

¿Qué es la Teoría Musical?



EL CASO ES QUE HAY UNA PIEZA DE MÚSICA QUE
TE CONMUEVE DE FORMA PROFUNDA...

¡DE UNA FORMA QUE ES **FRUSTRANTE Y DÍFICIL**
DE DESCRIBIR A CUALQUIERA!

COMO OTRAS FORMAS DE ARTE, LA **MÚSICA** TIENE LA CAPACIDAD
DE GENERAR **REACCIONES EMOCIONALES** EN EL OYENTE QUE
TRASCIENDEN OTRAS FORMAS DE COMUNICACIÓN.

AUNQUE UNA MISMA PIEZA DE MÚSICA
PUEDE PROVOCAR **REACCIONES**
DIFERENTES EN OYENTES DIFERENTES,
¡CUALQUIER AMANTE DE LA MÚSICA TE DIRÁ
QUE ESAS **SENSACIONES SON REALES!**

Y, SI SON
REALES, PUEDEN
SER SUJETO DE
ESTUDIO.

UNA DE LAS COSAS **MÁS VALIOSAS** DE LA TEORÍA
MUSICAL ES PODER DAR **NOMBRE** A LOS PROCESOS Y
ESTRUCTURAS MUSICALES, ¡LO QUE HACE MÁS
SENCILLO PODER HABLAR DE ELLOS!

sen-si-ble Del lat. *sensibilis*,
1. adj. Música. Esa nota que
es como NNGGGG y tú
quieres que sea como AHH
y cuando no lo es te quedas
como UGH tío necesitas
para resolver esa cosa y que

ENTONCES EL **CORO**
DE FAGOTES IRRUMPE
DESDE LO ALTO COMO
LLAMEANTES MELONES
DULCES

POR FAVOR
BRADLEY,
ES TARDE

YA
CASI HE
ACABADO

CONFORMAR UNA **TERMINOLOGÍA**
NO SÓLO NOS AYUDA A **HABLAR**
CON OTROS SOBRE MÚSICA, SI NO QUE
ADEMÁS **¡NOS AYUDA A APRENDER!**

ADEMÁS DE UN IMPORTANTE PASO Y UN GRAN PUNTO DE PARTIDA,
¡LA TEORÍA MUSICAL ES **MUCHO MÁS** QUE **NOMBRAR LAS COSAS!**

CUANDO LOS **COMPOSITORES** ESCRIBEN **MÚSICA,** SIN IMPORTAR
SI ES UNA **SINFONÍA CLÁSICA** O **POST-SHIBUYA-KEI**
GLITCH TECHNO, NO SIGUEN UN **CONJUNTO PARTICULAR**
DE REGLAS. ¡SI ACASO, A MENUDO INTENTAN
ROMPERLAS!

AUNQUE MUCHA GENTE PIENSA QUE LA TEORÍA MUSICAL VA DE APRENDER LAS
REGLAS DE CÓMO ESCRIBIR MÚSICA, ESO NO ES DEL TODO CIERTO.
LOS TEÓRICOS MUSICALES NO **CREAN REGLAS** PARA ESCRIBIR MÚSICA,
SI NO QUE BUSCAN **PATRONES** EN LA MÚSICA QUE YA HA SIDO ESCRITA.



¡LOS COMPOSITORES
CREAN...



...LOS TEÓRICOS
ANALIZAN!

LO CUAL CONDUCE A LA **CUESTIÓN**
MÁS IMPORTANTE, AQUELLA QUE SI
ESTUDIAS TEORÍA MUSICAL, DEBES ESTAR
PREGUNTÁNDOTE CONTINUAMENTE:

¿POR QUÉ?

¿POR QUÉ **DISECCIONAR** LA MÚSICA? ¿CUÁL
ES EL SENTIDO DE ELUCUBRAR **REGLAS**
DE LAS QUE NI SIQUIERA **LOS MISMOS**
COMPOSITORES SE PREOCUPARON?

PORQUE EN ALGUNA DE
ESAS PARTES ESTÁ LA
RAZÓN DE POR QUÉ UNA PIEZA
MUSICAL TE **CONMUEVE.**

EL MOTIVO QUE TE
HACE **LLORAR,** TE DA
ESCALOFRÍOS O TE
RECUERDA A CASA.

QUIZÁ SEAN LAS **NOTAS,**
QUIZÁ SEA EL **SILENCIO.**
QUIZÁ SEA UNA **MEZCLA**
DE AMBOS.

PUEDEN LLEVAR **MUCHO**
TIEMPO, INCLUSO
PLANTEAR MÁS
PREGUNTAS QUE
RESPUESTAS.

PERO LOS
TEÓRICOS MUSICALES
TRATAN DE
ENCONTRARLO,
PORQUE...

LA TEORÍA MUSICAL
CONSISTE EN AVERIGUAR
QUÉ HACE QUE LA
MÚSICA FUNCIONE.



Y TÚ ACABAS DE
UNIRTE AL EQUIPO.
RECOGE TUS COSAS...
¡VÁMONOS!

Notación: El Tono

LA NOTACIÓN MUSICAL ES EL ARTE DE PRESERVAR LA MÚSICA EN REPRESENTACIÓN ESCRITA.



LA NOTACIÓN MUSICAL MODERNA ES PRODUCTO DE **VARIOS SIGLOS** DE EVOLUCIÓN...
¡Y NI SIQUERA ES **EFICIENTE** NI **INTUITIVA**!

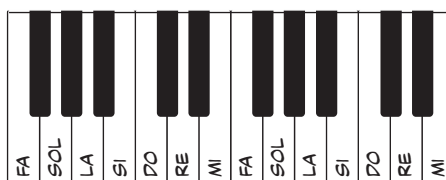
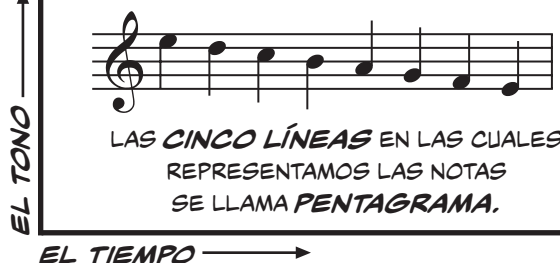
EL TONO ES LO AGUDO O GRAVE QUE ES UN SONIDO.

POR EJEMPLO, UNA **FLAUTA** TIENE UN **TONO AGUDO**, MIENTRA QUE UNA **TUBA** TIENE UN **TONO GRAVE**.

UNA **NOTA** ES UNA **REPRESENTACIÓN ESCRITA** DE UN **TONO CONCRETO**.



EL SISTEMA DE NOTACIÓN MUSICAL QUE UTILIZAMOS ES BÁSICAMENTE UNA REPRESENTACIÓN **GRÁFICA ESTILIZADA** DEL TONO EN FUNCIÓN DEL TIEMPO.



LAS NOTAS BLANCAS DEL TECLADO SE CORRESPONDEN CON **LAS SÍLABAS**: **DO, RE, MI, FA, SOL, LA, Y SI**.



EL **DO CENTRAL** ES EL **DO** MÁS CERCANO A LA **MITAD** DEL TECLADO DEL PIANO.

PARA REPRESENTAR NOTAS **MAS ALLÁ** DEL PENTAGRAMA, UTILIZAMOS LÍNEAS EXTRA ACORTADAS LLAMADAS **LÍNEAS ADICIONALES**.



CLAVE DE SOL



CLAVE DE CONTRALTO

LA **CLAVE** DETERMINA A QUÉ NOTAS CORRESPONDE CADA LÍNEA DEL PENTAGRAMA. ARRIBA PUEDES VER LAS **CUATRO CLAVES MODERNAS**; LA NOTA MOSTRADA EN CADA PENTAGRAMA SE CORRESPONDE CON EL **DO CENTRAL**.



PARA REPRESENTAR LAS NOTAS **NEGRAS** DEL TECLADO DEL PIANO UTILIZAMOS **ALTERACIONES**, QUE MODIFICAN LA NOTA EN UNO O DOS **MEDIOS TONOS**.



LA **DOBLE ALMOHADILLA** AUMENTA LA NOTA EN DOS MEDIOS TONOS.



LA **ALMOHADILLA** AUMENTA LA NOTA EN MEDIO TONO.



EL **BEQUADRO** ANULA CUALQUIER ALTERACIÓN PREVIA.

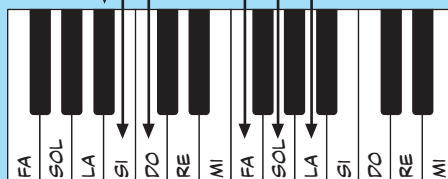


EL **BEMOL** DISMINUYE LA NOTA EN MEDIO TONO.



EL **DOBLE BEMOL** DISMINUYE LA NOTA EN DOS MEDIOS TONOS.

ESTOS SÍMBOLOS SE SITUAN A LA **IZQUIERDA** DE LA NOTA A LA QUE AFECTAN, Y MODIFICAN TODAS LAS NOTAS DE ESA LÍNEA O ESPACIO PARA EL RESTO DEL COMPÁS.



DOS NOTAS QUE TIENEN EL MISMO TONO (POR EJEMPLO, **FA SOSTENIDO** Y **SOL BEMOL**) SE LLAMAN **ENARMÓNICOS**.

Notación: El Ritmo

MIENTRAS QUE EL **TONO** LO ANOTAMOS SOBRE UN EJE VERTICAL, LA **LONGITUD DE LA NOTA** LA INDICAREMOS UTILIZANDO UN SISTEMA ARCANO DONDE INTERVIENEN ELEMENTOS COMO **CABEZAS, PLICAS Y CORCHETES**.

CUADRAPLA



REDONDA



BLANCA



NEGRA



CORCHEA



SEMICORCHEA



FUSA



SEMIFUSA



GARRAPATEA



EN ESTA TABLA, CADA UNO DE LOS TIPOS DE NOTAS REPRESENTADOS TIENEN **LA MITAD DE DURACIÓN** QUE LA NOTA INMEDIATAMENTE A SU IZQUIERDA. NINGUNA DE ESTAS NOTAS TIENE UNA **DURACIÓN ESTÁNDAR**; UNA NOTA BLANCA DE UNA OBRA MUSICAL PUEDE TENER LA MISMA DURACIÓN QUE UNA CORCHEA EN OTRA OBRA DIFERENTE.

LA DURACIÓN DE LAS NOTAS EN UNA OBRA SE REPRESENTAN MEDIANTE LOS **INDICADORES DE TIEMPO** AL PRINCIPIO DE UNA OBRA O SECCIÓN.

SILENCIO DE CUADRAPLA



SILENCIO DE REDONDA



SILENCIO DE BLANCA



SILENCIO DE NEGRA



SILENCIO DE CORCHEA



SILENCIO DE SEMICORCHEA



SILENCIO DE FUSA



SILENCIO DE SEMIFUSA



SILENCIO DE GARRAPATEA



UN **SILENCIO** ES UN PERIODO DE **SILENCIO** CON UNA DURACIÓN DETERMINADA, QUE SE CORRESPONDE CON UNA NOTA CONCRETA.



NORMALMENTE LOS SILENCIOS SE SITUAN EN POSICIONES VERTICALES CONCRETAS DE LA PARTITURA, COMO SE PUEDE VER AQUÍ.

EL **PUNTILLO** ES UN PUNTO SITUADO A LA DERECHA DE LA CABEZA DE UNA NOTA. PESE A SER MINÚSCULO, ESTE PUNTO ALBERGA UN **PODER CONSIDERABLE**: AÑADE LA MITAD DE LA DURACIÓN DE LA NOTA ORIGINAL.

MÚLTIPLES PUNTILLOS PUEDEN SER AÑADIDOS A UNA NOTA, Y CADA UNO DE ELLOS AUMENTARÁ EN LA MITAD DE DURACIÓN EL VALOR ANTERIORMENTE AÑADIDO.



LAS **LIGADURAS** SON MARCAS CURVADAS QUE CONECTAN DOS NOTAS PARA CREAR UN **ÚNICO Y PROLONGADO SONIDO**.

PARA LIGAR **MÁS DE DOS** NOTAS JUNTAS, DEBEMOS DIBUJAR LIGADORES ENTRE **CADA NOTA**; NO DEBEREMOS UTILIZAR UNA ÚNICA Y ENORME LIGADURA.

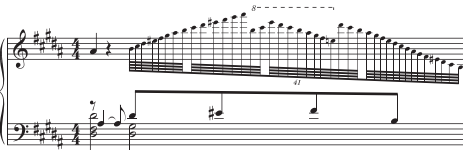


LOS **GRUPOS DE VALORACIÓN ESPECIAL** SON CUALQUIER DIVISIÓN NO ESTÁNDAR DE UNA NOTA. NORMALMENTE LOS REPRESENTAMOS COMO UN GRUPO DE NOTAS DELINEADAS MEDIANTE UN **CORCHETE** Y UN **NÚMERO** INDICANDO LA DIVISIÓN QUE SE ESTÁ REALIZANDO.

MUCHOS DE LOS GRUPOS DE VALORACIÓN ESPECIAL SON DIVISIONES SIMPLES, COMO EL **TRESILLO** QUE VEMOS A LA IZQUIERDA. ¡PERO CUALQUIER COSA ES POSIBLE! **CHOPIN**, POR EJEMPLO, ERA UN ENTUSIASMADO DE ESTAS FIGURAS.



POR EJEMPLO, ESTO NO SON **NEGRAS** EXACTAMENTE; CADA UNA DE ELLAS TIENEN UNA DURACIÓN DE UN TERCIO LA DURACIÓN DE UNA **BLANCA**.



Notación: La Métrica

UNA CARACTERÍSTICA FUNDAMENTAL DE MUCHAS OBRAS MUSICALES ES UN **PULSO RÍTMICO CONSISTENTE**.

ESTE PULSO LO LLAMAMOS EL **RITMO**, Y UN PULSO UNITARIO ES LLAMADO UNA **UNIDAD RÍTMICA**.

HAY **DOS** TIPOS DE UNIDADES RÍTMICAS: LAS QUE CONTIENEN **DOS DIVISIONES**, LLAMADAS UNIDADES RÍTMICAS **SIMPLES**...



...Y LAS QUE CONTIENEN **TRES DIVISIONES**, LLAMADAS UNIDADES RÍTMICAS **COMPUESTAS**



EN MÚSICA, LOS PULSOS SE ORGANIZAN EN PATRONES DE UNIDADES DE PULSO **ACENTUADAS** Y **NO ACENTUADAS**. DE HECHO, SI ESCUCHAS UNA SECUENCIA DE NOTAS REPETIDAS, TU CEREBRO PROBABLEMENTE EMPEZARA A PERCIBIR LAS NOTAS COMO GRUPOS DE **DOS, TRES, O CUATRO**, ¡INCLUSO AUNQUE NO HAYAN ACENTOS PRESENTES!



