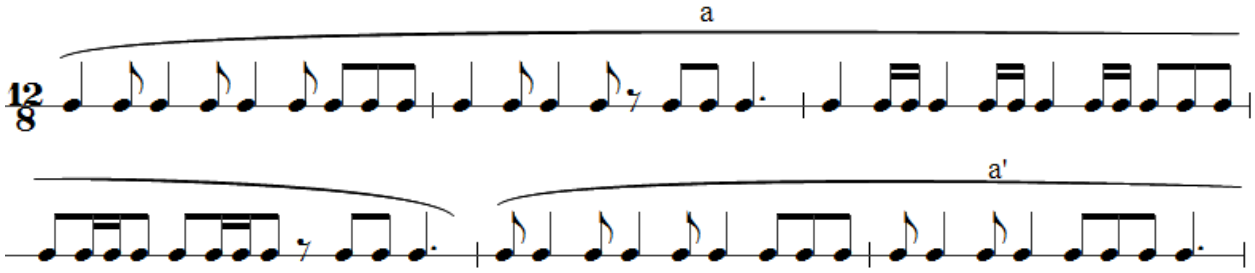
18)

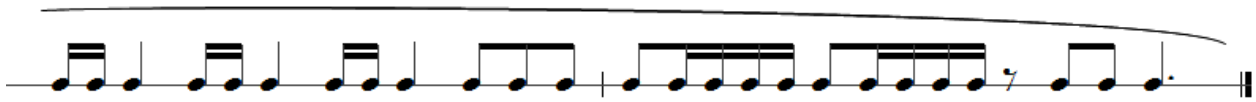


19)

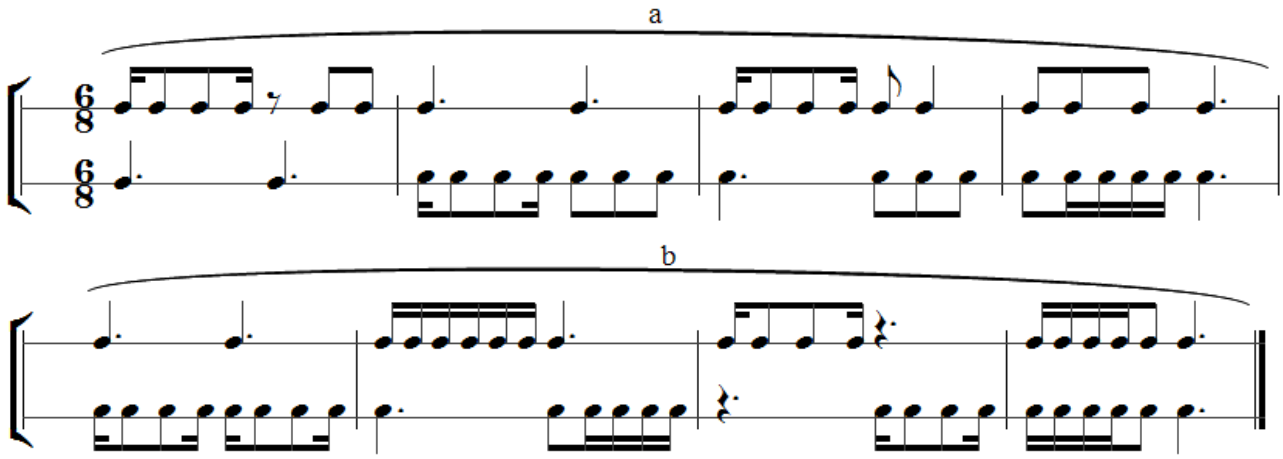


20)

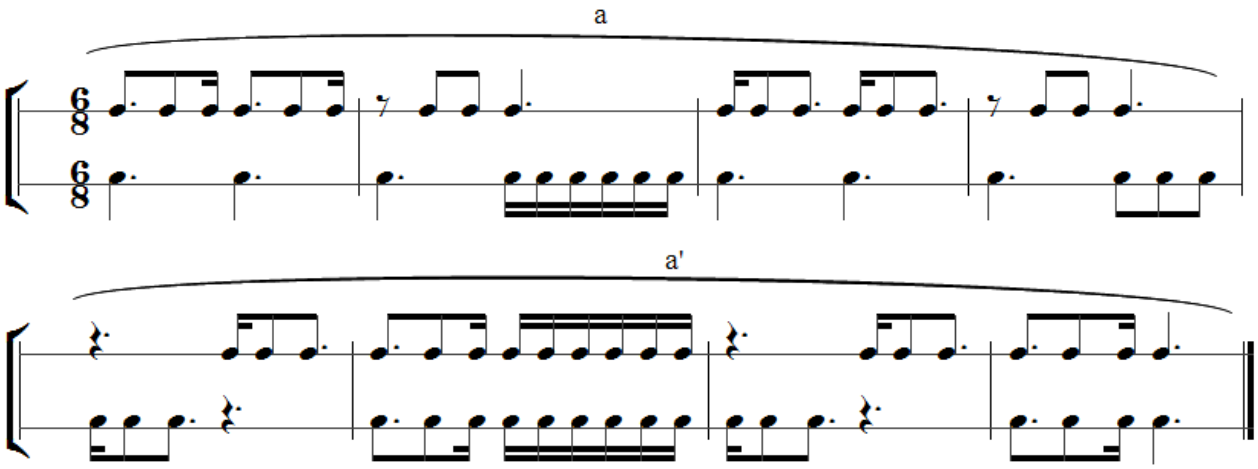




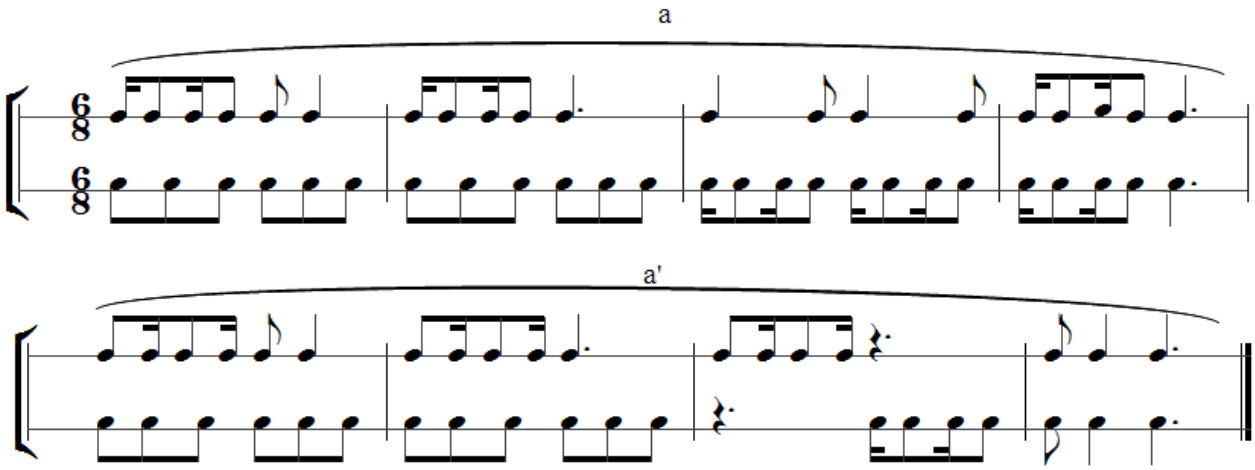
21)



22)



23)



BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, María del Carmen. ***Análisis de obras corales***. Buenos Aires: MCA, 1996.
- AGUILAR, María del Carmen. ***Aprender a escuchar música***. Aprendizaje. Madrid: Antonio Machado, 2002.
- AGUILAR, María del Carmen. ***Método para leer y escribir música, a partir de la percepción***. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1991.
- GARMENDIA, Emma. ***Educación Audioperceptiva***. Buenos Aires: Ricordi, 1981. HINDEMITH, Paul. ***Adiestramiento elemental para músicos***. Buenos Aires: Ricordi, 1970.
- MALBRAN, Silvia. ***El oído de la mente***. Madrid: Akal, 2007.

.

música facultad de artes UNC Universidad Nacional de Córdoba

CONCEPTOS BÁSICOS DEL LENGUAJE TONAL

ALEJANDRO ARIAS

JUAN ANDRES CIAMPOLI

AREA TEMÁTICA

CONCEPTOS BÁSICOS DEL LENGUAJE TONAL[5] (C.B.L.T.)

El área de C.B.L.T. se organiza en tres ejes temáticos, a saber:

1. **ORTOGRAFÍA MUSICAL**
2. **TEORÍA DEL LENGUAJE MUSICAL**
3. **LENGUAJE ARMÓNICO.**

Todos se encuentran en estrecha relación, al igual que con las otras áreas temáticas: Audioperceptiva e Introducción al Análisis y la Apreciación Musical. En música no hay compartimentos estancos y las divisiones temáticas sugeridas son al fin de facilitar la comprensión y el análisis de los distintos elementos que conforman el arte musical.

El área trata los contenidos conceptuales, acompañado de actividades y modos de aplicación del contenido de los ejes enumerados. El alumno podrá internalizarlos valiéndose de su percepción auditiva de ejercitación complementaria y consulta a la bibliografía indicada.

Aclaración: Las actividades indicadas al final de cada eje temático son de carácter obligatorio y pueden ser solicitadas durante el transcurso del curso "Introducción a los estudios musicales universitarios".

[5] Redacción, compilación y edición original: Lic. Alejandro Arias.
Edición auxiliar y colaboración**:** Prof. Juan Ciámpoli, Prof. Gustavo Giachero, Prof. Claudio Gordillo, Prof. Tomás Gaitán, Prof. José Rivera, Prof. Marisa Restiffo, Dr. Leonardo Waisman, Ayudantes Alumnos: Edgar Moya Godoy, Sebastián Nocetto, Luis Alderete, Ignacio Martinez Lombardero.

ALGUNAS PAUTAS PARA LA ESCRITURA MUSICAL

Introducción

A partir de que tomamos la decisión de estudiar música, se torna indispensable el uso de un lenguaje común y afín, que nos permita comprender y comunicarnos dentro del campo artístico musical. En el camino de *"aprender a leer, comprender, sentir y escribir música",* nos encontramos entonces, con la necesidad de representar distintos parámetros que configuran a lo sonoro.

La tradición escrita de la música, desde sus orígenes, se ha enfocado principalmente en la representación de dos de los parámetros que caracterizan y estructuran no solo a lo musical sino también al fenómeno sonoro en su totalidad: las alturas y las duraciones. Otros parámetros como el de la intensidad con la que suena una altura en el tiempo, también es indicado dentro del código musical.

Se presenta, en este primer eje, un resumen de los signos gráficos principales que emplea el lenguaje musical.

1. ORTOGRAFÍA MUSICAL

ALTURAS

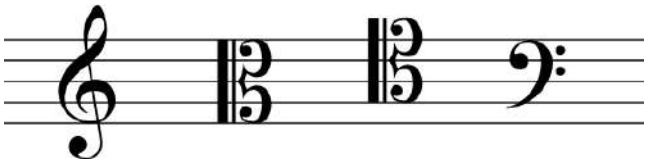
A- El pentagrama

En primer lugar, leemos y escribimos música a través de un formato de hoja denominada **partitura musical**. En ella encontramos uno o varios grupos de no más de cinco líneas para cada instrumento o intérprete. Estos son llamados ***pentagramas*** (Penta= 5, Grama = signo escrito). Estas cinco líneas se cuentan de abajo hacia arriba. Así mismo, los espacios entre líneas se enumeran del mismo modo.

B- Claves

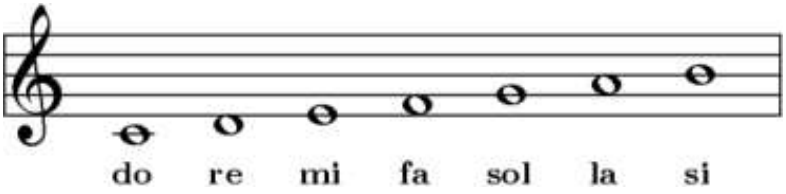
Para tener una ubicación fija en el pentagrama se utilizan las claves (ver el eje *"Teoría del Lenguaje Musical"*). Las más comunes son la Clave de SOL y la Clave de FA representadas por estos símbolos:

Clave de SOL **Clave de DO** **Clave de FA**



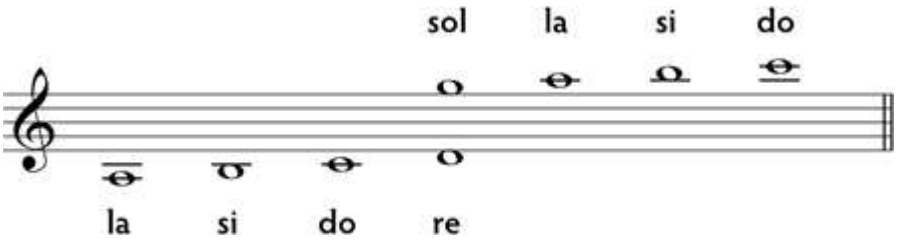
La Clave de Sol en segunda línea, indica que la segunda línea del pentagrama (de abajo hacia arriba), pertenece a la nota **Sol**, y la **Clave de Fa en cuarta línea**

indica que en la cuarta línea del pentagrama se escribe la nota **Fa.** A partir de cada punto establecido, se asciende y desciende como muestra el gráfico:



Líneas y espacios adicionales

Para escribir una nota que se encuentra por encima o debajo de las cinco líneas principales, utilizamos lo que se denominan líneas adicionales.

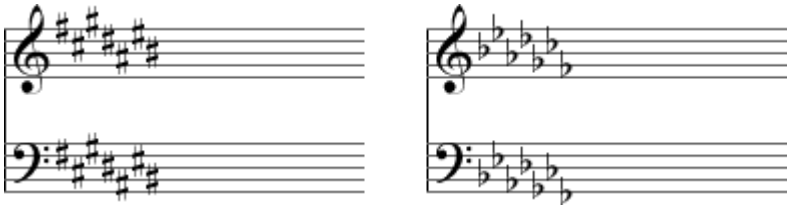


C- Alteraciones: propias, accidentales, y de precaución

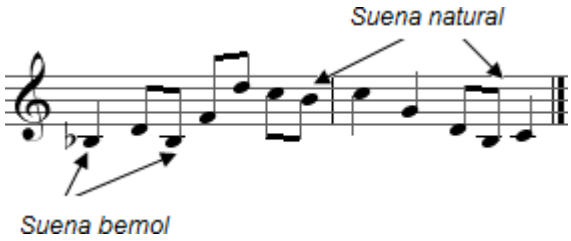
Las alteraciones modifican la altura de un sonido en el pentagrama. Las más utilizadas son, el sostenido **(**#), el **bemol** (b) y el **becuadro** (♮). Las tres modifican en un semitono a la nota que afectan. El sostenido asciende un semitono al sonido; el bemol desciende; y el becuadro anula el ascenso o descenso del sostenido y el bemol, dejando a un sonido en su estado natural (sin alterar). De este modo, un becuadro aparece siempre después de un sostenido o bemol.

a) Las **alteraciones propias** (de la armadura de clave) se colocan al principio de cada pentagrama, después de la clave y antes de la indicación de compás. Quedan afectados todos los sonidos del mismo nombre hasta el final de la pieza musical o un cambio de armadura.

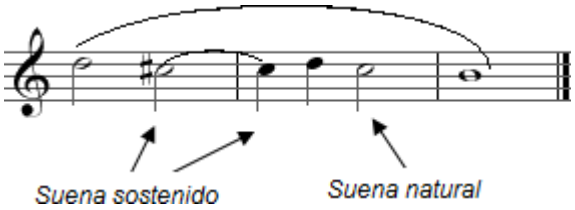
En la armadura de clave, la colocación de sostenidos y bemoles se escribe en las siguientes posiciones y en un único orden:



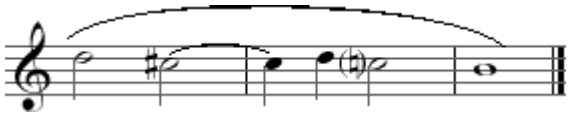
b) Las **alteraciones accidentales** se escriben delante de la nota a alterar. Cualquier alteración colocada delante de una nota conserva su valor durante todo el compás, pero sólo en su propia octava.



Las alteraciones delante de notas ligadas por **encima de una línea divisoria** son **válidas hasta el final de la ligadura** (lo mismo no se aplica a las ligaduras de expresión).



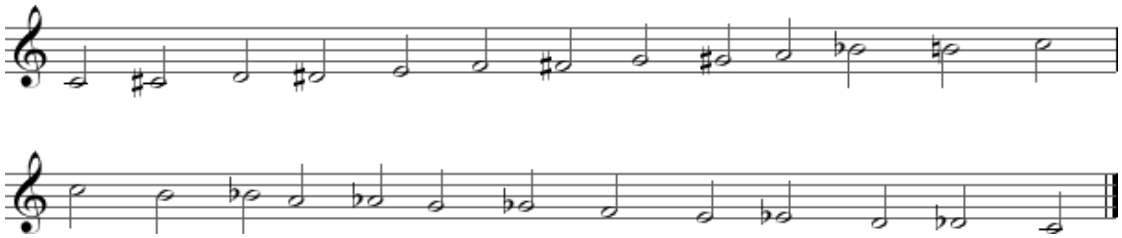
c) En casos de posible confusión, se utilizan **alteraciones accidentales de precaución** y se las puede encerrar entre paréntesis. No modifican a la nota a la que afectan, sino que indican el cese de una alteración ya dada por el cambio de compás.



Cromatismos

En el uso de cromatismos en una escala determinada, se conservan siempre las notas de la escala, según la dirección de la alteración. Si es ascendente se representa con sostenidos o becuadros; si desciende, con bemoles o becuadros. Como en el ejemplo, si se altera un Do en dirección ascendente a Re, es correcto colocar Do ♯ y no Re♭ aunque representen por enarmonía al mismo sonido.

Ej.: *Tónica Do*



D- Transposición

La transposición o transporte musical es el acto de escribir o interpretar una obra musical o fragmento en una tonalidad diferente a la original, pudiendo ser más conveniente para un cantante o instrumento. Modifica la altura de las notas, pero no la relación interválica entre ellas (transposición exacta). Es por esto que, la obra musical sigue siendo reconocible a pesar de sonar más aguda o más grave que la versión original. El transporte puede estar escrito, reescribiendo la

totalidad de la música en una tonalidad diferente (en software de notación musical como Sibelius, se realiza de forma automática) o puede realizarse directamente en el momento de la ejecución.

Instrumentos Transpositores

Si pedimos a diferentes instrumentos que toquen la nota *do* podríamos notar que no todos producen un *do* al tocar un *do*. Si le pedimos a un clarinete en si bemol que ejecute un *do* escucharemos en realidad un Si bemol.

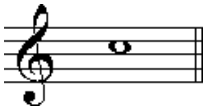
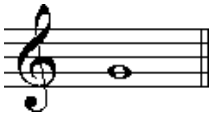
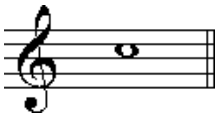
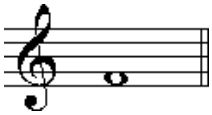
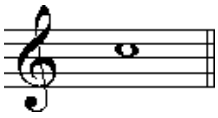
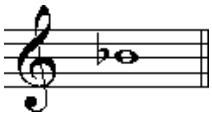
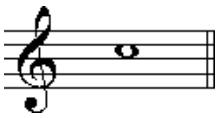
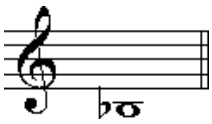
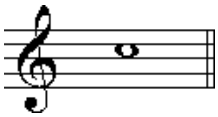
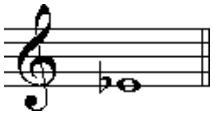
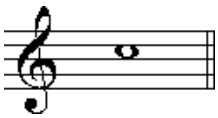
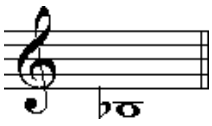
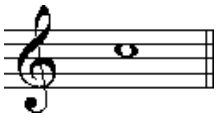
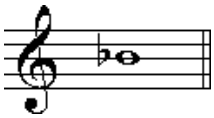
El clarinete en Si bemol, así como otros instrumentos, reciben el nombre de **instrumentos transpositores,** debido a que las notas que producen son más agudas o graves que las notas que aparecen escritas. De ahí el nombre de transpositores ya que la música que se interpreta aparece transportada a otra tonalidad en la partitura.

Una de las razones por las que se emplea la transposición en la escritura es para lograr una digitación común entre instrumentos de una misma familia, por ejemplo, hablando de instrumentos de la orquesta, los vientos madera (oboe, clarinete, fagot, etc.).

Sonido real y sonido escrito

Seguidamente se indican algunos de los principales instrumentos transpositores. En la segunda columna se indica la nota escrita y en la tercera columna se observa el sonido real que produce el instrumento al ejecutar dicha nota. En Transporte, se señala el intervalo de transposición entre la nota escrita y la nota real para cada instrumento. Nótese que el intervalo puede ser tanto ascendente como descendente.

Gráfico en la siguiente página.

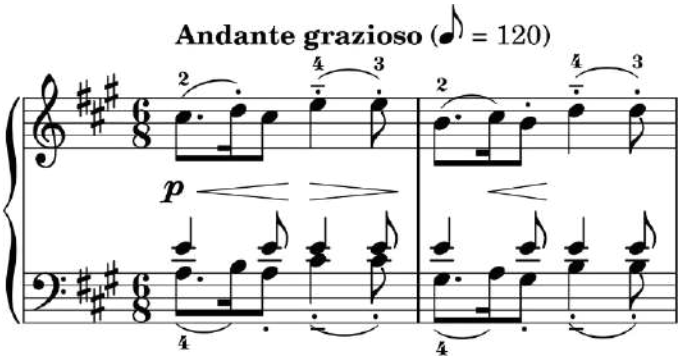
Instrumento	Nota escrita	Nota real producida	Transporte
Flauta en sol			4ta justa descendente
Corno inglés			5ta justa descendente
Clarinete en si bemol			2da mayor descendente
Clarinete bajo (Si♭)			9na mayor descendente
Saxofón alto (Mi♭)			6ta mayor descendente
Saxofón tenor (Si♭)			9na mayor descendente
Trompeta en si bemol			2da mayor descendente

DURACIONES

A- Tempo

El grado de lentitud o presteza con que se ejecuta una obra musical se indica al comienzo de la partitura, en el primer compás. Se establecen las pulsaciones por minuto que tendrá la unidad de tiempo (en muchos casos se indica el tempo con figuras distintas de la negra).

En el ejemplo inferior, (♪ =120) indica el *tempo* de la pieza. Nótese que, si bien en 6/8 la unidad de tiempo es la negra con puntillo, aquí se establece la velocidad de las corcheas, o sea, de la subdivisión. (Ver. *Compases compuestos*)



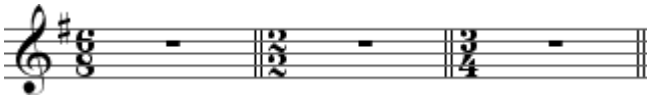
El *tempo* también se suele indicar con términos en italiano. Algunos de ellos son:

Largo	largo, muy lento	20 bpm*
Adagio	más vivo que el largo	66-76 bpm
Andante	muy moderado	76-108 bpm
Allegro	animado	110 – 168 bpm
Presto	rápido	168 – 200 bpm

**bpm= beats per minute, pulsaciones por minuto*

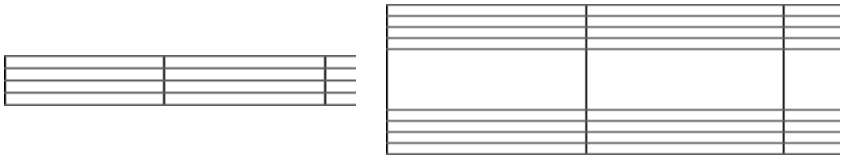
B - Compás

Los **números** que **representan al compás**[6], (cifra indicadora de compás) se colocan por **encima** y por **debajo** de la **tercera línea** del pentagrama.

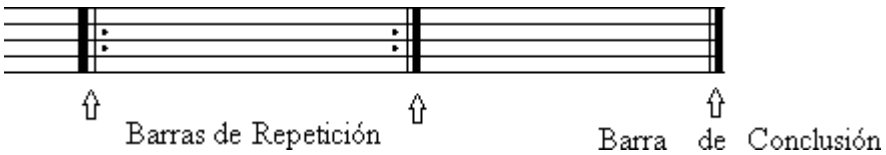


C - Líneas divisorias

Las **líneas divisorias** se colocan verticalmente sobre el pentagrama indicando el cambio de compás y abarca las cinco líneas del pentagrama en el caso de usar sólo **uno** de ellos. Cuando se utiliza **más de un pentagrama en simultáneo**, las **líneas divisorias** abarcan la **totalidad** de los pentagramas.

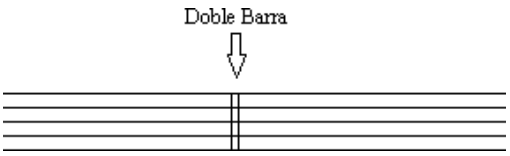


Para la repetición de una sección se utilizan las barras de repetición y para el final la barra de conclusión.



[6] El significado del compás musical se desarrolla en el eje temático “Teoría del Lenguaje Musical”.

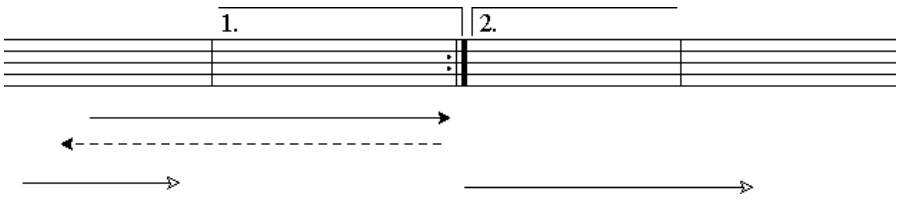
También es frecuente el uso de la doble barra, la cual indica un cambio en una obra musical (cambio de armadura de clave, tonalidad) o el final de la sección, para pasar de una estrofa a el estribillo, por ejemplo.



D - Casillas

Las casillas se emplean dentro de una repetición cuando no se repite el fragmento en su totalidad. El procedimiento de interpretación es el siguiente: Cuando el intérprete llega por primera vez a la parte que va a ser repetida, se ejecuta la casilla uno. En la segunda vez, se salta directamente a la casilla dos omitiendo la primera.

Ej.:



E - Otros símbolos

Existen otros símbolos relacionados con la repetición de secciones de una obra musical, entre ellos el Segno o *ripresa* y el huevo de Coda.

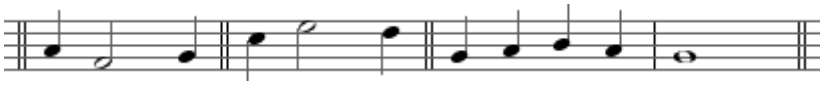
- ✓ **Segno**: (𝄋) como con las barras de repetición, al pasar por uno de ellos se continua normalmente, pero al llegar al segundo se retorna al primero; la **diferencia** con la **barra de repetición** es que significa un desplazamiento a **cualquier lugar de la partitura**, y no solo al comienzo de los compases entre barras de repetición.

- ✓ **Huevo de coda:** ( ) El huevo de coda sirve para dar saltos hacia adelante en una partitura. Es utilizado para ir hacia la coda, o sea el final de una pieza. La forma de usarlo es similar al de las casillas: este tiene que ser leído luego de una repetición desde el principio (D.C *da capo)*, o luego de haber hecho un salto de Segno**.** ( )

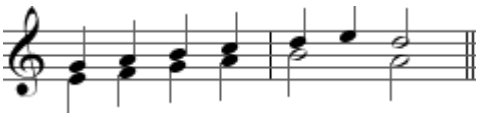
F - Plicas

Cuando la escritura se realiza ***a una voz por pentagrama***, la **dirección** de las **plicas** sigue las siguientes reglas:

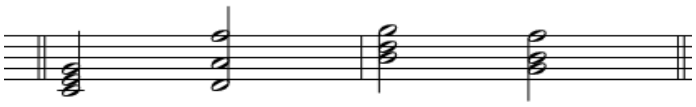
- ✓ Cuando las notas a las que pertenecen están por debajo de la tercera línea, las **plicas van hacia arriba.**
- ✓ Cuando están por encima de la tercera línea, **van hacia abajo**.
- ✓ Cuando están sobre dicha tercera línea, van **hacia arriba** o **hacia abajo** según la dirección de las plicas de las figuras adyacentes.



Cuando la escritura se realiza a ***dos voces* por pentagrama**, la voz superior lleva todas sus **plicas hacia arriba** y la **voz inferior hacia abajo.**



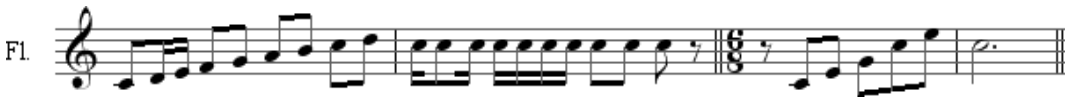
En el caso de ***los acordes que se escriben en un solo pentagrama*** y que las notas agrupadas sean del mismo valor, la **plica común** es aquella que utilizaría la **nota más alejada** de la **tercera línea**. Cuando hay duda, siempre es mejor la plica hacia abajo. (*Ver gráfico en sig. página)*



En todos los casos siempre se cumple que, cuando la **plica está hacia abajo**, va a la **izquierda del óvalo**, y cuando está **hacia arriba va a la derecha**.

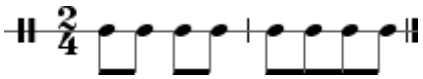
G - Agrupaciones

Las figuras con corchete pueden unirse mediante barras, pudiendo estas combinarse, de a dos, tres o más figuras, dependiendo del compás.

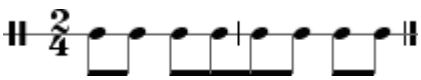


Se debe prestar especial **atención** al **compás y a su subdivisión** para que el agrupamiento refleje efectivamente la unidad de tiempo del compás.

Adecuado:

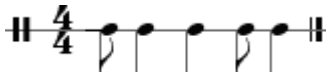


No habitual:

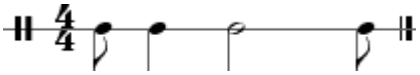


En **agrupaciones rítmicas que no posean barrado,** (negras, blancas y redondas) las figuras deben ser colocadas de manera que se perciba con mayor claridad el compás en cuestión. Para esto, es necesario hacer notar los tiempos fuertes.

Correcto:

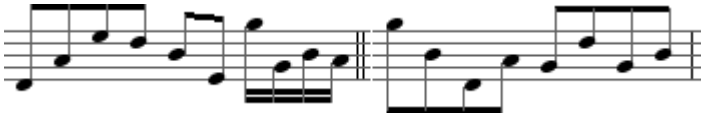


No habitual, dificultoso para la lectura[7]:



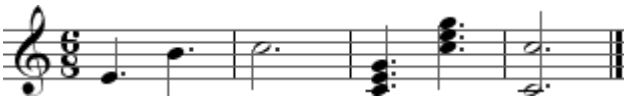
En el caso de **agrupamientos de figuras rítmicas** que utilicen barrado (corcheas, semicorcheas, fusas, semifusas), las plicas siguen la regla anteriormente descripta.

En **grupos de notas** que requieran algunas de sus plicas hacia abajo y otras hacia arriba, todas serán escritas en la misma dirección, que es la requerida por la nota más alejada de la *tercera línea*. En casos más ambiguos se opta por la plica hacia abajo.



H - Puntillos

Los puntillos incrementan la duración de la figura a la que afecta en la mitad de su valor. Van siempre escritos a la derecha de la cabeza de nota.

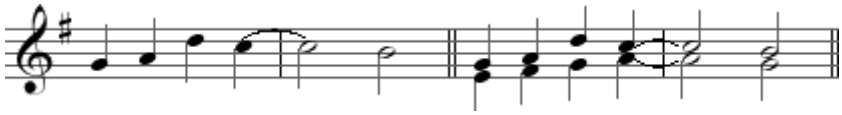


El **doble puntillo** añade la mitad del valor del primer puntillo. Por ejemplo, un doble puntillo le añade al valor de una negra una corchea (la mitad del valor de la negra) y una semicorchea (la mitad del valor de la corchea)

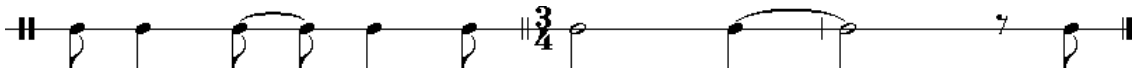
[7] Ver *ligaduras de expresión*

I - Ligaduras: de prolongación y expresión

La **ligadura de prolongación** une **dos o más notas** con la misma altura y genera un único sonido con una duración equivalente a la suma de sus figuras rítmicas. Se escriben **en dirección opuesta de las plicas** excepto en el caso de que dos líneas melódicas se escriban en un sólo pentagrama. En todos los casos la ligadura se ubica lo más próximo a la cabeza de nota.

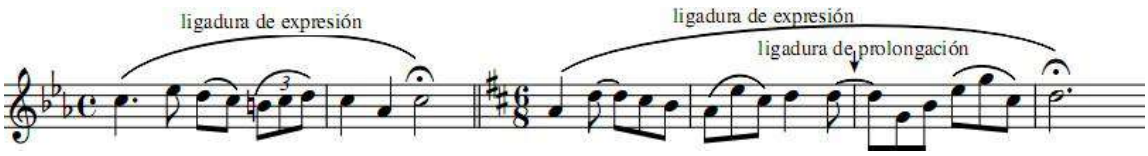


Las ligaduras no sólo se usan para unir figuras antes y después de la línea divisoria de compás, sino también para unir figuras dentro del mismo compás cuando la división métrica del compás no resulte clara con otra notación.



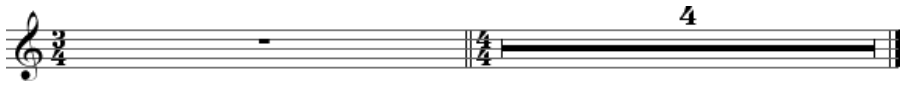
La **ligadura de expresión** *o ligadura de articulación* agrupa notas que no necesariamente se encuentran en la misma altura. Su uso indica que las notas deben ser interpretadas *legato* o ligadas: la nota inicial no deja de sonar hasta ser ejecutada la siguiente. En el violín, por ejemplo, las ligaduras de este tipo indican la ejecución de un grupo de notas con el mismo arco, es decir, sin efectuar un nuevo ataque para cada una de ellas. En instrumentos de viento, se ejecuta el pasaje “con el mismo aire”.

Por otro lado, es habitual su empleo indicando un tipo de fraseo para una sección determinada, agrupando varios compases en diferentes frases.

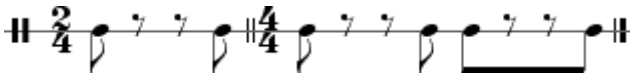


J - Silencios

El silencio de compás **siempre se coloca en la mitad del compás**. Lo mismo para aquellas indicaciones de compás abreviadas que exceden la duración del compás.