ESTOS GRUPOS SE LLAMAN **COMPASES**, Y SE REPRESENTAN MEDIANTE LAS **BARRAS DE COMPAS**.

BARRA DE COMPÁS

COMPÁS

LA ORGANIZACIÓN DE LAS UNIDADES DE PULSO Y LOS COMPASES EN UNA OBRA LO LLAMAMOS **MÉTRICA**. LA MÉTRICA LA DESCRIBIMOS MEDIANTE DOS NÚMEROS SITUADOS AL PRINCIPIO DE LA OBRA: SON LAS LLAMADAS **INDICACIONES DE COMPÁS**.

LAS **INDICACIONES DE COMPÁS SIMPLES** SON FÁCILES.

3
4

EL NÚMERO SUPERIOR INDICA EL **NÚMERO DE PULSOS** EN UN COMPÁS.

EL NÚMERO INFERIOR INDICA EL **TIPO DE NOTA** QUE UTILIZARÁ COMO LA **UNIDAD DE PULSO**.



EL SIGNO PARA LA NOTA INFERIOR ES MUY FÁCIL: EL 4 SE REFIERE A UNA NEGRA, EL 8 A UNA CORCHEA, EL 16 A UNA SEMICORCHEA, ETCÉTERA.

LAS **INDICACIONES DE COMPÁS COMPUESTAS** ESTÁN, POR ASÍ DECIRLO, **MINTIÉNDOTE**.

6
8

EL NÚMERO SUPERIOR INDICA EL **NÚMERO DE DIVISIONES** EN UN COMPÁS. PARA OBTENER EL SÚMERO DE PULSOS, DIVÍDELO POR **TRES**.

EL NÚMERO INFERIOR INDICA EL **TIPO DE NOTA** QUE UTILIZAREMOS COMO **DIVISIÓN**. PARA CONSEGUIR LA **UNIDAD DE PULSO**, UTILIZAREMOS LA NOTA QUE ES EQUIVALENTE A **TRES** DE ESTAS NOTAS. EN UNA MÉTRICA COMPUESTA, ¡LA UNIDAD DE PULSO SIEMPRE ES UNA **NOTA CON PUNTILLO**!

2



DE HECHO, ¿NO SERÍA ÉSTA UNA MEJOR MANERA DE ESPECIFICAR LA **MÉTRICA COMPUESTA**?

LO SIENTO... EL **MANUAL** DICE QUE TIENES QUE HACERLO DE LA OTRA FORMA.



SI MIRAMOS AL **NÚMERO DE ARRIBA** DE LA INDICACIÓN DE COMPÁS, PUEDES DEDUCIR **DOS COSAS** DE LA MÉTRICA: SIBINARIAS ES **SIMPLE** O **COMPUESTA**, Y CUÁNTOS **PULSOS** HAY EN UN **COMPÁS**.

	SIMPLE	COMPUESTA
2	2	6
3	3	9
4	4	12

LAS NOTAS QUE TIENEN **CORCHETES** PUEDEN AGRUPARSE UTILIZANDO **BARRAS DE UNIÓN** EN LUGAR DE **CORCHETES**.



EN CUALQUIER CASO, LA UNIÓN DE BARRAS SÓLO LA UTILIZAMOS PARA **AGRUPAR NOTAS**. LA MAYORÍA DE LAS VECES NO **UNIRÁS** NOTAS ENTRE PULSOS, NI **LIGARÁS** NOTAS DENTRO DE PULSOS.



La Escala Mayor

UNA DE LAS RAZONES POR LAS QUE UNA OBRA MUSICAL **SUENA DE LA MANERA QUE SUENA** TIENE QUE VER CON EL **GRUPO DE NOTAS** QUE EL COMPOSITOR DECIDE UTILIZAR.



MIRE **ESTA MELODÍA**, POR EJEMPLO...

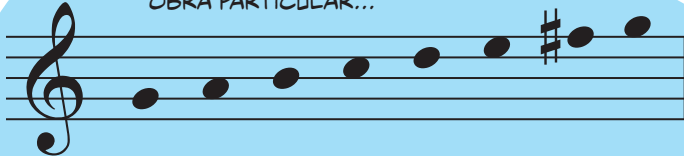
ELIMINEMOS TODAS LAS **NOTAS DUPLICADAS**, INDEPENDIENTEMENTE DE EN QUÉ **OCTAVA** ESTÉN.



AHORA, PONGAMOS LAS NOTAS EN **ORDEN ALFABÉTICO**, EMPEZANDO EN LA NOTA EN LA QUE LA MELODÍA SONABA COMO LA **CENTRAL**.



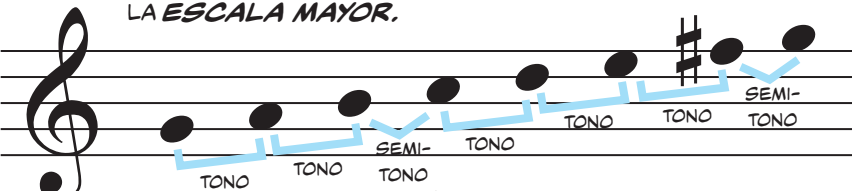
LO QUE HEMOS CONSEGUIDO ES LA **"PALETA"** DE ESTA OBRA PARTICULAR...



COMO EN UNA **PALETA DE COLORES** DONDE EL PINTOR SELECCIONA EL **COLOR** UTILIZADO EN EL LIENZO QUE ESTÁ PINTANDO.

EN MÚSICA, ESTA "PALETA" SE LLAMA **ESCALA**. AUNQUE NORMALMENTE ESCRIBIREMOS LAS ESCALAS DE **NOTAS BAJAS A NOTAS ALTAS**, EL ORDEN REALMENTE **NO ES LO IMPORTANTE**; SINO LAS **NOTAS** INCLUIDAS EN LA ESCALA Y QUE HACEN QUE LA OBRA SUENE DE LA MANERA QUE LO HACE.

ESTA DISPOSICIÓN PARTICULAR, DONDE ENCONTRAMOS SEMITONOS ENTRE LOS PASOS **TRES Y CUATRO** Y ENTRE LOS PASOS **SIETE Y OCHO** (O ENTRE SIETE Y **UNO**, YA QUE OCHO Y UNO SON LA MISMA NOTA), SE LLAMA LA **ESCALA MAYOR**.



(POR CIERTO, ESTA ESCALA SE LLAMA LA **ESCALA DE SOL MAYOR**, PORQUE EMPIEZA EN **SOL**.)

CONOCIENDO ESTA FÓRMULA, ¡PUEDES CREAR UNA ESCALA MAYOR EN **CUALQUIER NOTA**!

LA ESCALA **FA** MAYOR



LA ESCALA **SI** MAYOR



LA ESCALA **RE BEMOL** MAYOR

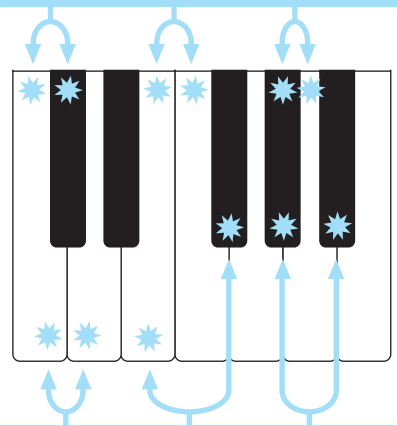


LA ESCALA **SOL BEMOL** MAYOR



REALMENTE HAY MUCHOS **TIPOS** DIFERENTES DE ESCALAS, CADA UNA CON UN PATRÓN DIFERENTE DE **TONOS** Y **SEMITONOS**.

UN **SEMITONO** ES LA DISTANCIA ENTRE **DOS TECLAS ADYACENTES** EN EL **TECLADO DEL PIANO**, INDEPENDIENTEMENTE DEL **COLOR**.



UN **TONO** ES EL EQUIVALENTE A **DOS SEMITONOS**.

PERO RECUERDA...
¡UN **GRAN PODER**
CONLLEVA UNA
GRAN
RESPONSABILIDAD!

Armadura de Clave

SI ESTÁS ESCRIBIENDO **ESCALAS MAYORES** Y TE FIJAS EN LAS **ALTERACIONES** QUE TIENEN LUGAR, TE DARÁS CUENTA DE QUE SIGUEN UN **PATRÓN...**

POR EJEMPLO: MIRA LAS ESCALAS CON TÓNICAS BEMOLES, EMPEZANDO POR LA ESCALA QUE TIENE **UNA NOTA BEMOL** HASTA LA QUE TIENE **SIETE BEMOLES**: LOS BEMOLES SE INCREMENTAN EN UN **ORDEN ESPECÍFICO**. ¡LO MISMO PASA CON LAS **TÓNICAS SOSTENIDAS**!

DE MANERA QUE SI BUSCAS UNA ARMADURA DE CLAVE QUE TENGA SÓLO UN **RE BEMOL** NO LO VAS A ENCONTRAR: SI UNA ARMADURA TIENE UN **RE BEMOL**, ¡TAMBIÉN TENDRÁ UN **SI BEMOL**, UN **MI BEMOL** Y UN **LA BEMOL**!

COMO ESCRIBIR UNA OBRA COMPLETA EN **DO SOSTENIDO MAYOR** HABRÍA SIDO UNA MANERA IRREMEDIABLE DE SUFRIR UN **SÍNDROME DEL TÚNEL CARIPIANO** POR TODOS LOS SOSTENIDOS QUE HAY INVOLUCRADOS, LOS COMPOSITORES RÁPIDAMENTE INGENIARON UNA MANERA DE SIMPLIFICAR LAS COSAS: **ARMADURAS DE CLAVE**.

UNA **ARMADURA** ES UN GRUPO DE **ALTERACIONES** SITUADOS AL PRINCIPIO DE CADA LÍNEA, JUSTO A LA DERECHA DE LA CLAVE, QUE INSTRUYEN AL INTÉRPRETE QUE DEBE APLICAR ESAS ALTERACIONES A **CADA UNA DE LAS NOTAS** DE LA OBRA, A MENOS QUE SE ESPECIFIQUE LO CONTRARIO.

POR EJEMPLO, **ESTA** ARMADURA INDICA QUE TODAS LAS NOTAS **FA, DO Y SOL** DE LA PARTITURA DEBEN LLEVAR EL **SOSTENIDO**, ¡INDEPENDIENTEMENTE DE LA OCTAVA!

AH, Y **OTRA COSA**: ¡LAS ALTERACIONES HAN DE SITUARSE EN EL **ORDEN CORRECTO**, Y NECESITAN SEGUIR UN **PATRÓN CONCRETO DE SITUACIÓN** QUE **VARIARÁ** LIGERAMENTE DEPENDIENDO DE LA **CLAVE** UTILIZADA! SI TE DESVÍAS DE ESTA REGLA, ¡ESTÁS APAÑADO COMPOSITOR!

¡**SOSTENIDOS EN LA CLAVE DE TENOR**! BUENO Y ¿CUÁL ES EL PROBLEMA? ¡YA TE ACOSTUMBRARÁS!



DO ^b		SI MI LA RE SOL DO FA	
DO			
DO [#]		FA DO SOL RE LA MI SI	
RE ^b		SI MI LA RE SOL	
RE		FA DO	
MI ^b		SI MI LA	
MI		FA DO SOL RE	
FA		SI	
FA [#]		FA DO SOL RE LA MI	
SOL ^b		SI MI LA RE SOL DO	
SOL		FA	
LA ^b		SI MI LA RE	
LA		FA DO SOL	
SI ^b		SI MI	
SI		FA DO SOL RE LA	

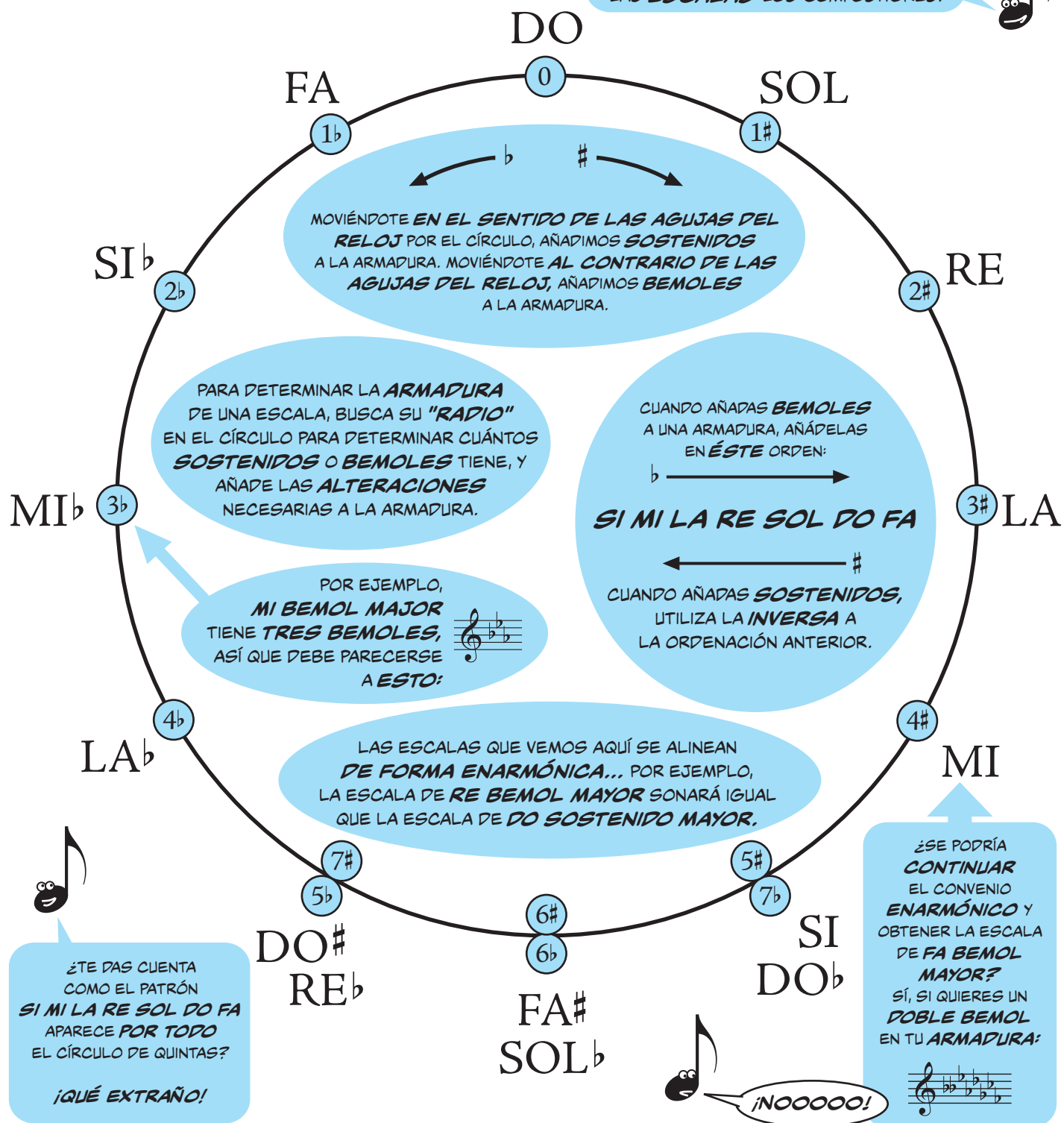
JA JA... ¡NUNCA!