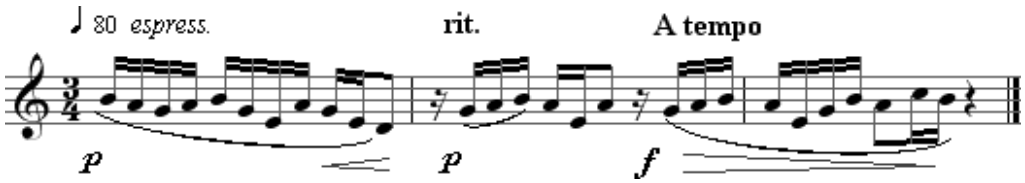


Los silencios deben complementar siempre a una figura y se ubican de la manera que más claridad brinda a la comprensión del compás.



DINÁMICAS

Además de las alturas y las duraciones, un compositor también elige la intensidad que tendrán los sonidos. Las **indicaciones dinámicas se colocan debajo del pentagrama en música instrumental.**



En partituras de canto o corales, al colocarse el **texto** debajo del pentagrama, las dinámicas se colocan, en su lugar, por encima del mismo.

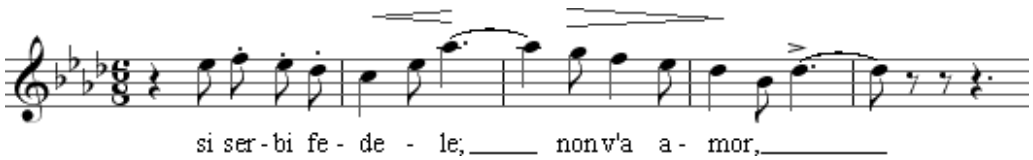


Gráfico de indicaciones más comunes

Términos	Abreviaturas	Significado
piano	*p*	suave
mezzo piano	*mp*	medio suave
mezzo forte	*mf*	medio fuerte
forte	*f*	fuerte
esforzando	*sfz*	aumento súbito de intensidad
*Crescendo**	*Cresc.*	aumento gradual de intensidad
*Decrescendo**	*Decresc.*	disminución gradual de intensidad

*El crescendo y decrescendo también se indica con el uso de reguladores como en los ejemplos de la página anterior.

Conclusión

Las pautas de escritura musical presentadas, constituyen la base de conocimientos elementales para el entendimiento del lenguaje musical; y la efectiva comprensión de las mismas es “lo mínimo indispensable” que un músico debe conocer y emplear adecuadamente.

No olvidemos que **la música es un lenguaje** y como tal debemos manipularlo con la fluidez necesaria que nos permita establecer una adecuada comunicación con nuestros pares.

2. TEORÍA DEL LENGUAJE MUSICAL

Acotaciones preliminares

El siguiente eje temático está dedicado a aspectos teóricos relacionados con el lenguaje musical, que involucran principalmente a la organización sonora de los distintos componentes de la música tales como: **ritmo, melodía y armonía**, haciendo énfasis en los dos primeros, **ritmo y melodía**, quedando el tratamiento de la **armonía** para la última sección (lenguaje armónico).

Introducción

Todo sonido que percibimos puede ser representado gráficamente. En una primera instancia, la representación puede ser comparativa y no convencional:

Ejemplo: dos golpes – Representación comparativa:

Luego, dichos gráficos no convencionales, en el lenguaje musical, son reemplazados por signos convencionales; con las siguientes características:

<u>Altura</u>	**<u>Duración</u>**
(Melodía)	(Ritmo)
↑	↑
Notas musicales	**Figuras musicales**

DURACIONES

Para comprender el **ritmo**, previamente debemos experienciar e internalizar los conceptos de **pulso, acento y subdivisión.**

El pulso es la unidad básica de tiempo en la música. Podría definirse como un latido interno o estímulo regular; y dependiendo del intervalo de tiempo entre un golpe y otro, nos da las distintas **velocidades (***tempo*) de las obras musicales. Si en la indicación de la partitura encontramos la siguiente sigla: ♩ **60**, ello nos indica (por convención), que la obra musical correspondiente tendrá una **velocidad** de 60 negras por minuto.

El **pulso y la velocidad** de una obra musical se puede establecer de manera similar que cuando se toma el pulso a una persona; se enumera la cantidad de **pulsos** o **tiempos** que transcurren en 15 o 30 segundos y luego multiplicamos por cuatro o por dos, respectivamente; ello nos dará la velocidad en *bpm* de la música en cuestión.

El acento, es un evento sonoro que ocurre a intervalos regulares de pulsos o tiempos. Se trata en realidad, de un pulso que adquiere mayor saliencia o importancia por su duración (acento agógico), por su intensidad (acento dinámico) o por su altura (acento tónico). Como en el lenguaje hablado, los estímulos que percibimos como acentos no necesariamente suenan más fuerte, con mayor intensidad. Esto es en música solo un tipo de acento (acento dinámico. En muchos casos aparece una duración más larga que las figuras que la anteceden y preceden generando una acentuación agógica.

Dependiendo de la cantidad de estímulos de distancia entre un acento y otro se obtienen diferentes estructuras de organización rítmica. Si **acentuamos** un golpe cada **cuatro pulsos** obtendremos un compás de cuatro por cuatro. Esto en música significa que hay un acento cada cuatro pulsos.

> **>**

1 2 3 4 - **1** 2 3 4, etc.

De manera similar se procede, si acentuamos un golpe cada dos o tres pulsos, obtendremos compases de dos o tres tiempos respectivamente.

A - Representación de las duraciones

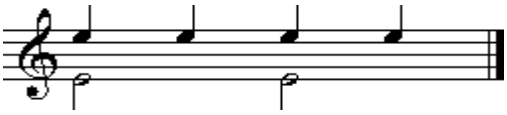
La duración de los sonidos (en relación al pulso) se representa a través de las figuras musicales y sus respectivos silencios, los cuales nos permiten especificar la duración de un sonido. Las figuras y silencios actualmente utilizados son siete:

NOMBRE	FIGURA	SILENCIO [8]	DURACIÓN
REDONDA			4 pulsos
BLANCA			2 pulsos
NEGRA			1 pulso
CORCHEA			½ pulso
SEMICORCHEA			¼ pulso
FUSA			1/8 pulso
SEMIFUSA			1/16 pulso

En el caso de los silencios de redonda y de blanca; estos se ubican suspendido por debajo del cuarto renglón del pentagrama y superpuesto por encima del tercer renglón del pentagrama respectivamente.

[8] Los silencios duran la misma cantidad de tiempos que las figuras.

Como se puede visualizar, cada figura dura el doble de tiempo que la siguiente y la mitad del tiempo que la anterior. Por ejemplo, en este corto fragmento musical vemos dos patrones rítmicos diferentes. El más agudo está formado por **cuatro negras**, el más grave por **dos blancas**. Como una negra tiene una duración que es la mitad de una blanca, percibimos y visualizamos dos negras por cada blanca:



B - Compás

La combinación del **pulso** con los **acentos** (a intervalos regulares de dos, tres o cuatro tiempos), da lugar al **compás** o medida de la frase musical. Recordemos que el **pulso** es el latido interno, constante y regular, que es percibido mediante la música por cada oyente; y los **acentos** son estímulos que se producen a intervalos regulares de pulsos durante el desarrollo de la obra musical.

También podemos definir al compás como el espacio de tiempo de una duración determinada, en el que por lo general se perciben varios sonidos o también como divisiones regulares del tiempo que nos sirven de patrón para calcular la duración de las figuras musicales. Habitualmente podemos encontrar patrones rítmicos en la música que percibimos; y en general logramos agrupar los tiempos o pulsaciones en grupos de 2, 3 o 4.

Por ejemplo, cuando escuchamos un vals, sentimos un **patrón rítmico de tres tiempos.** Durante todo el transcurso del mismo podemos sentir que los patrones rítmicos están basados en este patrón:

> **>**

1 2 3 - **1** 2 3...

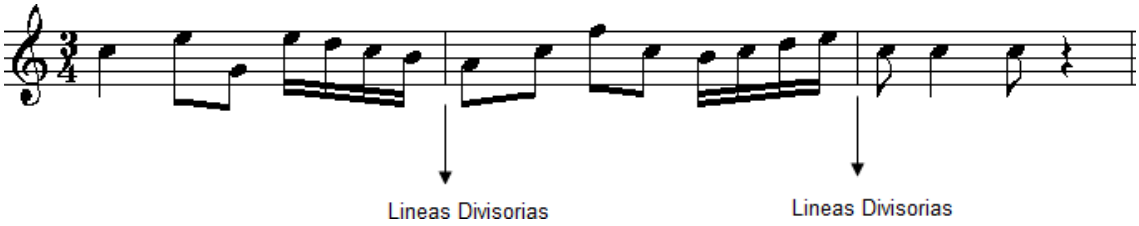
Existen **compases de 2, 3 y 4 tiempos o pulsos.** Incluso, aunque menos comunes, encontramos compases de 5 o 7 tiempos. Para indicar el valor de cada compás se utiliza la **cifra indicadora de compás.**

Los compases se representan por medio de dos cifras colocadas una encima de otra, denominada **cifra indicadora de compás**. La **cifra inferior** se llama denominador y representa la figura que vale una unidad o tiempo. La **cifra superior** o **numerador**, indica la **cantidad de tiempos por compás.**

A **cada denominador** le corresponde un **valor equivalente a una figura**:

Valor denominador	**Nombre**	**Figura**
1	Redonda	
2	Blanca	
4	Negra	
8	Corchea	
16	Semicorchea	
32	Fusa	
64	Semifusa	

En el siguiente ejemplo la duración del compás será de **3 negras por tiempo**, dado que la **unidad de tiempo** dada por el **denominador** es **4** (equivalente a la negra) y el **numerador** indica la **cantidad de tiempos** (en este caso 3).



Las **líneas divisorias** son líneas verticales que separan a los compases y van delante del acento. (Se recomienda ampliar con bibliografía sugerida*)*

Cuando escribimos corcheas, semicorcheas, fusas y semifusas acostumbramos a agrupar el corchete de todas las que queden **dentro de un tiempo** para facilitar la lectura.

Ejemplos:

Clasificación de los compases o métricas

Los compases o métricas se clasifican en **simples y compuestos**;

Los **compases simples** son los que tienen como numerador las cifras **2, 3 y 4**, y la **unidad de tiempo se subdivide en mitades (subdivisión binaria o pie binario)**; por ejemplo, una negra se subdivide en dos corcheas.

Los **compases compuestos**, son los que tienen como numerador las cifras **6, 9 y 12**; y la **unidad de tiempo se subdivide en tres partes (subdivisión ternaria o pie ternario)**, por ejemplo, una negra con puntillo se subdivide en tres corcheas.

También debemos indicar que la **unidad de tiempo** es la figura que **ocupa un tiempo** y **unidad de compás**, la que **comprende la duración total de un compás.**

En lo que respecta a los **compases compuestos** debemos tener en cuenta algunos aspectos tales como:

1. Reconocemos los **compases compuestos** porque sus **numeradores** (cifra superior en la indicación de compás) son **6, 9 o 12.**

2. Obtenemos el **número de tiempos** en el compás **dividiendo el numerador entre 3**. Por ejemplo, un compás de 6/8 tiene 2 tiempos (6 dividido por 3).

3. Las **unidades de tiempo** de los compases compuestos llevan un **puntillo, el cual aumenta a la figura que le antecede la mitad de su valor** (por ejemplo, una negra con puntillo equivaldrá a tres corcheas).

4. El **denominado**r (número inferior) indica la **figura que ocupa un tercio del tiempo**. Por ejemplo, en el compás de 6/8 la corchea ocupa un tercio del tiempo ya que un tiempo se forma por 3 corcheas ó 1 negra con puntillo.

A continuación, se indican unidades de tiempo de compás de algunos compases simples y compuestos:

COMPASES SIMPLES				COMPASES COMPUESTOS			
Compás	**Unidad de tiempo**	**Unidad de compás**		**Compás**	**Tiempos**	**Unidad de tiempo**	**Unidad de compás**
2/4				**6/8**	2		
3/4				**9/8**	3		
4/4				**12/8**	4		
2/2				**6/4**	2		
3/2				**9/4**	3		
4/2				**12/4**	4		

Cada tiempo o unidad de tiempo, es divisible por dos en un compás simple (subdivisión binaria). En compás compuesto, es divisible por tres (subdivisión ternaria).

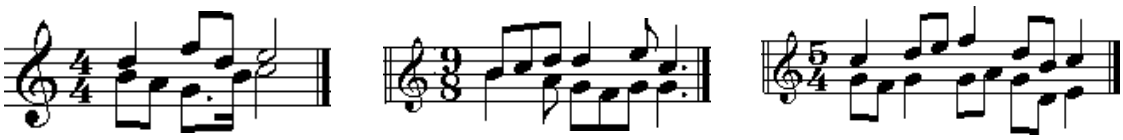
En el siguiente cuadro se muestran diferentes compases y la manera de **subdividir** a los mismos:

DIVISIÓN N.º de tiempos	**BINARIA**		**TERNARIA**		**AMALGAMA**	
	2 y 4		3		5 y 7	
SUBDIVISIÓN Simples o Compuestos	**Binaria**	**Ternaria**	**Binaria**	**Ternaria**	**Binaria**	**Ternaria**
	2/4 y 4/4	6/8 y 12/8	3/4	9/8	5/4 y 7/4	15/8 y 21/8

En la tercera columna se encuentran los **compases de amalgama** que no son más que la suma de un compás de división binaria y uno de división ternaria, es decir, **2+3, 4+3 o viceversa 3+2 o 4+3**.

Ejemplo:

Compás simple **Compás compuesto** **Compás de amalgama**

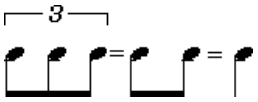


C - Valores irregulares

Los valores irregulares son formados por **figuras** que contienen un número **mayor o menor** de lo que indica la división y/o subdivisión primigenia del compás, la sensación auditiva (como su nombre lo indica), que produce la utilización de dichos valores, es irregular respecto del tiempo o pulso establecido. Los valores irregulares pueden ser: **tresillo, dosillo, seisillo, cuatrillo**…

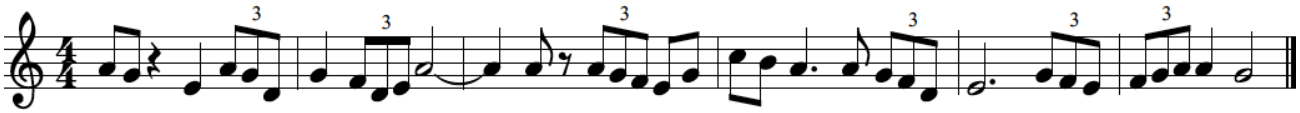
A fines prácticos, solo trataremos la utilización del **tresillo** y del **dosillo** (ambos valores irregulares muy usuales), aconsejamos profundizar con la bibliografía sugerida y/u otra que pudiesen recabar, los conceptos aquí expuestos y la comprensión de los valores irregulares.

- **Tresillo:** el tresillo es una división ternaria de un valor simple, cuya división real es binaria; es decir: un grupo de tres figuras idénticas, equivalente a otro de dos del mismo tipo, o a una figura del tipo inmediato superior. Se utiliza para **crear un efecto de aumento de la velocidad**.

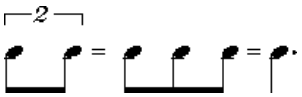


Se ejecutan ocupando cada una un 33,3 % del tiempo total que suman de las dos figuras reales.

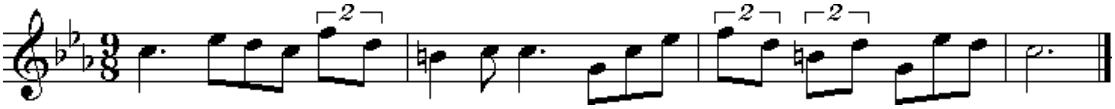
Fragmento musical con empleo de tresillos



- **Dosillo:** es la división binaria de una figura con puntillo, cuya división real es ternaria; es decir: un grupo de dos figuras idénticas equivalentes a tres del mismo tipo. Habitualmente se lo utiliza en los ritmos de subdivisión ternaria y el efecto es de **disminución de velocidad**.



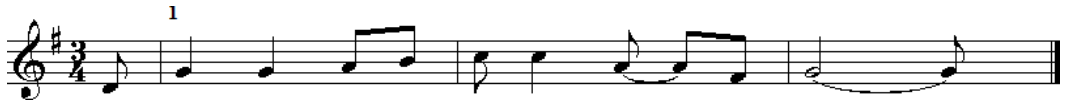
Fragmento musical utilizando dosillos



D – Principios y finales en la Música

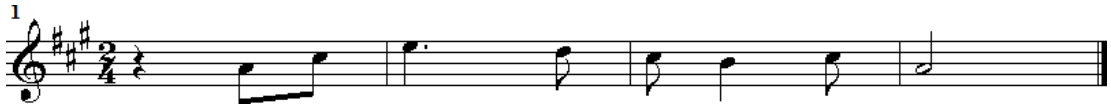
En música podemos enumerar tres tipos de principios o comienzos: **Anacrúsico, Tético y Acéfalo**.

- **Anacrúsico**: La melodía comienza **antes** que el **primer compás** de la canción.



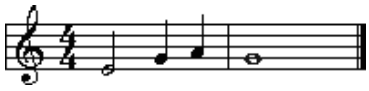
- **Tético** (a tierra): Cuando la melodía comienza **en el primer tiempo del primer compás.**

- **Acéfalo** (sin cabeza): Cuando la melodía comienza **después del primer tiempo del primer compás (o en la parte débil del primer tiempo).**

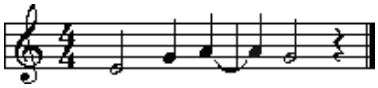


Por otra parte, se pueden señalar dos tipos de finales en música (de acuerdo a la melodía), **masculino y femenino** según coincida con el acento del compás o no:

- **Masculino:** el ataque de la melodía concluye coincidiendo con el acento (generalmente en el tiempo fuerte del compás).

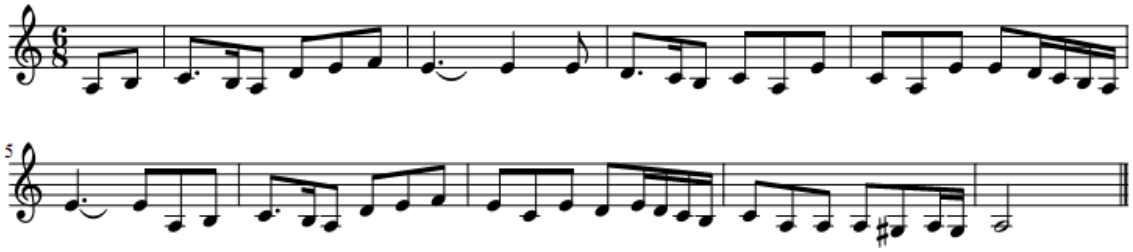


➢ **Femenino:** la melodía culmina después del acento (habitualmente tiempo débil del compás).

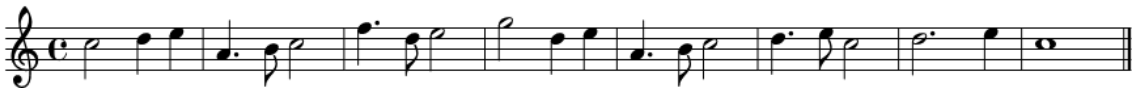


Ejemplos:

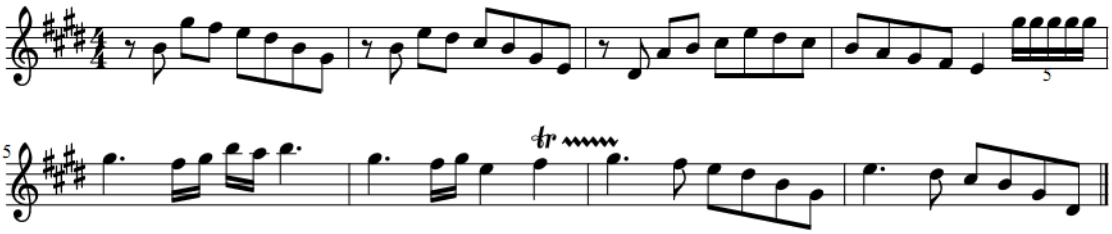
Comienzo Anacrúsico (Fantasía para un Gentil Hombre-Españoleta-Joaquín Rodrigo)



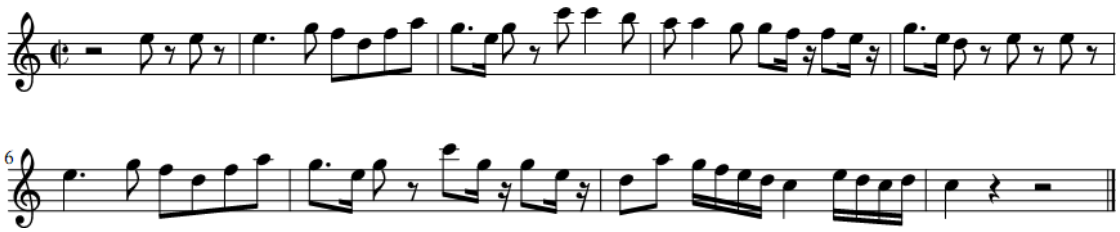
Comienzo Tético (Sinfonía N°9 – I Mov. – Franz Schubert)



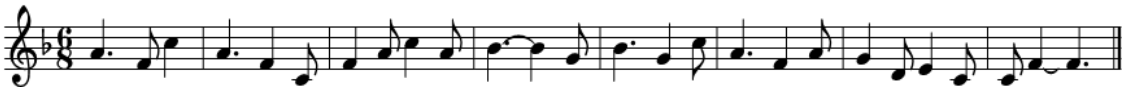
Comienzo Acéfalo (Historia del Tango – Café 1930 – Astor Piazzolla)



Final Masculino (Pequeña Serenata Nocturna- II Mov.- W. A. Mozart)



Final Femenino (Sinfonía N° 6 – V Mov. – Pastoral – L. V. Beethoven)

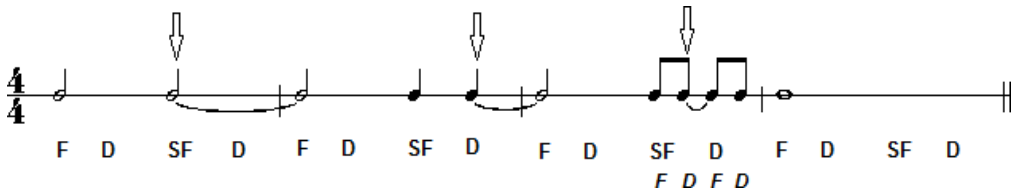


E - Sincopa y contratiempo

La coincidencia entre el acento métrico y el ritmo de la música, puede ser alterada deliberadamente, mediante el uso de la **sincopa** y el **contratiempo.**

La **síncopa** es un efecto rítmico producido por la anticipación del tiempo fuerte, prolongando una figura desde el último tiempo débil de un compás hasta el acento del siguiente.

Ejemplo[9]:



[9] F = tiempo fuerte. D = tiempo débil

El **contratiempo** es también un efecto rítmico. Las notas del tiempo débil de un compás -precedidas por silencios- se acentúan, generando un–el tiempo o la parte de tiempo fuerte anterior, está ocupado por un silencio.

Ejemplo:

ALTURAS

A- Afinación: Natural y Temperada

En la amplia gama sonora que nos rodea, existen dos tipos de afinaciones o sistemas: **natural y temperada**.

- ✓ **Natural:** Es el tipo de afinación que posee el **rango total de notas existentes**[10] (esto incluye las 9 comas que hay entre nota y nota que han sido descubiertas por Pitágoras). Se puede encontrar en instrumentos como la voz humana, el violín, el trombón, el cello y cualquier otro instrumento donde las notas no estén delimitadas *a priori* o temperadas, con el uso de trastes (guitarra, bajo, laúd)

- ✓ **Temperada:** Es la de mayor utilización y difusión en occidente, y comprende ciertas notas del total del rango armónico. Este tipo de afinación tiene sólo **12 notas** (total cromático) que son con las que trabajaremos de aquí en adelante. La mayoría de los instrumentos musicales tienen este tipo de afinación, por ejemplo el piano, la guitarra, o la flauta.

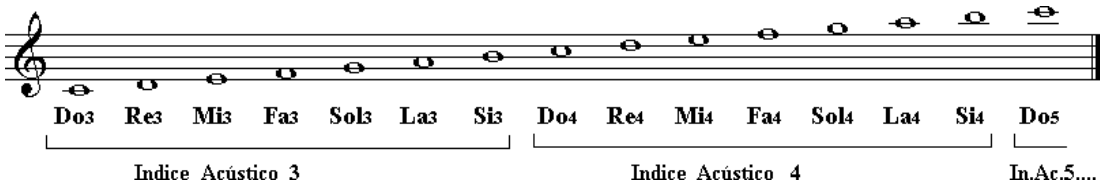
B - Altura

La altura depende de la frecuencia de un sonido. Dicha frecuencia es medida en ciclos por segundos, y representa la cantidad de vibraciones por segundo que emite un sonido, por ejemplo: “LA 440”, significa 440 vibraciones por segundo de la nota La.

La altura de los sonidos se representa a través de las **notas musicales**, que se denominan de la siguiente manera: **do, re, mi, fa, sol, la, sí.**

Para graficar la relación de los sonidos que percibimos y/o ejecutamos se utiliza el **pentagrama** (5 líneas y 4 espacios), que nos indica la altura del sonido, determinada por la **clave** correspondiente.

[10] Ver Armónicos naturales.

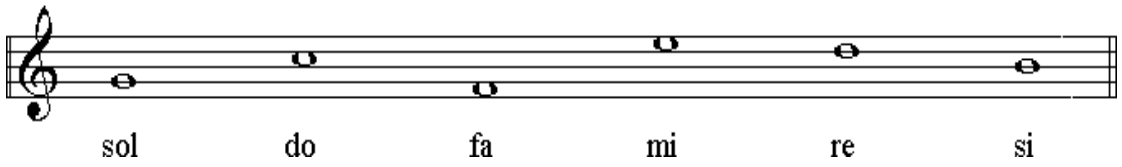


Los **números** al **costado** de las notas representan **el índice acústico** correspondiente a cada una de las notas**.** Cad**a índice acústico** indica la **entonación de un grupo de sonidos** comenzando desde **do** y concluye con la **7ª mayor ascendente (si).** Sugerimos profundizar en la bibliografía correspondiente**.**

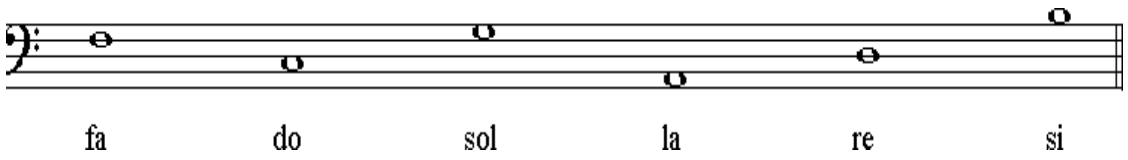
C - Claves

Son signos que fijan la ubicación de una nota particular en el pentagrama, y, por lo tanto, la de todas las otras notas en relación a la misma. Por ejemplo, la **clave de Sol en 2ª línea** le da su nombre a la segunda línea **del pentagrama**, a partir de allí se asciende o desciende en el orden de las notas.

Ej.: Clave de Sol en 2ª línea



Ej.: Clave de Fa en 4ª línea

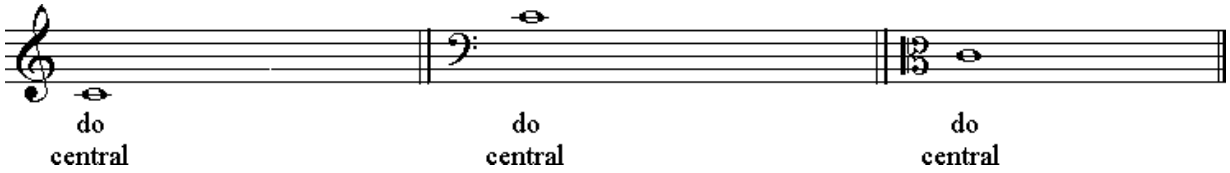


En el siglo XVI, las tres claves más usadas (**sol, fa y do**); tenían nueve posiciones. Actualmente se usan: **clave de sol en segunda línea**, **fa en cuarta línea** y **do en tercera línea,** prioritariamente. La clave de **sol** es utilizada por instrumentos agudos como el violínla flauta, la trompeta y por otros de un registro más amplio como la guitarra. La clave de **fa en cuarta**

línea es utilizada por instrumentos graves como el contrabajo, el violonchelo, el fagot y el trombón. La clave de **do en tercera línea** es utilizada por lo general para la viola. La clave de **do en cuarta línea** es utilizada ocasionalmente por el cello, el fagot y el trombón tenor.

Las distintas claves se utilizan para evitar la colocación de gran cantidad de líneas adicionales. Así, se establece para cada instrumento, la que mejor se adapte al registro propio de cada uno.

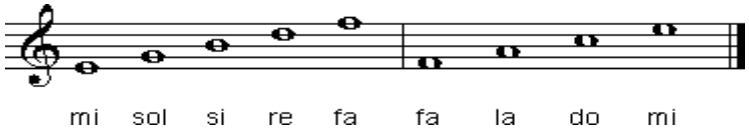
Do central (Do4[11] o C4[12]) en distintas claves



Pautas para la memorización de notas en distintas claves

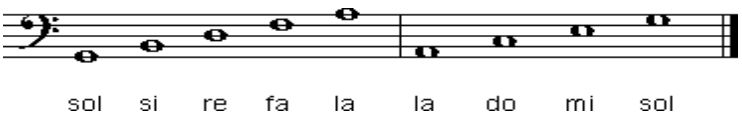
Para poder leer música escrita, es imprescindible saber de forma rápida la nota que corresponde a cada espacio y línea del **pentagrama**. Esto se logra con la práctica y la repetición. No obstante, en un principio puede ayudar el hecho de memorizar el orden de las notas en los espacios y líneas.

Por ejemplo, en la **clave de sol en 2ª línea**, las notas sobre las líneas son: ***mi, sol, si, re*** y ***fa.*** Sobre los espacios son ***fa, la, do*** y ***mi.***

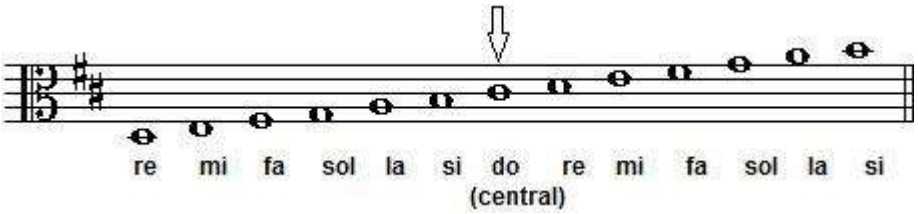


[11] Del total cromático, se enumeran las octavas superiores e inferiores alrededor de la nota La 440 Hz que establece la afinación universal en occidente. El piano comprende desde el LA 2 al LA6.
[12] Cifrado americano

En **clave de fa en 4ª línea:**



A continuación, observamos cómo se distribuyen las notas en **clave de do en 3ª línea**:

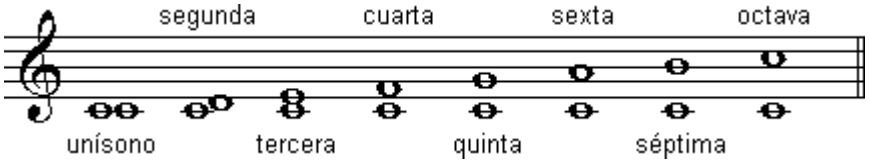


D - Intervalos

Un intervalo es la distancia que separa dos sonidos de diferente entonación. También se lo ha definido como el espacio comprendido entre dos sonidos de diferentes tensiones. (Aristógenes-350 AC.).

Contando el número de grados entre la nota inicial y la segunda nota obtenemos el nombre del intervalo. Al contar los grados debemos incluir tanto la **primera como la última nota**. Por ejemplo, de **do a mí**, decimos que hay una **tercera** (do – re – mi)

En la siguiente ilustración, se puede visualizar la correspondencia entre número de grados y nombre de los intervalos:

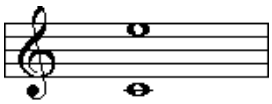


Los intervalos pueden ser **simples** o **compuestos**.

- **Intervalos simples** son aquellos que no superan **la octava.**
  Segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta, séptima y octava.
- **Intervalos compuestos** son aquellos que **sobrepasan la octava**.
  Novena, décima, undécima, tredécima.

La **novena, décima, undécima y decimotercera** son **intervalos compuestos**. Para simplificarlos **los reducimos a intervalos simples**, restando de ellos la **cifra 7,** asi alcanzamos el intervalo

Por ejemplo: una **décima** (intervalo compuesto), será equivalente a una **tercera** (que es un intervalo simple):



Décima o tercera

No todos los intervalos del mismo nombre tienen el mismo tamaño. Por esto es necesario especificar la **especie o calificación** de los intervalos determinando con exactitud el número de **tonos y semitonos** que posee cada intervalo.

Clasificación de los intervalos

Los Intervalos se clasifican en **Justos, Mayores, Menores, Aumentados y Disminuidos,** de acuerdo a la **cantidad de tonos y semitonos** que contengan y si son intervalos de **2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª y 7ª.** Cuando no hay distancia entre una nota y ella misma; esta coincidencia se denomina **unísono.**

En el cuadro se especifica la composición interna de los intervalos:

Intervalo	Menor (M.)	Mayor (M.)	Justo (J.)	Aumentado (A.)	Disminuido(D.)
2ª	**1 S.d[13].**	**1 T.**	---------	1 T. + 1 S.c[14]. **(1 T. y ½)**	---------
3ª	1 T[15]. + 1 S.d. (**1T. y ½)**	**2 T.**	---------	2 T. + 1 S.c**. (2 T. y ½)**	**1 T.**
4ª	---------	---------	2 T. + 1 S.d. **(2 T. y ½)**	2 T. + 1 S.d.+1 S.c**. (3 T.)**	**2 T.**
5ª	---------	---------	3 T. + 1 S.d. **(3 T. y ½)**	3 T. + 1 S.d. + 1 S.c**. (4 T.)**	**3 T.**
6ª	3 T. + 2 S.d. **(4 T.)**	4 T. + 1 S.d. (**4 T. y ½)**	---------	4 T. + 1 S.d. + 1 S.c. **(5 T.)**	**3 T. y ½**
7ª	4 T. + 2 S.d. **(5 T.)**	5 T. + 1 S.d. **(5 T. y ½)**	---------	3 T. + 1 S.d. + 1 S.c. **(4 T.)**	**4 T. y ½**
8ª	---------	---------	5 T. + 2 S.d. **(6 T.)**	5 T. + 2 S.d. + 1 S.c. **(6 T. y ½)**	**5 T. y ½**

Vale aclarar que los **intervalos aumentados y disminuidos** se emplean con menor frecuencia que los demás, y de la tabla anterior podemos deducir:

- Intervalos **de 2ª, 3ª, 6ª y 7ª, pueden ser Mayores, menores, Aumentados o disminuidos.**
- Intervalos **de 4ª, 5ª y 8ª, pueden ser Justos, Aumentados o disminuidos.**

La cantidad de semitonos que comprenda un intervalo distingue entre si un intervalo es mayor o menor, justo; aumentado o disminuido. Para intervalos más amplios (quinta, sexta

[13] **Sd**.: abreviatura de **semitono diatónico** (notas con diferente nombre, ej.: mi - fa).
[14] **Sc**.: abreviatura de **semitono cromático** (notas con el mismo nombre, ej.: fa –fa#).
[15] **T**.: abreviatura de **Tono.**

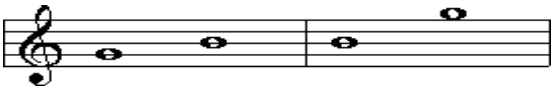
o séptima) ver *Identificación de intervalos por medio de la inversión* como método rápido de clasificación en las categorías mencionadas para cada intervalo.

Ejemplos:

Intervalo	**Distancia (Tonos y Semitonos)**	**Ejemplo**		**Intervalo**	**Distancia (Tonos y Semitonos)**	**Ejemplo**
Tercera menor	**1 + 1/2**	do mi b		Tercera aumentada	**2 + 1/2**	do mi #
Cuarta justa	**2 + 1/2**	do fa		Cuarta aumentada	**3**	do fa #
Quinta disminuida	**3**	do sol b		Quinta justa	**3 + 1/2**	do sol
Quinta aumentada	**4**	do sol #		Sexta disminuida	**3 + 1/2**	do la bb
Sexta menor	**4**	do la b		Sexta mayor	**4 + 1/2**	do la
Sexta aumentada	**5**	do la #		Séptima disminuida	**4 + 1/2**	do si bb
Séptima menor	**5**	do si b		Séptima mayor	**5 + 1/2**	do si

Inversión de los intervalos

Invertir un intervalo consiste en **subir una octava la nota inferior** del intervalo.



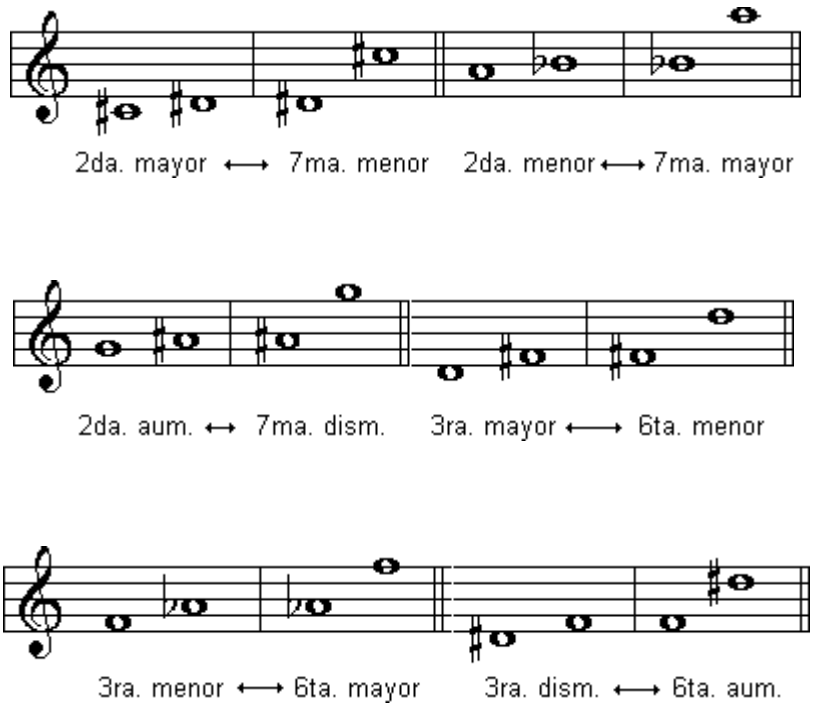
Al **invertir los intervalos**, éstos se transforman de la siguiente manera:

Un intervalo de:	**Se transforma en:**
2ª	7ª
3ª	6ª
4ª	5ª
5ª	4ª
6ª	3ª
7ª	2ª

Un intervalo	**Se transforma en:**
Mayor	Menor
Menor	Mayor
Aumentado	Disminuido
Disminuido	Aumentado
Justo	Justo

Vale aclarar que los **intervalos justos al invertirse permanecen justos** (**Ej.:** una **4ª Justa** al invertirse se convierte en una **5ª Justa**).

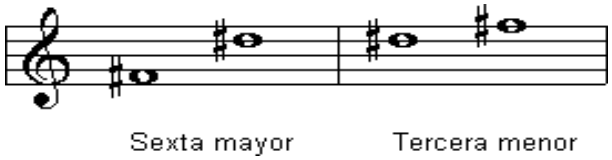
Ejemplos:



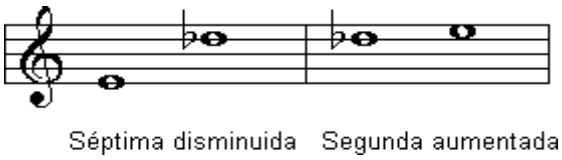
Identificación de intervalos por medio de la inversión

Si conocemos los intervalos que resultan luego de **invertir** una **6ta**. o **7ma**., podemos identificar a dichos intervalos con mayor seguridad y rapidez.

En el ejemplo siguiente, en vez de calcular los **tonos y semitonos** del intervalo de **sexta** entre **fa#-re#,** podemos invertir el intervalo e identificar la **tercera** que resulta. Siendo ésta una **tercera menor** podemos concluir que la **sexta es mayor.**

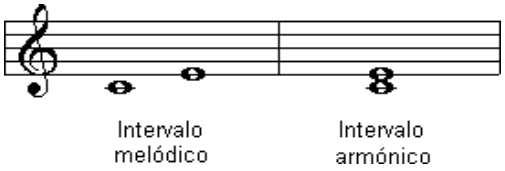


De igual forma el intervalo mi-re♭, al invertirlo se convierte en una **segunda** aumentada, lo que indica que es una **séptima** disminuida[20].



Intervalos melódicos y armónicos

Un **intervalo armónico** es aquel en que las notas se tocan simultáneamente. En los **intervalos melódicos** las notas se tocan en forma sucesiva:



Cabe acotar que los intervalos **armónicos** se miden o se cuentan a partir de la **nota más grave**, al igual que los intervalos **melódicos**.
También los intervalos pueden ser **diatónicos** (intervalo existente entre dos notas musicales de distinto nombre- **Ej.:** Do – Re) y **cromáticos** (intervalo que se genera entre dos notas del mismo nombre, la cual se altera una de las notas – **Ej.:** Do – Do#)

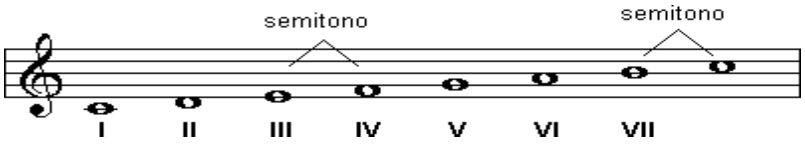
E – Escala

El sistema de afinación temperada divide equitativamente la octava en doce sonidos. Una **escala es un conjunto de notas escogidas** de entre estas doce notas y ordenadas (estructura interna de tonos y semitonos) de una manera "particular". Nuestro sistema

[20] Para mayores referencias **consultar** la bibliografía indicada**.** Se aconseja realizar **práctica intensiva reconociendo** dichos intervalos de manera "auditiva-visual", situarlos en el instrumento, cantarlos (entonarlos con la voz), transcribirlos al pentagrama, clasificarlos, etc.

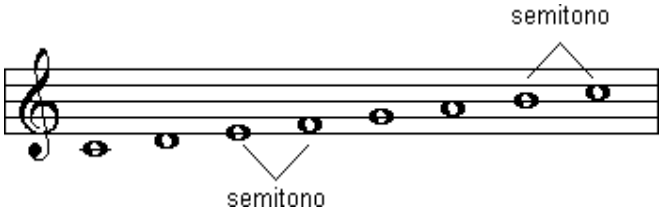
musical, tiene por base una escala de siete sonidos, que se suceden por grados conjuntos formando lo que llamamos **escalas (ascendentes y/o descendentes).**

Damos el nombre de **grados a cada una de sus notas.** Cada grado tiene su nombre, aunque también acostumbramos identificarlos usando números romanos.

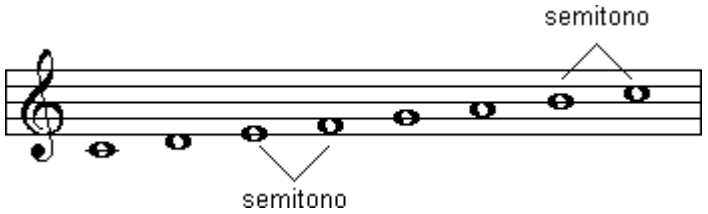


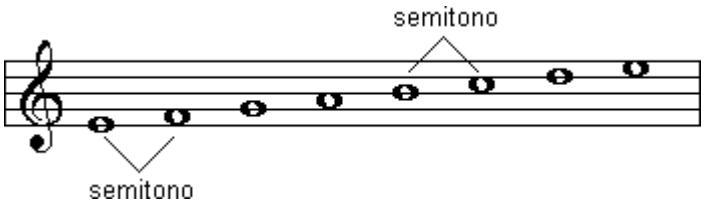
Las dos **características** que distinguen una escala de otra son:

- el **número de notas** que tiene
- la **distancia entre sus grados**



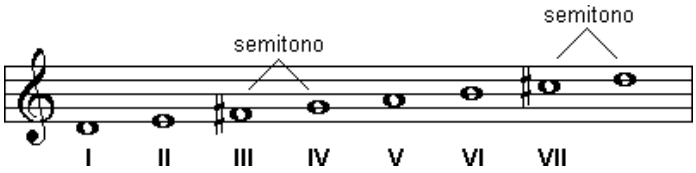
Con las **siete notas naturales**, podemos construir por lo menos **7 escalas diferentes**. Dos ejemplos:





Cada una de estas escalas tiene un orden de **tonos y semitonos** que la caracteriza. La primera de ellas recibe el nombre de **escala mayor** y es la escala de **Do Mayor**, la segunda es el **III modo gregoriano** o **modo frigio** y es la escala de **Mi menor**. Estos nombres identifican la estructura específica de cada escala.

Podemos construir una escala comenzando en cualquier nota usando **alteraciones** para mantener el orden de tonos y semitonos. Por ejemplo, para construir una **escala mayor** sobre la **nota re**, debemos alterar las notas **fa y do**:



Decimos que esta escala es la escala **de Re mayor**. **Mayor** por su estructura, **Re** por ser la nota sobre la que se construye.

Escalas relativas

Las escalas de do mayor y la menor natural tienen las mismas notas. Señalamos que son escalas relativas. Do es relativo mayor de la y la es relativo menor de Do.
Para averiguar el relativo menor de una escala mayor basta con buscar su **VI grado**. Por ejemplo, el relativo menor de **Fa mayor** es su **VI grado**, **re menor**.
En el caso de los relativos mayores, buscamos el **III grado**. Por ejemplo, el relativo mayor de **do menor** es su **III grado, Mi♭ mayor**.

Las escalas pentatónicas

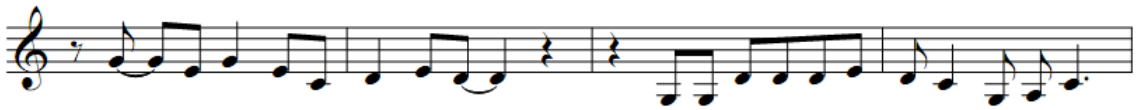
Las escalas **pentatónicas** son escalas de **cinco sonidos** (del griego pente: cinco). La construcción de la escala está dada por intervalos: Tonos (2da Mayor) y 3ras menores.
Estas escalas han sido muy utilizadas en la música folklórica de diferentes países.

A pesar de que cualquier escala de **cinco sonidos** podría llamarse **pentatónica**, las formas más comunes son las siguientes: (**pentatónica mayor** y **pentatónica menor** respectivamente).

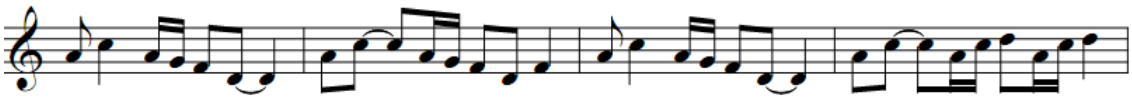
Nombre	Estructura
Pentatónica Mayor	T - T - 3°m. - T - 3° m. do re mi sol la do
Pentatónica menor	3°m. - T - T - 3°m. - T la do re mi sol la

Ej.: Escalas Pentatónicas

Pentatónica Mayor (Duerme Negrito)



Pentatónica Menor (Funky)



Modo

La **modalidad** hace referencia a la manera en que los **sonidos se disponen en relación a un sonido central (tónica),** por lo que se ocupa de los diferentes tipos de estructuración de una escala (alternancias de st y tonos)

En nuestro **sistema tonal**, distinguimos el **Modo Mayor y el Modo menor** como los más usuales. La diferencia entre las escalas **Mayor y menor** reside en la **distribución de tonos y semitonos** a partir de una nota dada, aclarando que por ejemplo un modo Mayor y/o menor se define por la tercera de la escala en relación a la tónica (si tiene tercera Mayor – do / mi es Mayor, y la tercera menor do – mi♭ es modo menor) también hay que aclarar que esto es válido para el Modo Mayor y el menor únicamente.

Además, hay otras **escalas modales** que se pueden construir en cualquier tonalidad, entre ellos los **modos gregorianos.**

Los modos gregorianos

El **canto gregoriano** fue establecido como la música litúrgica de la Iglesia Católica por el Papa San Gregorio I (c.540–604). Se les llama modos gregorianos a las escalas o modos utilizados en esta música de carácter monofónico. Los modos gregorianos estuvieron en uso durante la Edad Media y el Renacimiento. Durante el Renacimiento se fueron transformando poco a poco en nuestras escalas mayores y menores. El número de modos varía de acuerdo a la época y el tratadista, pero se pueden indicar por lo menos 7 modos gregorianos.

Los modos gregorianos tenían una *finalis*, **nota sobre la cual la melodía terminaba y encontraba reposo**. Su función es similar a la de la tónica en las escalas mayores y menores (sistema tonal). Además, tenían una **dominante o** *repercusio*. La **dominante era una nota que la melodía enfatizaba, por su recurrencia.**

Luego del auge de la tonalidad, cuyo uso se estandariza entre el S. XVII (*barroco*) y el S. XVIII (*clasicismo*), los modos distintos del Jónico y Eólico (que conforman la base del modo

mayor y menor moderno) son prácticamente dejados en desuso por las tendencias compositivas de la época. Desde mediados del romanticismo, han vuelto a utilizarse tanto en la música académica y popular. En la actualidad se utilizan los modos gregorianos partiendo de cualquier tónica.

Cabe aclarar que los **modos gregorianos** son escalas independientes en sí mismas; no son parte de otra Escala Mayor. Por ejemplo: cuando decimos que un modo dórico de Re, es II grado de Do M, es para entender su estructura interválica[16], pero no es parte de la tonalidad de Do. La terminología musical correcta es: re menor Dórico.

En el cuadro de página siguiente observamos la estructura y los efectos armónicos en la aplicación de los modos gregorianos.

[16] Si con las notas que conforman la escala de do mayor, subimos por grado conjunto de Re a Re, obtenemos el modo dórico de Re. Y así sucesivamente, con cada grado y modo.

Nombre del Modo	Modalidad	Estructura	Característica
Jónico	Mayor	T - T - st - T - T - T - st do re mi fa sol la si do T	Escala Mayor
Dórico	menor	T - st - T - T - T - st - T re mi fa sol la si do re	VI grado ascendido
Frigio	menor	st - T - T - T - st - T - T mi fa sol la si do re mi	II grado descendido
Lidio	Mayor	T - T - T - st - T - T - st fa sol la si do re mi fa	IV grado ascendido
Mixolidio	Mayor	T - T - st - T - T - st - T sol la si do re mi fa sol	VII grado descendido
Eólico	menor	T - st - T - T - st - T - T la si do re mi fa sol la	Escala menor antigua. Relativo menor
Locrio	s- dism	st - T - T - st - T - T - T si do re mi fa sol la si	II grado descendido V grado descendido

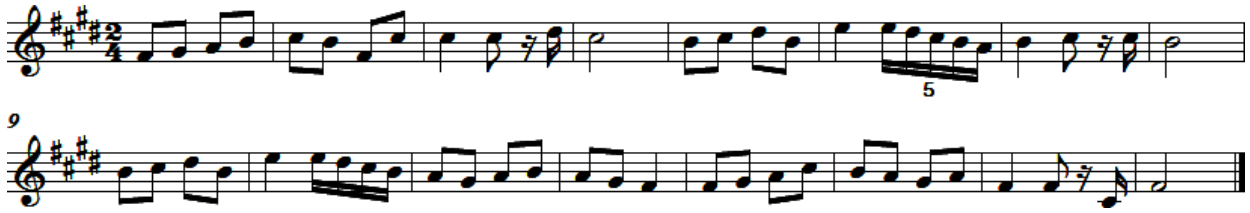
De la observación de la antedicha tabla, cabe acotar que los **modos dórico y frigio,** con el **tercer grado menor,** producen una **tríada**[22] **de tónica menor,** por eso se los considera **modos con una sonoridad asociada al modo menor (eólico). Así mismo, los modos lidio y mixolidio,** con el **tercer grado mayor,** son **asociados a la escala mayor** por la

misma razón **(tríada de tónica mayor).** El **modo locrio es** de uso **menos frecuente,** y es de especial consideración por tener la tríada de tónica conformada por un acorde disminuido.

Ejemplos:

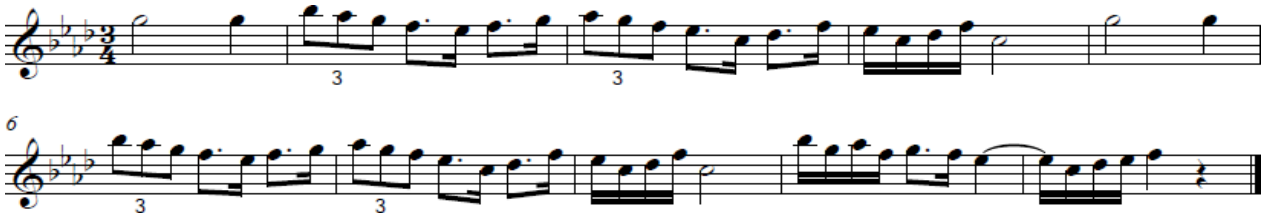
Danza Rumana Nº II. Béla Bartók, fa# dórico

Nota característica: VI grado ascendido (Re#)



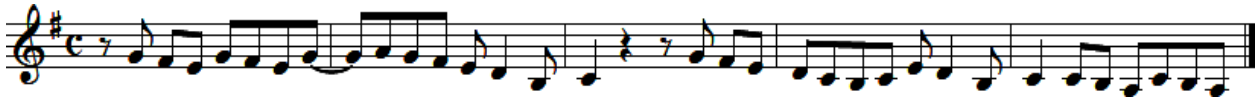
Danza Rumana Nº IV. Béla Bartók, Do frigio

Nota Característica: II grado descendido (Reb)



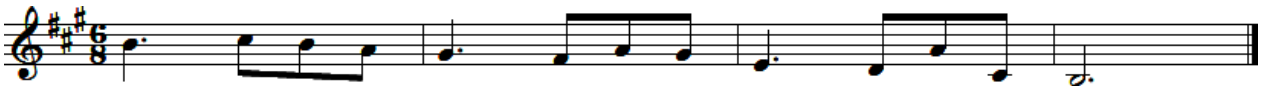
Circulado de Fulo. Caetano Veloso, Do Lidio

Nota Característica: IV grado ascendido (Fa#)

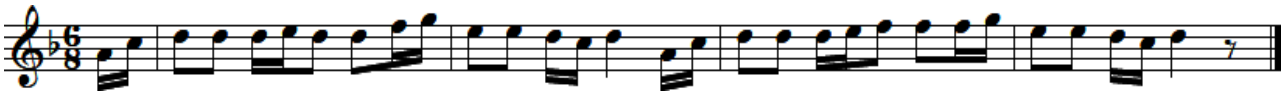


Nowergian Wood. The Beatles, Mi mixolidio

Nota Característica: VII grado descendido (Re natural)



Música original de la película *Piratas del Caribe*. Re menor eólico



F- La tonalidad

En el ámbito de la música, el término **tonalidad** puede hacer referencia a dos conceptos diferentes:

La tonalidad, o el sistema tonal, es una organización jerárquica de las relaciones entre diferentes alturas, en función de la consonancia sonora con respecto a un **centro tonal o tónica**. La tónica representa a una nota, y a su acorde (I). El grado de consonancia se denomina «**función tonal o diatónica**», cuyo parámetro fundamental es el intervalo que cada nota forma a partir de la nota **tónica**. Este sistema es el predominante en la música de origen europeo entre el siglo XVI al XIX.

La **tonalidad**, entendida más específicamente como tonalidad, junto con los **acordes** y las **escalas asociadas**, en torno a la cual giran las frases y progresiones musicales.

Los conceptos de tonalidad y de escala diatónica mayor o menor expresan ambos el mismo conjunto de sonidos. La leve diferencia es que el concepto de **escala diatónica** se refiere al movimiento conjunto (ascendente o descendente) dentro de estas notas, mientras que en **la tonalidad** (de una obra) se refiere a las notas en sí que las forman junto a sus relaciones, no importa el orden de presentación, pueden presentarse por movimiento conjunto o disjunto, lo cual obedece a los designios del compositor.

Cuando construimos una obra usando una escala mayor o menor, la **tónica** de esta escala se convierte en el **centro tonal**. La pieza encuentra su **reposo o descanso** en esta nota. Decimos entonces, que estamos en la **tonalidad** relacionada a esta escala. Por ejemplo, si la escala fuera la de **re mayor** decimos que estamos en la **tonalidad de re mayor**.

En las obras musicales escritas en los períodos Barroco, Clásico y Romántico cuando hablamos de la **tonalidad de una obra**, queremos decir que ésta es la **tonalidad principal**. Sin embargo, es habitual que se produzcan cambios de centros tonales distintos de la tonalidad original – **Tonicalizaciones y Modulaciones** - en el devenir de la obra musical.

Los **acordes**, muy especialmente los de **séptima de dominante**, y la armonía participan en la definición de la **tonalidad** y en los procesos de modulación (cambio de tonalidad).

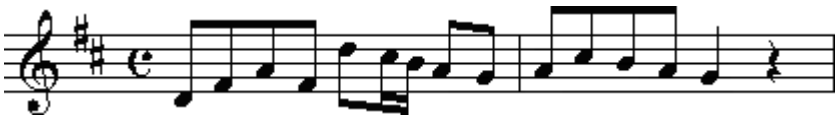
Armadura de clave

Para reducir el número de **alteraciones** al momento de escribir la música recurrimos al uso de armaduras de clave. Estas alteraciones denominadas **propias** -que toman el nombre de armadura de clave-, se encuentran escritas (en el pentagrama) entre la clave y la cifra indicadora de compás y afectan a todas las notas de ese nombre a través de la pieza incluyendo aquellas en otras octavas. A partir de la Armadura de clave, podemos reconocer la tonalidad de una obra musical escrita.

En el siguiente ejemplo la Armadura de clave posee 2 alteraciones propias y todos los ***fa*** y los ***do*** son **sostenidos**, y la tonalidad es de Re Mayor.

Ej.: Armadura de clave: 2 alteraciones propias (sostenidos)

Tonalidad: Re Mayor



Ej.: Armadura de clave: **3 alteraciones propias** (sostenidos)

Tonalidad: La Mayor

Reconocimiento de tonalidades

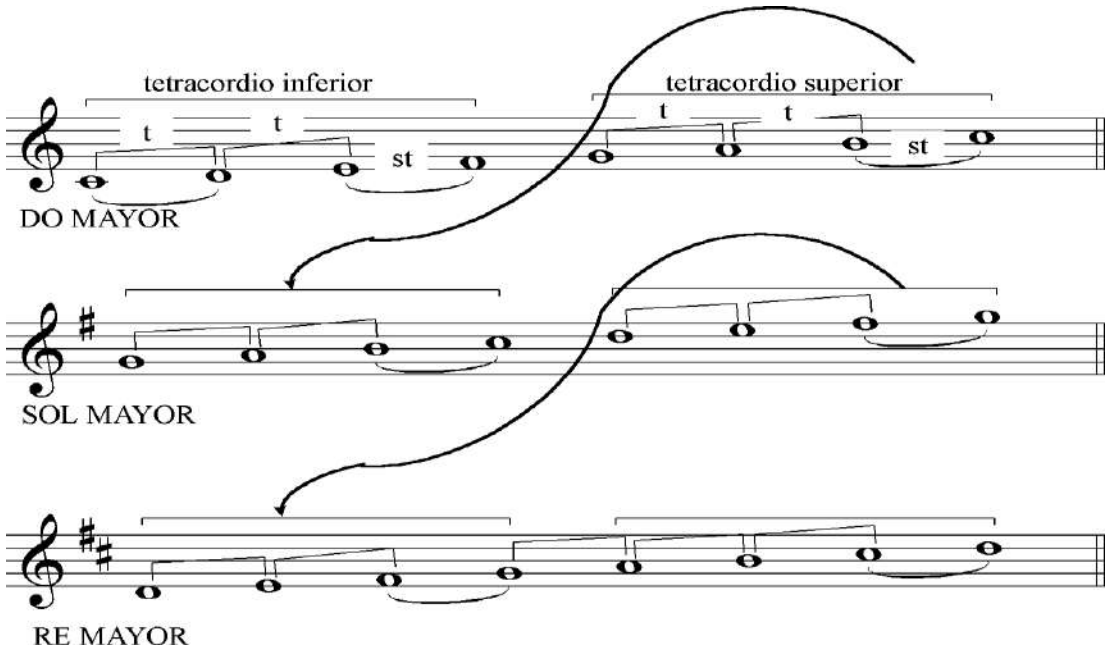
Para determinar la tonalidad de una obra musical, es preciso tener en cuenta la **cantidad de alteraciones** que posee la **armadura de clave**. Para ello, previamente debemos determinar cuál es el orden en que aparecen los **sostenidos (#)** y **los bemoles (♭).**

Una manera de internalizar el reconocimiento de tonalidades, es por medio del orden de los **tetracordios**. El **Tetracordio**, es cada una de las partes en que se divide una escala y consta de **4 sonidos**. En la **Escala Mayor**, estos **4 sonidos** están dispuestos en **2 tonos y 1 semitono diatónico**.

Para la obtención de las **escalas** y el de sus respectivas **armaduras de clave** debemos considerar:

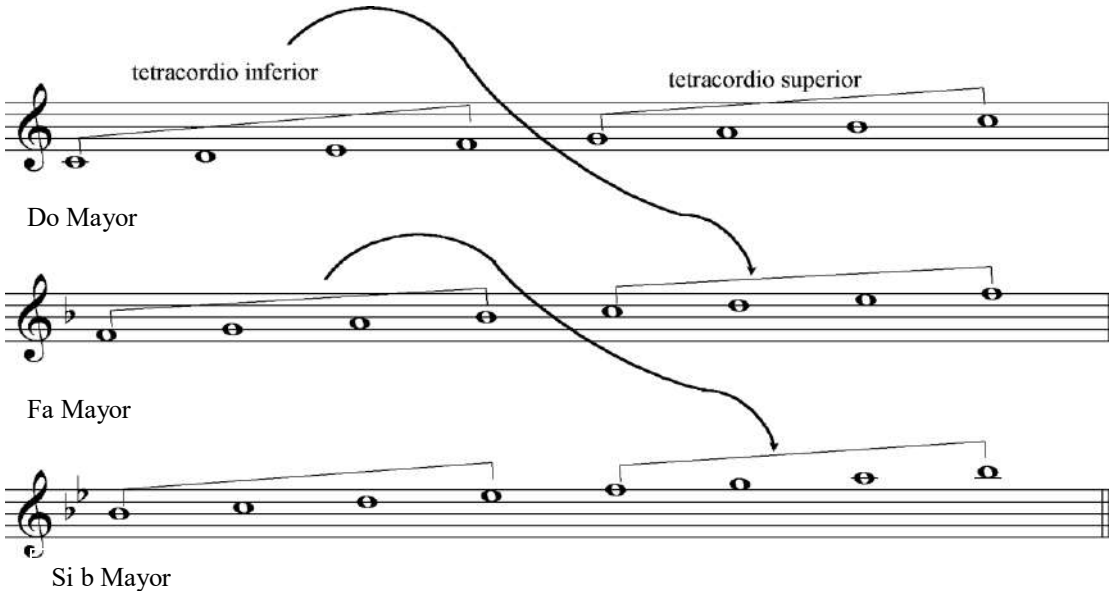
- Teniendo en cuenta el **tetracordio superior** de una escala, como **tetracordio inferior** y comienzo de otra **escala**, obtenemos las **escalas** con **sostenidos (#),** y el orden en el cual se suceden.
- Si tomamos el **tetracordio inferior** como **tetracordio superior** de otra **escala**, se obtienen las **escalas** con **bemoles (**♭), y su respectivo orden de sucesión.
- Debemos aclarar que la disposición de los sonidos de los **tetracordios**, dada por la sucesión de **2 tonos y 1 semitono** diatónico, se mantiene inalterable.
- De esta manera surge lo que se conoce como **Circulo de Quintas**, ya que a medida que surgen las tonalidades, es dable observar que entre una y otra hay distancia de Quintas.

Ej.: 1) ***Orden de los # sostenidos***



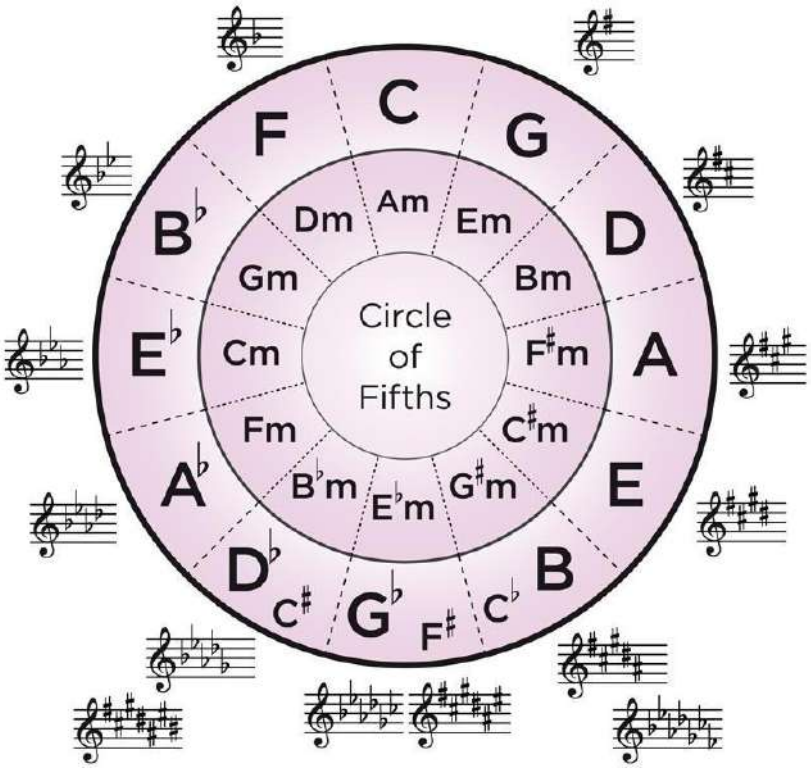
y así sucesivamente.

Ej.: 2) ***Orden de los ♭ bemoles***



y así sucesivamente.

Procediendo de esta manera hasta completar todas las escalas y sus respectivas **armaduras de clave**, llegamos a lo que se conoce como **círculo de quintas**, el cual, si observamos en el sentido de las agujas del reloj, surgen los **#**, y si la observación es en sentido contrario, surgen los **bemoles**.

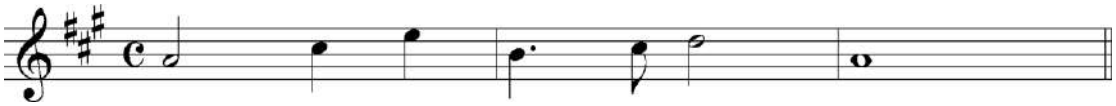


Reglas de reconocimiento de la tonalidad

Para determinar la tonalidad de una obra musical, en forma práctica, procedemos de la siguiente manera:

En el **orden de los #,** la **tonalidad Mayor** correspondiente será la que se encuentre **subiendo 1 semitono del último # de la armadura de clave**. Descendiendo una **3ª menor** (1 tono y 1/2 de distancia), se halla la **tonalidad relativa menor**, la cual por lo general utilizará el 7º **grado ascendido**, como alteración accidental.

Ej.: Tonalidad: La Mayor (**3 # en la armadura de clave**)

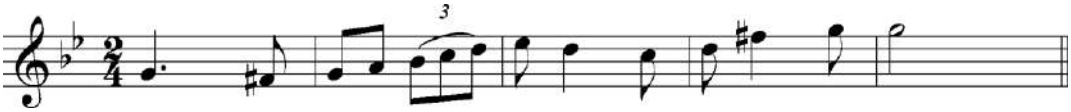


Ej.: Tonalidad: **Do # menor** (relativa de Mi Mayor- **4 # en armadura de clave /** 7º grado alterado - si #)

En el **orden de los bemoles**, la **tonalidad Mayor** será la indicada por el **penúltimo bemo**l, o su **relativa menor** descendiendo una **3ª menor.**

Ej.: Tonalidad: Mi bemol Mayor (3 b en la armadura de clave).

Ej.: Tonalidad: Sol menor (relativa de Si ♭ Mayor - **2 b en la armadura de clave /** 7º grado alterado -fa # -)



Grados de la escala

Las **7 notas** o sonidos de la escala diatónica se llaman **grados de la escala**, se las indica con números romanos, y se las designa con los siguientes nombres:

- **I**: Primer Grado o **Tónica**
- **II**: Segundo Grado
- **III**: Tercer Grado
- **IV**: Cuarto Grado o **Subdominante**
- **V**: Quinto Grado o **Dominante**
- **VI:** Sexto Grado
- **VII**: Séptimo Grado

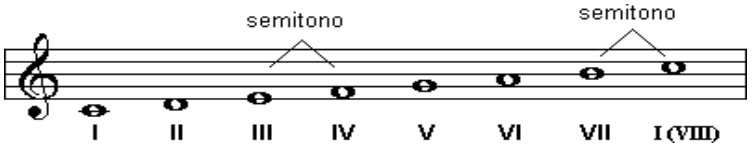
Escalas: mayores y menores

La constitución de las mismas está dada por dos modalidades de distribución de tonos y semitonos de las siete notas diatónicas (tomadas del modo eólico, para el modo menor, y el jónico, para el mayor). A continuación, se describe constitución de la Escala Mayor y las Escalas menores con sus variantes: antigua o natural, armónica y melódica.