El Círculo de Quintas

ESTA REPRESENTACIÓN, LLAMADA **EL CÍRCULO DE QUINTAS**, NOS MUESTRA CADA ESCALA COMO UN **RADIO** EN EL CÍRCULO, EMPEZANDO CON EL **DO MAJOR** EN LA PARTE SUPERIOR, Y **AÑADIENDO ALTERACIONES**, UNA CADA VEZ, A LAS **ARMADURAS** ALREDEDOR DEL PERÍMETRO.

LOS TEÓRICOS CONSIDERAN **CONVENIENTE** ORGANIZAR TODAS LAS **ARMADURAS DE CLAVE** POSIBLES EN UNA **REPRESENTACIÓN** QUE MUESTRE LA RELACIÓN DE UNAS CON OTRAS.

VOLVEREMOS A ESTE DIBUJO CUANDO SIGAMOS APRENDIENDO CÓMO UTILIZAN LAS **ESCALAS** LOS COMPOSITORES.



Intervalos Diatónicos

UN INTERVALO ES LA DISTANCIA EN TONOS ENTRE DOS NOTAS.



INTERVALOS MÁS CORTOS

LA MANERA MÁS SENCILLA CON LA QUE IDENTIFICAMOS DIFERENTES INTERVALOS ES CONTANDO LOS SALTOS ENTRE DOS NOTAS.



TEÓRICAMENTE, CONTAMOS GRADOS DE ESCALA, PERO LA MANERA MÁS FÁCIL DE HACERLO ES CONTANDO LÍNEAS Y ESPACIOS EN EL PENTAGRAMA.



¡ESTE INTERVALO ES UNA SÉPTIMA!

CUANDO CONTAMOS, HAY QUE EMPEZAR CON LA NOTA MÁS GRAVE COMO UNO E IR CONTANDO HASTA QUE LLEGUES A LA NOTA MÁS AGUDA.



CUANDO CONTAMOS LAS LÍNEAS Y ESPACIOS, PODEMOS IGNORAR TRANQUILAMENTE CUALQUIER ALTERACIÓN.

ESTE INTERVALO ES TAMBIÉN UNA SÉPTIMA... ¡HABLAREMOS SOBRE POR QUÉ ES DIFERENTE MUY PRONTO!



DOS NOTAS EN LA MISMA LÍNEA O ESPACIO LAS LLAMAMOS UNÍSONO.

¡ES LA PALABRA LATINA PARA "UN SONIDO"!



Y ÉSTA ES LA PALABRA LATINA PARA "OCHO"!

LA DISTANCIA DE UNA NOTA A LA PRÓXIMA NOTA MÁS CERCANA CON EL MISMO NOMBRE DE LETRA LA LLAMAMOS OCTAVA.

CUANDO HABLAMOS DE INTERVALOS ES FRECUENTE MENCIONAR INTERVALOS ARMÓNICOS E INTERVALOS MELÓDICOS.



INTERVALO ARMÓNICO

INTERVALO MELÓDICO

UN INTERVALO ARMÓNICO ES BÁSICAMENTE DOS NOTAS QUE SE TOCAN SIMULTÁNEAMENTE, UN INTERVALO MELÓDICO ES UNA NOTA TOCADA DESPUÉS DE OTRA.

Y CUANDO INTERCAMBIAS LAS DOS NOTAS (MUEVES LA NOTA MÁS GRAVE ARRIBA UNA OCTAVA DE MANERA QUE SE CONVIERTE EN LA NOTA MÁS AGUDA), LO LLAMAMOS INVERTIR EL INTERVALO.



ES CONVENIENTE RECORDAR QUE SEGUNDAS SIEMPRE SE INVI-ERTE A SÉPTIMAS, TERCERAS A SEXTAS, ETCÉTERA...

EL HECHO DE QUE CADA UNA DE ESTAS PAREJAS SUMAN NUEVE ES CONOCIDO POR LOS TEÓRICOS COMO "LA REGLA DEL NUEVE".

LA REGLA

2° ↔ 7°

3° ↔ 6°

4° ↔ 5°

5° ↔ 4°

6° ↔ 3°

7° ↔ 2°

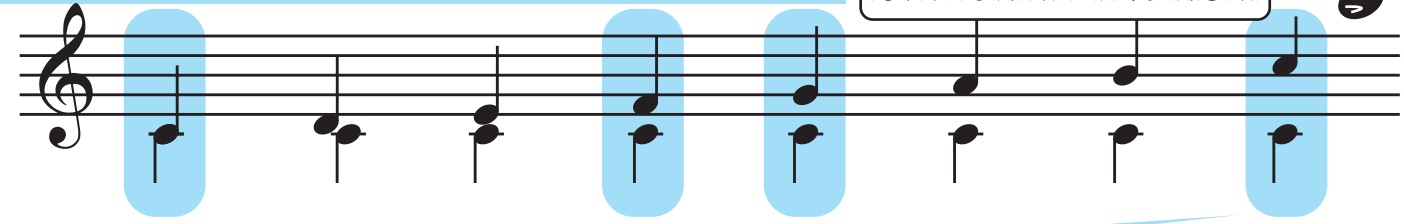
DEL NUEVE

Intervalos Perfectos

LA **DISTANCIA** DE UN INTERVALO ES **UNA** PARTE DE SU NOMBRE, PERO HAY **MÁS**: CADA INTERVALO TIENE OTRA CALIDAD EN ÉL, LO QUE LLAMAREMOS SU **INFLEXIÓN**.

LA INFLEXIÓN ES UN POCO MÁS **DIFÍCIL** DE COMPRENDER, PRINCIPALMENTE PORQUE DEPENDE DEL **TIPO** DE INTERVALO. ASÍ QUE EMPECEMOS MIRANDO A **UNÍSONOS, CUARTAS, QUINTAS Y OCTAVAS**.

ALGUNOS TEÓRICOS UTILIZAN EL TÉRMINO **CALIDAD** PARA ESTO... ES PERFECTAMENTE VÁLIDO TAMBIÉN.



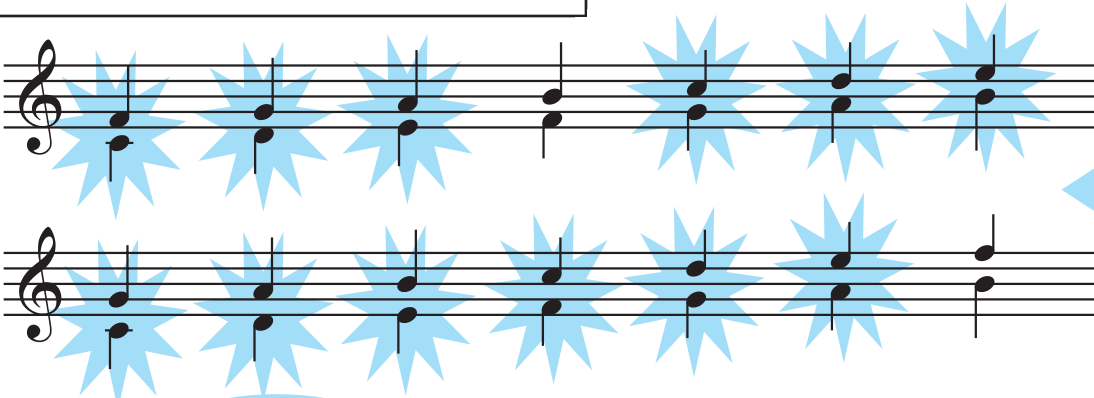
UNÍSONOS Y OCTAVAS

SON LO MÁS FÁCIL DE ETIQUETAR: SI DOS NOTAS SON LA **MISMA** (POR EJEMPLO, **SI BEMOL Y SI BEMOL**), ENTONCES LA INFLEXIÓN ES **PERFECTA**: ESTE TIPO DE INTERVALOS SE LLAMAN UN **UNÍSONO PERFECTO** O UNA **OCTAVA PERFECTA**.

CUARTAS Y QUINTAS

NECESITAN UN POCO MÁS DE **EXPLICACIÓN**.

SI MIRAS TODAS LAS CUARTAS Y QUINTAS QUE PUEDES CREAR UTILIZANDO LAS **NOTAS BLANCAS** EN EL TECLADO DEL PIANO (EN OTRAS PALABRAS, UTILIZANDO SÓLO NOTAS **SIN ALTERACIONES**):



CADA UNA DE ELLAS ES **PERFECTA**... ¡EXCEPTO AQUELLAS QUE UTILIZAN **FA** Y **SI**!

ESPERA... ¿POR QUÉ SON DIFERENTES LOS INTERVALOS DE **SI A FA**?

BIEN, SI CONTARAS LOS **SEMITONOS** QUE COMPONEN CADA INTERVALO, TE DARÍAS CUENTA QUE TODOS LOS DEMÁS SON **DE IGUAL TAMAÑO**, PERO LOS INTERVALOS DE **SI A FA** NO LO SON: **FA A SI** ES UN SEMITONO **MAYOR** QUE UNA CUARTA PERFECTA, Y **SI A FA** ES UN SEMITONO **MEJOR** QUE UNA QUINTA PERFECTA.

LO QUE NOS LLEVA A LA **PREGUNTA**: SI EL INTERVALO NO ES **PERFECTO**, ENTONCES ¿QUE ES?

UN INTERVALO QUE ES UN SEMITONO **MAYOR** QUE EL PERFECTO LO LLAMAMOS INTERVALO **AUMENTADO**.



PUEDES IR **MÁS ALLÁ**, CON INTERVALOS **DOBLE AUMENTADOS** Y **DOBLE DISMINUIDOS**, PERO... ¿REALMENTE **TE INTERESA**?

AUMENTADO

PERFECTO

DISMINUIDO



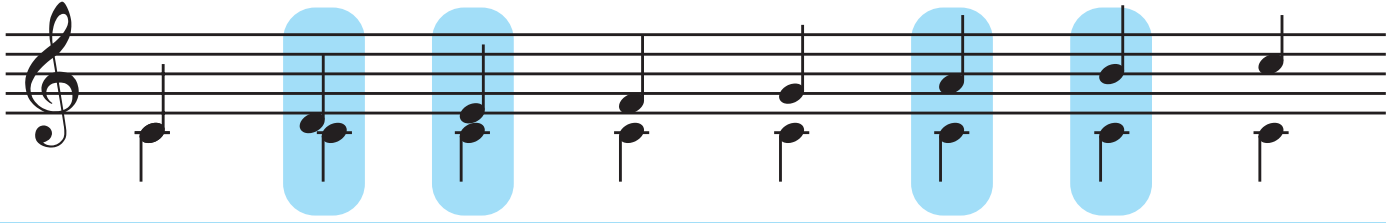
Y NO EXISTE EL **UNÍSONO DISMINUIDO**...

¡IGUAL QUE DOS COSAS NO PUEDEN ESTAR A **DOS METROS NEGATIVOS** DE DISTANCIA!

UN INTERVALO QUE ES UN SEMITONO **MEJOR** QUE UNO PERFECTO LO LLAMAMOS INTERVALO **DISMINUIDO**.

Intervalos Imperfectos

HEMOS HABLADO SOBRE **UNÍSONOS**, **CUARTAS**, **QUINTAS** Y **OCTAVAS**, PERO ¿QUÉ PASA CON EL RESTO? ¿SON LOS OTROS INTERVALOS **IMPERFECTOS**?



BIEN, SÍ, PERO NO PORQUE SEAN **INFERIORES** A LOS INTERVALOS PERFECTOS...

SEGUNDAS, TERCERAS, SEXTAS Y SÉPTIMAS ¡FUNCIONAN DE UN MODO UN TANTO **DIFERENTE**!



POR UNA COSA, LA **INFLEXIÓN** PARA ESTOS INTERVALOS NUNCA ES **PERFECTO**; SERÁ O **MAYOR** O **MENOR**. LOS INTERVALOS MENORES SON UN SEMITONO MÁS PEQUEÑOS QUE LOS INTERVALOS MAYORES. COMO LOS INTERVALOS PERFECTOS, TAMBIÉN PUEDEN SER **AUMENTADOS** O **DISMINUIDOS**; LOS INTERVALOS AUMENTADOS SON UN SEMITONO MÁS LARGOS QUE EL MAYOR, Y LOS INTERVALOS DISMINUIDOS SON UN SEMITONO MÁS PEQUEÑOS QUE EL MENOR.

¿CÓMO SABEMOS SI UN INTERVALO ES **MAYOR** O **MENOR**? PODEMOS UTILIZAR LA **ESCALA MAYOR** PARA AVERIGUARLO. FÍJATE QUE, EN LA ESCALA MAYOR, LOS INTERVALOS DESDE LA **TÓNICA** SUBIENDO HACIA OTRO GRADO DE ESCALA SON **MAYORES**.



IGUALMENTE, LOS INTERVALOS DE LA TÓNICA BAJANDO A OTRO GRADO DE ESCALA SON **MENORES**.



SABIENDO ESTO, CUANDO TE ENCUENTRES CON UNA **SEGUNDA, TERCERA, SEXTA O SÉPTIMA**, PUEDES ENCONTRAR SU INFLEXIÓN PENSANDO EN LA ARMADURA DE LA NOTA SUPERIOR Y/O INFERIOR.

SABEMOS QUE ÉSTA ES UNA **SEXTA MAYOR** PORQUE **RE**, LA NOTA SUPERIOR, ESTÁ EN LA TONALIDAD DE **FA MAYOR** (LA NOTA INFERIOR).



Y ÉSTA ES UNA **SÉPTIMA DISMINUIDA** PORQUE **SI**, LA NOTA INFERIOR, ESTÁ EN LA TONALIDAD DE **LA MAYOR** (LA NOTA SUPERIOR).

SI LA **NOTA SUPERIOR** ESTÁ EN LA TONALIDAD MAYOR DE LA **NOTA INFERIOR**, EL INTERVALO ES **MAYOR**.
SI LA **NOTA INFERIOR** ESTÁ EN LA TONALIDAD MAYOR DE LA **NOTA SUPERIOR**, EL INTERVALO ES **MENOR**.

CUANDO LAS NOTAS DEL INTERVALO TIENEN **ALTERACIONES**, LAS ARMADURAS DE CLAVE ASOCIADAS PUEDEN SER MÁS **COMPLICADAS**... ASÍ QUE ES MÁS FÁCIL **IGNORAR TEMPORALMENTE** LAS ALTERACIONES, DETERMINAR EL INTERVALO, Y ENTONCES **AÑADIR LAS ALTERACIONES DE NUEVO UNA POR UNA**, ¡Y OBSERVAR CÓMO CAMBIA EL INTERVALO!