Escala Mayor

La escala mayor tiene 7 notas. Todas están separadas por un tono con excepción de los **grados III-IV y VII-I (VIII)**, donde encontramos los semitonos diatónicos:

Ej.: Do Mayor

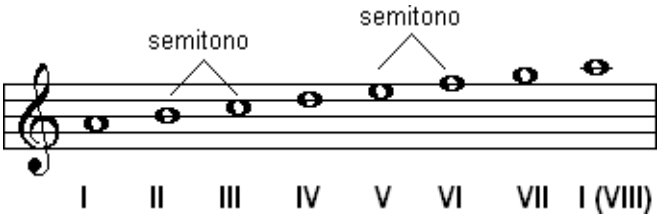


Escala menor

Al igual que la escala mayor, la **escala menor** tiene 7 notas. Sin embargo, existen tres variedades: **menor natural**, **menor armónica** y **menor melódica**. La diferencia entre estos tres tipos de escala es la **alteración** de los grados **VI** y **VII**.

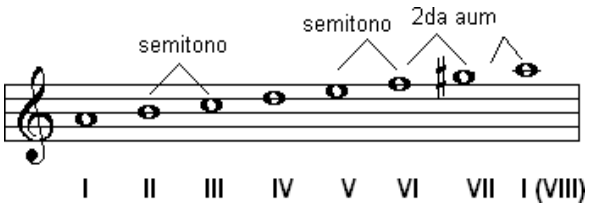
- **Escala menor natural o antigua:** todas las notas aparecen con las mismas alteraciones de su relativo mayor. De ahí el nombre de natural. En la escala menor natural los semitonos diatónicos se encuentran entre los **grados II-III y V-VI.**

Ejemplo.: la menor antigua o natural



- **Escala menor armónica:** Es muy común encontrar el **VII grado** de una escala menor **alterado ascendentemente**, dicha escala se denomina **escala menor armónica**. El nombre se debe a que una de las razones para la alteración del **VII grado** es de índole armónica. Alterar esta nota permite la formación del acorde de dominante o 7ma. de dominante sobre el V grado de la escala. Los semitonos diatónicos se hallan entre los **grados II y III; V y VI; y VII y VIII**. La característica de esta escala es que entre el **VI y el VII grado** se produce un intervalo de **2ª Aumentada** (1 tono y ½ de distancia).

Ejemplo.: la menor armónica

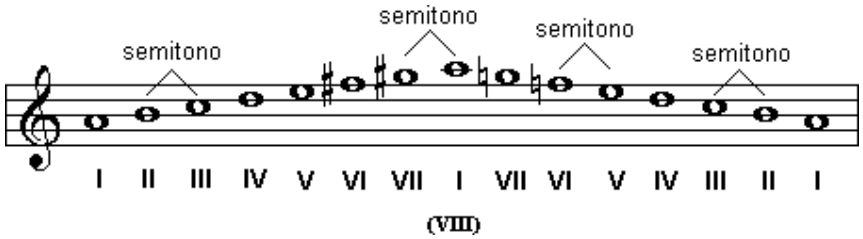


➢ **Escala menor melódica:** Además de alterar el **VII grado**, podemos también alterar el **VI grado** de manera ascendente. Esta escala recibe el nombre de **escala menor melódica**. El propósito principal de esta alteración es facilitar el **movimiento melódico** del **VI al VII grado**, evitando la **2da. aumentada** que se forma en la escala menor armónica. Por esta razón se le da el nombre de **melódica** y se destaca ya que cuando asciende la ubicación de los tonos y semitonos es distinta de cuando desciende.

◊ Al **ascender** los **semitonos diatónicos** se ubican entre el **II y III grado**, y **entre el VII y VIII grado.**

◊ Al **descender** los **semitono**s se encuentran entre el **II y III grado**, y entre el **V y VI grado**.

Ejemplo: la menor melódica[17]

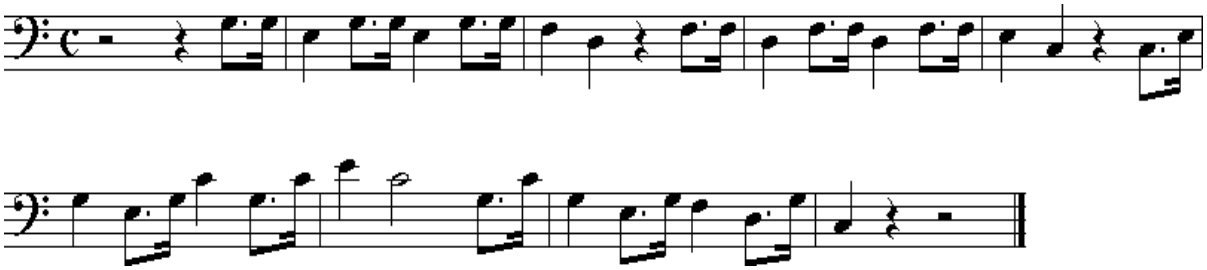


A continuación, se indican ejemplos musicales de escalas Mayores y menores (antigua, armónica y melódica). Se sugiere reconozcan en otros ejemplos las distintas escalas

[17] Al descender, en la escala menor melódica los tonos y semitonos se ubican de la misma manera que en la escala menor natural.

Ejemplos: Escalas Mayores y menores

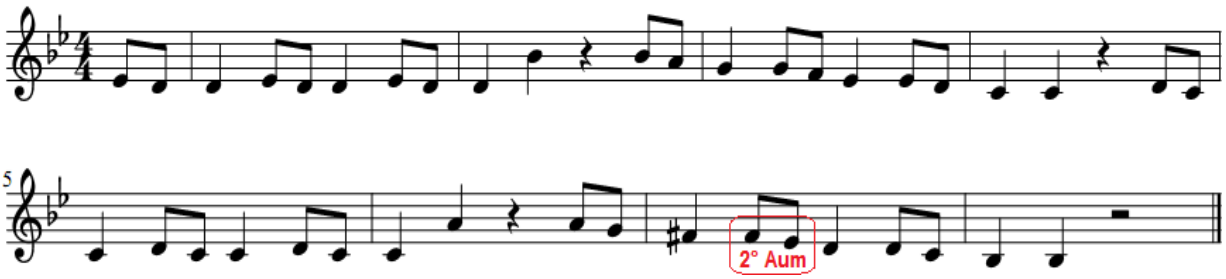
Escala Mayor (Aria *Non Piú Andrai* / Las bodas de Fígaro – W. A. Mozart)



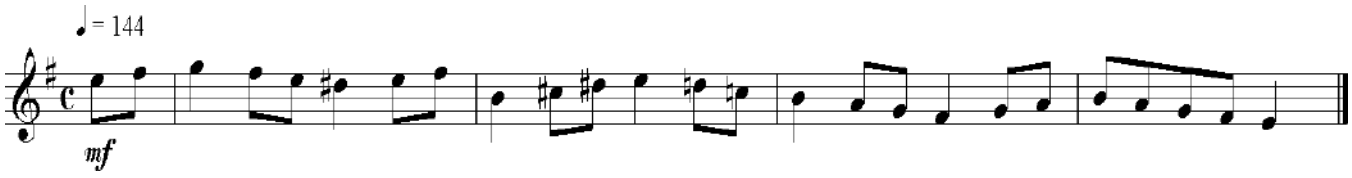
Escala Mayor (*Sinfonía N° 5* /4° Movimiento: Allegro - L. V. Beethoven)

Escala Menor Antigua (*Minuet en Sol menor* - A.M. Bach)

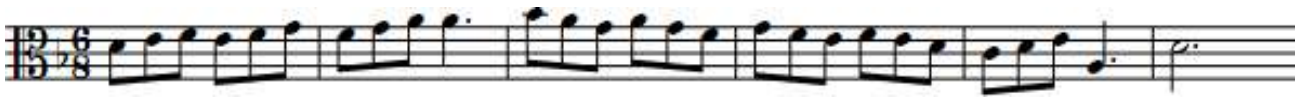
Escala Menor Armónica (*Sinfonía 40* /P. Movimiento: Molto Allegro – W. A. Mozart)



Escala Menor Melódica (*Bourée* /Jethro Tull basado en el quinto movimiento de la *Suite en mi menor para laud* -J.S. Bach.)



Escala Menor Antigua (Fragmento Musical- J. Ciampoli)



Actividades

Eje Temático: Teoría del Lenguaje Musical

A continuación, se incluyen un conjunto de ejercitaciones que deberán ser realizadas por los alumnos durante su estudio. El estudiante deberá asegurarse de sostener una ejercitación diaria y constante, buscando nuevos ejercicios y resolverlos, internalizando su comprensión; solo así podrá alcanzar y superar los objetivos previstos.

Como pautas generales recomendamos:

a) resolver los ejercicios de manera reflexiva incorporando los contenidos dados.

b) internalizar la percepción auditiva de las distintas actividades propuestas.

A través de estos ejercicios el alumno deberá:

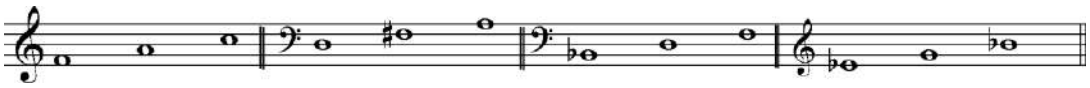
- Entonar Escalas Mayores y menores a diferentes alturas.
- Ejecutar las mismas en algún instrumento, a tempo moderado, internalizando la percepción auditiva.
- Entonar y distinguir intervalos en distintos géneros y estilos musicales
- Comprender, racionalizar y ejercitar los diversos conceptos y códigos del lenguaje musical.

Ejercicio 1: *Armadura de clave y reconocimiento de tonalidad:*

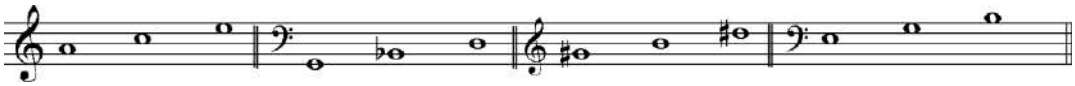
Colocar la armadura de clave correspondiente e indicar la tonalidad respectiva considerando que:

- En el ejercicio a) es **I** **de tonalidad mayor.**
- En el ejercicio b) es **I** **de tonalidad menor.**
- En el ejercicio c) es **IV** **de tonalidad mayor.**
- En el ejercicio d) es **IV** **de tonalidad menor.**
- En el ejercicio e) es **V** **de tonalidad mayor.**
- En el ejercicio f) es **V** **de tonalidad menor (armónica).**

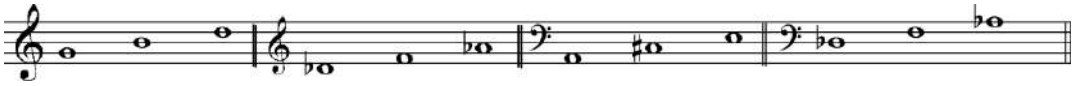
Ejercicio a)



Ejercicio b)

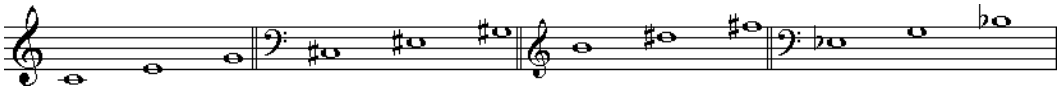


Ejercicio c)

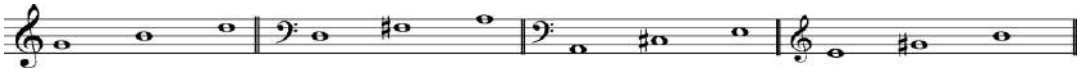


Ejercicio d)

Ejercicio e)

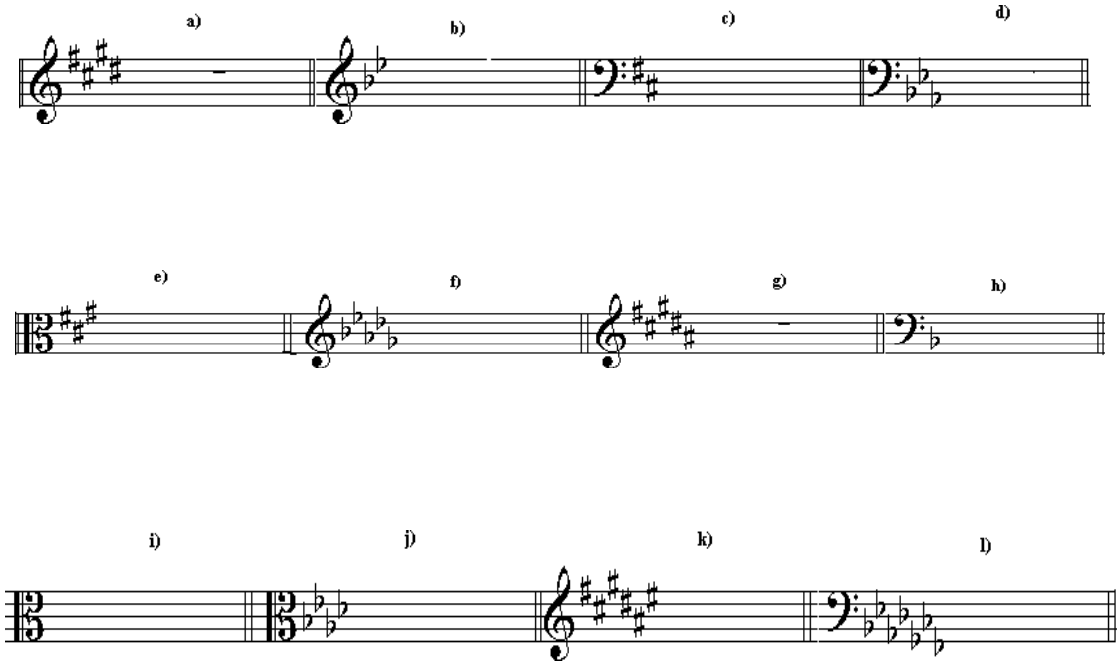


Ejercicio f)



Ejercicio 2: *Reconocimiento de tonalidades*

Indicar a qué tonalidades (mayor y su relativa menor) corresponden las siguientes armaduras de claves.

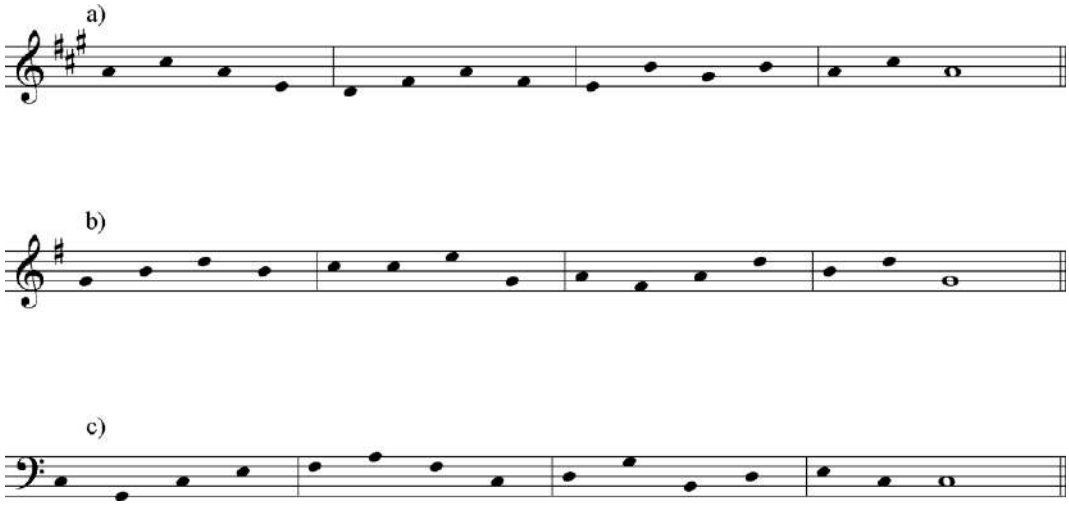


Ejercicio 3: *Reconocimiento de tonalidades*

Dados los siguientes fragmentos melódicos realiza las siguientes actividades:

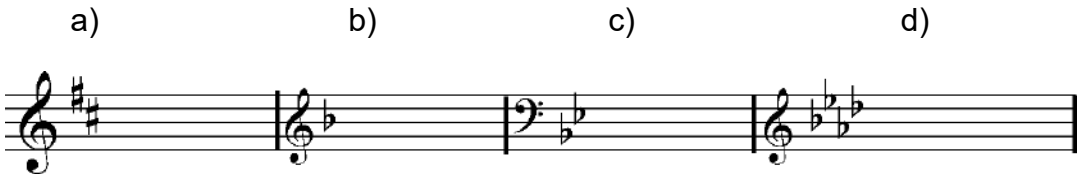
- Indique las **tonalidades** en que se encuentran los fragmentos.
- Convierta los diseños melódicos al **Modo menor**

- **Cante** y **ejecútelos** instrumentalmente. (tanto en Modo Mayor como menor



Ejercicio 4: *Transporte*

Transportar las frases melódicas del ejercicio anterior (Ejercicio Nº 3), a las **tonalidades** cuyas **armaduras de claves** se detallan a continuación:



- Recuerde cantar y ejecutar en algún instrumento la ejercitación sugerida.

Ejercicio 5: *Reconocimiento de Escalas*

Indague ejemplos musicales y reconozca tanto auditivamente como gráficamente: escalas Mayor, menor (antigua, armónica, melódica), Pentatónica (Mayor, menor), Modos Gregorianos (Jónico, Dórico, Frigio, Lidio, Mixolidio, Eólico y Locrio). Realice una lista con los ejemplos hallados identificando la escala o modo utilizado e intente transcribir gráficamente la percepción auditiva de los mismos.

3. LENGUAJE ARMÓNICO

Comentarios iniciales

El componente **armónico** es uno de los elementos fundamentales de la organización musical-sonora de nuestra cultura occidental, junto a otros elementos tales como **melodía, ritmo y timbre**; asumiendo un papel central en la estructura y expresión musical en el período posterior al Renacimiento. En este eje temático, nos abocaremos a tratar algunos de los aspectos que atañen al **lenguaje armónico**, recomendando la ampliación y comprensión de los conceptos a través de la bibliografía respectiva.

Introducción

La **armonía** representa la **disposición vertical y simultánea de los sonidos** mientras que en la **melodía** los sonidos se **suceden uno después de otro**. Si bien esto conlleva a que se considere que **armonía y melodía** sean consideradas contrapuestas, en realidad están relacionadas por un **elemento común** que es el **intervalo** o espacio entre dos sonidos.

En rigor a la verdad, a ningún elemento musical se lo puede considerar como una entidad solitaria, si bien para el estudio y comprensión de cada uno de dichos elementos, a los mismos se los toma como entes individuales, todos se relacionan entre sí de una manera u otra, y todos se necesitan.

Podemos inferir que la **armonía**, en música, es la combinación de **notas** que se **emiten simultáneamente**. El término armonía se emplea tanto en el sentido general de un **conjunto de notas o sonidos** que **suenan al mismo tiempo**, como en el de la **sucesión de estos conjuntos de sonidos**.

El elemento constitutivo de la armonía es el **Acorde** (superposición de sonidos), ello conduce a que también podemos considerar a la **Armonía** como una **sucesión de acordes, enlazados o yuxtapuestos.**

Consonancia y disonancia

Los intervalos son clasificados como **consonantes** o **disonantes** de acuerdo a la complejidad de la relación matemática de la frecuencia sonora de las notas que lo componen.

Schöenberg define a las **consonancias** como las relaciones más cercanas y sencillas con el sonido fundamental que resultan de los primeros armónicos, y a la **disonancia** como las relaciones más alejadas y complejas.

También podríamos acotar que un **intervalo consonante** suena **estable** y **completo**, y uno **disonante** suena **inestable** y pide una **resolución** en un intervalo consonante. Por supuesto que estas cualidades son relativas pero a pesar de que a través de la historia el concepto de **consonancia y disonancia** ha variado podemos realizar una clasificación general de las mismas:

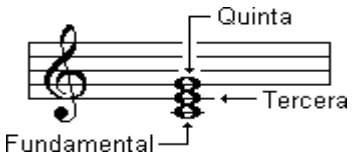
CONSONANTES[18]	DISONANTES[19]
Unísono Terceras mayores y menores Cuarta justa Quintas justas Sextas mayores y menores Octavas justas	Segundas mayores y menores Séptimas mayores y menores Cuarta aumentada Quinta disminuida Novenas mayores y menores Intervalos aumentados y disminuidos

[18] Las **terceras** (especialmente la menor**), y sextas mayores y menores** se suelen apartar de los **intervalos perfectos,** y se les llama **consonancias imperfectas.**

[19] La **música** sin **intervalos disonantes** es carente de interés, ya que la cualidad esencial de las **disonancias** es su **sentido** de **movimiento** y no su nivel de desagrado al oído.

A- Acorde

El elemento básico de la **armonía de la música tonal** es el **acorde** constituido por **tres notas distintas simultáneas** llamado **tríada** (que significa unidad compuesta de tres partes). Los **acordes o tríadas** utilizan la tercera como base y las **tres notas de la tríada** superpuestas se denominan **fundamental, tercera y quinta** (*factores constitutivos del Acorde*).
La tercera está a un intervalo de tercera por encima de la fundamental y la quinta está a una quinta de distancia de la fundamental.



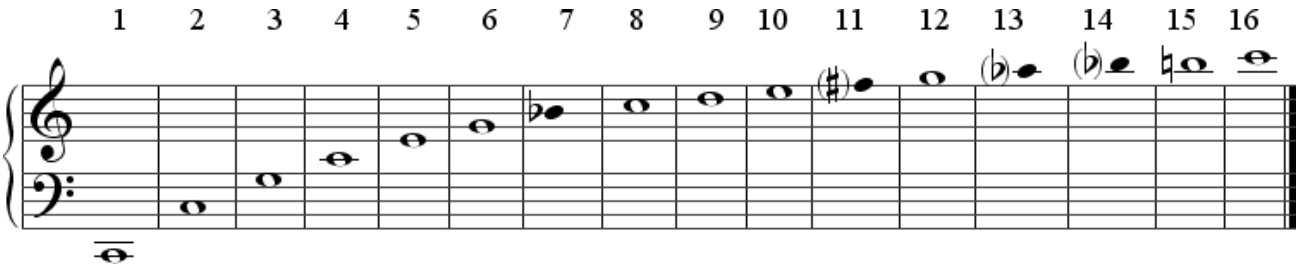
Los acordes y la serie de armónicos

La **serie de los armónicos** es un fenómeno físico que explica, entre otras cosas la diferenciación tímbrica de los instrumentos. Cuando un cuerpo vibra, no captamos una única frecuencia, sino que en realidad percibimos la resultante -denominada *fundamental*- de la superposición de múltiples frecuencias, llamadas **armónicos** o parciales. Existe una relación interválica, medida de forma exacta en *Hz*[20] *o cents*[21].

Estas series de sonidos superpuestos generan **relaciones interválicas** respecto a un sonido determinado y entre sí, manteniéndose las antedichas **relaciones interválicas constantes** sea cual fuere la fundamental

[20] Hz: hercios. cantidad de ciclos por segundo de una onda = frecuencia.
[21] *Cent:* en acústica musical, es la unidad mínima de medida interválica. El sistema de temperamento igual divide a la octava en doce partes iguales de 100 cents cada una.

El orden de los armónicos tomando como base la nota **do** es el siguiente:

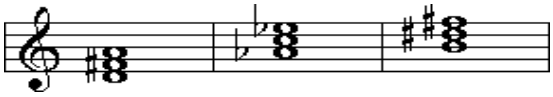


Se puede observar como a partir de la **serie de armónicos** se originan los acordes, o tríadas, en el sistema tonal. **Si el primer armónico es la nota fundamental**, el tercero representa la nota Sol, la quinta (desde Do, la fundamental). Los acordes de séptima se afinan respecto del armónico siete (séptima menor desde el Do fundamental) y los de novena a partir del armónico nueve[22].

Clasificación de los acordes

Las **tríadas** responden a **cuatro tipos o variantes**, denominadas:

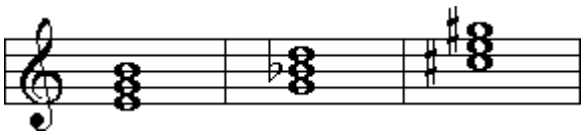
1) **Tríada o Acorde Mayor:** formada por un intervalo armónico de tercera mayor contando a partir de la fundamental y una quinta justa desde la fundamental.



Triada mayor: **3ra. mayor, 5ta justa**

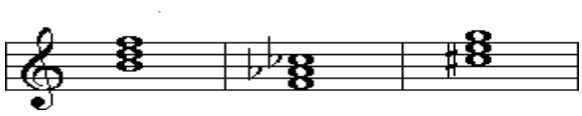
[22] La intensidad relativa de los armónicos o parciales sobre una fundamental contribuye a nuestra percepción del timbre y de la individualidad instrumental, a través de la distribución de dichas intensidades relativas, que generan una forma de onda particular a cada fuente sonora.

2) **Tríada o Acorde menor**: dado por una tercera menor comenzando desde la fundamental y una quinta justa.



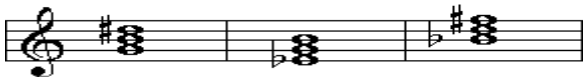
Triada menor: **3ra menor, 5ta. justa**

3) **Tríada o Acorde disminuida**: constituida por la superposición de tercera menor a partir de la fundamental y una quinta disminuida.



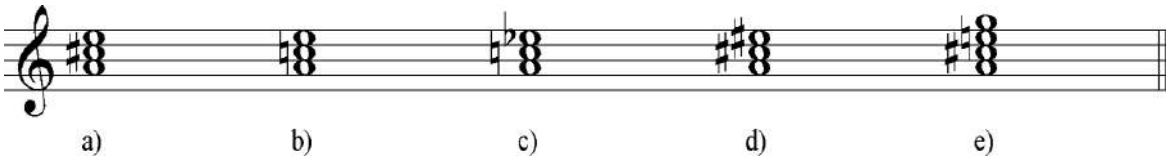
Triada disminuida: **3ra. menor, 5ta disminuida**

4) **Tríada o Acorde aumentado**: formado por una tercera mayor con respecto a la fundamental y una quinta aumentada.



Triada aumentada: **3ra. mayor, 5ta. aumentada**

El ejemplo siguiente nos indica distintos tipos de **Acordes o tríadas**[29]**.**



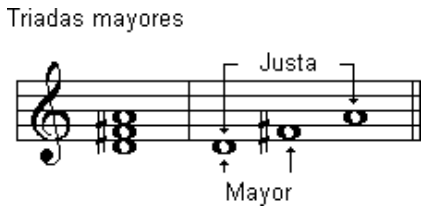
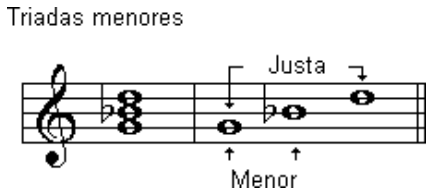
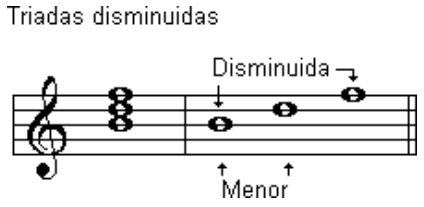
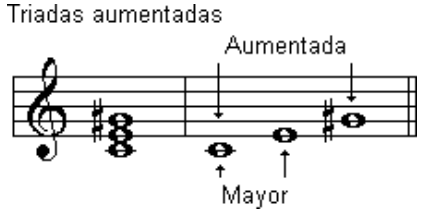
a) Acorde **perfecto mayor** b) Acorde **perfecto menor** c) Acorde **disminuido**
d) Acorde **aumentado** e) Acorde con **séptima**

Identificación de triadas y acordes

La rapidez y seguridad en la identificación de **triadas y acordes** es un requisito indispensable para poder analizar y entender la música que interpretamos y escuchamos. Conviene por lo tanto desarrollar esta habilidad. Para ello es necesario dominar la identificación de **intervalos**, especialmente las **terceras** y **quintas**. Usando nuestro conocimiento de los intervalos podemos rápidamente identificar las **triadas o acordes**. Una forma de hacerlo es identificando la **tercera** y luego la **quinta.**

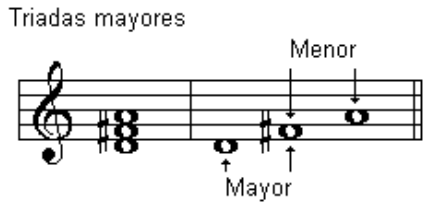
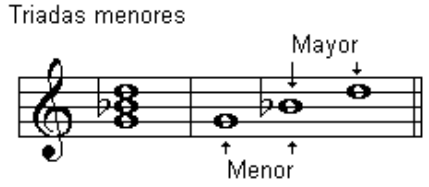
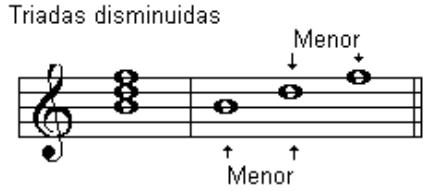
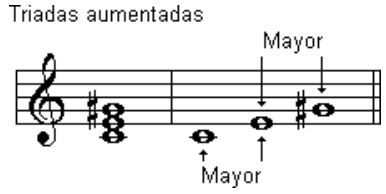
En la tabla a continuación podemos observar la combinación de intervalos propia a cada tipo de **triada o acorde**:

[29] Las triadas o acordes mayores y menores se consideran perfectos por tener siempre una quinta justa o perfecta. Las triadas o acordes disminuidos y aumentados reciben su nombre por el tipo de quinta que comprende su estructura.

Triada	Tercera	Quinta	Ejemplos
Mayor	mayor	Justa	
Menor	menor	Justa	
Disminuida	menor	disminuida	
Aumentada	mayor	aumentada	

También podemos identificar las tríadas a partir de las dos **terceras** que forman el **acorde.**

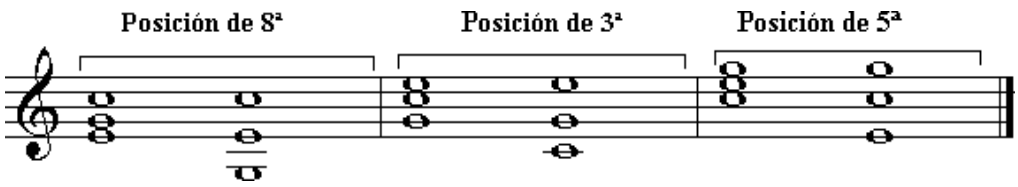
El siguiente cuadro la combinación de intervalos propia de cada tipo de **triada:**

Triada	Primera 3ra.	Segunda 3ra.	Ejemplos
Mayor	mayor	menor	
Menor	menor	mayor	
Disminuida	menor	menor	
Aumentada	mayor	mayor	

Estado y posición de las acordes tríadas

El **estado** de un acorde lo determina el **bajo o la nota más grave** del mismo, y la **posición** (melódica) la **nota más aguda.** El estado de un acorde será tratado con mayor detenimiento a posteriori (inversión de los acordes); limitándonos en este apartado a tratar la **posición** del acorde.

Cuando un acorde tiene la **fundamental en la voz aguda**, se encuentra en **primera posición o posición de 8ª**, cuando tiene la **tercera**, está en **segunda posición o posición de tercera,** y cuando tiene la **quinta** está en **tercera posición o posición de quinta.**

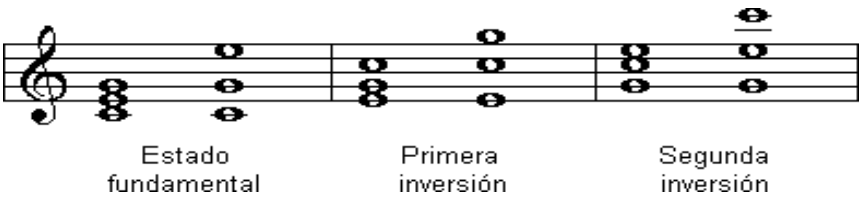


Inversión de los acordes

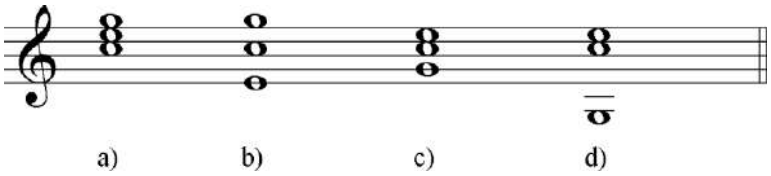
Decimos que un **acorde** está en **estado fundamental** si su **fundamental** es la **nota más grave**. En un **acorde** de tres sonidos o **tríada**, podemos además disponer el acorde en **primera** o **segunda inversión**.

Un **acorde** está en **primera inversión** cuando su **tercera** es la **nota más grave.** Está en **segunda inversión** cuando su **quinta** es **la nota más grave**. Esto da como resultado la aparición de **intervalos** de **cuarta y de sexta**.

A continuación, observamos el Acorde **tríada** de do mayor en **estado fundamental, primera y segunda inversión:**



En el siguiente ejemplo podemos distinguir las distintas inversiones de las tríadas.



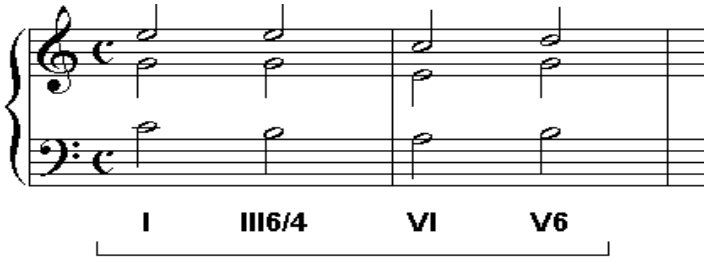
a) **Acorde** perfecto **Mayor** en estado fundamental
b) **Primera Inversión** (6)[23], 3ª del Acorde en el bajo
c) **Segunda Inversión** (6/4), 5ª del Acorde en el bajo
d) **Segunda Inversión** (6/4), 5ª del Acorde en el bajo

Acotaciones complementarias

Los **acordes invertidos** no se utilizan de un modo casual, por lo que el valerse de ellos puede ser premeditado. Una buena razón - quizás la principal- para usar las inversiones de los Acordes, es la posibilidad que estas nos ofrecen para conferirle mayor **sentido melódico** a la **línea del bajo** (recordemos que en una melodía hay más grados conjuntos que saltos).

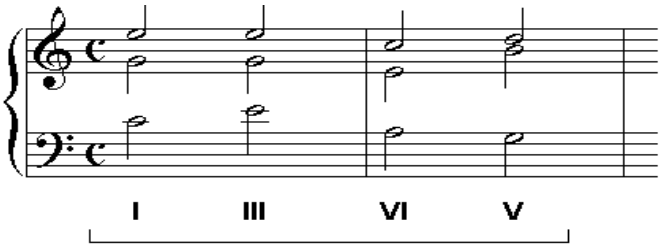
[23] Los números entre paréntesis son los cifrados correspondientes. Por ejemplo, si nos encontramos un Acorde con su 5ª

Observemos el siguiente ejemplo:



Linea melódica del bajo por grados conjuntos

Si el **III** grado y el **V** grado no se hubiesen invertido, el bajo nos quedaría de la siguiente manera,



Linea melódica del bajo por saltos (no aconsejable)

lo cual dificultaría realizar una **línea melódica continua para el bajo**, si todos los acordes se encuentran en **estado fundamental**.

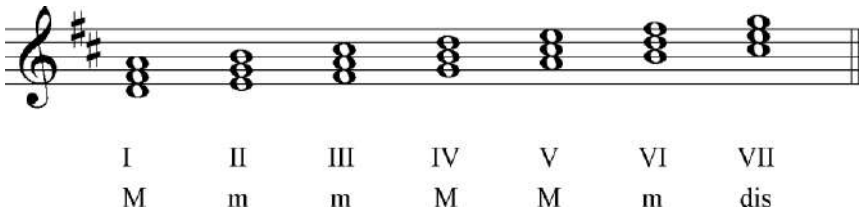
Por otra parte, un **acorde invertido** posee una **sonoridad** más **ligera**, **menos densa** y **menos homogénea** que la misma tríada en estado fundamental, por lo tanto es estimable como **elemento de variedad**.

Tríadas y acordes en las escalas: mayor y menores

De acuerdo a la constitución de las distintas escalas, serán los **tipos de acordes** o **tríadas** que se formen sobre los distintos **grados** de las mismas.

1) Formación de acordes sobre la escala Mayor.

A continuación, se puede ver las **tríadas o acordes** que podemos construir a partir de las notas de una escala mayor, en este caso la escala de **Re Mayor**:



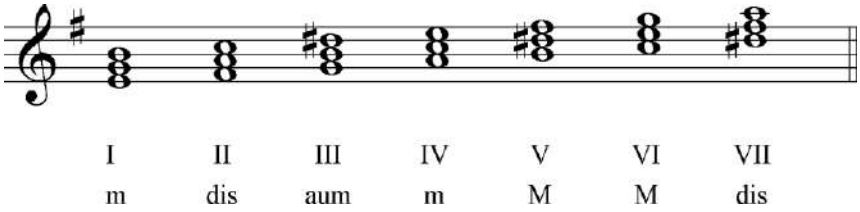
A partir de aquí podemos decir que en todas las **escalas mayores** las **tríadas** o **acordes** que se forman en los grados son:

- Los acordes formados sobre los grados **I, IV y V son mayores**
- Los acordes formados sobre los grados **II, III y VI son menores**
- El acorde formado sobre el **VII grado es disminuido**.

2) Formación de acordes en las escalas menores

Debido a los tres tipos de **escalas menores: natural o antigua, armónica y melódica**, tenemos una mayor variedad de **acordes o tríadas** en estas escalas.

En el ejemplo siguiente podemos observar los **acordes** que se forman a partir de las notas de una escala **menor armónica**, en este caso **mi menor armónica:**



De esta manera podemos afirmar que, en las **escalas menores armónicas**, los **acordes o tríadas** que se forman en los grados son:

- Los acordes formados sobre los grados **I y IV** son **menores.**
- Los acordes formados sobre los grados **II y VII** son disminuidos.
- Los acordes formados sobre los grados **V y VI** son **mayores**.
- El acorde formado sobre el **III** grado es **aumentado.**

En la siguiente tabla se indican los distintos **tipos de acordes o triadas** que encontramos en los grados de las **escalas mayor y menor**.

Triada	**Escala mayor**	**Escala menor natural**	**Escala menor armónica**	**Escala menor melódica** (ascendente)
Mayor	I, IV, V	III, VI, VII	V, VI	IV, V
Menor	II, III, VI	I, IV, V	I, IV	I, II
Disminuida	VII	II	II, VII	VI, VII
Aumentada	-	-	III	III

Función tonal de los acordes

En la sucesión de uno a otro, los **acordes tienden al movimiento o al reposo**, que deriva de **la jerarquización** existente entre las notas de la escala (o bien, la *polaridad* que adquiere la tónica como centro tonal)

El oído percibe lo **transitivo y lo conclusivo que emerge de los enlaces de acordes**, pudiéndose individualizar **tres funciones armónicas bien** diferenciadas. Las **funciones tonales,** en donde todos los acordes funcionan como **centro tonal (tónica)**, como **tensión existente** hacia ese centro (**dominante**), o como **alejamiento distendido** respecto de él (**subdominante**).

Estas funciones se encuentran generalmente asociadas a **sensaciones auditivas** bien **diferenciadas** (**tensión – distensión, movimiento – reposo, inestabilidad – estabilidad**).

El acorde del **V grado** que cumple **función de dominante**, ejerce una importante fuerza de transición que obliga a ubicar a otro acorde sucediéndolo; generalmente un acorde de **función tónica**, como el **I grado**; el cual es percibido como **punto final armónico** y se revela como el único acorde **(I grado) totalmente estático** dentro de la tonalidad.

En el cuadro siguiente observamos la **sensación auditiva** que, por lo general, producen las distintas funciones tonales (**tónica, subdominante y dominante**).

Función	**Subdominante**	**Dominante**	**Tónica**
Sensación Auditiva	Inestabilidad Semitensión Espera Presión Leve Tránsito	Acción Tensión Pregunta Presión Impulso	Reposo Distensión Respuesta Alivio Llegada

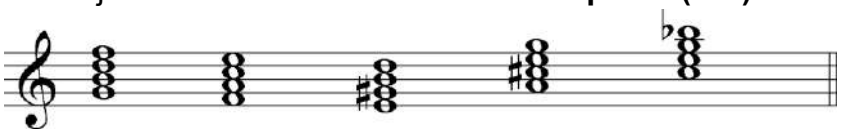
A cada **grado** de la escala se le asigna **una función tonal**.

- el **IV grado** cumple función **Subdominante** (semitensión)
- el **V grado** cumple función **Dominante** (tensión)
- el **I grado** cumple función **Tónica** (reposo)

El acorde de séptima de dominante

Para reforzar el **carácter tenso** del **acorde dominante**, y acentuar la **diferencia entre tensión y reposo**, se agrega al acorde **dominante** una tercera superpuesta a la **5ª** del acorde, y dicho sonido forma una **7ª con la fundamental**.

Ej.: **Acordes de dominante con séptima (V7ª)**

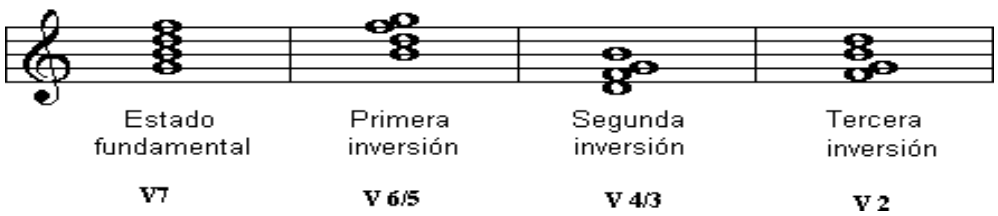


Inversiones del acorde de séptima de dominante

Las **inversiones** del **acorde de séptima de dominante**, es similar a las inversiones de los otros acordes, la diferencia radica que al tener una nota más, produce **otra inversión** aparte de la primera y segunda, llamada **tercera inversión**, donde la **séptima** del acorde se encuentra en el **bajo**. Respecto a su cifrado los **acordes de séptima** o **cuatríadas** se indican de la siguiente manera:

- **Estado fundamental**: **7** Ej.: **V 7**
- **Primera Inversión**: **6/5** Ej.: **V 6/5**
- **Segunda Inversión**: **4/3** Ej.: **V 4/3**
- **Tercera Inversión:** **2** Ej.: **V 2**

A continuación, observamos el acorde de sol **séptima de dominante** en estado fundamental y sus tres inversiones:

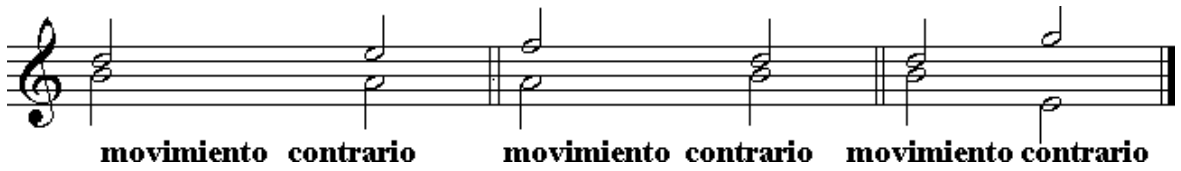


La **séptima del acorde** tiende a **descender** cuando se enlaza con otro **acorde.** Además, **si** se mantiene en **una misma voz** en el acorde consecutivo **desciende a posteriori.** El **cifrado** dado para el **acorde de séptima de dominante** es válido para todos los **acordes de 7ª (Acordes cuatríadas)**

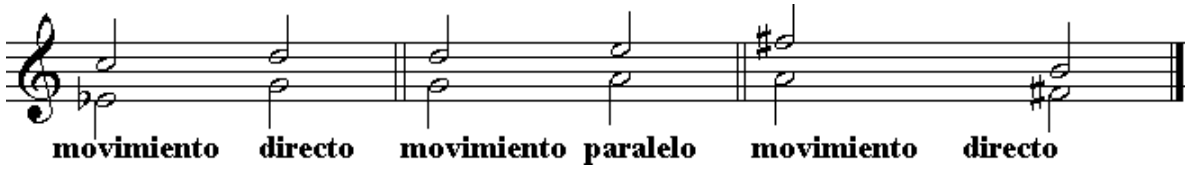
B - Tipos de movimientos

Cuando **dos voces** se **desplazan** hacia otras dos voces, considerando el intervalo de una respecto de la otra**, se generan movimientos**, los cuales pueden clasificarse en:

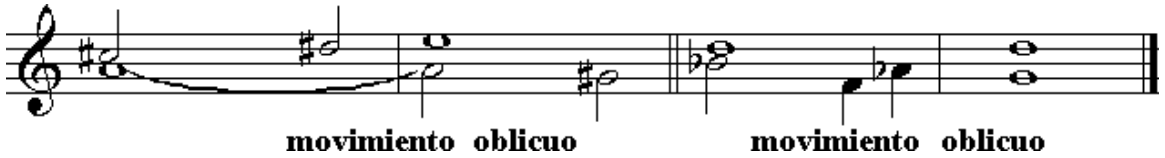
1) **Movimiento Contrario: l**as voces se mueven en direcciones opuestas (movimiento de voces recomendable en los enlaces de acordes)**:**



2) **Movimiento Directo:** ambas voces se mueven en la misma dirección; si las dos voces permanecen separadas por la misma distancia, entonces marchan en movimiento paralelo:



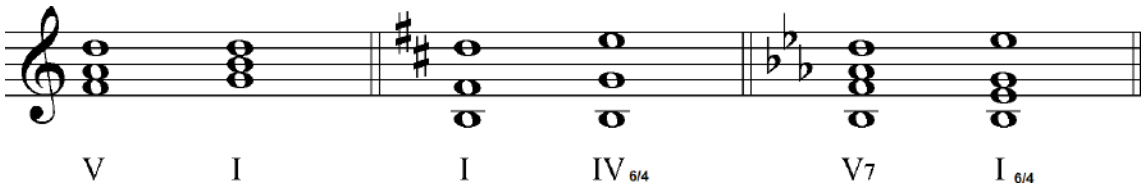
3) **Movimiento oblicuo:** una voz permanece inmóvil, mientras la otra se mueve:



Enlace de acordes[24]

Consta en una **sucesión** de **dos acordes percibida como movimiento integrado**. Se define por la relación entre **fundamentales** (nota que le da nombre al acorde), y depende en gran medida de la existencia de **sonidos comunes** a los dos acordes.

Ejemplo:



Conducción de voces.
Reglas prácticas para realizar enlace de acordes:

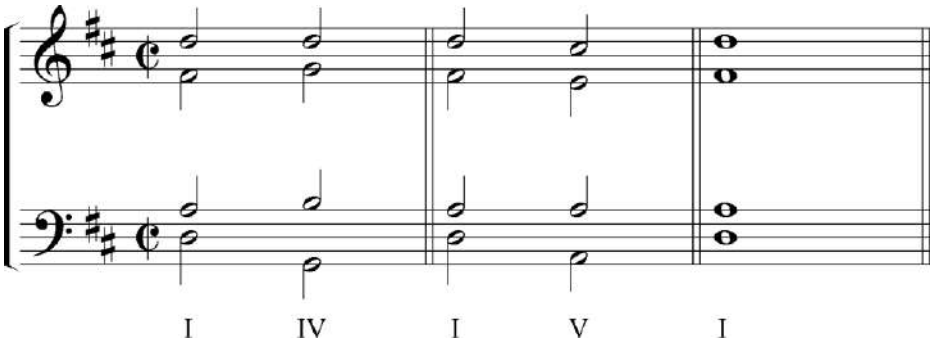
Para **Acordes** en **estado fundamental**, tener en cuenta las siguientes recomendaciones (de uso habitual):

- **Si dos acordes tienen una o más notas en común**, por lo general esas **notas comunes** se repiten en la misma voz, y la voz o voces restantes, se mueven a las notas más cercanas del segundo acorde.

- **Si los dos acordes no tienen notas en común**, las tres voces superiores generalmente se mueven en dirección opuesta al movimiento del bajo, tendiendo hacia las posiciones disponibles más cercanas, con algunas excepciones, por ejemplo, la sucesión V-VI.

[24] **Enlazar acordes** significa, también, tratar de que **las voces en común entre los acordes se mantengan**, y **las que no lo son**, se muevan **con sentido melódico** (o sea que se dirijan a la nota más próxima del acorde siguiente).

Ejemplo de **enlace y armonización a 4 voces**[25] (soprano-contralto; tenor-bajo)



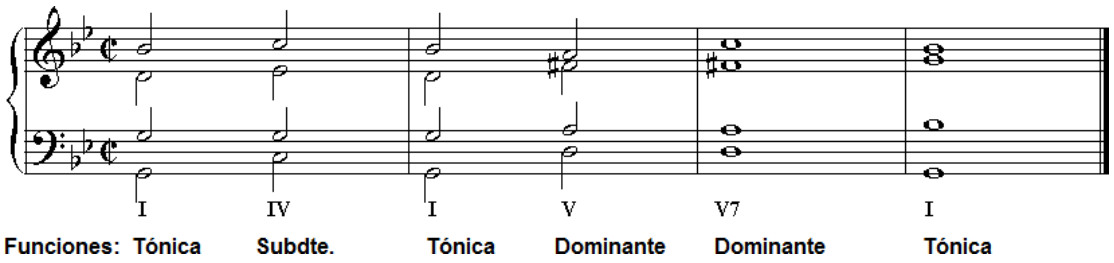
En el ejemplo anterior si analizamos los dos primeros acordes observamos que ambos (**I y IV grado**), poseen la nota **re como nota común**, y ésta se **mantiene en la misma voz** (no se mueve), y las otras notas del primer acorde (**I grado**), se dirigen a la nota más cercana del otro acorde (**IV grado**).

Tengamos en cuenta que, en este caso, la voz de bajo está establecida de antemano, cabe observar que esta conducción de voces sugerida es una **tendencia generalizada** y puede, a veces, (dependiendo del tipo de enlace) llegar a no cumplirse.

Así como analizamos el **enlace entre los dos primeros acordes**, podemos realizar lo mismo con el **resto de los acordes**, es decir el **segundo acorde con el tercero** y así sucesivamente.

[25]Es destacable observar el comportamiento de **las funciones tonales en el fragmento de música.** El primer acorde **(I grado), es el punto de partida;** en el segundo **acorde (IV grado)** se percibe una **semitensión** dada por la **función de subdominante,** luego se conduce hacia el tercer acorde **(I grado),** el **descanso – función de tónica-;** de aquí se dirige hacia el cuarto acorde **(V grado),** donde la **percepción auditiva** es de **tensión – función dominante-;** para finalmente dirigirse al quinto acorde **(I grado)** que marca **el reposo y distensión final –función tónica**

E.j: Enlace y Armonización a 4 voces utilizando **I, IV, V y V7**.



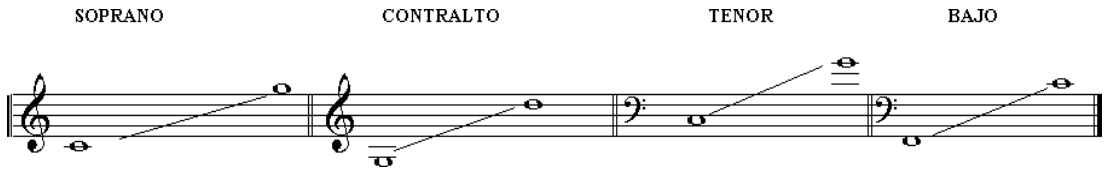
En el ejemplo anterior (compás 3), la **séptima de dominante (do)** resuelve descendiendo a la **3ª (si)** del **acorde de tónica**.

Extensión de las voces humanas

Gran parte del estudio de la **armonía** tiene que ver con la realización de enlaces armónicos a **cuatro partes o voces.**

Si bien el término **voces** no implica que todas las partes sean cantadas, se acuerda para determinar a las antedichas cuatro partes, la convención de nombrarlas según las **cuatro voces del canto principales** – **soprano, contralto, tenor, bajo** -; por lo tanto, selimita -en una primera instancia - a realizar **enlaces y armonizaciones**, sin superar los límites de registro de las **voces humanas**.

En el gráfico siguiente se indican los **límites**[26] **y extensión de registro de las voces humanas** (soprano, contralto, tenor, bajo)



33

.

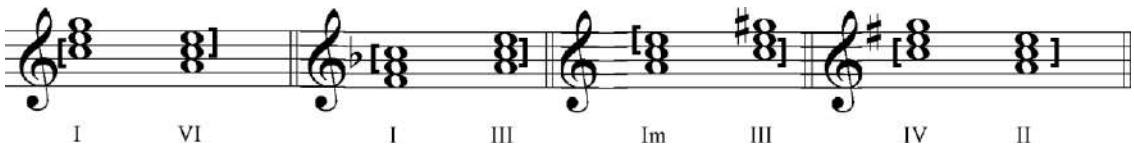
[26] Estos límites pueden ser **ligeramente sobrepasados, según el registro del cantante y** si ello no provoca un **desequilibrio en la sonoridad** del conjunto

Acordes sobre otros grados de la escala mayor y menores (Acordes Secundarios).

Los acordes formados por los grados **I, IV, y V,** denominados **acordes principales** cumplen, al relacionarse entre sí, las funciones tonales de **tónica, subdominante** y **dominant**e respectivamente.

Aquellos acordes formados sobre los grados **II, III, VI** y **VII**; también pueden ser encuadrados en el ámbito de las funciones tonales de **tónica, subdominante y dominante;** debido a ello se los puede utilizar para enriquecer armónicamente una obra, ya sea como **acordes agregados a los básicos** (**I, IV, V, V7**); o como **reemplazo de alguno de ellos**, ya que poseen **dos sonidos en común** con aquellos.

Ej.: notas comunes entre **acordes principales (I, IV, V**) y **secundarios (II, III, VI, VII)**



En el Modo Mayor los **acordes I, IV y V son mayores** y refuerzan la sensación de **tonalidad mayor**. Pueden ser reemplazados por acordes menores o secundarios.

En los siguientes cuadros, visualizamos la **función** de cada grado tanto en el **modo mayor** como en el **modo menor**.

Modo Mayor		
Tónica	**Subdominante**	**Dominante**
I	**IV**	**V**
		VII
VI	**II**	**III** (Como dominante del VI)

Modo menor		
Tónica	**Subdominante**	**Dominante**
I	**IV** (m[34][27] – M)	**V** (M – m)
	II (d – m)	**III** (A)
III (M)	**VI** (M – d)	**VII** (M – d)

Aplicación habitual de los acordes secundarios (II, III, VI, VII)

"En general, los acordes que cumplen la misma función tonal pueden intercambiarse y sucederse entre sí". **Ej.:** IV – II (Función Subdominante).

♦ El **II grado** reemplaza al **IV** en función subdominante.

♦ El **VI grado** reemplaza al **I** en función tónica, excepto al final, donde es necesaria una clara conclusión.

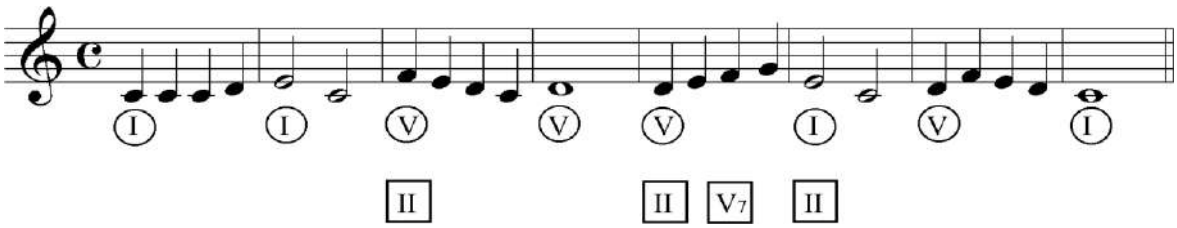
♦ El **VII grado** puede reemplazar al **V** en función dominante.

♦ El **III grado** se lo utiliza para algún tipo de efecto. En principio no reemplaza a ningún acorde principal ya que su sonoridad es ambigua, dependiendo de su entorno puede relacionarse con las distintas funciones tonales (**tónica,** dominante**).**

♦ En ocasiones el **V grado** puede reemplazarse por **II-V**; o también por **V7-VII**.

[27] ABREVIATURAS: **M** (Mayor), **m** (menor), **d** (disminuido), **A** (Aumentado)

Ej.: Aplicación de los acordes secundarios



Progresiones armónicas comunes

Al enlazar los Acordes, debemos ser cuidadosos en la conducción de las voces, los **enlaces** deben realizarse con suavidad y las sucesiones de acordes en el tiempo o progresiones armónicas, deben tener en cuenta algunas pautas de uso habitual.

Vale aclarar que las siguientes generalizaciones, resultan de la observación de usos frecuentes de los compositores en la práctica común, no se proponen como reglas estrictas a seguir con rigor.

a) **I** es libre.
b) **II** le sigue el **V**, a veces el IV o el VI, y con menor frecuencia el I o el III.
c) **III** le sigue el **VI**, a veces el IV, y con menor frecuencia el I, II, V o VII.
d) **IV** le sigue el **V,** a veces el I o II, y con menor frecuencia el III o el VI.
e) **V** le sigue el **I**, a veces el IV o VI (cadencia rota), con menor frecuencia el II o el III.
f) **VI** le sigue el **II** o **V**, a veces el III o el IV, y con menos frecuencia el I.
g) **VII l**e sigue el I, a veces el III o VI, y con menor frecuencia el II, IV o V.

Esquema Armónico - Ritmo Armónico

Se puede indicar como la proporción en la distribución de las **funciones tonales en el tiempo**, cubriendo las posibilidades entre los **extremos muy activo y estático.**

Ejemplo:

No muy Activo	
Tónica	**Sdte.**
DO	FA

Activo				
Tónica	**Dte.**	**Tónica**	**Sdte.**	**Dte.**
DO	SOL	DO	FA	SOL

Estático
Tónica
DO

C – Cadencias

Las **cadencias** son fórmulas armónicas convencionales utilizadas para **una conclusión provisoria o definitiva** de un fragmento musical, las mismas marcan los puntos de respiración de la música, establecen y/o confirman la tonalidad y dan coherencia a la estructura formal.

Las **Cadencias en sus tipos básicos** se clasifican en:

- **Cadencias propiamente dichas**, que son las verdaderamente **conclusivas**; que a su vez se pueden clasificar en ***Simples***: **auténticas, plagales**; y ***Compuestas:*** **de primer aspecto y de segundo aspecto**.

- **Cadencias evitada**s (o **interrumpidas,** de **engaño**, **rotas**, etc.); que son aquellas en las cuales el **acorde final** es reemplazado por **otro** produciendo un **efecto sorpresivo o dilatorio**. Enlaces V-VI y sus variantes; V- IV y sus variantes.

- **Semicadencias,** que representan un grado de **reposo relativo** generalmente asociado con una **detención del movimiento**: **semiplagales y semiauténticas**

Cadencias conclusivas, evitadas y semicadencias

En este apartado referiremos brevemente a los distintos tipos de **Cadencias** (conclusivas, evitadas, semicadencias).

a) Cadencias Conclusivas Simples:

- **Cadencia Auténtica: reposo** sobre el **acorde de tónica (I**) al que se llega desde el acorde con función de **dominante (V, V7**), es decir sucesión de los acordes **V- I**.

- **Cadencia Plagal:** determinada por un **reposo** sobre el acorde de **tónica (I)** al que se llega desde el acorde de **subdominante (IV**), es decir sucesión de los acordes **IV – I.**

b) Cadencias Conclusivas Compuestas:

- **Cadencia Compuesta de Primer Aspecto:** sucesión de los acordes **IV-V- I** (Funciones Subdte, Dte., Tónica).

- **Cadencia Compuesta de Segundo Aspecto:** sucesión de los acordes **IV5 o IV6 – I6/4 – V –I.** (Funciones Subdte, Tónica, Dte., Tónica).

c) Cadencias Evitadas (rotas, de engaño)

- **Cadencia Rota:** esta cadencia se produce cuando al acorde de **dominante (V – V7**), no le sucede el acorde de **tónica (I),** sino que **queda truncada en el último acorde**. Habitualmente luego **del V se dirige al VI en lugar del I**, lo que produce una **sensación auditiva de semiconclusión**, sucesión de acordes **V – VI**[28]**.**

[28] La sucesión de acordes **V – IV** y sus variantes habitualmente se la considera **cadencia evitada**

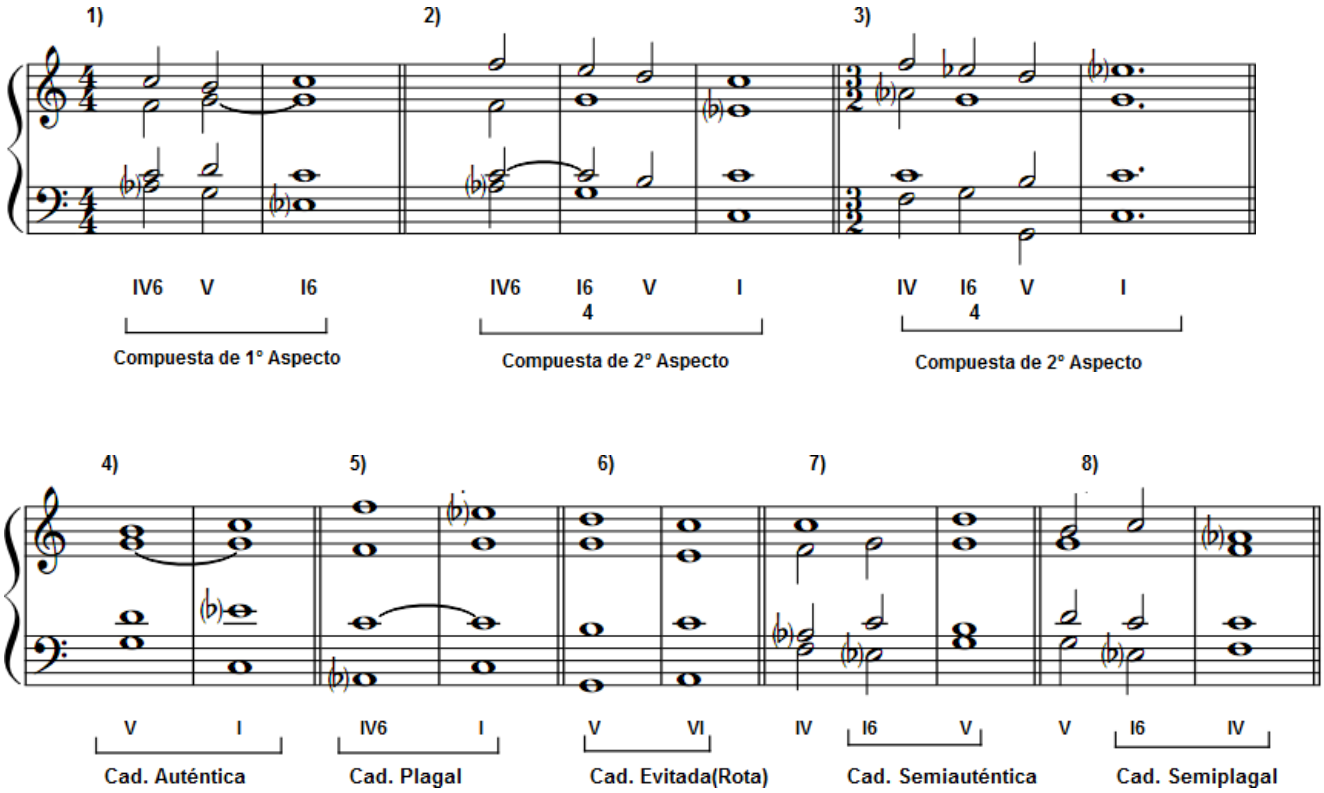
d) Semicadencias: momentáneo reposo sobre un acorde que no es de Tónica.

- **Semiplagal: descansa** sobre el **IV grado**
- **Semiauténtica: reposa** sobre el **V grado**

En las cadencias semiauténticas el acorde que las precede habitualmente es el **I** grado.

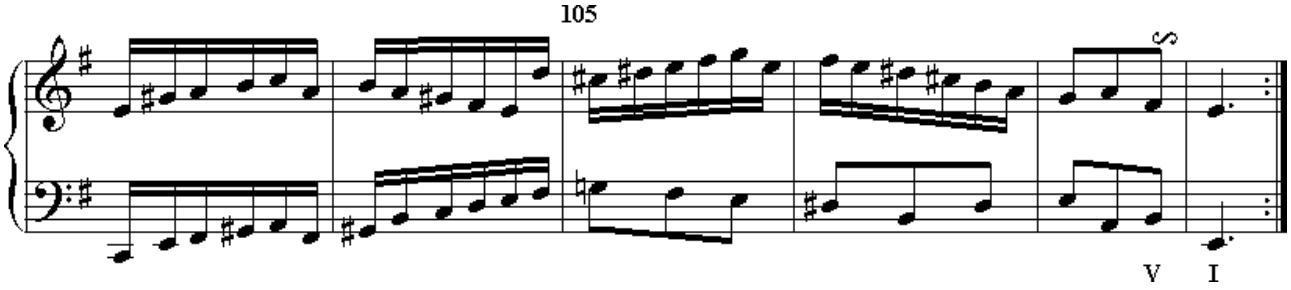
Los acordes principales enumerados en las descripciones de las distintas cadencias, de acuerdo a las circunstancias musicales, se pueden **reemplazar** por sus respectivos acordes secundarios; por ejemplo en la **Cadencia Compuesta de Primer Aspecto**, en lugar de utilizar la sucesión de acordes: **IV – V – I**; puede emplearse **II – V (VII) – I**.