¡AGGH! ¿ES QUE **ESTO?** OCULTEMOS PRIMERO LAS ALTERACIONES...



M6

MI ESTÁ EN LA TONALIDAD DE **SOL**, ASÍ QUE SABEMOS QUE ES UNA SEXTA **MAYOR**.



m6

AÑADIENDO OTRA VEZ EL **BEMOL** HACE EL INTERVALO **MÁS PEQUEÑO**, ASÍ QUE AHORA ES UNA SEXTA **MENOR**...



d6

AÑADIENDO DE NUEVO EL **SOSTENIDO** LO HACEMOS TODAVÍA MÁS **PEQUEÑO**... ¡UNA SEXTA **DISMINUIDA**!

Las Escalas Menores

ACTUALMENTE HAY DOS COSAS QUE DEFINEN UNA **TONALIDAD**: LA **ARMADURA** ES LA MÁS OBVIA, PERO OTRA PARTE IMPORTANTE DE UNA TONALIDAD ES LA **TÓNICA**... LA NOTA A PARTIR DE LA CUAL **CENTRAMOS** LA TONALIDAD.

ESTA TONALIDAD VIENE DEFINIDA POR UNA ARMADURA **SIN SOSTENIDOS NI BEMOLES**, PERO TAMBIÉN POR EL HECHO DE QUE ESTÁ CENTRADA ALREDEDOR DEL **DO**.



PERO ¿QUÉ PASA SI **CAMBIAMOS LA TÓNICA**? ¿QUÉ OCURRIRÁ SI UTILIZAMOS LAS MISMAS NOTAS DE LA ARMADURA, PERO CAMBIAMOS LA **NOTA A PARTIR DE LA CUAL SE CENTRA LA TONALIDAD**?

SI CENTRAMOS LA TONALIDAD POR EL **SEXTO GRADO DE ESCALA** DE LA ESCALA MAYOR, OBTENEMOS UNA ESCALA NUEVA: LA **ESCALA MENOR**.

LA ESCALA
MENOR
NATURAL



LA COSA ES QUE A LOS COMPOSITORES DEL **PERÍODO DE LA PRÁCTICA COMÚN** NO LES GUSTABA MUCHO ESTA ESCALA, PORQUE LE FALTA ALGO QUE SÍ QUE TIENE LA **ESCALA MAYOR**: UN SEMITONO ENTRE LA NOTA **SEPTIMA** Y **PRIMERA**.

¡ESTE TONO NO TIENE LA **TENSIÓN** QUE SUELE TENER EN LA **TÓNICA**!

ASÍ QUE ESTO ES LO QUE HACEN: **SUBEN** EL TONO PRINCIPAL UN **SEMITONO** CON UNA **ALTERACIÓN**. ¡ESTO LES OTORGA LA **TENSIÓN** QUE ESTABAN BUSCANDO!

LA ESCALA
MENOR
ARMÓNICA



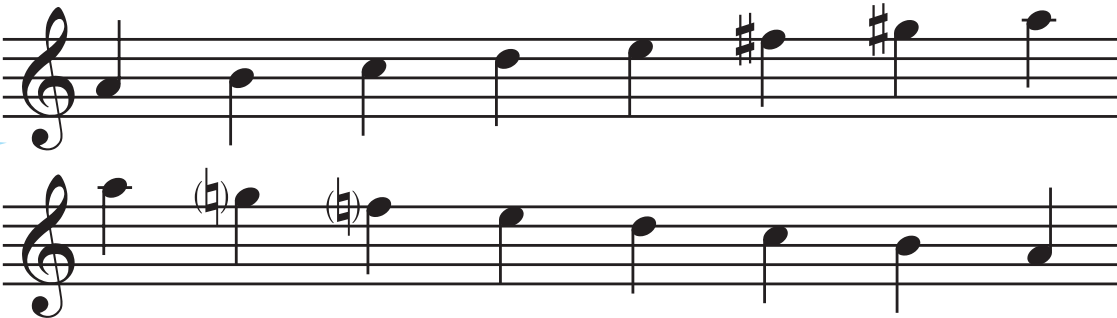
¡SEMI-
TONO!

ESTA ESCALA ES GENIAL PARA CONSTRUIR **ACORDES**, ASÍ QUE NOS REFERIREMOS A ELLA COMO LA **ESCALA MENOR ARMÓNICA**. POR CONTRA, LOS COMPOSITORES NO LA UTILIZAN PARA ESCRIBIR **MELODÍAS**, PORQUE TIENE UN **PROBLEMA**: UNA **SEGUNDA AUMENTADA** ENTRE EL **SEXTO** Y **SÉPTIMO GRADO DE ESCALA**.

ASÍ QUE, PARA **MELODÍAS**, HACEN OTRO CAMBIO: AÑADEN **OTRA ALTERACIÓN** PARA SUBIR EL **SEXTO GRADO DE ESCALA** EN UN SEMITONO.

¡AHORA SÓLO TENEMOS TONOS Y SEMITONOS!

LA ESCALA
MENOR
MELÓDICA



AHORA, RECUERDA... LA RAZÓN POR LA CUAL **SUBIMOS** EL TONO PRINCIPAL EN PRIMER LUGAR ES PARA CREAR TENSION DESDE EL **SÉPTIMO GRADO DE ESCALA** HASTA LA **TÓNICA**. PERO EN UNA MELODÍA, SI EL SÉPTIMO GRADO DE ESCALA ES SEGUIDO POR EL **SEXTO GRADO DE ESCALA**, NO NECESITAMOS ESA TENSION, ASÍ QUE NO NECESITAMOS SUBIR EL TONO PRINCIPAL.

LA FORMA DE ILUSTRAR ESTO ES DIFERENCIANDO ENTRE **MELÓDICA MENOR ASCENDENTE** Y **MELÓDICA MENOR DESCENDIENTE**; PARA UNA MELÓDICA MENOR DESCENDIENTE ¡NO SUBIMOS NADA!

Triadas

AUNQUE DEFINIMOS TÉCNICAMENTE UN **ACORDE** COMO **CUALQUIER** COMBINACIÓN DE NOTAS TOCADAS SIMULTÁNEAMENTE, EN **TEORÍA MUSICAL** SE DEFINEN EN GENERAL LOS ACORDES COMO LA COMBINACIÓN DE **TRES O MÁS NOTAS**.

¿ARMONÍA DE SEXTAS? ¿DE SÉPTIMAS?
COMO OCURRE EN LA ARMONÍA DE QUINTAS
ESTAS SON LAS MISMAS QUE LAS DE
TERCERAS Y SEGUNDAS RESPECTIVAMENTE.

ARMONÍA DE SEGUNDAS



LOS ACORDES CONSTRUÍDOS POR **SEGUNDOS** FORMAN LOS **CLÚSTERS**, QUE NO SON **ARMONÍAS** SINO **TIMBRES**.

ARMONÍA DE TERCERAS



LOS ACORDES CONSTRUÍDOS A PARTIR DE **TERCERAS** (MÁS CONCRETAMENTE, DE **TERCERAS MAYORES** Y **TERCERAS MENORES**) CONFORMAN LA BASE DE LA MAYORÍA DE LA ARMONÍA DEL **PERÍODO DE LA PRÁCTICA COMÚN**.

ARMONÍA DE CUARTAS



ACORDES CONSTRUÍDOS A PARTIR DE **CUARTAS JUSTAS** CREAN UN SONIDO DIFERENTE, UTILIZADO EN COMPOSICIONES DE **PRINCIPIOS DEL SIGLO XX** Y POSTERIORES.

ARMONÍA DE QUINTAS



LOS ACORDES CONSTRUÍDOS POR **QUINTAS JUSTAS** PUEDEN REESCRIBIRSE COMO **ACORDES DE CUARTAS** Y POR TANTO NO FORMAN UN SISTEMA ARMÓNICO PROPIO.

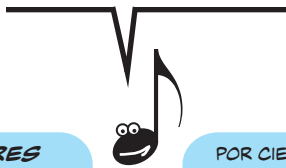


¿ES UN ACORDE SIGUE SIENDO DE **TERCERAS** SI SE CONSTRUYE CON **TERCERAS DISMINUIDAS** O **TERCERAS AUMENTADAS**?



CUANDO CONSTRUIMOS UN ACORDE POR **TERCERAS** DENTRO DE UNA OCTAVA OBTENEMOS LA **FORMA SIMPLE** DEL ACORDE.

COMENCEMOS EN LA ARMONÍA DE TERCERAS CON EL ACORDE MÁS SIMPLE POSIBLE: LA **TRIADA**.



UNA TRIADA SE DEFINE COMO UN **ACORDE DE TRES NOTAS** PERO EN LA PRÁCTICA CASI SIEMPRE QUEREMOS DECIR TRES NOTAS A DISTANCIA DE **TERCERA**.

BUENO, LAS TERCERAS DISMINUIDAS SUENAN IGUAL QUE LAS **SEGUNDAS MAYORES** Y LAS TERCERAS AUMENTADAS COMO LAS **CUARTAS JUSTAS**, ASÍ QUE...

NO.

A LA NOTA **MÁS GRAVE** DEL ACORDE CUANDO EL ACORDE ESTA EN **FORMA SIMPLE** LA LLAMAMOS **FUNDAMENTAL**. LOS NOMBRES DE LAS OTRAS NOTAS SE BASAN EN SU **INTERVALO RELATIVO** A LA FUNDAMENTAL.



POR CIERTO, LOS **ACORDES DE CUATRO NOTAS** SE LLAMAN TÉCNICAMENTE **CUATRIADAS** PERO POR LO GENERAL LOS LLAMAMOS **ACORDES DE SÉPTIMA** YA QUE AÑADEN UNA SÉPTIMA.

SÓLO HAY **CUATRO** TIPOS DE TRIADA UTILIZANDO **TERCERAS MAYORES** Y **MINORES**:

LA TRIADA DISMINUIDA

DOS **TERCERAS MAYORES** SUPERPUESTAS



LA TRIADA MENOR

UNA **TERCERA MAYOR** ARRIBA
UNA **TERCERA MENOR** ABAJO



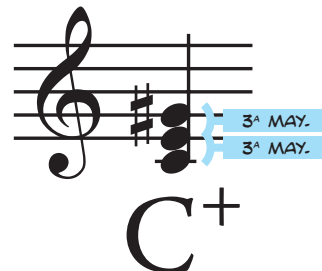
LA TRIADA MAYOR

UNA **TERCERA MENOR** ARRIBA
UNA **TERCERA MAYOR** ABAJO



LA TRIADA AUMENTADA

DOS **TERCERAS MAYORES** SUPERPUESTAS.



LAS LETRAS Y SÍMBOLOS UTILIZADOS PARA DENOMINAR A LAS TRIADAS ES LO QUE LLAMAMOS **CIFRADO AMERICANO**. LA TRADICIÓN ESPAÑOLA UTILIZA EL CIFRADO BARROCO Y EL DE FUNCIÓN PARA EL ANÁLISIS, AUNQUE CADA VEZ ES MÁS HABITUAL VERLO EN LIBROS Y MANUALES.

Inversión de Triadas



DAMAS Y CABALLEROS, ÉSTE ES FRANZ JOSEPH HAYDN!

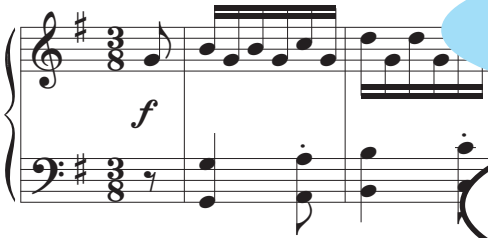
Y NOS TRAE UN MOVIMIENTO DE SU **SONATA EN SOL MAYOR DE 1767.**



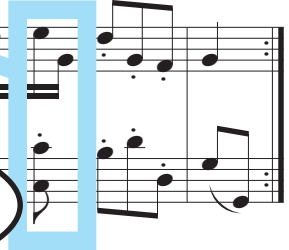
¡OOH! ¡VAMOS A VERLO!

GRACIAS POR CONTAR CONMIGO. EN ESTA OBRA UTILIZO BASTANTES **TRIADAS.**

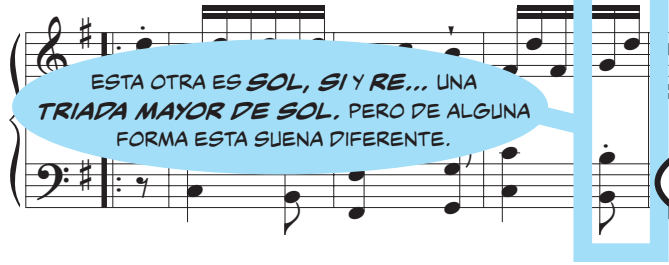
AQUÍ HAY UNA: TIENE LAS NOTAS **DO, MI Y SOL.** ¡ES UNA **TRIADA MAYOR DE DO!** QUE GUAY.



GRACIAS. TE HAS FIJADO EN QUE LAS NOTAS SE **SEPARAN** Y NO SÓLO SE AGRUPAN EN TERCERAS? A PESAR DE ESO SIGUE SIENDO **UNA TRIADA.**



ESTA OTRA ES **SOL, SI Y RE...** UNA **TRIADA MAYOR DE SOL.** PERO DE ALGUNA FORMA ESTA SUENA DIFERENTE.



ESTO SE DEBE A QUE LA **TERCERA** DEL ACORDE ESTÁ EN EL **BAJO**... CUANDO SUCEDE ESTO DECIMOS QUE EL ACORDE ESTÁ EN **PRIMERA INVERSIÓN.**

¿**PRIMERA INVERSIÓN?** ¿CÓMO DENOMINAMOS AL ACORDE CUANDO LA **FUNDAMENTAL** ESTÁ EN EL **BAJO**, COMO EN EL PRIMERO QUE VIMOS?



A ESE LA LLAMAMOS **ESTADO FUNDAMENTAL.**

ENTONCES ESTE QUE TIENE **RE, FA Y LA** ES UNA **TRIADA MENOR DE RE...** EN **SEGUNDA INVERSIÓN!**



¡**EXACTO!** PORQUE LA **QUINTA** ESTÁ EN EL **BAJO.**

¿ASÍ QUE LO QUE HACE QUE UN TRIADA ESTÉ EN **ESTADO FUNDAMENTAL, PRIMERA INVERSIÓN O SEGUNDA INVERSIÓN** ES SIMPLEMENTE LA **NOTA QUE ESTÁ EN EL BAJO?**

ES DIFÍCIL CREER QUE EL SONIDO DEL ACORDE PUEDA **CAMBIAR TANTO** SÓLO POR LA **NOTA DEL BAJO.**

ASÍ ES! Y CADA UNA TIENE SU PROPIO **CARÁCTER.**

LO SÉ, ES **IMPRESIONANTE.**



Bajo Cifrado



Figura 1. El Bajo Continuo

LAS OBRAS MUSICALES ESCRITAS EN LA **ERA BARROCA** INCLÚAN A MENUDO UNA PARTE LLAMADA **BAJO CONTINUO** QUE CONSISTIRÍA EN UNA **ÚNICA LÍNEA MELÓDICA EN CLAVE DE FA** CON VARIOS **NÚMEROS** Y **ACCIDENTES** IMPRESOS BAJO LAS NOTAS.