Ej.: de Cadencias: *(Extraídos de Apuntes de Cátedra de Armonía I, Prof. Stelvio Ferrero)*

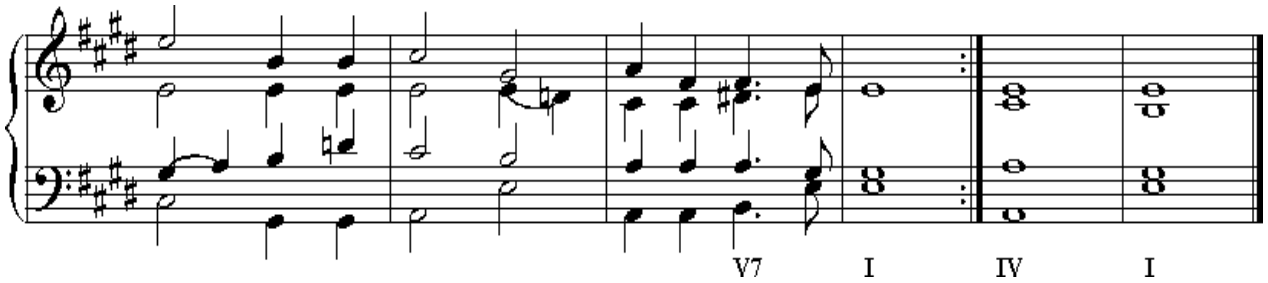


Ejemplos de Cadencias en Obras:

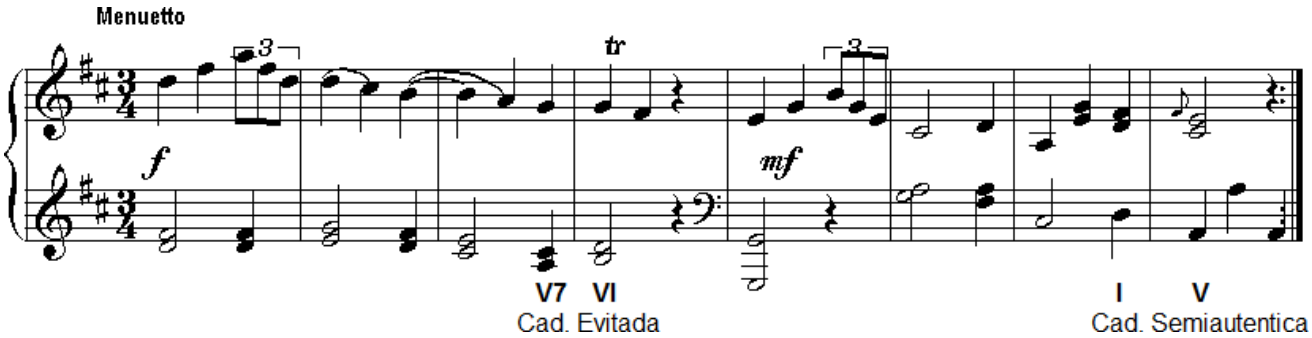
1) Cadencia Auténtica: Bach: clave bien temperado, libro II, preludio 10



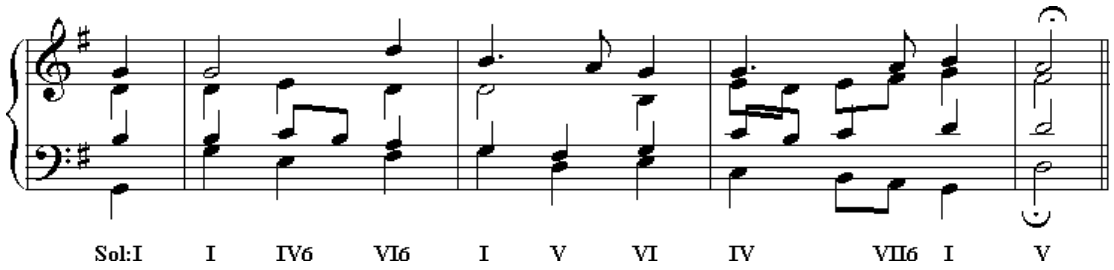
2) Cadencia Plagal: Dykes, “Holy, Holy, Holy”



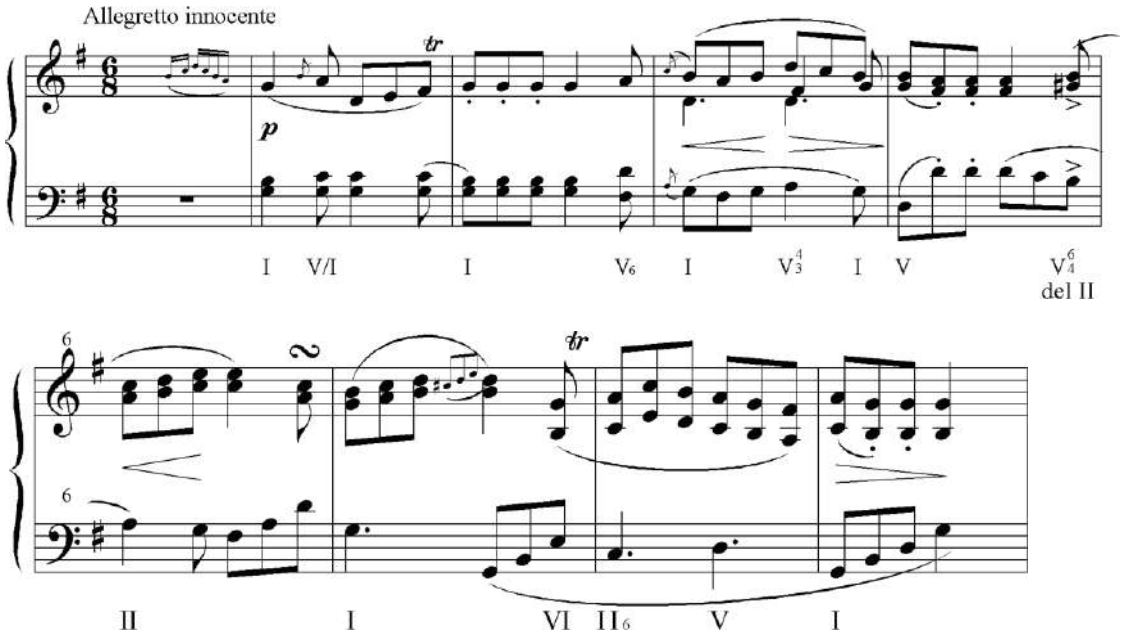
3) Cadencia Evitada y Semiauténtica: Haydn, Sonata Nº 4, II



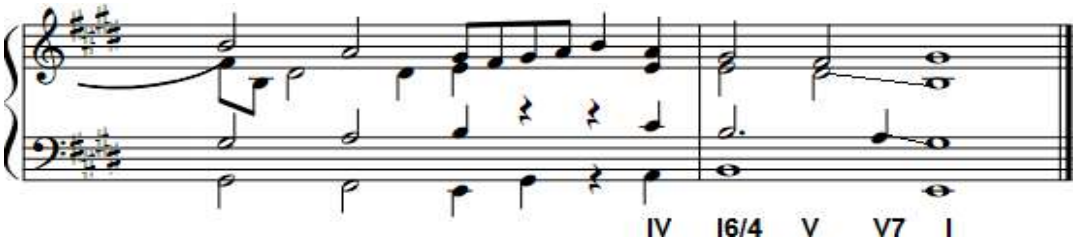
***4)* Cadencia Semiauténtica:** Bach, Coral núm 1, *Aus meines Herzens Grunde*



5) Cadencia Compuesta de Primer Aspecto: Haydn, Sonata Nº 10, I

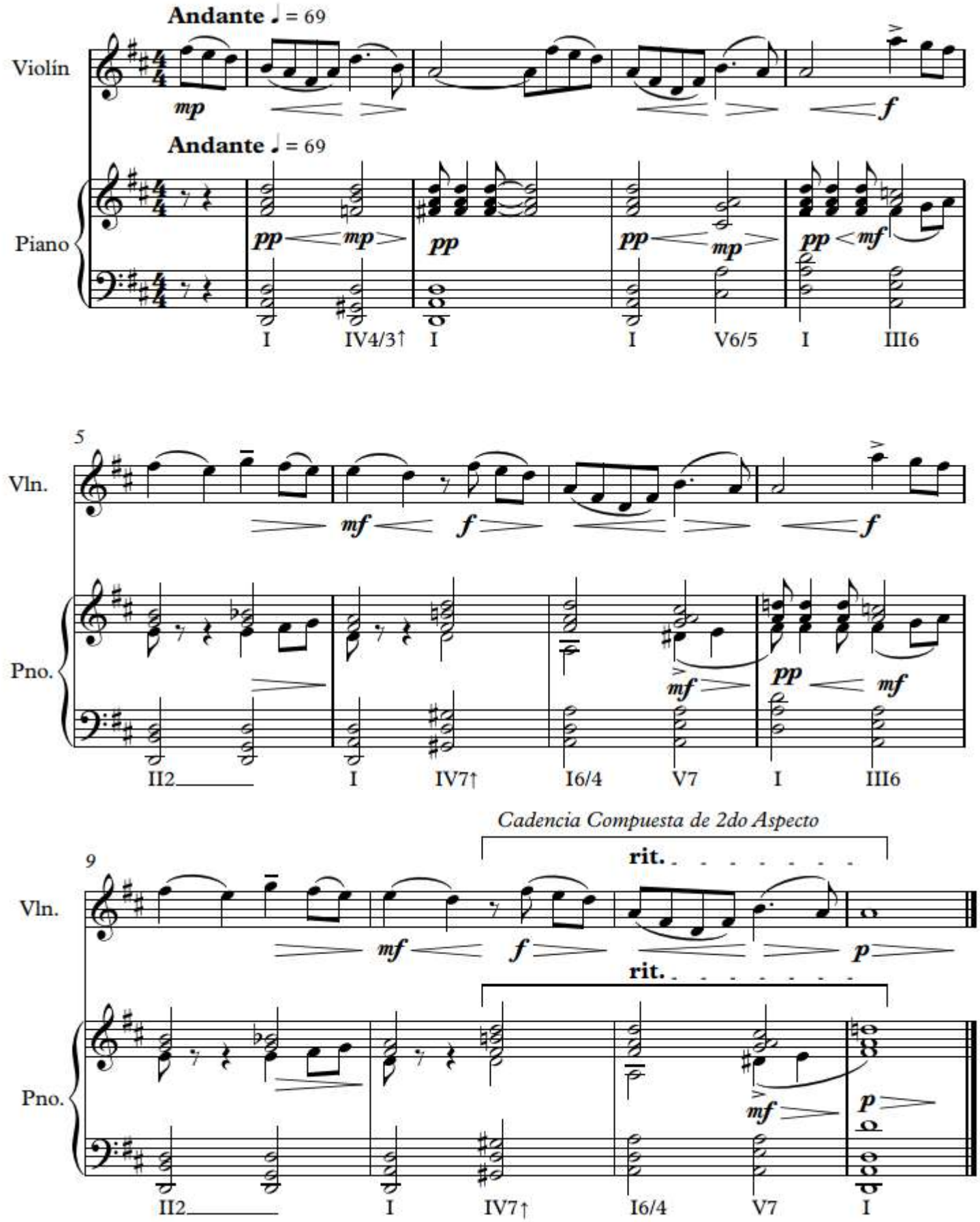


6) Cadencia Compuesta de Segundo Aspecto: Bach, el clave bien temperado, II, Fuga Nº 9



EJEMPLO DE ANÁLISIS CADENCIAL 1

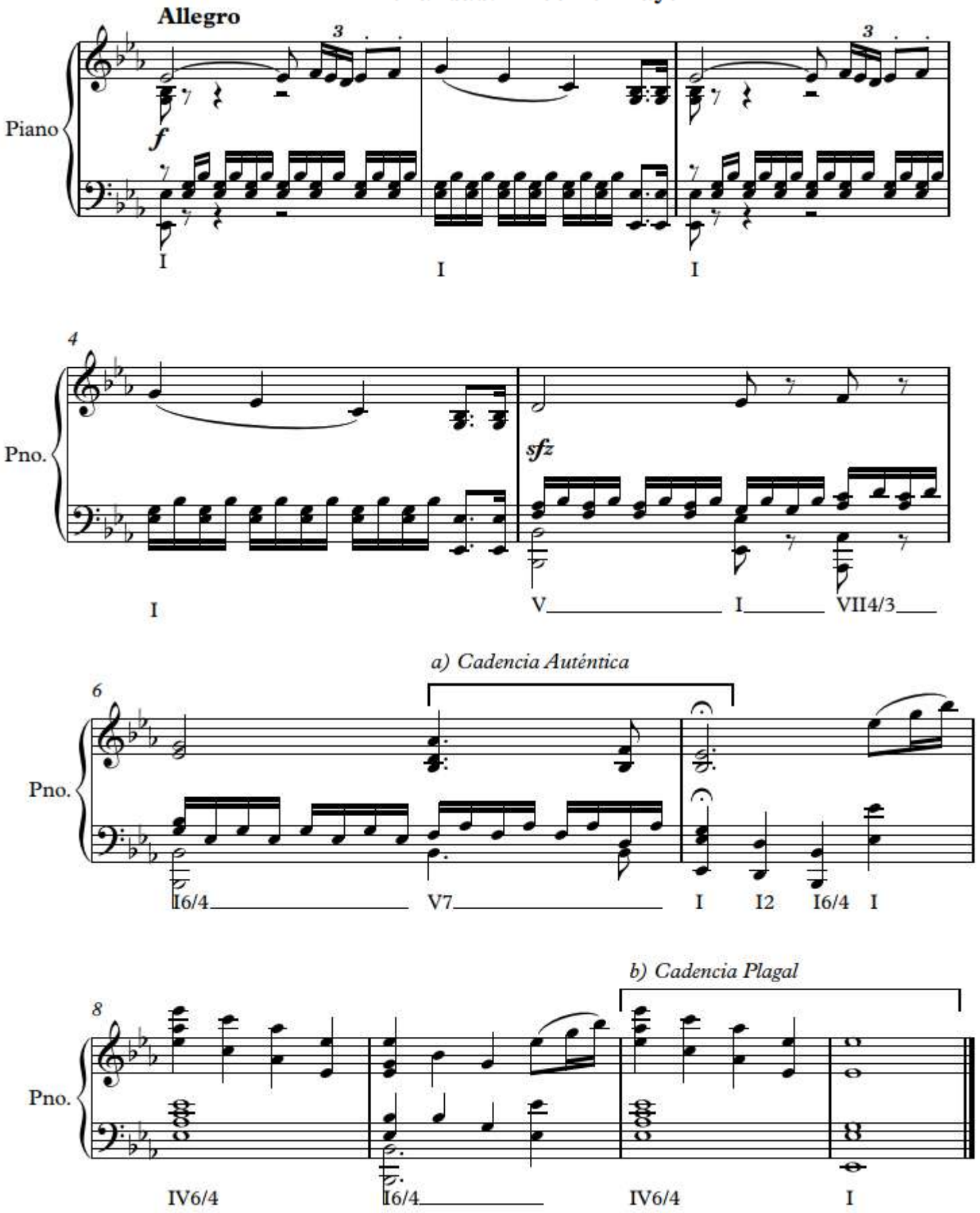
6ta Sínfonia "Pathétique". Tchaikovsky.
I Movimiento. 2do Tema.
Tonalidad: Re Mayor



EJEMPLO DE ANÁLISIS CADENCIAL 2

CONCIERTO EL EMPERADOR DE BEETHOVEN
I MOVIMIENTO

Tonalidad: Mi bemol Mayor



Sugerencias para el estudio de los enlaces de acordes y funciones Armónicas (desde la audición y ejecución de los mismos).

Ante todo, cabe señalar que la **capacidad y habilidad de la escucha funcional armónica**, demanda como todo entrenamiento auditivo, un tiempo de maduración, el cual es relativo en cada individuo dependiendo de su experiencia previa y la dedicación a dicho estudio de manera periódica.

Es indispensable el manejo y conocimiento mínimo de un instrumento armónico (piano o guitarra), los cuales nos permitirán la **audición simultanea de los factores constitutivos de los acordes**, como así también las **sucesiones funcionales** de los mismos. Por lo tanto, es vital la ejecución de las estructuras armónicas al instrumento, ya que no podremos "reconocer" tanto un acorde aislado como una sucesión funcional si previamente no los "conocemos" auditivamente, y el único medio es la ejecución al instrumento.

A continuación, mencionaremos una serie de pautas complementarias y acumulativas para el estudio de los acordes y de los enlaces, partiendo de dos conceptos básicos:

1 – Un acorde es una unidad, una estructura, que en sí mismo no denota funcionalidad ya que no posee un contexto. Hablamos de una estructura aislada (en el lenguaje tonal, una estructura constituida por superposición de terceras) en la cual si podemos cualificar dos tipos de gradación perceptual: **estructuras estables o consonantes** (acordes mayores y menores) y **estructuras inestables o disonantes** (acordes disminuidos y aumentados).

2 – Nos referimos a armonía cuando existe un contexto, donde dos o más acordes se relacionan en función del flujo **reposo – tensión – reposo**. Aquí hablamos de **funcionalidad armónica**, donde los acordes se interrelacionan, dotándose de jerarquías entre ellos, y estas jerarquías dependen de las fuerzas que alejan o retraen el flujo musical de la sensación de reposo, que es la hegemonía de la **tónica**. Por lo tanto, el mayor **grado de tensión** radica en la **dominante**.
Teniendo en cuenta estos conceptos, afrontaremos el estudio de la siguiente manera:

En una primera instancia se debe **reconocer** claramente cada una de **las estructuras** (mayores, menores, aumentadas y disminuidas), siendo capaz de entonarlas (a manera de arpegio) y ejecutarlas en el instrumento (como arpegios o de forma simultánea), tanto en sus **estados fundamentales** como sus **inversiones** cada uno de ellos. Este es un estudio aislado, nos referimos al acorde como estructura en sí.

- En lo que se refiere a la armonía, se deberá entrenar la percepción focalizando en poder **distinguir auditivamente** cuando la música posee cierta movilidad interna gracias a **las funciones**. Para esto recurriremos a cualquier fragmento de música tonal (por ejemplo, la estrofa de una canción), y procuraremos concentrarnos en la cantidad de **eventos armónicos** o acordes distintos que podemos percibir en dicho fragmento.
- Luego de poder disociar los eventos armónicos, nos focalizamos en determinar cuál de ellos posee la **sensación de mayor reposo**, y cual posee la **sensación de mayor tensión**. En esto es importantísimo localizar la **función de tónica y dominante**, sin importar en esta instancia que el resto de eventos que percibimos no los podamos determinar dentro de estas funciones. Por lo tanto, solo nos concentramos en "reconocer" las funciones principales de **reposo y tensión**. Por ejemplo, determinamos que en esa estrofa de la canción suceden cuatro eventos armónicos (_ _ _ _); luego "buscamos" escuchar el reposo y la tensión (**R** _ _ **T**); luego determinaremos que el reposo corresponde a la tónica y la tensión a la dominante (**I** _ _ **V**), en la cual es indispensable la presencia de la **sensible**.

- En una instancia subsiguiente, podremos determinar que existe una dirección intermedia del flujo de tensión, inherente a la **subdominante**. Entonces podremos "reconocer" dicha función en un fragmento musical (**I** _ **IV V**). Puede suceder que encontremos ejemplos donde las funciones se dan de manera relajada, no buscando el mayor grado de tensión, por ejemplo: **I – IV – I**; ó **I – VI – I**; ó **I – III – I.**

- Es fundamental poder ejecutar de todas las formas posibles, ya sea en el instrumento y entonando (a manera de arpegio), primero los **enlaces básicos**: **I – V – I**; **I – IV – I**; y luego combinándolos: **I – IV – V – I**; **I – V – IV – I**. De esta manera serán cada vez más familiares dichos enlaces. Luego iremos paulatinamente agregando el resto de los acordes como parte de los enlaces, por ejemplo: (**I – VI – IV – V**); (**I – II – V – I**); (**I – III – VI – IV - II – V – I**), etc.

- El practicar en forma intensiva los enlaces a través de las diversas cadencias, conlleva a la comprensión y percepción de las funciones armónicas.

Actividades

Eje Temático: Lenguaje Armónico

El conjunto de ejercitaciones dadas a continuación, deberán ser realizadas por los alumnos durante su estudio. El alumno deberá reasegurar sus conocimientos y prácticas auditivas a través de una práctica constante, regular y reflexiva, indagando en nuevas ejercitaciones y resolverlas, así como desarrollar e internalizar la percepción gráfica – auditiva, para superar los objetivos propuestos.

Como pautas generales recomendamos:

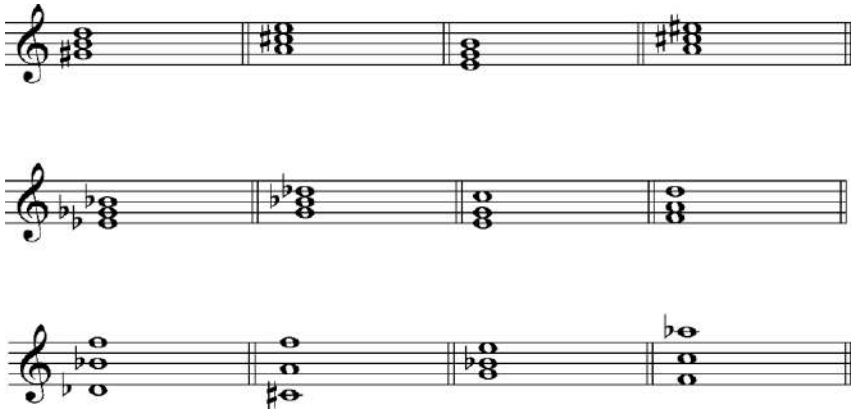
a) resolver los ejercicios de manera reflexiva.
b) internalizar la percepción auditiva de las distintas actividades propuestas.

A través de estos ejercicios el alumno deberá:

- Ejecutar tríadas mayores, menores, disminuidas y aumentados en un instrumento armónico, a partir de cualquier nota.
- Realizar enlaces de acordes en instrumentos armónicos y a varias voces.
- Escuchar acordes y enlaces de acordes, percibiendo la sensación auditiva de las funciones tonales.
- Comprender, racionalizar y ejercitar los diversos conceptos y códigos del lenguaje armónico
- Reconocer, ejecutar e internalizar cadencias en distintas tonalidades, enfatizando la percepción de las mismas auditivamente.

Ejercicio 1: ***Reconocimiento de tipos de acordes*** *(Mayor, menor, disminuido, y Aumentado).*

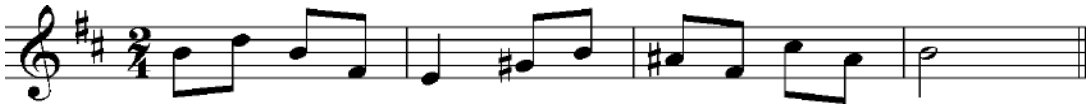
- Analizar e indicar que **tipos de tríadas** se conforman (mayor, menor, aumentado, disminuido).
- Señalar la **fundamental** y de ser posible, indicar las **tonalidades** a las que pueden pertenecer los mismos.



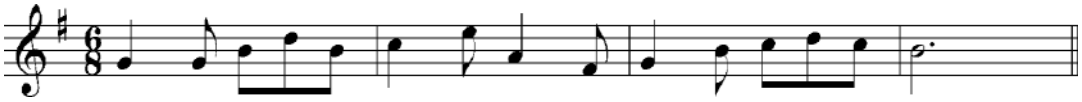
Ejercicio 2: ***Reconocimiento y aplicaciones de funciones tonales y acordes principales.***

- ➢ Establecer **las tonalidades** respectivas de los fragmentos musicales indicados abajo.
- ➢ **Armonizar** dichos fragmentos con **Tónica** (I grado), **Subdominante** (IV grado) y **Dominante** (V y V7). Los fragmentos pueden no comenzar con tónica (I grado).
- ➢ Escribir los acordes y **cifrarlos** en **Números Romanos**.
- ➢ Señalar y denominar las cadencias finales de c/fragmento dado.
- ➢ Ejecutarlos e internalizar las **funciones** de **tónica**, **subdominante y dominante.**

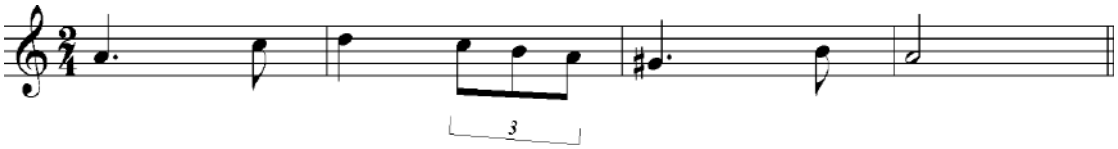
Fragmento a)



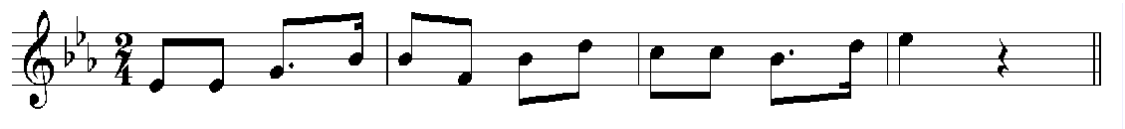
Fragmento b)



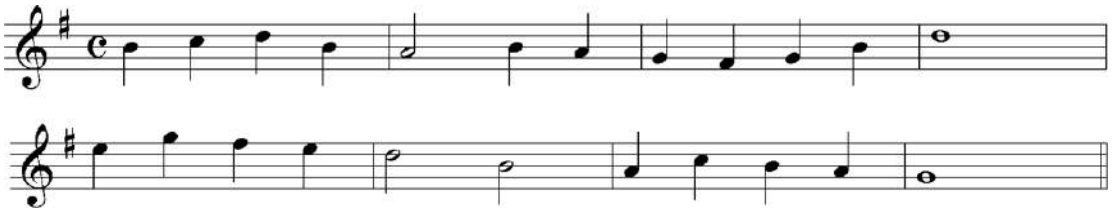
Fragmento c)



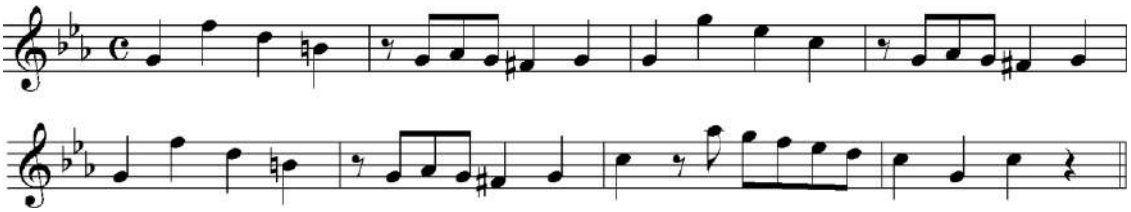
Fragmento d)



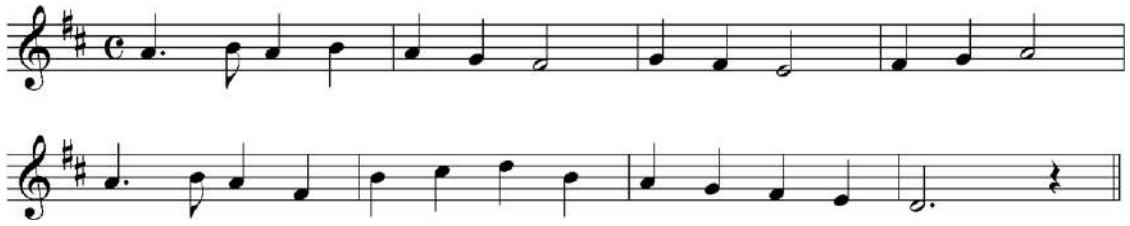
Fragmento e)



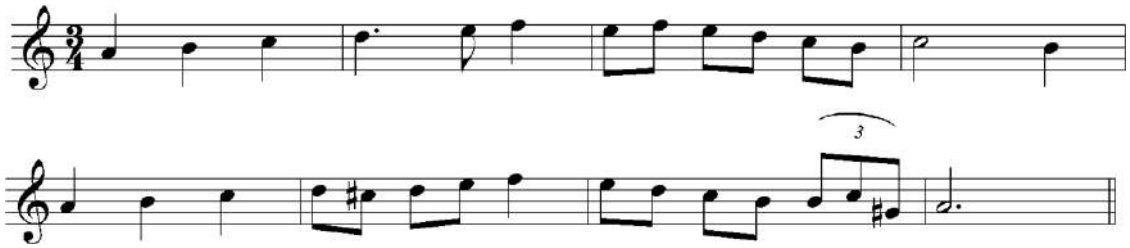
Fragmento f)



Fragmento g)



Fragmento h)



Ejercicio 3: *Acordes secundarios y sus aplicaciones (II, III, VI, VII)*

- ➢ Establecer las **tonalidades** respectivas de los fragmentos musicales indicados en el ejercicio anterior.
- ➢ **Armonizar** los fragmentos del ejercicio **2,** utilizando además de los **acordes principales**, **los acordes secundarios** (II, III, VI, VII) y sus posibilidades de reemplazo.
- ➢ **Escribir** los acordes y **cifrarlos en Números Romanos**.
- ➢ **Ejecutarlos** e **internalizar** las **funciones tonales** (armónicas) de los acordes principales y los secundarios.

Actividades Complementarias

- **Escuchar** distintas obras y/o fragmentos musicales en grabaciones y/o ejecuciones, atendiendo a la **sensación auditiva** que causan **reposos y tensiones.**
- **Percibir, analizar** e **internalizar** obras o fragmentos musicales en los que se utilice esquemas armónicos de los grados **I**, **IV** y **V**.
- **Interpretar** en forma individual y/o grupal en distintos instrumentos y **cantar** los siguientes **enlaces**, en distintas **tonalidades** (modo mayor y menor -armónica-):

a) **I – IV - I**	b) **I – V6 - I**	c) **I – IV – V - I**
d) **V4/3 - I – IV - I**	e) **IV - I - V - I**	f) **I – IV - V7- I**
g) **IV -V7 - I**	h) **I – V6/4 – I6 - V7 - I**	i) **I – IV – I – V6/5 – IV6 - V7- I**
j) **I - V- VI**	k) **I – II - V- I**	l) **I – IV6 – V – VI – II – V4/3 - I**
ll) **I – III – IV - I**	m) **IV6 – I6/4 - IV- VII6 – I**	n) **I – III – VI – II6 – VII6 - I**
ñ) **I – IV - VII6 – I**	o) **I - VI – IV -V2 - I6**	p) **I – III – VI – IV6 – I6/4 - V7- I**

- **Crear** y/o **improvisar melodías** sobre los enlaces indicados en el cuadro anterior.
- Cante y ejecute en forma desplegada (sucesivamente), los acordes de **tónica, subdominante y dominante** en diversas tonalidades**.**
- Invente ejercicios similares, analice diversas obras y/o fragmentos de diferentes géneros, e indique donde encuentre, las funciones de **tónica, subdominante y dominante.**
- **Armonice** utilizando **acordes reemplazantes** (secundarios) en obras que originalmente estén **armonizadas** con **I, IV, V**.
- **Interprete** en un instrumento armónico en variadas **tonalidades** y en Modo **mayor** y **menor**, las diversas **cadencias** enumeradas en el eje temático "*Lenguaje Armónico"* percibiendo la sensación auditiva de cada una de ellas.
- **Perciba** y **analize cadencias en** diversas obras de distintos autores y estilos musicales, **internalize** su comprensión **visual y auditiva**. Aplique las cadencias a su ejercitación.

BIBLIOGRAFÍA

HERRERA, Enric (1990): ***"Teoría musical y armonía moderna"*** - Editorial Antoni Bosch.

RODRIGUEZ ALVIRA, José (1997): ***"Referencia teoría de la música"*** - Pág. Web.

GARCÍA, Adriana (2012): ***"El aula musical de adriana"*** -Pág. Web.

DE RUBERTIS, Víctor (1960): ***"Teoría completa de la música"*** - Editorial Ricordi.

MARCOZZI, Rudy (1983): ***"Strategies and patterns for aural training"*** - Editorial Indiana University.

GIRALDEZ HAYES, Andrea (1995): ***"Música-primer ciclo 2"*** - Editorial Akal.

DITA PARLO (2000): ***"Teoría de la música"*** - Pág. Web.

PÉREZ FERNÁNDEZ, Daniel (2003): ***"Curso de teoría musical"*** - Pág. Web-.

LAMOTE DE GRIGNON (1948): ***"Síntesis de técnica musical"***.

BAXTER, Michael; BAXTER, Harry (1993): *"**Como leer música**".*

ROZENBLUM, Maximiliano (2005***) "Nueva teoría musical"*** -Pág. Web-.

GIACHERO, Gustavo (2004): ***"Apuntes de cátedra curso de nivelación 2004"*** –Área C.B.L.T – Esc. de Artes – U.N.C

HINDEMITH, Paul (1959): ***"Armonía tradicional"*** - Editorial Ricordi Americana.

LEUCHTER, Erwin (1981*)*: ***"Armonía práctica"*** - Editorial Ricordi Americana.

PISTON, Walter (1991): ***"Armonía"*** **-** Editorial Labor SA.

RIMSKY-KORSAKOV (1979): ***"Tratado practico de armonía"*** - Editorial Ricordi Americana.

FERRERO, Stelvio: ***"Apuntes de cátedra armonía I"***.

DE GIUSTO, Pablo: ***"Apuntes de cátedra armonía I".***

ALCHOURRON, Rodolfo (1991): **"*Composición y arreglos de la música popular*"**- Editorial Ricordi.

INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS Y APRECIACIÓN MUSICAL

CLARISA PEDROTTI

HERNAN LIBRO

CESAR DE MEDEIROS

ÁREA TEMÁTICA:
INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS Y A LA APRECIACIÓN MUSICAL[29] (IAAM)

Introducción

El análisis se constituye en una disciplina de fundamental importancia en el estudio de cualquiera de las especialidades relativas a la teoría y a la práctica de la música, ya que es la herramienta que permite reconocer las características que hacen a la organización interna y al contenido de una obra musical. El análisis debe formar parte fundamental de todo estudio sistemático por parte de quienes se dedican a la música, ya sea como compositores, pedagogos o instrumentistas.

Acceder a los mecanismos del **análisis musical** permite organizar la percepción propia del que escucha y lo acerca a una mayor comprensión de los elementos que componen una obra y a las interrelaciones que entre ellos se establezcan.

Consideramos de capital importancia en el marco de un curso de nivelación a un estudio sistemático de música un área de análisis estrechamente asociada a una educación de la **percepción auditiva.** El desarrollo de las capacidades auditivas en el sujeto debe ir acompañado por la adquisición de una serie de herramientas conceptuales y procedimentales que ayuden a su tarea de discernir aquello que percibe por el oído. Como dice la Profesora Marisa Restiffo: "ese mecanismo de llevar a la conciencia lo que estamos escuchando, comprender su estructura, reconocer los elementos que la integran y cómo funcionan los elementos entre sí y en relación al todo, descifrar los códigos culturales inherentes a determinado repertorio y a partir de ellos enriquecer nuestra apreciación de una obra [...] es lo que [...] entenderemos como **análisis musical**"[30] .

[29] Redacción, compilación y edición: Clarisa Pedrotti, César de Medeiros, Vanina Aredes y Hernán Libro.
[30] Marisa Restiffo, *Cuadernillo Curso de Nivelación – Música*, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, Escuela de Artes, Depto. de Música, 2008, p. 151.

Nuestra propuesta para el acercamiento al análisis se apoya fundamentalmente en el desarrollo de las capacidades de la percepción auditiva y la adquisición de herramientas mínimas de decodificación dentro de un contexto sonoro determinado. En una segunda instancia, se busca relacionar estos discursos sonoros con un contexto cultural. Así el registro de lo que se percibe se organizará en base a aspectos musicales que responden a situaciones dentro de un contexto específico de producción, esto es, históricamente situadas.

Organización de los contenidos

La presente área se organiza en los siguientes ejes temáticos:

1. **PARÁMETROS DEL SONIDO Y ASPECTOS DEL DISCURSO SONORO.**
2. **ANÁLISIS FORMAL.**
3. **ANÁLISIS Y APRECIACIÓN DEL ESTILO MUSICAL.**

Objetivos generales

- Hacer consciente el proceso por el cual se organiza perceptivamente un fenómeno sonoro temporal.
- Comprender conceptual y perceptivamente los aspectos del lenguaje musical.
- Reconocer los aspectos musicales comprometidos en la configuración de una obra musical en un contexto determinado.
- Fundamentar los conocimientos teóricos referidos al análisis con la práctica auditiva.
- Transmitir por escrito y oralmente lo apreciado y analizado en un discurso musical.

Evaluación

Se realizarán 2 parciales y 2 trabajos prácticos (TP):

- Los parciales consistirán en el reconocimiento y análisis auditivo de parámetros del sonido y aspectos organizadores en un discurso musical. Los trabajos prácticos se realizarán como ejercitación de las competencias a evaluarse en los exámenes parciales y en relación a la comprensión de textos referidos al área que serán indicados durante el desarrollo de Curso.

1. ASPECTOS DEL DISCURSO SONORO

A continuación, discriminaremos algunos de los **aspectos del discurso sonoro** tales como **melodía**, **ritmo**, **armonía**, **dinámica**, **espacialidad**, **textura** y **timbre**. Para cada aspecto se propondrá una serie de variables que, al momento del análisis, permiten definir qué cambia y qué permanece de una sección a otra de una pieza musical.

¿Todos los aspectos son igualmente relevantes al análisis en todas las obras musicales? No, por ello definimos al análisis como una cuestión estratégica. De acuerdo a lo que queramos comprender de una pieza de música será el paradigma de análisis que elegiremos y los aspectos que encontraremos más relevantes.

¿Qué nos interesa de los aspectos? ¿Para qué los emplearemos?

La cuestión pasa por cuáles aspectos en una obra tienen relevancia estructural, es decir, que sus cambios o permanencias nos permitan establecer niveles de organización formales de una pieza: pasajes, secciones, movimientos, etc.

La metodología que emplearemos será comparativa: calificaremos los aspectos de una sección en relación a otra y no como algo absoluto. Es decir: una melodía no tendrá "un registro agudo", sino que tendrá "un registro más agudo que otra melodía cuyo registro es más grave", un pasaje no tendrá "una densidad cronométrica alta" sino que tendrá "mayor densidad cronométrica que otro pasaje” con el que lo estemos comparando.