NO, NO, NO... ¡NO HUBO UN INSTRUMENTO LLAMADO **BAJO CONTINUO**! LA PARTE ERA TOCADA POR **DOS INSTRUMENTOS**: UN INSTRUMENTO EN CLAVE DE FA COMO EL **CELLO** O EL **FAGOT**, Y UN INSTRUMENTO DE TECLADO COMO EL **CLAVICÉMBALO**.

¡EN EJECUCIÓN, EL INSTRUMENTO EN CLAVE DE FA TOCARÍA SIMPLEMENTE LAS **NOTAS DADAS**, PERO EL TECLADISTA **IMPROVISARÍA** BASÁNDOSE EN LAS **NOTAS Y SÍMBOLOS BAJO LA PARTE**!



ENTONCES
ESTO...

¡PODÍA SER TOCADO COMO **ESTO**!

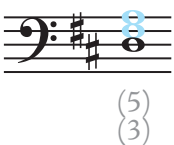


LOS NÚMEROS Y SÍMBOLOS IMPRESOS DEBAJO DEL BAJO CONTINUO SON LLAMADOS **BAJO CIFRADO**. ENTONCES, ¿CÓMO CONVIERTES EL BAJO CIFRADO EN **ACORDES**?

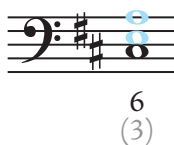
ANTE TODO, ES IMPORTANTE SABER QUE LA **NOTA** DADA EN LA CLAVE DE FA ES SIEMPRE EL **BAJO DEL ACORDE**. Y RECUERDA: ¡EL **BAJO** NO NECESARIAMENTE ES LA **FUNDAMENTAL**!

SEGUNDO, LOS **NÚMEROS** REPRESENTAN **INTERVALOS** SOBRE EL **BAJO**, AUNQUE ALGUNOS NÚMEROS SON USUALMENTE DEJADOS FUERA.

NÓTESE QUE LOS INTERVALOS SON SIEMPRE **DIATÓNICOS**. NO TE PREOCUPES POR LA **INFLEXIÓN...** ¡SOLO UTILIZA LAS NOTAS DE LA **ARMADURA DE CLAVE**!



SI **NO HAY NÚMEROS**, AGREGA UNA **TERCERA** Y UNA **QUINTA** SOBRE EL BAJO... ¡OBTIENES UN **ACORDE EN ESTADO FUNDAMENTAL**!



SOLAMENTE UN **SEIS** INDICA UNA **SEXTA** Y UNA **TERCERA** SOBRE EL BAJO, ¡CREANDO UN **ACORDE EN PRIMERA INVERSIÓN**!



UN **SEIS** Y UN **CUATRO** INDICAN UNA **SEXTA** Y UNA **CUARTA** SOBRE EL BAJO, ¡DÁNDOTE UN **ACORDE EN SEGUNDA INVERSIÓN**!



#6

ACÁ, EL **SOSTENIDO** ES APLICADO A LA **SEXTA** SOBRE EL BAJO, ASÍ QUE LE AGREGAMOS UN **SOSTENIDO A SOL**.



#

ACÁ, **NO HAY NINGÚN NÚMERO** AL LADO DEL **SOSTENIDO**, ENTONCES SE LO APLICAMOS A LA **TERCERA** SOBRE EL BAJO.



b6

NÓTESE QUE HAY UN **BEQUADRO**, NO UN **BEMOL**, AL LADO DE LA **SEXTA...** SI FUERA UN **BEMOL**, ESCRIBIRÍAMOS **DO BEMOL**.

POR ÚLTIMO, LOS **ACCIDENTES** SON APLICADOS AL INTERVALO CON EL QUE APARECEN. SI TIENES UNA ALTERACIÓN **POR SÍ SOLA**, ESTA SE APLICA A LA **TERCERA** SOBRE EL BAJO.

TEN PENDIENTE LO SIGUIENTE: SI EL COMPOSITOR QUIERE **ELEVAR** UNA NOTA POR UN **SEMITONO**, Y ESTA POSEE UN **BEMOL** EN LA **ARMADURA DE CLAVE**, EL BAJO CIFRADO TENDRÁ UN **BEQUADRO**, NO UN **SOSTENIDO**.

PARA EL TIEMPO EN QUE EL **PERÍODO CLÁSICO** SE PUSO EN MARCHA, LOS COMPOSITORES **DEJARON DE INCLUIR PARTES DE BAJO CONTINUO**, POR LO QUE EL BAJO CIFRADO CAYÓ EN DESUSO... CON UNA ÚNICA EXCEPCIÓN: ¡**CLASES DE TEORÍA MUSICAL**!



¡DÁNDOSE CUENTA QUE EL BAJO CIFRADO (ESCRIBIR ACORDES DADA UNA LÍNEA DE BAJO CIFRADO) ES UN **EXCELENTE EJERCICIO** PARA QUE LOS ESTUDIANTES APRENDAN **COMO ESCRIBIR** EN EL **ESTILO COMÚN DEL PERÍODO**!

WOOO!

Las Tríadas Dentro de la Tonalidad

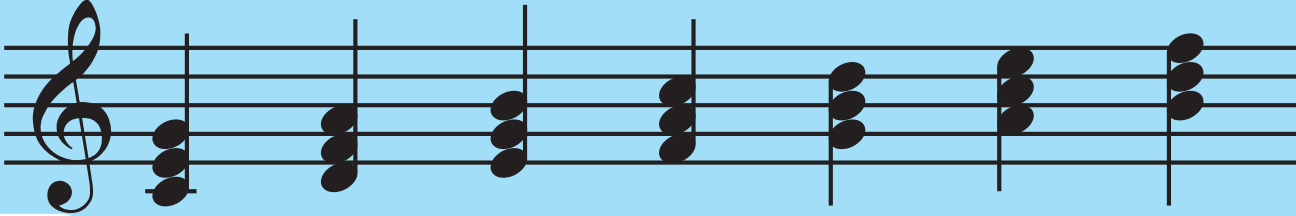


AHORA QUE ESTAMOS FAMILIARIZADOS CON LAS **TRÍADAS** ES EL MOMENTO DE CONTEXTUALIZARLAS DENTRO DE LA **TONALIDAD**.

¡ESCRIBIR MÚSICA EN UNA **TONALIDAD** CONCRETA IMPLICA USAR LAS NOTAS **DE ACUERDO A ESA ARMADURA**, ES LÓGICO PENSAR QUE LOS **ACORDES** SE CONSTRUYEN A PARTIR DE **ESAS MISMAS NOTAS!**

LOS ACORDES QUE USAN NOTAS DE UNA DETERMINADA ARMADURA SE DENOMINAN **DIATÓNICOS**. DIATÓNICO SIGNIFICA "**DE ESTA TONALIDAD...**", LO CUAL A SU VEZ SIGNIFICA "**¡SIN ALTERACIONES!**"

PODEMOS VER RÁPIDAMENTE TODAS LAS **TRÍADAS DIATÓNICAS** DE UNA TONALIDAD EN CONCRETO, ESCRIBIENDO SU **ESCALA** Y CONSTRUYENDO **TRÍADAS** SOBRE CADA NOTA USANDO SOLAMENTE LAS NOTAS **DE ESA TONALIDAD**.



NOS REFERIMOS A ESTOS ACORDES CON **NÚMEROS ROMANOS**, COMO VES AQUÍ.

¿VES QUE EL TIPO DE ACORDE SE MUESTRA O BIEN CON **MAYÚSCULAS** O BIEN CON **MINÚSCULAS**?

ESTOS ACORDES A VECES TAMBIÉN SE DENOMINAN CON SUS **NOMBRES OFICIALES**.

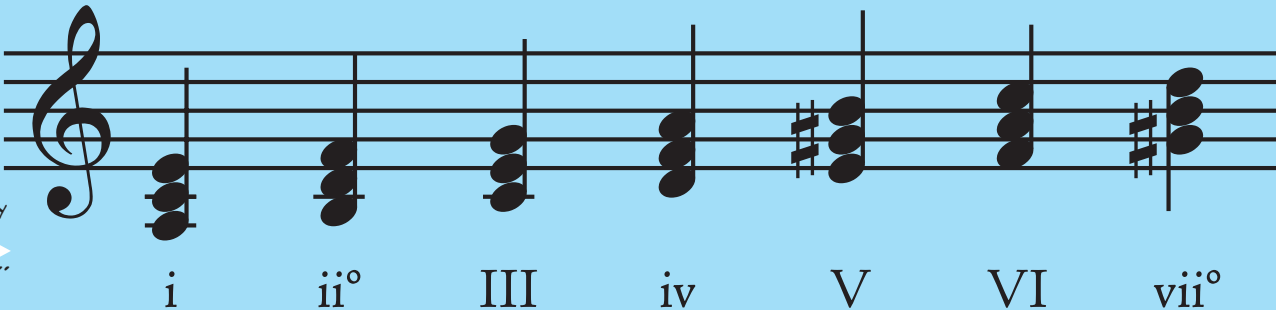
ESTE PATRÓN DE TRÍADAS

MAYORES, MENORES Y DISMINUIDA ES EL MISMO EN TODAS LAS TONALIDADES MAYORES. LA **TRÍADA SUBDOMINANTE** ES SIEMPRE **MAYOR** Y LA **TRÍADA DE SENSIBLE** ES SIEMPRE **DISMINUIDA**, TANTO SI ESTÁS EN **DO MAYOR** COMO EN **FA SOSTENIDO MAYOR**.

POR QUÉ EL SEXTO GRADO SE PUEDE LLAMAR TAMBIÉN **SUBMEDIANTE**? BIEN, IGUAL QUE EL ACORDE DE **MEDIANTE** ESTÁ A MEDIO CAMIO DE LOS ACORDES DE **TÓNICA** Y **DOMINANTE**, EL **SEXTO GRADO** ESTÁ JUSTO EN MEDIO DE LOS DE **TÓNICA...** Y **SUBDOMINANTE**, UNA QUINTA POR **DEBAJO**.

DEBIDO A QUE LAS TRÍADAS DE **DOMINANTE** Y DE **SENSIBLE** TIENEN UNA FUERTE TENDENCIA A RESOLVER SOBRE LA **TÓNICA** DECIMOS QUE TIENEN **FUNCIÓN DE DOMINANTE**. LAS TRÍADAS DE **SUBDOMINANTE** Y **SUPERTÓNICA** TIENDEN A RESOLVER SOBRE LA **DOMINANTE** ASÍ QUE AMBAS TIENEN **FUNCIÓN DE SUBDOMINANTE**.

LAS TRÍADAS DIATÓNICAS EN **MEJOR** FUNCIONAN IGUAL... YA QUE ESTAMOS TRATANDO CON **ACORDES**, USAMOS LA **ESCALA MEJOR ARMÓNICA**, SIN EMBARGO ES IMPORTANTE SUBRAYAR QUE LOS COMPOSITORES DEL PERÍODO DE LA PRÁCTICA COMÚN **SUBEN EL SÉPTIMO GRADO** SOLO SOBRE LA **FUNCIÓN ARMÓNICA DE DOMINANTE**: LAS TRÍADAS DE **DOMINANTE** Y **SENSIBLE**!



LOS MISMOS NOMBRES Y NÚMERO ROMANOS... DIFERENTE TAMAÑO!

Introducción a La Escritura a Voces

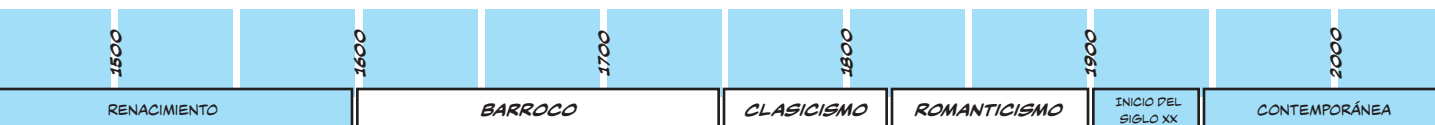
AL MIRAR HACIA ADELANTE NOS
ENFRENTAMOS A UNA **VERDAD INCÓMODA**:

HAY UN **MONTÓN** DE MÚSICA
EN LA HISTORIA DE LA HUMANIDAD
QUE ES DIGNA DE ESTUDIO...

MUCHA MÁS DE LA QUE PODEMOS
ABARCAR EN UN CURSO.

YA QUE NO PODEMOS ABARCARLO TODO DEBEMOS ELEGIR UN **LENGUAJE MUSICAL ESPECÍFICO** PARA ESTUDIAR EN PROFUNDIDAD.

VAMOS A COMENZAR ACOTANDO EL ESTUDIO AL **PERÍODO DE LA PRÁCTICA COMÚN**.



EL PERÍODO MUSICAL DE LA PRÁCTICA COMÚN COMPRENDE LOS ESTILOS **BARROCO, CLÁSICO Y ROMÁNTICO** DEL MUNDO OCCIDENTAL. ESTA DENOMINACIÓN SE DEBE AL HECHO DE QUE LA MAYORÍA DE LOS COMPOSITORES UTILIZAN EL MISMO LENGUAJE.

ES ESPECIALMENTE INTERESANTE PORQUE LA MAYOR PARTE DE LAS OBRAS QUE SE INTERPRETAN EN LOS CONCIERTOS PERTENECEN A ESE PERÍODO...

PERO CONTINUA SIENDO **MUY AMPLIO** ESTE PERÍODO DE LA PRÁCTICA COMÚN... MÁS DE LO QUE PODÍAMOS ESPERAR PARA DAR ABASTO ¿HAY ALGÚN **ESTILO REPRESENTATIVO** AL QUE PODAMOS HINCAR NUESTROS **DIENTES ACADÉMICOS**?

...Y EL LENGUAJE CONSTITUYE LA BASE DE LOS MÁS **POPULARES** ESTILOS MUSICALES HOY.

LA **ESCRITURA DE CORALES A CUATRO VOCES** ES UNA BUENA HERRAMIENTA PARA EL ESTUDIO POR **VARIAS RAZONES**:

LOS CORALES TIENEN UN **RITMO ARMÓNICO** RÁPIDO, LO QUE PERMITE UN MAYOR NÚMERO DE ACORDES POR EJERCICIO.

UN GRAN PORCENTAJE DE LA MÚSICA DE LA PRÁCTICA COMÚN SE PUEDE REDUCIR FÁCILMENTE A **CONTRAPUNTO A CUATRO VOCES**.

LAS **CANTATAS DE J. S. BACH** NOS PROPORCIONAN UNA ENORME CANTIDAD DE REPERTORIO CORAL A CUATRO VOCES.

UNO DE LOS CAMBIOS PROPUESTOS POR MARTÍN LUTERO PARA LA REFORMA DE LA IGLESIA CATÓLICA ERA QUE LA QUE EL PUEBLO PUDIERA PARTICIPAR EN LOS **CANTOS DE LA LITURGIA**.

LUTERO FUE CONSIDERADO UN **HEREJE** POR DESAFIAR LA AUTORIDAD DE LA IGLESIA CATÓLICA Y FUNDÓ SU PROPIA IGLESIA PARA PONER EN PRÁCTICA SUS PROPUESTAS.

MÁS DE DOSCIENTOS AÑOS MÁS TARDE **J. S. BACH** FUE NOMBRADO MAESTRO DE CAPILLA DE LA IGLESIA DE SANTO TOMÁS DE **LEIPZIG, ALEMANIA** Y SIGUIENDO EL ESPÍRITU DE LUTERO ESCRIBIÓ **CINCO EXTRAORDINARIOS AÑOS DE MÚSICA LITÚRGICA**.

CADA UNA DE ESTAS OBRAS, LLAMADAS **CANTATAS**, SE COMPUSIERON BASÁNDOSE EN UNA MELODÍA DE UN HIMNO, ARMONIZADA A **CUATRO PARTES** PARA EL CANTO DE TODA LA CONGREGACIÓN.



MEDIANTE EL ANÁLISIS DE LAS CANTATAS DE **BACH** PODEMOS EXTRAER UN **CONJUNTO DE REGLAS** PARA ESCRIBIR MÚSICA A CUATRO PARTES EN EL ESTILO DEL PERÍODO DE LA PRÁCTICA COMÚN, LO QUE NOS PERMITE ESTUDIARLO EN PROFUNDIDAD.

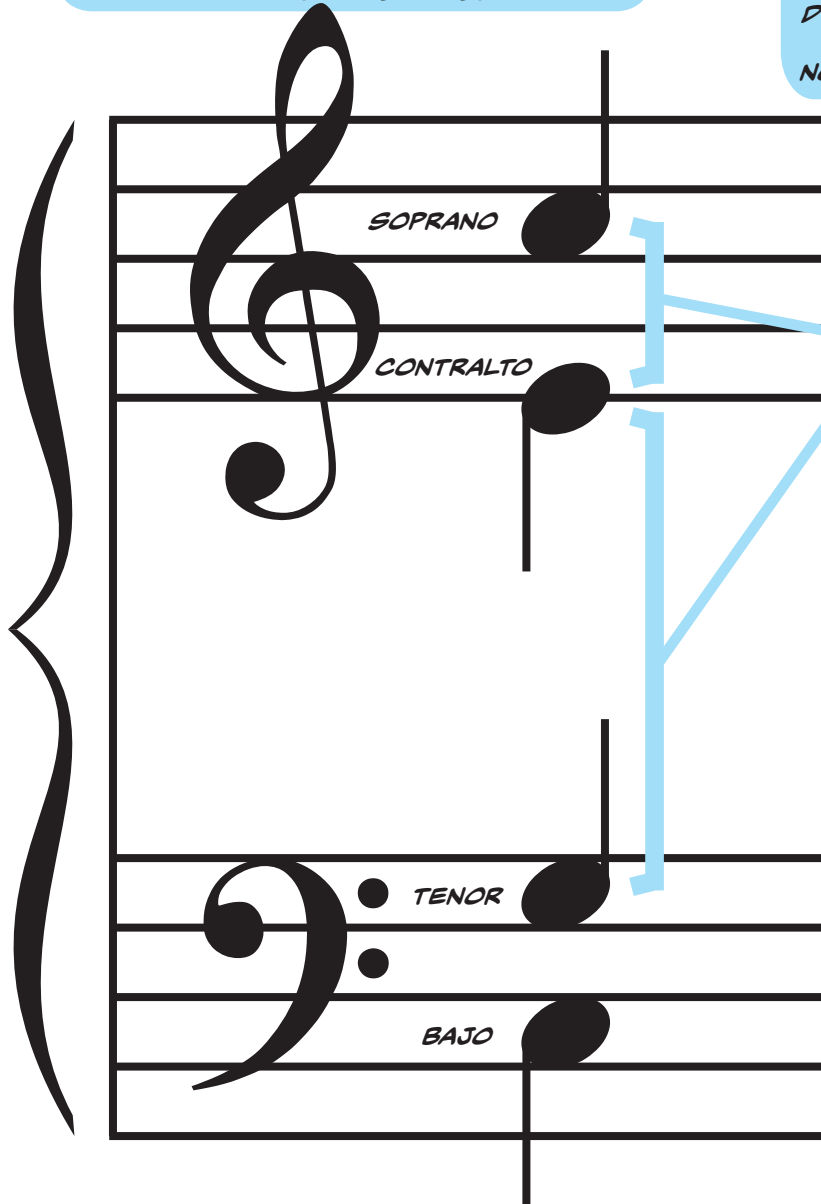
Escribiendo a Voces: Las Normas Verticales

PARA COMPRENDER MEJOR CÓMO LOS COMPOSITORES DEL PERIODO DE LA PRÁCTICA COMÚN COMPOÑÍAN, VAMOS A APRENDER A **ESCRIBIR MÚSICA** USANDO SU ESTILO MUSICAL.

ASÍ QUE LAS RUTINAS QUE VEMOS EN SU MÚSICA, LO QUE **SIEMPRE O NUNCA** HACÍAN, VAN A SER PARA NOSOTROS LAS NORMAS DE NUESTRA **ESCRITURA MUSICAL**.

ES UN ERROR PENSAR QUE ESTAS ERAN **NORMAS** QUE SEGUÍAN... SÓLO ESTABAN ESCRIBIENDO AQUELLO QUE **LES SONABA MEJOR**.

TAMPOCO HAY QUE PENSAR QUE ESTAS NORMAS SE APLICAN A **TODA LA MÚSICA EN GENERAL...** ¡CADA ESTILO MUSICAL TIENE SU **PROPIO** CONJUNTO DE NORMAS Y POR LO TANTO SU PROPIO **LIBRO DE NORMAS**. COMO COMPOSITOR **TU** TIENES LA OPORTUNIDAD DE **CREAR TUS PROPIAS NORMAS** QUE DEFINIRÁN **TU PROPIO ESTILO!**



COMENCEMOS CON LAS **NORMAS VERTICALES**, ES DECIR, LAS QUE SE REFIEREN A LA CONSTRUCCIÓN DE UN **SIMPLE ACORDE** EN LA **ARMONÍA A CUATRO VOCES**.

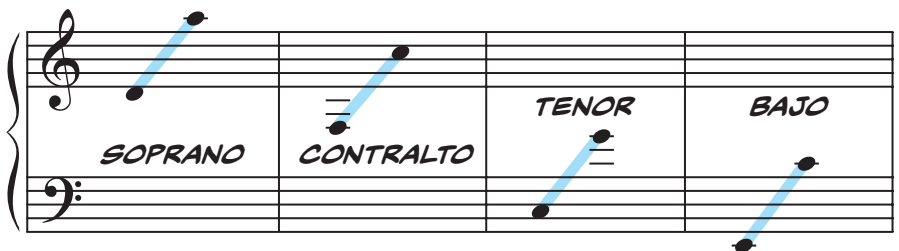
PRIMERO, LA DISTANCIA ENTRE **SOPRANO Y CONTRALTO** Y ENTRE **CONTRALTO Y TENOR** DEBE SER DE **UNA OCTAVA O MENOR**.

¡EL TENOR Y EL BAJO PUEDEN ESTAR LO **LEJOS** QUE TU **QUIERAS!**

SEGUNDO: LAS VOCES TIENEN UN **ORDEN PROPIO** Y **NO DEBEN CRUZARSE**, POR EJEMPLO, EL **TENOR** NO DEBE ESTAR MÁS **ARRIBA** QUE EL **CONTRALTO**. (BACH SÓLO HACÍA ESTO DE VEZ EN CUANDO, CUANDO QUERÍA ESCRIBIR ALGUNOS **DISEÑOS MELÓDICOS ESPECIALES**).

TERCERO, YA QUE TENEMOS CUATRO VOCES Y SÓLO **TRES NOTAS** EN UNA **TRÍADA** UNA DE LAS NOTAS DEBE **DUPLICARSE**. EN LAS TRÍADAS EN **POSICIÓN FUNDAMENTAL** SUELE DUPLICARSE LA **FUNDAMENTAL** A MENOS QUE ESTÉS OBLIGADO (POR OTRAS NORMAS) A HACER LO CONTRARIO.

POR ÚLTIMO, CADA VOZ DEBE PERMANECER EN SU **TESITURA**. SON TESITURAS **CONSERVADORAS** PARA LOS **CANTANTES MODERNOS** PERO RECORDEMOS QUE LOS CORALES DE BACH ESTABAN ESCRITOS PARA **AFICIONADOS**: LA **GENTE NORMAL** QUE IBA A LA **IGLESIA** EN **LEIPZIG!**



Escribiendo a Voces: Las Normas Horizontales

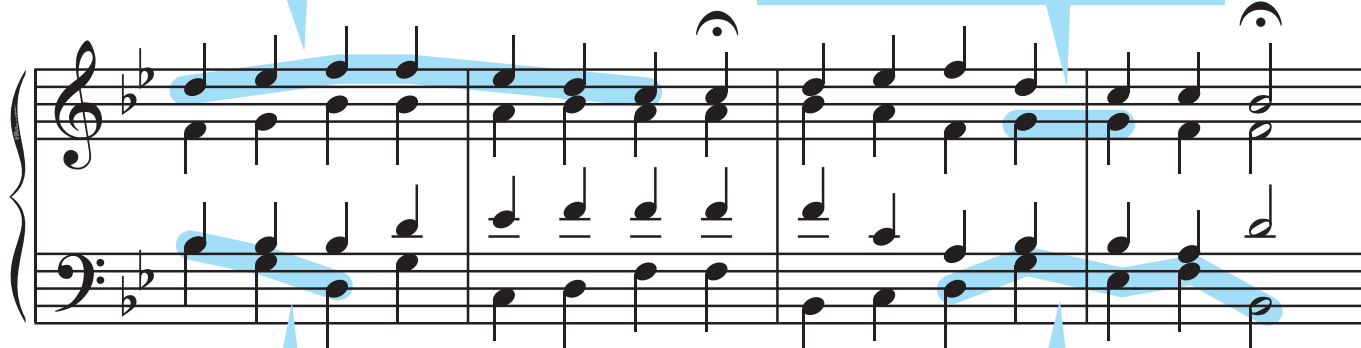


LA META SUPREMA DE LA ESCRITURA A VOCES ES CREAR UNA BUENA VOZ SUPERIOR... ¡Y QUE LAS DEMÁS VOCES SEAN FÁCILES DE CANTAR EVITANDO INTERVALOS DIFÍCILES O GRANDES SALTOS!

ANTES DE EMPEZAR CON LOS *SE PUEDE* Y *NO SE PUEDE* VAMOS A ECHAR UN VISTAZO A ALGUNAS CARACTERÍSTICAS IMPORTANTES DE LA ESCRITURA A CUATRO PARTES:

OBSERVA COMO CADA VOZ SE MUEVE LO MÍNIMO POSIBLE HACIA LA NOTA MÁS CERCANA DEL ACORDE EN CADA CAMBIO DE ACORDE.

EN ALGUNOS CASOS, LA VOZ PUEDE SENCILLAMENTE PERMANECER EN LA MISMA NOTA. ESTO SE DENOMINA MANTENER LA NOTA COMÚN, Y ESO SIEMPRE ES GUAY!



ES COMÚN QUE EL BAJO SE MUEVA EN DIRECCIÓN CONTRARIA DE LAS VOCES SUPERIORES. ESTO SE DENOMINA MOVIMIENTO CONTRARIO Y AYUDA A MANTENER LA INDEPENDENCIA DE LA VOZ.

LA LÍNEA DEL BAJO, QUE ES LA QUE PROPORCIONA EL FUNDAMENTO DE LA ARMONÍA EN CADA ACORDE TIENDE A INCLUIR SALTOS MÁS GRANDES QUE LAS OTRAS TRES VOCES, PERO ESO ESTÁ BIEN.



¿INDEPENDENCIA DE VOCES?

LA ARMONÍA A CUATRO VOCES ES UNA FORMA DE **CONTRAPUNTO**, QUE NO ES MÁS QUE UNA COMBINACIÓN DE UNA O MÁS MELODÍAS TOCADAS SIMULTÁNEAMENTE. EN CONTRAPUNTO CADA VOZ ES DE IGUAL IMPORTANCIA Y NINGUNA HACE EL PAPEL DE ACOMPAÑANTE DE OTRA.

EN CONTRAPUNTO ES IMPORTANTE QUE CADA VOZ SEA INDEPENDIENTE, ES DECIR, DOS VOCES NO DEBEN ESTAR HACIENDO LO MISMO SI DOS (O MÁS) VOCES SE MUEVEN EN PARALELO LA RIQUEZA DE LA TEXTURA SE REDUCE.

¡COMO RESULTADO, LOS COMPOSITORES DE LA PRÁCTICA COMÚN FUERON MUY CUIDADOSOS EN EVITAR QUE DOS O MÁS VOCES SE MOVIEREN EN OCTAVAS PARALELAS PERFECTAS, QUINTAS PERFECTAS PARALELAS, O UNÍSONOS PERFECTOS PARALELOS!



❌ ¡OCTAVAS PARALELAS!

❌ ¡QUINTAS PARALELAS!

❌ ¡UNÍSONOS PARALELAS!

TAMBIÉN HAY ALGUNAS OTRAS NORMAS QUE SE APLICAN EN ESTE ESTILO:

CUANDO TIENES LA **SENSIBLE** EN UNA VOZ EXTREMAS (SOPRANO O BAJO) DEBE RESOLVER EN LA TÓNICA EN EL SIGUIENTE ACORDE.

NO PUEDES CONDUCIR NIN UNA VOZ POR INTERVALOS DE SEGUNDA AUMENTADA O CUARTA AUMENTADA.

LAS BUENAS NOTICIAS: PUEDES EVITAR ESO HACIENDO LO SIGUIENTE SIEMPRE QUE SEA POSIBLE:

1. MANTÉN LA NOTA COMÚN!
2. MOVER A LA NOTA MÁS CERCANA DEL ACORDE!
3. USA EL MOVIMIENTO CONTRARIO!

Escribiendo a Voces: Usando Inversiones

CUANDO LOS COMPOSITORES DEL PERÍODO DE LA PRÁCTICA COMÚN USAN ACORDES **INVERTIDOS** A CUATRO VOCES SIGUEN UNOS **PATRONES GENERALES** CON RESPECTO A QUE NOTA DEBE SER **DUPLICADA**.