Por otra parte, podremos describir las variables de cada aspecto en diferentes dimensiones o escalas temporales: desde fragmentos de una melodía, pasando por una melodía completa, hasta un grupo de melodías. Por ello es necesario especificar qué escala estamos observando. Por ejemplo: podríamos indicar que el inicio de una melodía tiene direccionalidad ascendente en comparación con el inicio de otra que es descendente, pero si lo que estamos comparando no son los inicios sino la frase o período en que estas se encuentran, podríamos encontrar que la direccionalidad global de la frase de una y otra no difieren y ambas son ascendentes.

Se definen a continuación los diferentes aspectos del discurso y se indicarán qué variables de cada uno emplearemos para comparar en los análisis que hagamos durante nuestro curso.

Como ejemplo propondremos el análisis de dos obras. Una de ellas, la Danza Húngara N°13 de Johannes Brahms, será analizada aspecto por aspecto, mientras que la otra, “El organito de la tarde” de Cátulo Castillo, se adjuntará al final en un solo escrito.

Los audios se encuentran en YouTube como:

· Johannes Brahms, *Danza húngara Nº 13*, Andantino grazioso. Es la versión de 1:31’ de duración que inicia con instrumentos de vientos de madera.

· José González Castillo y Cátulo Castillo, *Organito de la Tarde* / Band-O-Neon Orquesta Típica de Tango. Es una interpretación en vivo, con *performers* frente a la orquesta.

I) MELODIA:

¿Qué es? La definimos como un agrupamiento de sonidos tónicos jerarquizado a nivel textural. Es decir, debe permitirnos separar esa sucesión de alturas del resto de la masa sonora.

¿Qué variables nos permiten formalizar desde la melodía? Mencionaremos entonces algunas características de movimiento melódico:

A. Direccionalidad: Ascendente - Descendente - Recta. Para determinarla se atiende a las notas de inicio y de finalización de un fragmento determinado.

B. Tipo de movimiento: si se mueve principalmente por pasos, por saltos o no hay una predominancia.

C. Ámbito: el intervalo entre la nota más aguda y la más grave. Los ámbitos pueden ser comparativamente más **extensos**, **acotados** o **iguales**.

D. Registro: se refiere a la zona de frecuencias en que mayormente se ubica la melodía. El registro puede ser comparativamente más **agudo**, más **grave** o **semejante**. Si la melodía se halla duplicada en octavas, para comparar Registro y Ámbito atenderemos a la sucesión de fundamentales.

E. Diversidad de motivos: comparamos cuán diversos son los motivos que conforman una melodía. Como extremos tendremos melodías conformadas por una sucesión de motivos idénticos o levemente variados y, por otro lado, melodías cuyos motivos serán todos

diversos entre sí.

EJEMPLO

Danza húngara N° 13 (J. Brahms) **Melodía**

Se presenta el esquema formal (muy acotado) para entender el análisis.

Tiempo	Nivel formal 1	Nivel formal 2
00:00	A	a
00:09		a'
00:20		a''
00:34	B	b
00:41		c
00:48		c''
01:02	A'	a''
01:31		a'''

Al ser una composición orquestal y por las características de ésta en particular en cuanto a movimiento de voces puede resultar complejo comparar Ámbito y Registro de las melodías.
Aún, así, hay diferencias leves. El Ámbito de la melodía es menor en B que en A (una 9a contra una 13na de extensión). El Registro es mayor en B y A' que en A como producto de la orquestación.

Al interior de las frases de B, el movimiento tiene menos saltos que en las frases de A.

Tanto A como B tienden a presentar direcciones melódicas ascendentes al inicio y descendentes al final, pero en B ocurre en extensión más corta, a nivel de frase.

Para analizar la Variedad de frases melódicas es posible hacer una afirmación general: que tanto A y A' como B se apoyan en la variación como procedimiento compositivo y que los materiales que exponen no son muchos. Cuáles son esos materiales y cuáles los criterios para definir si se trata de unidades formales por cuenta propia y no variaciones nos dará diversidad de respuestas. A los fines de esta ejemplificación diremos sólo que los materiales que utilizan –que en este período histórico recibirán el nombre de motivos- son semejantes en número, por ello, la variedad de frases no difiere significativamente. Esto no debe pretender observarse en las letras asignadas al Nivel 2 del cuadro porque ocurre a una escala mucho más reducida.

II) RITMO

Un discurso sonoro musical está constituido por sonidos y silencios que se suceden en el tiempo. Es muy importante entonces, para el análisis y comprensión musical entender las relaciones en el tiempo de esa sucesión de sonidos.

Según María del Carmen Aguilar el ritmo "[e]s la relación de los intervalos de tiempo generados entre los momentos de aparición de los sonidos. El estudio del ritmo da cuenta, entonces, del aspecto temporal del fenómeno musical" (Aguilar, 2002)

Al momento de analizar comparativamente distintos fragmentos de música el Ritmo pondrá atención sobre la forma en que los eventos sonoros -más concretamente su aparición, su salida y la cantidad de ellos que acontecen- se organizan jerárquicamente a lo largo del tiempo, es decir, generándose entre ellos agrupamientos y separaciones (como células, motivos, frases, períodos, movimientos, etc.), donde algunos de esos eventos resultan más importantes que otros para definir esos agrupamientos. Así, los eventos no acentuados se agrupan en torno a los eventos acentuados.

Para ello se deben tener en cuenta las siguientes cuestiones:

- Los intervalos de tiempo de aparición de los sonidos y la persistencia de cada estímulo (su duración)
- Si los mismos poseen algún tipo de acentuación. Las acentuaciones podrán ser: por duración (agógicas), por ubicación en el registro (tónicas), por intensidad (dinámicas), por relación con la armonía, por diferencias tímbricas o de espacialidad.
- Los agrupamientos de esos sonidos que devienen de esos intervalos y acentuaciones.

A partir de ello es que emergen propiedades básicas de los campos rítmicos, como son el Pulso, el Tempo o la Métrica.

Variables que analizaremos comparativamente:
Tipo de campo rítmico perceptible - Tipo de inicio de frase - Métrica - Tempo - Densidad cronométrica

Tipo de campo rítmico perceptible

Aquí analizamos el fenómeno rítmico a nivel global, comparando fragmentos musicales en relación a si es posible o no determinar su pulso, acentuaciones y organización en una métrica.

- Rítmica libre: Música en la que no se percibe pulso. Los eventos sonoros no acontecen en una regularidad o previsibilidad que nos permita organizarlos en un pulso.
- Rítmica pulsada: Música en la que se percibe el pulso pero es complicado o imposible determinar una métrica a partir de las acentuaciones de los eventos. Es música donde resulta indistinto marcar un compás de 2, 3, 4, 5, etc. tiempos.
- Rítmica métrica: Música en la que se percibe pulso y acentuación regular, por lo que podemos definir un compás para escribirla.

Tipo de inicio

Esta variable refiere a la ubicación del inicio del evento sonoro -una frase rítmica o melódica, por ejemplo- respecto del compás en que hemos organizado la música. Las posibilidades son: Tético, Anacrúsico o Acéfalo.

Un inicio Tético es cuando el evento inicia en el tiempo 1 del compás. Un inicio Anacrúsico es cuando éste se produce antes del tiempo 1. Un inicio Acéfalo es cuando el evento sonoro aparece después del tiempo 1 del compás. Puede analizarse tanto en músicas donde haya una frase sola sin acompañamiento de otros planos sonoros o bien donde sí los haya, algo que suele ayudar a clarificar la organización métrica.

Métrica

Comparamos fragmentos musicales en relación a cambios de métrica, de pie, de subdivisión. Consideramos las siguientes clasificaciones: Compases Binarios / Ternarios / Cuaternarios / Compases simples / Compases compuestos.

Tempo

Comparamos la estabilidad o fluctuación del tempo de distintos fragmentos musicales. Atendemos a si ocurre:

- Variación de tempo: por bloque (de 120BPM se pasa a 105BPM sin transición)
- Variación de tempo progresiva (*accellerando*/*rallentando*).
- Fluctuación/Estabilidad del tempo (una sección en *rubato* vs. una sección con metrónomo)

Densidad cronométrica

Aquí nos interesa comparar la cantidad de eventos que ocurren para un mismo, o equivalente, recorte temporal. Por ejemplo: si entre dos secciones o entre dos compases las melodías pasan de una figuración de negras y corcheas a incorporar predominantemente semicorcheas, hay un aumento de la densidad cronométrica.

Podemos elegir de qué plano comparar la densidad cronométrica, por ejemplo, analizando sólo el plano de acompañamiento o sólo el plano de las melodías.

Como ayuda memoria, es útil recordar el concepto de densidad de los materiales: mide la masa de un material para una cierta unidad de volumen.

Danza húngara N° 13. **Ritmo**

Tempo. La sección B inicia yuxtaponiendo –esto es, con un cambio no progresivo- un tempo más elevado. En cuanto a variaciones del tempo al interior de las secciones del Nivel 1, las tres poseen una disminución progresiva hacia el final, lo que llamamos rallentando del tempo. La sección A posee más variaciones de tempo en su interior que las otras dos.

Comparar la Densidad cronométrica resulta más difícil porque la obra tiene cambios de movimiento y podemos diferir sobre qué unidad de pulso tomamos como referencia. Aún así podríamos afirmar que en las tres secciones no hay grandes diferencias en cuanto a la figuración que adopta la melodía en relación al pulso, tomando sus densidades cronométricas como semejantes. En cuanto al acompañamiento, la densidad es mayor en B que en A y su variación. Entre estas últimas, es A' la que tiene mayor densidad por la incorporación de la contramelodía en cuerdas.

Fraseología. De A hacia B cambia la longitud de frases, que pasan de 5 a 4 motivos (frases del 2° nivel de A tienen 3+2 motivos, usando sólo dos células rítmicas en los motivos).

Tipo de inicio: los Inicios de frase son téticos tanto en A como en B.

III) ARMONIA

La palabra "**armonía**" se utiliza de dos maneras diferentes: para hacer referencia a las notas escogidas para formar un acorde y, en un sentido más amplio, para describir la sucesión, enlace o yuxtaposición de los acordes a lo largo de una composición. En el **sistema tonal**, la armonía forma parte de procesos de tensión y reposo.

Variables que analizaremos comparativamente

Progresión armónica – Ritmo Armónico – Centro Tonal – Pasajes de estabilidad/inestabilidad

Progresión armónica

Comparamos si entre dos fragmentos la progresión de acordes es la misma, si cambia en su totalidad o solo varían algunos acordes.

Ritmo armónico

Comparamos la cantidad de cambios de acordes para una misma o equivalente unidad de tiempo. Sería el equivalente a la densidad cronométrica de los acordes. Por ejemplo: si de una sección a otra se pasa de un cambio de acorde por compás a dos cambios de acorde por compás, ha aumentado el ritmo armónico.

Modo

Comparar secciones en relación a si se asientan en el modo mayor o en el modo menor de una escala.

Centro tonal

Atendemos aquí si las secciones se mantienen en el mismo centro tonal o si cambian, y si este cambio ha sido progresivo (modulación) o si ocurre por yuxtaposición. No apuntaremos a identificar en qué nota se ubica el centro tonal, solamente si éste cambia o no.

Pasajes de estabilidad/inestabilidad armónica

Esta variable será pertinente cuando la diferencia entre una sección y otra que estamos comparando sea la inclusión de acordes o encadenamientos de varios acordes con alteraciones que les den propiedades de dominante, generando pasajes de inestabilidad tonal. Es característico, por ejemplo, de secciones de transición o de desarrollo en ciertos géneros

musicales.

Danza húngara N° 13. **Armonía**

La sección A está en la tonomodalidad de Re mayor. La sección B en la de Si menor –relativa menor de Re mayor-, tonalidad que se introduce desde el inicio de la sección por yuxtaposición –es decir, sin un proceso modulatorio-. El retorno a A' se introduce sugiriendo un dominante de la dominante de Re mayor al final de B. En ambas secciones la armonía incluye alteraciones que "tonicalizan" -es decir, aumentan la jerarquía en cuanto a peso tonal- del V grado de la tonalidad de la sección.

El Ritmo armónico de B es más elevado que en A.

IV) DINÁMICA

Este aspecto tiene en cuenta las intensidades y acentos a lo largo del discurso musical.

Variables que analizaremos comparativamente

Cambios de intensidad – Rango dinámico

Cambios de intensidad

Nos interesarán aquí las diferencias notorias en la intensidad y cómo ocurren. Pueden darse de manera gradual (*crescendo/diminuendo*) o por corte. Por corte se refiere a cuando un pasaje completo se encuentra en una intensidad (*forte*) y le sucede otro pasaje en una intensidad diferente (*piano*).

En una escala temporal reducida, podemos encontrar diferencias dinámicas no entre secciones completas sino en la utilización de acentuaciones dinámicas notorias en la ejecución de una frase.

Rango dinámico

El rango dinámico es el intervalo entre las intensidades más altas y las más bajas que se alcanzan en un pasaje. Se compara si un rango es más amplio o más acotado. Por ejemplo: un pasaje que permanece casi toda su duración en una dinámica de *forte* tiene un Rango dinámico más acotado que otro pasaje que alcanza momentos en dinámica *piano* y otros momentos en dinámica *forte*.

Un lugar donde observamos el Rango dinámico es en los procesos dinámicos que se realizan en un estudio de grabación, donde el efecto del Compresor se utiliza para reducir el Rango dinámico, atenuando los picos de la onda sonora y acercándolos a los valles.

Danza húngara N° 13. **Dinámica**

El Rango dinámico es mayor en B que en las dos secciones A. Entre estas dos últimas es más difícil hablar de una diferencia notoria de rango dinámico.

La mayor intensidad se alcanza en B, en las secciones b y b'. Las menores intensidades están en las cadencias de las secciones.

V) ESPACIALIDAD

Este aspecto hace referencia a la localización de las fuentes sonoras respecto del punto de escucha, la distribución de las mismas y su movimiento en el espacio. Atiende también a las características acústicas del espacio en el que la fuente genera el sonido.

La cuestión pasa por cuándo en una obra la espacialidad es generadora de estructura.

Variables que analizaremos comparativamente
Ubicación panorámica – Distancia

Ubicación panorámica

Sea en una ejecución en vivo o en una grabación (estéreo, multicanal), el cambio de ubicación de una fuente en el panorama (o como también se le llama: paneo o pan) puede ser la diferencia entre dos pasajes o secciones. Ese cambio puede ser progresivo (la fuente se desplaza) o por corte. Por ejemplo: en una sección la guitarra está al centro y en otra aparece paneada hacia un canal o grabada dos veces y cada una de las tomas abiertas en el estéreo.

Distancia

Atendemos aquí a cambios en la distancia de la fuente respecto del punto de escucha y las consecuencias tímbricas que esto trae asociado (cambio de intensidad, filtrado de frecuencias, modificación de la reverberación percibida). Nuevamente, puede darse en vivo o por procesos de grabación y mezcla en estudio. Por ejemplo: una estrofa es cantada a capella desde el escenario y

para el puente, quien canta, lo hace desplazándose entre el público para cantar el estribillo en medio de las butacas.

VI) TEXTURA

Las fuentes sonoras, actuando solas o en grupos, pueden ser percibidas conformando planos o capas, con diversas jerarquías entre sí. Analizar la textura de una obra musical es atender la manera en que esas fuentes se relacionan en el espacio sonoro y en el tiempo: si los planos aumentan o se reducen en cantidad, si se independizan entre sí o si alguno cobra mayor presencia que otro. La textura es la resultante de la interacción de muchos aspectos -Timbre, Ritmo, Dinámica, etc.- y no es exclusiva de una fuente sonora u orgánico en particular: es decir, un violín puede realizar una textura polifónica y una orquesta una textura monódica.

Las cuestiones principales relativas a la textura son:

- ¿Cuántas voces, partes o planos se escuchan?
- ¿Existe un elemento predominante (melódico o no)? ¿En qué parte se encuentra?
- Es muy importante observar la relación de dependencia entre cada una de las partes que componen una textura. De esta manera encontraremos **tres** principios básicos de relación:

Para la determinación de las texturas emplearemos 3 criterios básicos:

1. **Coincidencia rítmica**:

   - Isocronía/No isocronía.

   Entre los planos que se escuchan ¿hay coincidencia rítmica? Es decir, ¿ejecutan todos a la vez o alguno va por separado?

2. **Dirección melódica**:

   - Única / Divergente

3. **Relación jerárquica:**

   - Igualdad / Subordinación / Independencia

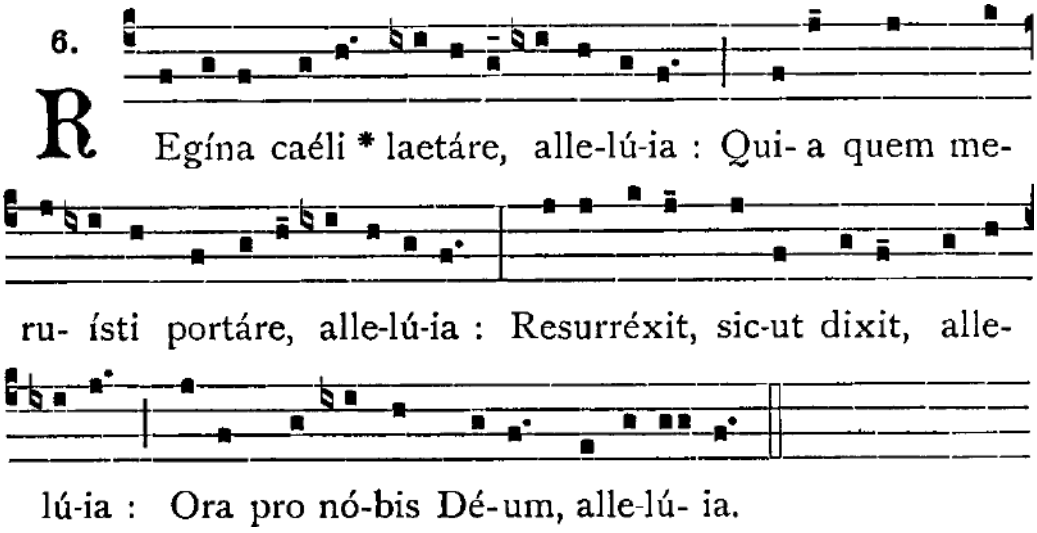
Igualdad*:* este principio nos da cuenta de voces que se mueven isocrónicamente (al mismo tiempo) y que tienden a ser percibidas en bloque, sin poder decir que una desempeñe el papel de "protagonista", más allá del hecho de que siempre al registro agudo lo percibimos más claramente. Es lo que comúnmente se denomina “Homofonía”.

Subordinación: existe una línea que se tornará como "figura" y una o más líneas que serán el "fondo", es decir que ese fondo sea de un elemento o más, estará subordinado a la línea que denominamos "figura". Un ejemplo de ello es la conocida "melodía acompañada" o “melodía con acompañamiento”.

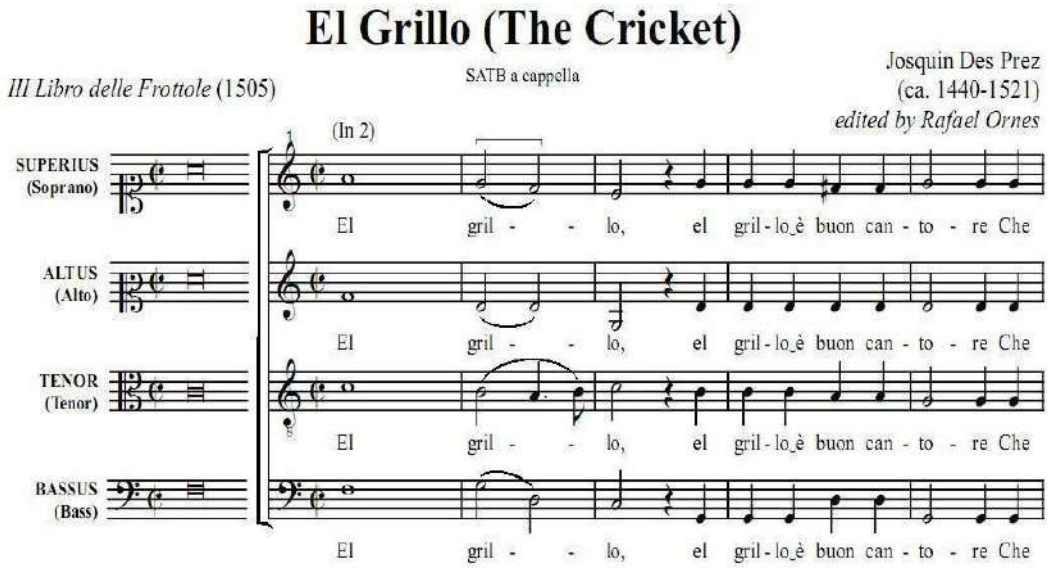
Independencia*:* las diferentes voces poseen una autonomía tanto rítmica como melódica individual, manteniendo una coherencia que le permite relacionarse entre sí. Es el caso de lo que llamamos “textura contrapuntística".

Estas cuestiones arrojan diversas clasificaciones, cada una de ellas concebida desde distintos puntos de vista. Como resultado, nos encontramos con una gran variedad de categorizaciones texturales. Tradicionalmente las texturas se pueden clasificar en:

- **Monofonía**: interviene una sola línea perceptible. Una melodía, una línea rítmica, sonidos singulares.



- **Homofonía***:* es la textura que está formada por un conjunto de voces en diferentes alturas que avanzan al mismo ritmo

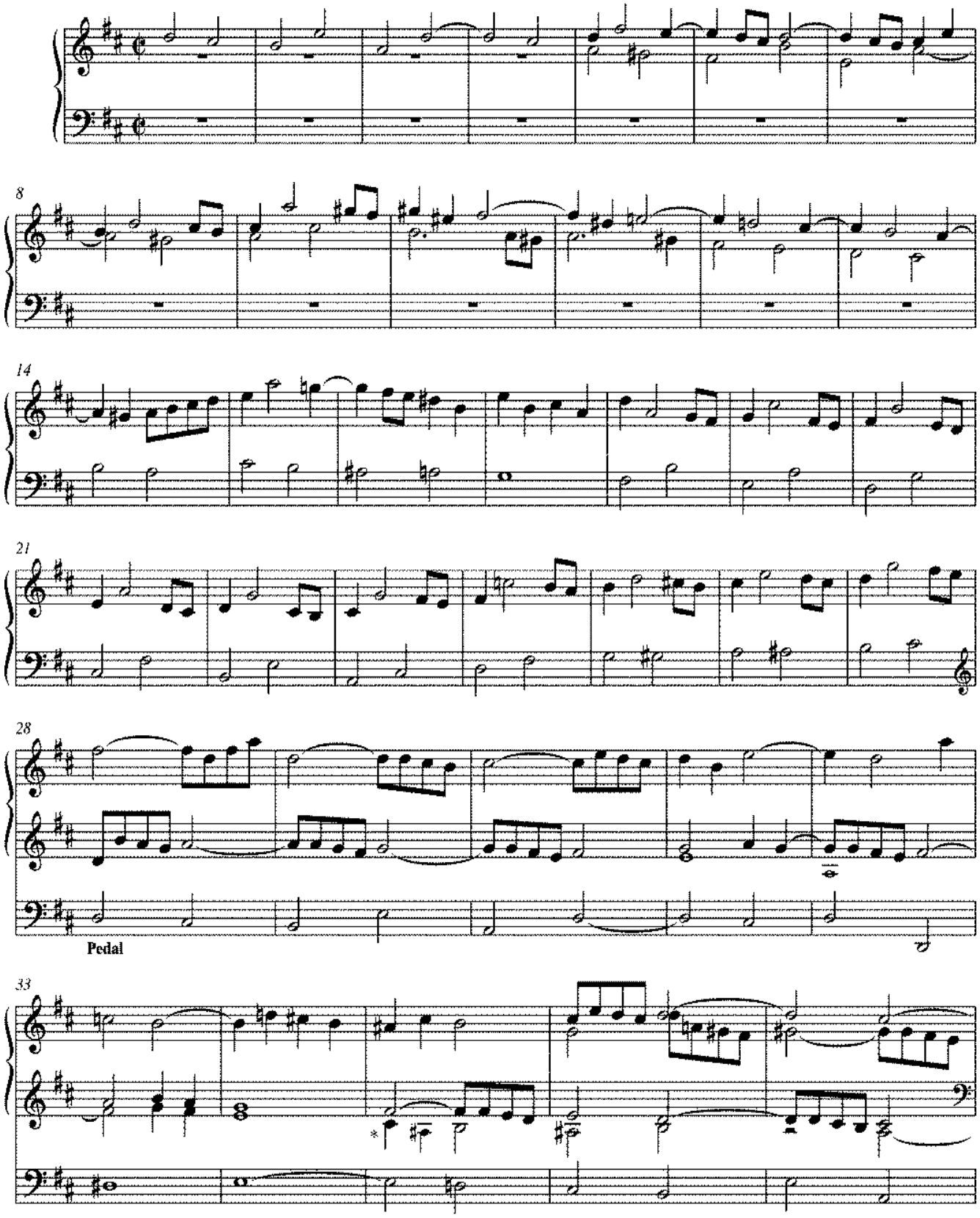


<u>Polifonía</u>*:* varias voces emitidas simultáneamente, cada una más o menos independiente de la otra. Ej: Quodlibet; Canon *en la siguiente página.*

Fuga

BWV 580 (Anh. II 42)

Johann Sebastian BACH
(1685-1750)
Restitution : P. Gouin



(Pour éviter les 8ves.)*

© Les Éditions Outremontaises - 2015

Esta clasificación general resulta insuficiente. Intentando resolver las preguntas anteriormente planteadas los teóricos establecen más categorías como: *Melodía con Acompañamiento* (dentro de la Homofonía), *Textura Antifonal*, *Contrapuntística*, *Homorrítimica*, *Acordal*, *Heterorítmica*, *Doblamiento*, *Espejo*, *de Franjas sonoras*, *de Puntos, Polifonía Oblicua, Polifonía Vertical* y muchas más.

Danza húngara N° 13. **Textura**

La textura general de la pieza es melodía acompañada.

Si queremos analizar con mayor complejidad, afirmamos que A tiene textura de homofonía con acompañamiento de timbal.

B califica más prototípicamente como textura de melodía, pudiendo dar la impresión de pasajes homofónicos en las frases en intensidad *fortissimo* a orquesta completa –que no lo son, porque sigue teniendo un plano de acompañamiento-.

En A' las cuerdas de registro medio suman una melodía. Ésta no desplaza del primer plano a la expuesta inicialmente, la cual conserva su jerarquía textural por ya haberse escuchado antes, por estar en un registro agudo, por tener mayor diversidad rítmica. Por ello consideramos que la textura de melodía acompañada se mantiene en A', con un acompañamiento ahora más complejo, de mayor independencia de planos.

VII) TIMBRE

Algunos se refieren al timbre como el parámetro del sonido a través del cual podemos diferenciar las diversas fuentes de producción sonora. Esta definición de timbre no alcanza para profundizar sobre este aspecto. Pensar en el timbre implica vincular la conducta de sus aspectos: amplitud, altura, aspecto temporal y otros como la forma de onda, ataque, contenido armónico y afinación de los parciales. Entonces, podemos decir que el timbre no es un atributo en particular perteneciente a un sonido, sino más bien es la resultante de la interacción de sus parámetros.

Los aspectos del discurso anteriormente mencionados son la base sobre la cual construiremos los análisis de las piezas musicales.

Es importante aclarar que si bien para su conocimiento realizamos una discriminación de cada uno de ellos, en el fenómeno musical y en nuestro análisis, para comprenderlos, nunca debemos aislarlos como entidades independientes, sino considerarlos en la complejidad de su interacción.

Danza húngara N° 13. **Timbre**

El orgánico instrumental es de orquesta sinfónica.

El Ámbito total de la orquesta es más amplio en B que en A.

Respecto de los instrumentos que ejecutan cada sección, en A la orquestación no utiliza simultáneamente todas las familias, cosa que sí ocurre en B y A'. En A la orquestación trabaja por separado las familias de los vientos de madera (secciones a y a') y de las cuerdas (sección a''), teniendo a los timbales –de la familia de la percusión- como instrumento común a ambas.

En B y A' no hay tal división y se ejecuta a orquesta completa, con diferentes densidades según el pasaje.

Las melodías principales de todas las secciones tienen una preponderancia de la articulación *staccato.*

2. ANÁLISIS FORMAL

Formas Musicales [Principios generadores de forma]

El punto de partida para un análisis de la dimensión formal es el supuesto de que podemos dividir el devenir sonoro en unidades de sentido, asignándoles identidad a cada una sobre la base de una serie de aspectos.

Cuando empleamos el término formalizar, nos referimos a determinado orden referencial de una sucesión temporal. Este plan sonoro se llama **Forma Musical**, por cuanto se trata de establecer relaciones entre las partes constitutivas de la obra. Estas relaciones están comprendidas dentro de tres conceptos que engloban, con variantes, todos los procesos posibles. Son:

a) ***Permanencia*:** Este concepto es aplicable a la ausencia de mutación significativa en dos o más unidades consecutivas; es decir, que pese a los posibles cambios que puedan existir entre dos o más partes consecutivas, la identidad de las mismas está garantizada por la permanencia de el o los factores jerarquizados. Es evidente que dadas las posibles características que pueden adquirir estas unidades (dentro del marco ya propuesto), ya sea en su aspecto cualitativo o cuantitativo, el concepto de elemento y su permanencia en las mismas nos garantiza, como ya hemos dicho, la identidad (cualidades genéricas).

b) ***Cambio***: Se aplica a la mutación significativa entre dos o más unidades consecutivas. En este sentido podemos decir que, pese a la permanencia de las cualidades específicas entre dos o más unidades, si éstas están configuradas con distintos elementos, sus cualidades genéricas serán otras: se habrá operado un cambio.

c) ***Retorno*:** Si en una sucesión de unidades, pese a los cambios de diverso tipo que se pueden establecer entre las mismas, se vuelve a una configuración anterior, se habrá producido un retorno. Este retorno no siempre es textual, pero en lamedida en que podamos relacionarlo con el “modelo”, cumple la misma

función de éste.

Por otra parte, cuando este retorno es periódico, vale decir que se da unidad de por medio

-no olvidemos que debe operarse un cambio primero- tendremos una proyección de dicho criterio, a la cual llamamos **recurrencia**.

Entonces, a partir de comparar los materiales sonoros de distintas secciones a partir de estos criterios generadores de forma, elaboramos un Esquema formal que tiene el objetivo de sintetizar la organización general de los materiales de una pieza.

En un esquema formal, a cada material se le asigna una letra del alfabeto y esa identificación, esa identidad, es lo que configura una unidad formal. Cada vez que aparece una misma letra en el esquema, sabemos que se trata de ese material, ya sea repetido de manera idéntica o una variación. Cada vez que aparece un material nuevo, le asignamos una letra diferente, la cual recuperaremos cuando éste reaparezca.

Es así que la repetición idéntica de un material (o casi idéntica, dentro de un margen de tolerancia que cada uno define según qué esté analizando), se corresponde con repetir la letra en el esquema: A – A.

Cuando el material reaparece, pero ha tenido alguna modificación en algún aspecto y variable (cambió algún giro de la melodía, está en un tempo más lento, cambió un acorde de la progresión, aparece en otro instrumento, etc.), se denomina **Variación** y se corresponde con el uso de la misma letra más el signo de apóstrofe: A – A’ – A’’. Al nombrarlas oralmente, a cada derivación de la unidad formal original les decimos: prima, doble prima, triple prima, etc.

El cambio de material, la aparición de algo que podemos afirmar no haber escuchado previamente en la obra, se corresponde con un cambio de letra en el esquema.

Las preguntas clave: ¿Cuánto tiene que cambiar un material para que deje de ser una Repetición y se lo identifique como una Variación? ¿Cuánto tiene que cambiar un material para que siga siendo una Variación y no corresponda un Cambio de letra? La respuesta: no hay una línea exacta o un criterio infalible en el análisis musical. Dependerá de qué queramos mostrar con el análisis y dependerá del material en cuestión que estemos analizando, de cuánta variabilidad tenga para el pasaje que hemos recortado para analizar. Es en el ejercicio continuado, la discusión con pares y con la bibliografía que esos criterios y

márgenes irán afinándose y reevaluándose. El momento de compartir y discutir con otres un análisis es fundamental y la herramienta principal será la escritura de ese análisis, empleando terminología técnica que nos permita poner en común nuestro pensamiento sobre el objeto analizado. De eso se tratarán mayormente nuestras clases de análisis.

Esa organización se realiza en diferentes Niveles formales, que son escalas temporales sucesivas en que agrupamos los materiales.

Funciones Formales

Como señalamos anteriormente, el **análisis de un discurso musical** puede ser efectuado a partir de distintos enfoques, cada uno de los cuales nos proporcionará una visión parcial de la forma musical en cuestión. En este apartado nos centraremos en determinar la función que cumple cada una de las unidades formales en las que hemos articulado una obra, indicando al mismo tiempo las interrelaciones que entre dichas unidades existen.

A los fines de la consideración funcional de una unidad formal, se definen las siguientes

funciones formales:

- **Función introductoria:** cumplen esta función las unidades formales que preceden a otras, cuyas características son, en general, más estables y no provienen de otra configuración anterior, sino que están solamente conectadas a la unidad formal que les sigue, hacia la cual conducen. Pueden o no anticipar algún aspecto del material sonoro de la unidad hacia la cual conducen. Las unidades formales con función introductoria no son exclusivas de los inicios de las obras, pueden ubicarse en otros lugares.

- **Función expositiva:** cumplen esta función aquellas unidades formales que presentan por primera vez una estructura sonora de relevancia (dada por extensión temporal, por novedad, por consecuencias en la composición global). Si la estructura sonora en cuestión ya ha aparecido anteriormente, entonces la función es Reexpositiva.

- **Función transitiva:** cumplen esta función aquellas unidades formales que conducen desde una determinada configuración de la materia sonora hacia otra

diferente, de manera gradual

Función conclusiva: cumplen esta función aquellas unidades formales que aparecen al final de una forma sonora, a modo de cierre de la misma, y que presentan autonomía propia con respecto a la unidad formal que la precede.

A continuación, presentamos un ejemplo de análisis resuelto.

ANÁLISIS FORMAL Y COMPARATIVO

El organito de la tarde. (Cátulo Castillo)

Versión: Band-O-Neon, Orquesta Típica

ESQUEMA FORMAL

Funciones Formales	Exposición		Exposición		Re-exposición		Exposición		Re-exposición Y Cierre	
Macro	**A**		**B**		**A'**		**C**		**A''**	
Micro 1	A	A'	B	B'	A	A''	C	C'	A	A'''
Micro 2	a a'	a'' a'''	b c	b c'	a a'	a^4 a^5	e f f'	e' f''	a a'	a^6 a^7
Cantidad compases	4 4	4 4	4 4	4 4	4 4	4 4	2 4 4	2 4	4 4	4 4
Minuto	00:00	00:17	00:34	00:51	01:07	01:24	01:39	02:01	02:13	02:29

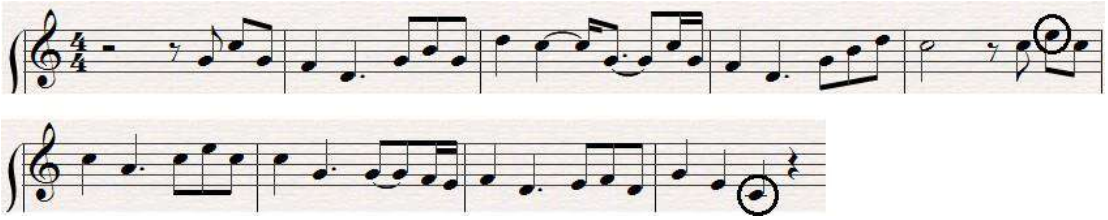
ASPECTOS DEL DISCURSO

Comparación entre Macro Sección **A** y **B**

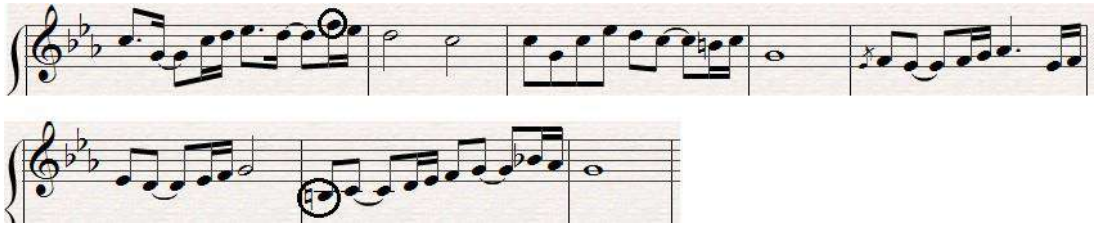
MELODÍA

Ámbito: es mayor en B, siendo de un intervalo de 12na (una octava más una 5ta disminuida), mientras que en A el intervalo entre la nota más aguda y más grave (señalados con círculo) es de 10ma (una octava y una tercera mayor)

Fragmento de A



Fragmento de B



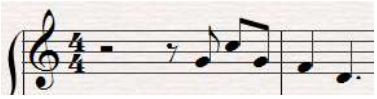
Registro: A se mueve en una región aguda y cierra en un registro medio. B parte desde ese registro medio, y cierra en lo grave con los bandoneones y en lo agudo con los violines. B tiene entonces un uso del registro más variado que A.

Perfil. Direccionalidad: Ambas melodías son ondulantes y combinan ascensos y descensos.

Tipo de movimiento: A se mueve principalmente por saltos, y B combina saltos con pasos.

Fraseología. Figuración: A tiene comienzo anacrúsico, mientras que el comienzo de B es tético. Los motivos en A son más breves que en B y este último presenta mayor figuración que A.

Motivo de A



Motivo de B

RITMO

Tempo: se mantiene en ambas secciones. En B, por el tipo de articulación el pulso deja de ser tan marcado y se articula cada dos, como si fuera de blanca.

Métrica: es igual en ambas secciones, aunque podría entenderse a B en 2/2

Densidad cronométrica: es mayor en B que en A.

TIMBRE

Orquestación: en A la melodía está en primer lugar a cargo del piano, que busca tímbricamente imitar el sonido del organito; luego es tomada por violines junto a bandoneones. En B sobre todo está a cargo de los violines (doblada y amplificada por el piano) y los bandoneones, el piano queda subordinado. Es característico de las secciones A iniciar con el piano imitando al organito y no se aplica este efecto a otro momento de la pieza.

Articulación: en A prevalece el *staccato*, en B prevalece el *legatto*

DINÁMICA

Intensidades: es mayor en B que en A (tiene que ver con el uso de la orquestación y articulación, ya que se percibe una resultante más llena, más continua).

Rango dinámico: es más amplio en A que en B, dado que en esta última sección prevalece el *mf*, mientras que en A hay mayor variedad de matices dinámicos.

ARMONÍA

Tonalidad: A está en modo mayor (Do Mayor), B en modo menor (Do menor)

Ritmo armónico: tanto en A como en B los cambios armónicos ocurren por compás (con excepción de las cadencias, donde ocurren tres cambios armónicos en un compás)

TEXTURA

Tipo de textura: en ambas secciones resulta una melodía con acompañamiento. En A se diferencian dos planos: la melodía y el acompañamiento rítmico isocrónico en staccato; mientras que B presenta mayor variedad en este sentido: inicia con una suerte de homofonía, a lo que le sigue una melodía (cantan los bandoneones) con acompañamiento rítmico en el piano y una contramelodía en los violines, y cierra con la organización textural de A en dos planos reorquestada.

3. ANÁLISIS Y APRECIACIÓN DEL ESTILO MUSICAL

Algunos de los ejemplos musicales que usaremos durante el curso son parte del repertorio de música académica y se corresponden con los períodos en que tradicionalmente se ha organizado la Historia de la Música Occidental.

En cada uno de los períodos encontraremos aspectos que son más relevantes que otros a la hora de formalizar. No todos los aspectos inciden de la misma manera al momento del análisis.

Es importante revisar el **Aula Virtual** donde encontrarán los ejemplos auditivos correspondientes a cada una de las obras que se irán mencionando a continuación.

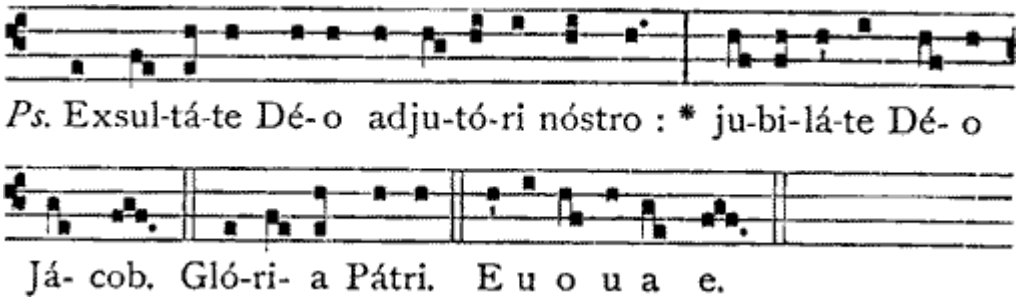
EDAD MEDIA (Europa, siglo V d. C al XV):

Este extenso período temporal estuvo dominado por la fuerte presencia de la Iglesia como la principal institución en torno a lo cual giraba la vida de nobles y vasallos.

El repertorio musical principal que caracteriza el extenso período conocido como Edad Media es el del **canto gregoriano.** Puede describirse como un **canto monódico**: a una sola voz, aunque sea entonado por varias personas, **todas cantan la misma línea melódica**. Al ser música vocal posee un texto, éste está en **latín**, la lengua oficial de la Iglesia cristiana. Su función principal es servir de vehículo a la oración y se utiliza en los **ámbitos religiosos**: iglesias, parroquias, conventos, monasterios, siendo entonado por sacerdotes, monjes y monjas. Su **ritmo** está dado por la **acentuación natural de las palabras, fluctuante en función del idioma**, no hay indicaciones de duración rítmica en la manera de anotar el canto gregoriano. Se encuadra dentro del **sistema modal** donde las relaciones entre los sonidos no son de jerarquía, no hay tensiones y distensiones como en el sistema tonal. La manera de anotar la música gregoriana se conoce como **notación cuadrada**.

Ejemplo de notación cuadrada.

Versículo del Salmo 80 y doxología menor.



Para la musicalización de algunos de los textos se utiliza el **tono salmódico**: fórmula que consiste en la recitación sobre una sola nota con leves desviaciones que señalan las inflexiones gramaticales del texto. Generalmente esa nota de recitación se alcanza por un ascenso desde una nota inicial. Los textos de los salmos que se utilizan diariamente en los oficios religiosos (en el rezo de los monjes y monjas) se cantan usando tonos salmódicos.

Es importante tratar de percibir durante la audición de los cantos **cómo se distribuye el texto en la música**: cuántas notas se usan para una palabra, si a alguna palabra o sílaba le corresponden muchas, pocas o una nota, a eso se llama **declamación**. Así, si a cada nota le corresponde una sílaba estaremos ante un canto **silábico** y si escuchamos varias notas para una sola sílaba el canto será **melismático.**

Otro de los repertorios importantes en la Edad Media es el de la **lírica profana**[31] que es como se conoce a la música de los trovadores y troveros, poetas - músicos activos en Francia desde finales del siglo XI hasta finales del siglo XIII.

Los cantos profanos **expresan sentimientos humanos** como el amor, el dolor, el enojo, la alegría y se componían usando el **idioma propio de cada lugar**, así la mayoría de este repertorio se escribía en francés, español, alemán. Generalmente utilizaban acompañamiento instrumental (principalmente cuerda o percusión), lo que nos permite diferenciarlo de la música religiosa.

[31] Profano: que no es sagrado ni tiene relación con las cosas sagradas. www.wordreference.com/definición/profano

Estas composiciones solían escribirse utilizando **patrones formales** estereotipados (formas fijas), y eran recurrentes los **estribillos**, secciones en las que se repite el texto con la misma música y que generalmente presentan un fraseo regular.

En el caso de las **danzas** es música sin texto y se utilizan instrumentos, es común percibir el compás en el que se concibe la pieza.

Hasta aquí hemos hablado de **música monódica**, compuesta por una sola línea melódica. Durante la Edad Media, más concretamente desde el siglo IX[32], comenzamos a encontrar los primeros ejemplos de **música polifónica**: esto es, varias líneas melódicas distintas sonando al mismo tiempo. Este tipo de música se conoce como polifonía primitiva cultivada durante un período que se llamó *Ars Antiqua*. Fue en la Catedral de *Notre Dame* en París (Francia) donde se

desarrollaron sus géneros[41][33] más representativos, llegando a su apogeo a finales del siglo XII y principios del XIII. El primer género que aparece se conoce con el nombre de ***organum*** (plural: *organa*), posiblemente derivado de su intención de imitar el sonido del órgano. Un *organum* es una composición polifónica a 2, 3 ó 4 voces. La voz que se ubica en el registro más grave está tomada prestada del repertorio gregoriano. Sus notas se escriben en valores de larga duración y por encima de ella se crea una melodía muy melismática, ondulante. Es posible reconocer un *organum* porque escuchamos una voz que se mueve ágilmente contra otra que se desplaza muy lentamente, en valores largos. Los principales compositores de *organum* fueron dos integrantes de la escuela de *Notre Dame*: Leonin (1135-1201) y su sucesor Perotin (*ca*. 1155-1230).

Otro de los géneros cultivados en el *Ars Antiqua* fue el ***conductus*** (plural: *conducti*). Un *conductus* es una obra vocal con texto en latín a 2 ó 3 voces. Las voces se mueven de manera isocrónica, esto es, con el mismo ritmo para todas. En sus orígenes los *conducti* se utilizaron para conducir o acompañar los movimientos del sacerdote hacia el altar. Con el tiempo se alejaron de su función dentro de la iglesia y se orientaron hacia temáticas profanas.

RENACIMIENTO (Europa, *ca*. 1460 - *ca.* 1600)

Hacia mediados del siglo XV comenzaron a notarse cambios importantes en Europa a nivel

[32] De esa época datan los primeros tratados de polifonía en los que aparecen ejemplos de *organum* a dos voces

[33] Género: agrupación de obras similares con respecto a uno o más criterios. Cada género utiliza distintos criterios de agrupación (ej.: por procedimiento compositivo, por función) Bazán Claudio y otros, *Pequeño Collegiumcito ilustrado*, material de Cátedra de Historia de la Música de Collegium, Córdoba, 1988

cultural, social y político. El período comprendido entre 1460 y 1600 se conocerá como **Renacimiento** porque durante este tiempo se intentó hacer “renacer” los ideales culturales y filosóficos de la Antigüedad clásica (Grecia y Roma) en las artes, la filosofía y la ciencia.

Se conforma, en este período, un nuevo grupo social: el de los burgueses, mercaderes adinerados que comienzan a construir palacios, comprar obras y objetos artísticos y contratar músicos para su entretenimiento. La Iglesia, como institución, sigue encargando piezas musicales a los compositores.

Los géneros musicales más destacados fueron:

- el **motete**, composición musical de tipo religioso, generalmente a cuatro voces (soprano, alto, tenor y bajo) con texto en latín. Su carácter es solemne y grave y se utiliza con funciones paralitúrgicas, es decir no tiene un lugar fijo en la misa pero puede cantarse durante alguna ceremonia especial;

- el **madrigal**, composición polifónica, generalmente a cinco voces con texto en italiano. Con temática principalmente amorosa, era el tipo de composición privilegiada de las clases altas urbanas en la Italia del siglo XVI. Se musicalizaban textos de poetas italianos muy reconocidos y se intentaba ilustrar, pintar con la música el sentido de las palabras del poema.

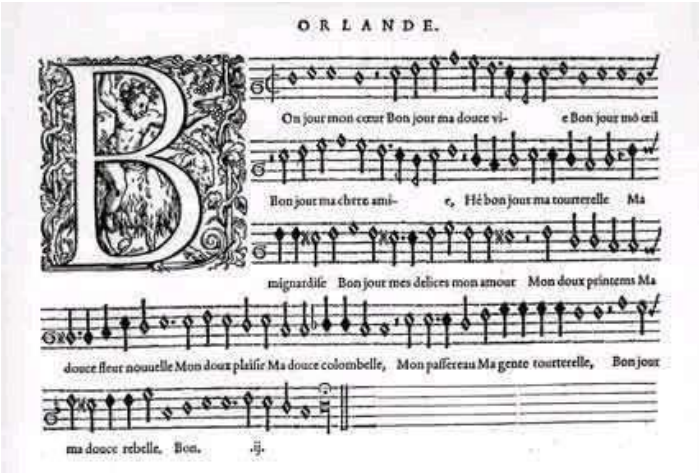
Tanto en el motete como en el madrigal el tipo de procedimiento más utilizado es el **contrapunto** y en mayor medida el **contrapunto imitativo**, donde la textura de las voces se va conformando por la imitación de unas a otras. Otros géneros desarrollados fueron:

- la **chanson**, composición polifónica, a cuatro voces con texto en francés. Su carácter es liviano y en algunos casos son piezas sencillas con un fraseo regular y un pulso constante. Los

temas que aborda están relacionados con sentimientos humanos, principalmente el amor. La textura más utilizada es la **homofónica**, donde las voces se mueven llevando el mismo ritmo.

- también, como en la Edad Media, se cultivaron las **danzas**, las que, con frecuencia, se agruparon en pares: una **lenta** (en *tempo* binario) con otra **rápida** (en *tempo* ternario). En este caso no hay texto, se trata de composiciones instrumentales con uso de percusión muy marcado.

Ej**:** *Bonjour, mon cuer* de Orlando di Lasso.



BARROCO (Europa, *ca.* 1600 - *ca.* 1750)

Es el período de la música europea que a grandes rasgos abarca los años entre 1600 y 1750. Se caracterizó principalmente por la utilización de una textura polarizada entre un bajo continuo[42][34] y una línea melódica para voz, dúctil y flexible. A esta combinación se la conoció como *recitativo* y fue la textura utilizada por los primeros compositores del período como Monteverdi, por ejemplo, y que dieron origen a un nuevo género: **la ópera**.

[34] Bajo continuo (*basso continuo*): manera de anotar la estructura armónica de un acompañamiento cuando sólo el bajo está anotado en el pentagrama, la realización de este acompañamiento es generalmente improvisada por el ejecutante del instrumento armónico. "[...] se precisaban por lo menos dos intérpretes, uno que sostuviera la línea del bajo (fagot, violoncello) y el otro que tocaba el acompañamiento de acordes (instrumentos de teclado, laúd, tiorba [...]" (Manfred Bukofzer, *La música en la época barroca*, Madrid, Alianza Música, 1986, p. 41).

El ***recitativo***, forma de decir cantando un texto por una sola voz con acompañamiento instrumental, fue la manera privilegiada de composición que nació como fuerte oposición al magnífico desarrollo que había alcanzado la polifonía en el Renacimiento.

El barroco fue impulsor de una revalorización de la música instrumental. La escritura para instrumentos comenzó a tener un destacado lugar en la producción musical. Las composiciones para **órgano** fueron muy importantes, desarrolladas principalmente por Johann Sebastian Bach (1685-1750), uno de los principales compositores de este período.

Hacia mediados del barroco (barroco medio) nos encontramos con el género del ***Concerto Grosso,*** composición para instrumentos de cuerda con bajo continuo y ocasionalmente algún instrumento de viento de madera en el que se alternan secciones entre grupos de instrumentos. Cuando el grupo de instrumentos es muy pequeño, 1 ó 2 instrumentos, hablamos de un *Concerti* solista.

En la **ópera** de este período encontramos secciones conocidas como **arias**, compuestas para voz solista con acompañamiento instrumental. Presentan un momento de cierto estatismo en la acción, en el cual el personaje que canta expresa sentimientos. La línea melódica de la voz suele presentar un marcado virtuosismo, se mueve utilizando importantes saltos y adornos, diseños melódicos osados, ricos y ornamentados con acompañamiento orquestal.

Un tipo especial es el *aria da capo*, de forma ternaria (A-B-A'), muy común en las óperas de la primera mitad del siglo XVII.

Cabe destacar que el lenguaje armónico de estas obras (instrumentales y vocales) se encuadra dentro del **sistema tonal** el cual dominará la composición musical hasta comienzos del siglo XX. A menudo se observan ritmos enérgicos que llevan la música hacia adelante. Las melodías frecuentemente están constituidas por pequeños motivos, fórmulas y secuencias que combinadas, variadas y repetidas forman estructuras más amplias, dándonos la sensación de fluir continuo. Es característico de este estilo la repetición de las líneas melódicas decoradas con ornamentos (como apoyaturas o trinos).

Ej: Portada de la primera edición de *L'Orfeo,* de Claudio Monteverdi *(*Mantua, 1609)

L'ORFEO
FAVOLA IN MVSICA
DA CLAVDIO MONTEVERDI
AL SERENISSIMO SIGNOR

CLASICISMO (Europa, *ca*. 1730 - *ca*. 1810)

Se otorga importancia a la gracia y a la belleza, a la proporción y el balance, a la moderación y el control; por sobre todo, de carácter pulido y elegante con un equilibrio perfecto entre expresividad y la estructura formal. Estos ideales se traducen en la organización periódica y en la simetría y regularidad de frases.

La línea melódica está estructurada generalmente sobre la base de la tensión dominante - tónica, generando una especie de "pregunta - respuesta". Su principal característica es la cantabilidad; fácil de memorizar y de cantar, articulada claramente y respetando la respiración "natural".

La orquesta crece y alcanza un mayor equilibrio; la sección de maderas adquiere autonomía; el bajo continuo cae en desuso.

Se destacan dos grandes campos del quehacer musical durante este período: la **música instrumental** y la **ópera**.

En el primer caso nos encontraremos con:

- **sonatas** para uno o varios instrumentos: piano, violín, etc.
- **cuarteto de cuerdas**: violín 1, violín 2, viola y violoncello;

- **sinfonías**, género central del Clasicismo. Son composiciones instrumentales para la naciente orquesta compuesta por las cuatro familias: cuerdas, vientos de madera, metales y percusión.

- Otro género destacado será el del **Concierto** para orquesta y un instrumento solista: piano, violín, entre otros. Sonatas y sinfonías se compondrán siguiendo una manera organizada de disponer los elementos musicales que se conoce en la historia como **forma sonata**. Básicamente, en una forma sonata, los componentes del discurso musical se presentan (exposición), se desarrollan (desarrollo) y luego se retoman, ligeramente variados (reexposición). Esta forma de composición no significa para nada una receta preestablecida, sino que alude a una manera de organizar los componentes de un discurso temporal como el musical. El concierto tomará algunas ideas y elementos de la forma sonata para su composición.

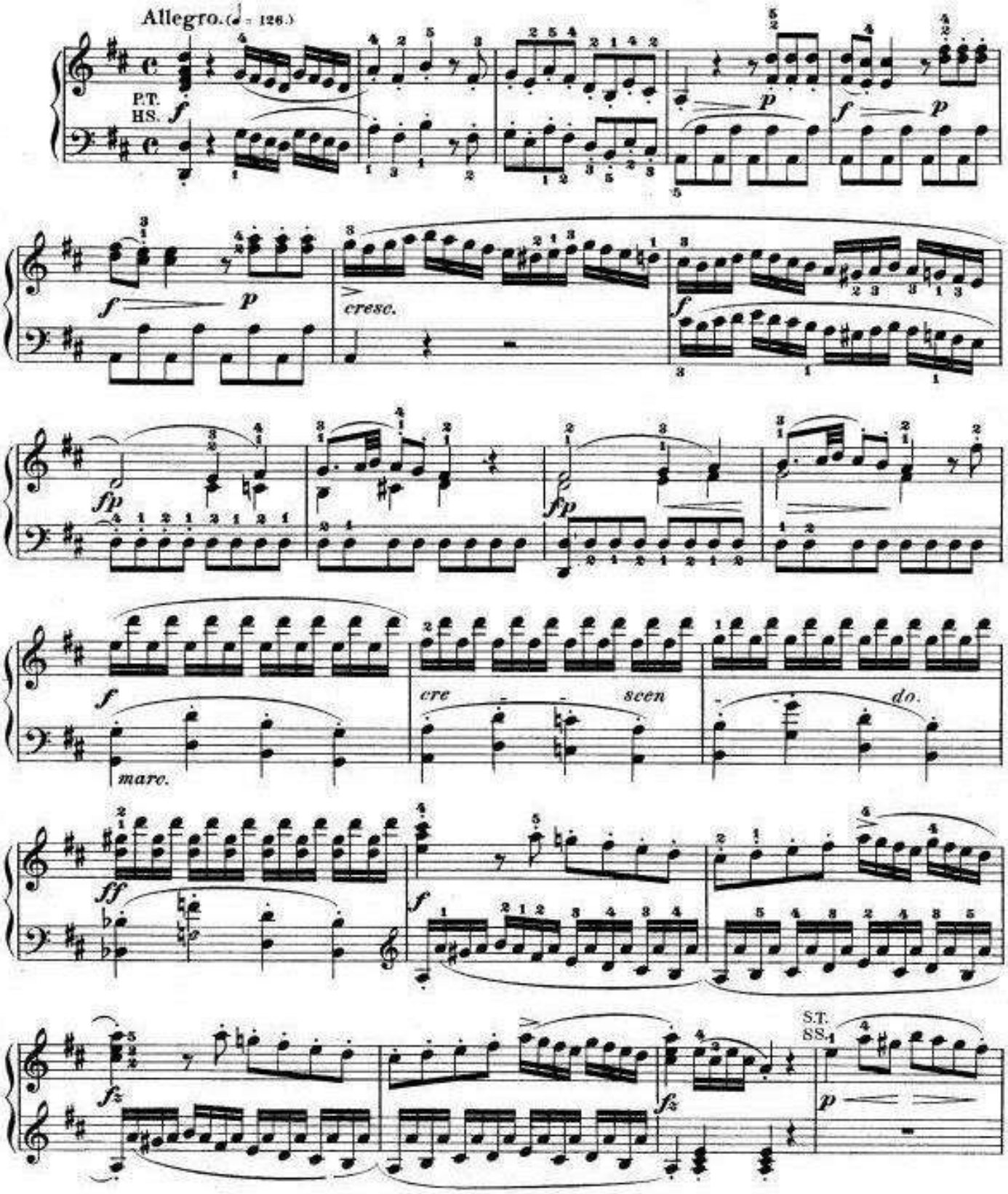
El sistema armónico en el que se compone el **tonal**, por lo que hallaremos polaridad entre tónica y dominante y momentos de **tensión** seguidos por resolución y **reposo**. La **ópera,** otro de los géneros destacados en el clasicismo, permite distinguir dos momentos claramente definidos: *recitativo* y *aria*.

Mozart, *Sonata para piano K281:* en página siguiente

SONATA XV.

Abbreviations, etc.: P.T., Principal Theme; S.T., Secondary Theme; Close; M.T., Middle Theme.

Abkürzungen: HS. bedeutet Hauptsatz, SS. Seitensatz, SchlS. Schlusssatz, MS. Mittelsatz.



ROMANTICISMO (Europa, siglo XIX)

El romanticismo como período de la historia del arte en general y de la música en particular se va a caracterizar por un alto grado de exaltación de la subjetividad, por poner en primer plano la expresión de sentimientos, preferentemente aquellos asociados a la tristeza profunda, al desencanto y la nostalgia.

Los principales géneros que en este período se cultivaron están asociados a pequeños públicos privados, a comunicar el sentimiento casi como una confidencia.

El ***lied*** alemán es básicamente una canción con piano, pero en este caso el instrumento no funciona como mero acompañamiento, "[l]a parte de piano se elevó de ser simple acompañamiento a copartícipe de la voz, con la cual compartía por igual la tarea de prestar apoyo, ilustrar e identificar el significado de la poesía"[35][43]. Los ***lieder*** (plural de *lied*) se compusieron en alemán utilizando poesía de reconocidos autores contemporáneos a los músicos.

El instrumento romántico por excelencia puede ser considerado el **piano** que para el siglo XIX había transformado su mecanismo siendo capaz de producir un sonido pleno que cautivó a los compositores a realizar sus obras para este medio.

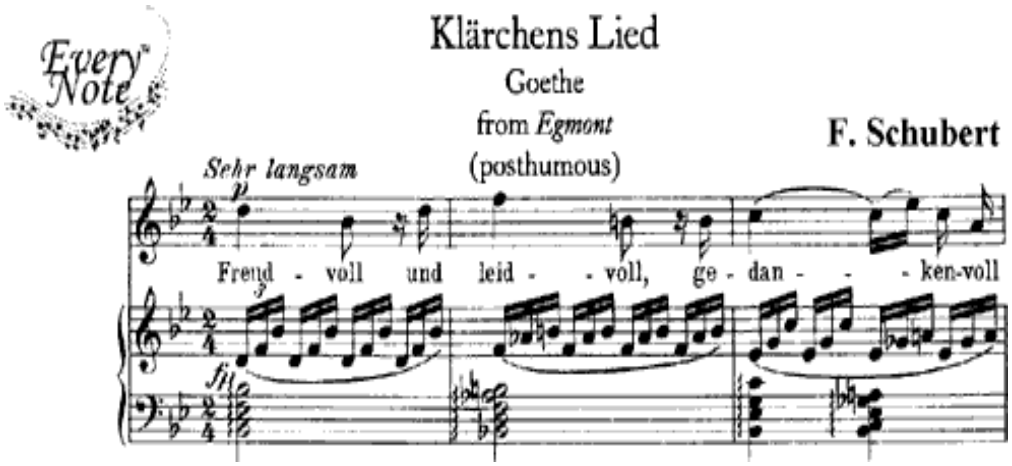
> Se escribió gran cantidad de música pianística en forma de danzas o de breves piezas líricas. Estas últimas tenían muchísimos nombres y casi todos ellos evocaban algún estado anímico o una escena romántica que a veces se especificaba en el título. Las principales obras de larga duración eran conciertos, variaciones, fantasías y sonatas, aunque muchas de estas últimas bien pueden considerarse como colecciones de piezas de carácter antes que como sonatas en el sentido clásico del término[36].

En el período romántico también se cultivó el género sinfónico contando los compositores con una orquesta que presentaba muchas más posibilidades de expresión y técnica que la orquesta clásica, particularmente ampliándose la sección de bronces. Se compusieron **conciertos**, alternando un instrumento solista (piano, violín, etc.) con la masa orquestal; **sinfonías**, composiciones íntegramente instrumentales para orquesta.

Otro de los géneros cultivado por los románticos y que tuvo un importante desarrollo durante el siglo XIX continuó siendo la **ópera**. Dos compositores se destacaron en este ámbito:

[35] Donald Jay Grout & Claude V. Palisca, *Historia de la Música occidental*, Tomo 2, Madrid: Alianza Editorial, 1993 (segunda reimpresión), p. 673
[36] Ídem, p. 686

Wagner (1813-1883, alemán) y Verdi (1813-1901, italiano). Las óperas se van a caracterizar por momentos de canto en estilo de *recitativo* y otros en estilo de aria. Los registros de los cantantes se amplían, así como la orquesta que acompaña se enriquece en sus posibilidades sonoras.



SIGLO XX

En el siglo XX ocurren enormes y profundas transformaciones, no sólo en el campo musical, sino también en todas las artes.

La complejidad de esos cambios es tal, que se hace casi imposible tratar cualquier tema referente a lo musical, desde las categorías y conceptos tradicionales, provenientes de épocas pasadas. Estas categorías ya no sirven, en muchos de los casos, para analizar todos los cambios que operan en el arte musical.

Este período estuvo signado por dos grandes acontecimientos que estremecieron al mundo, y que condicionaron directamente la producción musical: las Guerras Mundiales.

Durante el período de preguerras y entreguerras, la experimentación fue radical. A las obras compuestas entre el ‘10 y el ’30, se las conoce como “**nueva música**” y su rasgo más importante, fue el rechazo casi total a los principios de tonalidad, ritmo y forma. Entre el 30 y el 50, muchos compositores buscaron cerrar la brecha entre la “vieja” y la “nueva” música, procurando una síntesis de ambas.

Algunos compositores continuaron su búsqueda desde la resignificación de los lenguajes folklóricos, otros apuntaban a incorporar los nuevos descubrimientos, en principios, formas y

técnicas del pasado. En Alemania, se observa como el lenguaje postromántico devino en **atonalismo** y luego en **serialismo**.

Algunos de los compositores más destacados de este periodo son Stravinsky, Bela Bartók, Olivier Messiaen, Claude Debussy, Arnold Schönberg, Antón Webern y Alban Berg.

Después de la guerra, la distancia entre la música vieja y nueva se amplió, y las posibilidades de reconciliación fueron cada vez menores. Desde la década del '60 la música se tornó radicalmente nueva y estuvo altamente influida por todos los factores sociales y tecnológicos. Se facilitó la accesibilidad a los recursos electrónicos y con ellos a los llamados "nuevos timbres" que se desarrollaron con la **Música Electrónica** y la **Música Concreta**.

Por otro lado, nuevos pensamientos como el **Minimalismo**, el **Indeterminismo** y la **Aleatoriedad**, surgieron con fuerza en Estados Unidos, ligados a John Cage, Steve Reich y Philip Glass, entre otros. Paralelamente, en Europa, se llevaron al extremo las técnicas seriales, dando lugar al **Serialismo Integral**, de la mano de Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen.

Unos años después, aparece la **Música Electroacústica**, como síntesis de la **Música Concreta** y la **Música Electrónica**. Este nuevo género es, a su vez, un punto de partida para nuevas perspectivas en la música instrumental.

Actualmente, no hay una corriente predominante, sino un crisol de alternativas, que van desde la **Música Austera** de la mano de Oscar Bazán, a la música realizada por Brian Ferneyhough conocida como "**La Nueva Complejidad**", que propone una compleja interacción en muchas capas, afectando todos los parámetros de la música.

BIBLIOGRAFÍA

BAZÁN, Claudio; ILLARI, Bernardo; MOREYRA, Alicia; WAISMAN, Leonardo, **"*Pequeño Collegiumcito Ilustrado"*.** Material de Cátedra de Historia de la Música de Collegium, Córdoba, 1998.

BAZÁN, Claudio, "***Apuntes de la Cátedra de Audioperceptiva II"***. Escuela de Artes, FFyH, UNC, 2007.

BUKOFZER, Manfred, ***La música en la época barroca***, Madrid: Alianza Música, 1986.

GROUT, Donald Jay & PALISCA Claude V., **"*Historia de la Música occidental"***, Tomo 2, Madrid: Alianza Editorial, 1993 (segunda reimpresión).

MINSBURG, Raúl, ***"Estudio de Texturas Musicales"*** Colección *Apuntes de clase* editado por el Departamento de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Lanús, [2008].

SAITTA, Carmelo, ***Creación e iniciación musical. Hacia un nuevo enfoque metodológico***, Buenos Aires: Ricordi Americana, 1978.

música facultad de artes UNC Universidad Nacional de Córdoba

INTERPRETACION INSTRUMENTAL

(AUDICIONES)

Obras para las audiciones de ingresantes a la carrera de Interpretación Instrumental

Los siguientes programas han sido sugeridos por los profesores de cada especialidad para esta prueba de nivel. Los incluimos aquí como ejemplos orientadores:

1. Programa para alumnos de piano

J.S. BACH. Una obra de estilo polifónico, nivel mínimo: Una invención a 3 voces.
SONATA CLÁSICA: 1º movimiento: *Allegro*
ESTUDIO: Nivel mínimo: Czerny op. 740.
OBRA A ELECCIÓN DEL SIGLO XIX. Nivel mínimo: Vals de Chopin.

2. Programa para alumnos de violín

Dos obras a elección de las que figuran a continuación (preferentemente en estilos contrastantes, por ejemplo: una barroca – una clásica; una clásica – una romántica; etc.):

En siguiente página.

Autores	**Obras**
A. Alabiev – H. Vieuxtemps	*Variaciones "Ruiseñor"*
J. S. Bach	*Concierto en La menor*
	Concierto en Mi Mayor (1º movimiento)
Ch. Beriot	*Concierto Nº 1*
	Concierto Nº 3
	Concierto Nº 7 (1º movimiento)
	Concierto Nº 9 (2º y 3º movimiento)
	Variaciones en Re Menor
F. Veracini	*Sonata en Sol Menor*
A. Vivaldi	*Sonatas Sol Mayor – Sol Menor*
G. B. Viotti	*Concierto Nº 20*
	Concierto Nº 22
	Concierto Nº 23 (2º y 3º movimientos)
G. Haendel	*Sonatas Nº 2, 3, 6*
A. Dargomijskiy- Ch. Beriot	*Variaciones*
D. Kabalevsky	*Concierto (1º movimiento)*
A. Corelli	*Sonata en Sol Menor*
R. Kreutzer	*Concierto Nº 19 (1º movimiento)*
	Concierto Nº 13 (1º movimiento)
W. A. Mozart	*Concierto Nº 1 en Si Mayor*
	Concierto "Adelaida"
P. Rode	*Concierto Nº 7*
L. Spohr	*Concierto Nº 2 (1º movimiento)*
	Concierto Nº 9 (1º movimiento)
	Concierto Nº 11 (1º movimiento)

3. Programa para los alumnos de viola

- 2 movimientos del Concierto en Sol Mayor de Telemann
- 2 estudios de Kreutzer (por ejemplo: nº 8, nº 3)
- 1 movimiento de una Suite de J. S. Bach (por ejemplo: Preludios de la Suites nº 1, nº 2, nº 3)

4. Programa para los alumnos de violoncello

- 1 movimiento de una Suite de J. S. Bach.
- 2 movimientos (lento y *allegro*) de una Sonata de Vivaldi o Boccherini.

Contactos útiles

Ingreso Música
ingresomusica@artes.unc.edu.ar

Departamento de Artes Visuales
musica@artes.unc.edu.ar

Secretaría de Asuntos Estudiantiles (SAE)
estudiantiles@artes.unc.edu.ar

Equipo de tutorías · SAE FA
tutorias_musica@artes.unc.edu.ar

En el Aula Virtual encontranos como **APE:**
Aula Para Estudiantes

Grupos oficiales de WhatsApp

Más información:
@artesunc
www.artes.unc.edu.ar
351-766-3981

unc artes