FUNDAMENTAL

CON TRIÁDAS EN **POSICIÓN FUNDAMENTAL**, LOS COMPOSITORES HABITUALMENTE DUPLICAN LA FUNDAMENTAL, QUE ES LA NOTA MÁS

GRAVE

DEL ACORDE.



PRIMERA INVERSIÓN

LA DUPLICACIÓN EN LA **PRIMERA INVERSIÓN** DE LAS TRIÁDAS DEPENDE DEL TIPO DE ACORDE QUE SE ESTÉ ESCRIBIENDO.

EN LAS TRIÁDAS **MAYORES** EN PRIMERA INVERSIÓN, LOS COMPOSITORES DUPLICAN EL

SOPRANO

DEL ACORDE.



EN LAS TRIÁDAS **MENORES** EN PRIMERA INVERSIÓN, LOS COMPOSITORES DUPLICAN EL

BAJO
O EL
SOPRANO

DEL ACORDE.



EN LAS TRIÁDAS **DISMINUIDAS** EN PRIMERA INVERSIÓN, LOS COMPOSITORES DUPLICAN EL

BAJO

DEL ACORDE.



SEGUNDA INVERSIÓN

EN LAS TRIÁDAS EN **SEGUNDA INVERSIÓN** LOS COMPOSITORES SUELEN DUPLICAR LA QUINTA, QUE ES EL

BAJO

DEL ACORDE.



AQUÍ TENEMOS **OTRA** FORMA DE RECORDARLO, LA **ÚNICA VEZ** QUE PUEDES DUPLICAR EL BAJO ES: CON **TRIÁDAS MAYORES EN PRIMERA INVERSIÓN** DEBES DOBLAR EL **SOPRANO** EN LUGAR DEL BAJO.

BUENO, SABEMOS **CÓMO** USAR LAS INVERSIONES EN LA ESCRITURA A CUATRO PARTES... PERO **CUÁNDO** LAS PODEMOS USAR?

LA **ÚNICA REGLA** RESPECTO A LAS TRIÁDAS EN **POSICIÓN FUNDAMENTAL** Y EN **PRIMERA INVERSIÓN** ES QUE LAS **TRIÁDAS DISMINUIDAS** SIEMPRE SE COLOCAN EN **PRIMERA INVERSIÓN**.

APARTE DE ESTO, PUEDES USAR LA POSICIÓN FUNDAMENTAL Y LA PRIMERA INVERSIÓN **SIEMPRE QUE QUIERAS**.

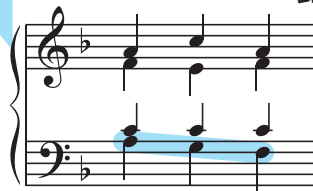
LAS TRIÁDAS EN **SEGUNDA INVERSIÓN** SON LAS QUE TIENE **GRANDES RESTRICCIONES**.

EL ACORDE DE $\frac{6}{4}$ **CADENCIAL** ES LA TRIÁDA DE LA TÓNICA EN SEGUNDA INVERSIÓN SEGUIDA POR LA **DOMINANTE** EN POSICIÓN FUNDAMENTAL EN UNA CADENCIA.



FA: $I^{\frac{6}{4}}$ V I

EL ACORDE DE $\frac{6}{4}$ **DE PASO** ES UN ACORDE COLOCADO EN SEGUNDA INVERSIÓN DONDE EL BAJO FUNCIONA COMO **NOTA DE PASO**: LA NOTA DEL MEDIO DE UN BAJO POR GRADOS CONJUNTOS **ASCENDENTE** O **DESCENDENTE**.



FA: I^6 $V^{\frac{6}{4}}$ I

EL ACORDE DE $\frac{6}{4}$ **PEDAL** ES UN ACORDE EN SEGUNDA INVERSIÓN DONDE EL BAJO ES UNA **NOTA PEDAL**: LAS NOTAS ANTERIOR Y POSTERIOR SON LA **MISMA NOTA**.



FA: I $IV^{\frac{6}{4}}$ I

SI ESCRIBES UNA TRIÁDA EN **SEGUNDA INVERSIÓN** Y NO ESTÁS EN **NINGUNO DE ESTOS TRES CASOS**, NO ESTÁS ESCRIBIENDO EN EL **ESTILO DEL PERÍODO DE LA PRÁCTICA COMÚN**! LOS COMPOSITORES DE ESA ÉPOCA NO USARON ESTOS ACORDES A LO LOCO.



Escribiendo a Voces: Melódica Menor

ASÍ QUE, DE
TODAS FORMAS, DESPUÉS
QUE CONSIGUIÉRAMOS
QUE VOLVIERA A LA TÓNICA,
EMPEZÓ A MODULAR
DE NUEVO Y....

¡ATENCIÓN! ¡ATENCIÓN!
NECESITAMOS ASISTENCIA CON
UN **NUEVO PACIENTE** EN
LA SALA DE URGENCIAS,
¡BOX 3B...!

EN EL PERÍODO DE LA PRÁCTICA
COMÚN LOS COMPOSITORES USABAN
LA **MEJOR ARMÓNICA** POR
DEFECTO. PERO CUANDO APARECÍAN
LAS **SEGUNDAS AUMENTADAS**
BUSCABAN LA AYUDA DE UN HÉROE:
¡MELÓDICA MENOR!

¿CUAL PARECE SER EL
PROBLEMA, SEÑOR?

BUENO, PENSÉ EN TRANSPORTARME A **MEJOR**,
YA SABES, PARA SORPRENDER A LA FAMILIA...
ASÍ QUE LO HICE Y SUBÍ TODOS MIS
SÉPTIMOS GRADOS A **SENSIBLES**
PORQUE SOY UNA PROGRESIÓN DEL
PERÍODO DE LA PRÁCTICA COMÚN, ¿NO?

BUENO, VALE ¿Y QUE HAY DE MALO?

ME HAN SALIDO
**¡SEGUNDAS
AUMENTADAS!**

AHH!

MEGAFONÍA... ¡DR. MELÓDICA MENOR!

DOCTOR, ¿QUÉ
PODEMOS **HACER?**

PARA ESTOS CASOS DE SEGUNDAS AUMENTADAS **ASCENDENTES** LE RECETO
¡ALTERAR ASCENDENTEMENTE EL SEXTO GRADO DE LA ESCALA!

OOH... ESTO PROVOCA UN **¡ACORDE MAYOR EN EL IV GRADO!**

IV⁶

Y ESTO PROVOCA
UN **¡ACORDE
MENOR DE
V GRADO!**

PARA ESTAS SEGUNDAS
AUMENTADAS **DESCENDENTES**
VAMOS A UTILIZAR UN
**¡SÉPTIMO GRADO
REBAJADO!**

MIS
SEGUNDAS
AUMENTAS...
**¡ESTÁN
CURADAS!**

TODO EN UNA SESIÓN,
BUEN HOMBRE.
AHORA PASEMOS
AL DESAGRAVABLE
ASUNTO DE LA **FACTURA**.

¡CURE YA SUS **SEGUNDAS AUMENTADAS** CON LA **MELÓDICA MENOR!**

Las Cadencias Armónicas



GENERALMENTE SE CONSIDERA **CADENCIA** A LOS **ÚLTIMOS DOS ACORDES** DE UNA **FRASE, SECCIÓN** U **OBRA**. HAY CUATRO TIPOS DE CADENCIAS, CADA UNA CON SUS PROPIAS **CARACTERÍSTICAS** Y **VARIANTES**.

UNA **CADENCIA AUTÉNTICA** CONSISTE EN UN ACORDE EN **FUNCIÓN DE DOMINANTE** (V O VII) MOVIÉNDOSE HACIA LA **TÓNICA**.

PARA QUE UNA **CADENCIA AUTÉNTICA PERFECTA** SEA CONSIDERADA COMO TAL, DEBE CUMPLIR TODAS LAS SIGUIENTES CONDICIONES:

DEBE USAR EL ACORDE V
(NO UN VII)

AMBOS ACORDES DEBEN ESTAR EN **POSICIÓN FUNDAMENTAL**

EL SOPRANO DEBE **FINALIZAR** EN LA **TÓNICA**

EL SOPRANO DEBE MOVERSE POR **GRADOS CONJUNTOS**



G: V I

SI LA CADENCIA NO CUMPLE CON **TODOS** ESTOS REQUISITOS, LA CONSIDERAREMOS UNA **¡CADENCIA AUTÉNTICA IMPERFECTA!**



G: vii°⁶ I



G: V⁶₄ I

UNA **CADENCIA PLAGAL** CONSISTE EN UN ACORDE EN **FUNCIÓN DE SUBDOMINANTE**, (IV O II) MOVIÉNDOSE HACIA LA **TÓNICA**.

PARA QUE UNA **CADENCIA PLAGAL PERFECTA** SEA CONSIDERADA COMO TAL, DEBE CUMPLIR **TODAS** LAS SIGUIENTES CONDICIONES:

DEBE USAR UN ACORDE DE IV GRADO (NO UN II)

AMBOS ACORDES DEBEN ESTAR EN **POSICIÓN FUNDAMENTAL**

EL SOPRANO DEBE **FINALIZAR** EN LA **TÓNICA**

EL SOPRANO DEBE MANTENER LA **NOTA COMÚN**



G: IV I

SI LA CADENCIA NO CUMPLE CON **TODAS** ESTAS CONDICIONES, SE CONSIDERARÁ UNA **¡CADENCIA PLAGAL IMPERFECTA!**



G: IV⁶ I



G: ii I⁶

LA **SEMICADENCIA** ES **CUALQUIER** CADENCIA QUE FINALICE EN EL **ACORDE DE DOMINANTE (V)**.



G: I V

UN TIPO ESPECÍFICO DE SEMICADENCIA ES LA **CADENCIA FRIGIA** QUE DEBE CUMPLIR LOS SIGUIENTES REQUISITOS:

ES PROPIA DEL MODO **MEJOR**

UTILIZA EL ACORDE DE **IV GRADO** HACIA EL **V**

EL SOPRANO Y EL BAJO SE MUEVEN POR **GRADOS CONJUNTOS** POR **MOVIMIENTO CONTRARIO**.

EL SOPRANO Y EL BAJO FINALIZAN AMBOS EN EL **QUINTO GRADO DE LAS ESCALA**

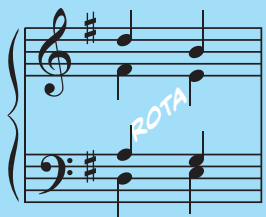


e: iv⁶ V



e: iv V

LA **CADENCIA ROTA** ES UNA CADENCIA DONDE EL **ACORDE DE DOMINANTE (V)** RESUELVE EN **CUALQUIERA QUE NO SEA LA TÓNICA...** CASI SIEMPRE EL **ACORDE DE SUPERDOMINANTE (VI)**.



G: V vi



REALMENTE ES LA **CADENCIA DEL DESPISTE**, DONDE **ESPERAS** QUE RESUELVAS EN LA TÓNICA PERO **NO LO HACE**.

Y DE HECHO ES MÁS COMÚN VERLA EN EL **MEDIO** DE UNA FRASE EN LUGAR DE EN EL **FINAL...** EN LO QUE PODRÍAMOS LLAMAR COMO **CADENCIA DEL QUIERO Y NO PUEDO!**

Modulación Diatónica por Acorde Puente

MODULACIÓN ES EL PROCESO DE CAMBIO A UNA TONALIDAD DIFERENTE DURANTE UNA PIEZA MUSICAL.

HAY VARIAS FORMAS DIFERENTES DE MODULAR, QUIZÁS LA MÁS SIMPLE DE ELLAS ES LA **MODULACIÓN ESPONTÁNEA** EN LA QUE HAY UNA PAUSA EN LA MÚSICA Y DE REPENTE SE CAMBIA DE TONALIDAD, A MENUDO **MEDIO TONO** HACIA ARRIBA.

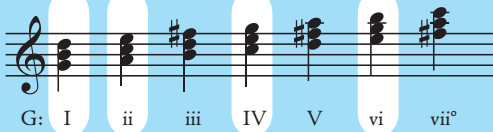
HEY... ¿QUE PINTA AQUÍ ESTE RETRATO?



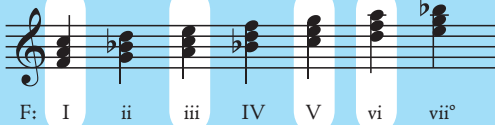
LOS COMPOSITORES DEL PERIODO DE LA PRÁCTICA COMÚN, SIN EMBARGO, PREFERÍAN UN TIPO PARTICULAR DE MODULACIÓN QUE REQUERÍA UN POCO MÁS DE PLANIFICACIÓN: LA **MODULACIÓN DIATÓNICA POR ACORDE PUENTE**. COMO SUGIERE SU NOMBRE, ÉSTA USA UN ACORDE QUE ES **DIATÓNICO** TANTO EN LA **TONALIDAD SALIENTE** COMO EN LA **TONALIDAD NUEVA**.

DIGAMOS QUE COMENZAMOS EN **DO MAYOR**... AQUÍ HAY UNA LISTA DE TODAS LAS TONALIDADES QUE TIENEN ACORDES **EN COMÚN** CON DO MAYOR (LOS ACORDES ESPECÍFICOS ESTÁN RESALTADOS):

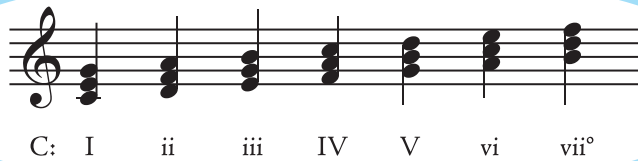
POR EJEMPLO, EL **I GRADO** DE SOL MAYOR ES SOL-SI-RE...



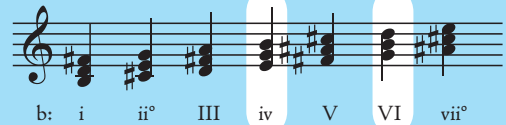
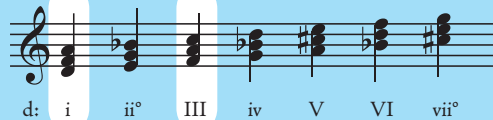
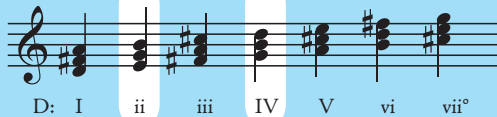
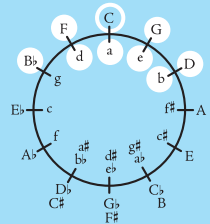
... QUE ES EL **V GRADO** DE DO MAYOR!



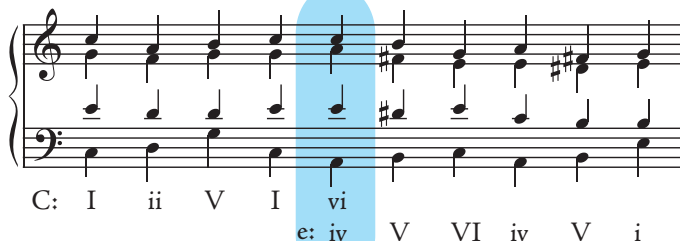
LAS TONALIDADES QUE TIENEN ACORDES EN COMÚN COMO ESTAS SE LLAMAN **TONALIDADES VECINAS**.



DAOS CUENTA COMO ESTAS TONALIDADES SON TODAS CERCANAS UNAS DE OTRAS DENTRO DEL **CÍRCULO DE QUINTAS**.



PARA USAR ESTE TIPO DE MODULACIÓN, UN COMPOSITOR **CAMBIARÍA** LA HARMONÍA ALREDEDOR DEL ACORDE QUE ENCAJA EN AMBAS TONALIDADES. COMO **TEÓRICOS**, NOSOTROS INDICARÍAMOS ESTE **ACORDE PUENTE** ANALIZÁNDOLO EN **AMBAS TONALIDADES**.



DAOS CUENTA DE QUE EL ACORDE PUENTE ES **SIEMPRE** EL **ÚLTIMO ACORDE** QUE PUEDE SER ANALIZADO DESDE LA **TONALIDAD ANTIGUA**... ¡LOS PRIMEROS ACCIDENTALES SIEMPRE APARECERÁN EN EL ACORDE **INMEDIATAMENTE POSTERIOR** AL **ACORDE PUENTE**!

Notas Extrañas a La Armonía

UNA **NOTA EXTRAÑA** ES UNA NOTA QUE NO PERTENECE AL ACORDE. CLASIFICAMOS LAS NOTAS EXTRAÑAS POR LA FORMA EN QUE SE **¡PREPARAN Y RESUELVEN!**

NOMBRE	ABREVIATURA	PREPARACIÓN	RESOLUCIÓN	NOTAS	EJEMPLO
NOTA DE PASO	NP	GRADO	GRADO	RESUELVE POR GRADOS CONJUNTOS EN LA MISMA DIRECCIÓN QUE LA PREPARACIÓN.	
FLOREO	FL	GRADO	GRADO	RESUELVE VOLVIENDO A LA NOTA PRECEDENTE A LA NOTA EXTRAÑA.	
APOYATURA	AP	SALTO	GRADO	RESUELVE EN DIRECCIÓN OPUESTA A LA PREPARACIÓN.	
ESCAPADA	ES	GRADO	SALTO	RESUELVE EN DIRECCIÓN OPUESTA A LA PREPARACIÓN.	
CAMBIATA	CB	CUALQUIERA	GRADO	DOS SONIDOS EXTRAÑOS A CADA LADO DE LA NOTA DE RESOLUCIÓN	
ANTICIPACIÓN	ANT	CUALQUIERA	NOTA COMÚN	NOTA DEL ACORDE QUE SUENA ANTES DE QUE APAREZCA EL ACORDE.	
SUSPENDIDA	SUS	NOTA COMÚN	GRADO	UNA NOTA PERTENECIENTE AL ACORDE ANTERIOR QUE SE PROLONGA Y RESUELVE DESCENDENTEMENTE..	
RETARDO	RET	NOTA COMÚN	GRADO	UNA NOTA PERTENECIENTE AL ACORDE ANTERIOR QUE SE PROLONGA Y RESUELVE ASCENDENTEMENTE..	
NOTA PEDAL	PED	NOTA COMÚN	NOTA COMÚN	UNA NOTA DEL ACORDE QUE SE CONVIERTE TEMPORALMENTE EN NOTA EXTRAÑA DEL ACORDE.	

LAS **SUSPENSIONES** SE INDICAN HABITUALMENTE MEDIANTE **NÚMEROS**. EL PRIMER NÚMERO REPRESENTA EL INTERVALO ENTRE LA **NOTA SUSPENDIDA** Y EL **BAJO**. EL SEGUNDO NÚMERO REPRESENTA EL INTERVALO ENTRE LA **NOTA DE RESOLUCIÓN** Y EL **BAJO**.

LA EXCEPCIÓN A ESTA REGLA ES LA SUSPENSIÓN **2-3** O **BAJO SUSPENDIDO**, DONDE LOS NÚMEROS REPRESENTAN LOS INTERVALOS ENTRE EL **BAJO** (DONDE SE PRODUCE LA SUSPENSIÓN) Y LA VOZ QUE ESTÁ A DISTANCIA DE **SEGUNDA** (SIN CONTAR OCTAVAS) SOBRE EL BAJO.

4-3 SUS

7-6 SUS

9-8 SUS

2-3 (BAJO) SUS

Desarrollo Motívico

VAMOS A TOMARNOS UN PEQUEÑO DESCANSO DE LAS COSAS HABITUALES...
¡HEY, ES LUDWIG VAN BEETHOVEN!

¿QUE PASA, MAESTRO?



TE DIRÉ LO QUE PASA: ¡SOY UN CASCARRABIAS! LE APOSTÉ AL ARCHIDUQUE RODOLFO 20 FLORINES A QUE PODÍA ESCRIBIR 500 COMPASES DE MÚSICA ESTA SEMANA Y HASTA AHORA SÓLO HE CONSEGUIDO ¡CUATRO NOTAS ASQUEROSAS!

MOTIVO ORIGINAL



HEY, ESTÁ GUAY, SR. B...
PODEMOS USAR ESAS NOTAS COMO UN MOTIVO, Y CREAR UN MONTÓN MÁS DE MÚSICA BASADA EN ELLAS. ¡OBSERVA!

REPETICIÓN

ES LA FORMA MÁS SIMPLE DE DESARROLLO MOTÍVICO: ¡REPETIR INMEDIATAMENTE UNA FRASE TE DA DOS VECES MÁS MÚSICA!



PROGRESIÓN

REPETIR UN MOTIVO A UNA ALTURA MÁS AGUDA O MÁS GRAVE. COMO CON TODO ESTO, LOS INTERVALOS NO TIENEN QUE COINCIDIR EXACTAMENTE.



INVERSIÓN

DARLE LA VUELTA AL MOTIVO DE ARRIBA A ABAJO: SI EL MOTIVO ORIGINAL HACE UN SALTO DESCENDENTE, UNA INVERSIÓN HARÁ UN SALTO ASCENDENTE.



CONTRACCIÓN INTERVÁLICA EXPANSIÓN INTERVÁLICA

HACER LOS INTERVALOS INTERNOS DEL MOTIVO MÁS PEQUEÑOS (CONTRACCIÓN) O MÁS AMPLIOS (EXPANSIÓN).



DISMINUCIÓN AUMENTACIÓN

CAMBIAR LA VELOCIDAD DEL MOTIVO TOCÁNDOSE ASÍ MÁS RÁPIDO (DISMINUCIÓN) O MÁS LENTO (AUMENTACIÓN).



METAMORFOSIS RÍTMICA

CUALQUIER CAMBIO DEL RITMO DEL MOTIVO (OTRO QUE NO SEA SIMPLEMENTE CAMBIAR EL TEMPO, COMO SE DESCRIBE ARRIBA)



IMITACIÓN

UN EFECTO DE "ECO" ENTRE DIFERENTES VOCES (ENTRE INSTRUMENTOS EN UN CONJUNTO, POR EJEMPLO, O ENTRE LOS REGISTROS DEL PIANO)



POR LO TANTO, JEJE...
ESTO LLEGA A LOS 253 COMPASES...

ESPERA... ESTAMOS EN UN COMPÁS DE 4 POR 4, NO?

OH, SÍ...

¡PUES USEMOS MEJOR UN COMPÁS DE 2 POR 4!

ERES ASTUTO
COMO UN ZORRO...
¡506 COMPASES!

¡JO, PORRAS!
¡HAGAMOS DOBLE O NADA!

¡UAAU!
¡LÉELO Y LLORA, RUDY!



Forma Binaria



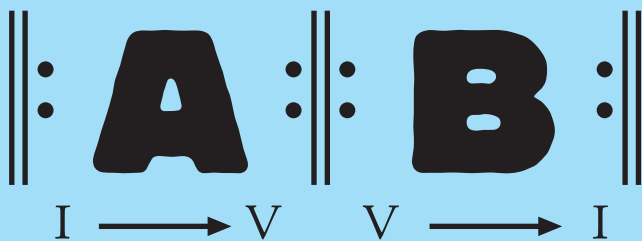
CUANDO HABLAMOS DE LA **FORMA** DE UNA PIEZA NOS REFERIMOS AL DISEÑO A GRAN ESCALA DE LA MISMA... ESPECIALMENTE LA PLANIFICACIÓN DE LAS SECCIONES DE MÚSICA, COMO Y CUANDO SE REPITEN, Y QUE TONALIDADES ESTÁN SIENDO USADAS.

UNA DE LAS FORMAS MÁS SIMPLES ES LA **FORMA BINARIA**, QUE CONSISTE EN DOS SECCIONES CONTRASTANTES. NOS REFERIMOS A ESTAS DOS SECCIONES COMO **A** Y **B**.

LAS SECCIONES PUEDEN SER CONTRASTANTES EN **CARÁCTER, TEMPO, TONALIDAD**, O INCLUSO EN UNA COMBINACIÓN DE ESTOS FACTORES.

A B

FORMA BINARIA



FORMA DE DANZA BARROCA

LA FORMA BINARIA SE USA EN **LAS SUITES DE DANZA BARROCAS** DE UN MODO MUY PARTICULAR. EN ESTAS PIEZAS AMBAS SECCIONES SE REPITEN. LA SECCIÓN **A** EMPIEZA EN LA TONALIDAD PRINCIPAL Y MODULA A LA **TONALIDAD DE LA DOMINANTE**, Y LA SECCIÓN **B** EMPIEZA EN ESA TONALIDAD Y MODULA DE VUELTA A LA **TONALIDAD ORIGINAL**. ERA TÍPICO QUE LOS INTÉRPRETES DE LA ÉPOCA IMPROVISARAN ORNAMENTACIONES EN LA REPETICIÓN DE CADA SECCIÓN.

LAS SUITES DE DANZA BARROCAS FUERON ESCRITAS PARA UNA INSTRUMENTACIÓN VARIADA; MUCHAS DE ELLAS FUERON ESCRITAS PARA **TECLADO** (NORMALMENTE **CLAVECÍN** O **CLAVICORDIO**), OTRAS FUERON ESCRITAS PARA GRUPOS DE CÁMARA, Y ALGUNAS FUERON ESCRITAS PARA **ORQUESTA**.

CADA MOVIMIENTO DE ESAS SUITES ESTABA ESCRITO EN EL ESTILO DE UNA DANZA BARROCA EN PARTICULAR: **ALLEMANDE, GAVOTTE, COURANTE, SARABANDE, LOUREE, GIGUE**, Y OTRAS. CADA UNA TENÍA UN CARÁCTER CONCRETO.

DEBIDO A QUE LA FORMA DE DANZA BARROCA ES TAN COMÚN EN LA MÚSICA INSTRUMENTAL DEL BARROCO, CUANDO LOS TEÓRICOS Y LOS MUSICÓLOGOS HABLAN DE LA MÚSICA BARROCA Y DICEN "**FORMA BINARIA**," EN REALIDAD SE REFIEREN A LA **FORMA DE DANZA BARROCA**.

OTRA UN POCO RARA VARIACIÓN DE LA FORMA BINARIA ES LA **FORMA BINARIA REEXPOSITIVA**, DONDE LA SECCIÓN **A** VUELVE DESPUÉS DEL FINAL DE LA SECCIÓN **B**. ESTA REPETICIÓN DE LA SECCIÓN **A**, SIN EMBARGO, ESTÁ **ACORTADA** POR LO QUE NOS REFERIMOS A ELLA COMO "**A PRIMA**."

A B A'

FORMA BINARIA REEXPOSITIVA

Forma Ternaria

LA **FORMA TERNARIA** ES UNA FORMA CON TRES PARTES. MÁS QUE USAR **TRES SECCIONES COMPLETAMENTE DIFERENTES**, LA MAYORÍA DE LAS PIEZAS EN FORMA TERNARIA CONSISTEN EN **DOS SECCIONES**, LA PRIMERA DE LAS CUALES SE VA A **REPETIR**.



EN LA FORMA TERNARIA LA SECCIÓN **A** APARECE TANTO AL PRINCIPIO COMO AL FINAL. COMO EN LA FORMA BINARIA, LA SECCIÓN **B** ES **CONTRASTANTE** EN CARÁCTER.

LA SECCIÓN **A** REPETIDA PUEDE SER UNA REPETICIÓN EXACTA DE LA PRIMERA **A**, O PUEDE SER UN POCO DIFERENTE, PERO LA **DURACIÓN** DE LAS SECCIONES **A** DEBE SER SIMILAR.

A B A

FORMA TERNARIA

ÉSTA ES DIFERENTE DE LA **FORMA BINARIA REEXPOSITIVA** DONDE LA SECCIÓN **A** REPETIDA (QUE LLAMAMOS **A PRIMA**) ES **SIGNIFICATIVAMENTE MÁS CORTA** QUE LA PRIMERA SECCIÓN **A**.

A Fine **B** Da capo al Fine
MINUETO TRIO

FORMA MINUETO

LA **FORMA MINUETO** ES UNA VARIACIÓN DE LA FORMA TERNARIA QUE SE USABA EN LA MÚSICA INSTRUMENTAL. EN VEZ DE ESCRIBIR POR COMPLETO LA SECCIÓN **A** REPETIDA, EN LA PARTITURA APARECE LA INDICACIÓN "**DA CAPO AL FINE**" DESPUÉS DE LA SECCIÓN **B**, LO QUE SIGNIFICA VOLVER AL INICIO, TOCAR LA SECCIÓN **A** Y ACABAR LA PIEZA.

ESTA FORMA ERA DE USO GENERALIZADO EN LA ÓPERA BARROCA Y CLÁSICA DONDE ERA LLAMADA **ARIA DA CAPO**. TANTO EN LA FORMA MINUETO COMO EN EL ARIA DA CAPO CUALQUIER REPETICIÓN SE **IGNORA** CUANDO SE TOCA LA SECCIÓN **A** REPETIDA.

DEBEMOS MENCIONAR QUE HAY UNA FORMA MUY USADA QUE DERIVA DE LA **FORMA MINUETO**: LA **FORMA DE MARCHA MILITAR**, PREFERIDA DE JOHN PHILIP SOUSA Y OTROS COMPOSITORES AMERICANOS DE MARCHAS.



A
1ª & 2ª
"STRAINS"

I

B TRIO
"DOGFIGHT"

IV

FORMA DE MARCHA MILITAR

EN LA **FORMA DE MARCHA MILITAR**, LA SECCIÓN **A** SE DIVIDE EN DOS SUBSECCIONES LLAMADAS PRIMERO "**STRAIN**" Y SEGUNDO "**STRAIN**." EL TRIO **AÑADE UN BEMOL** (O QUITA UN SOSTENIDO) DE LA ARMADURA MODULANDO A LA TONALIDAD DE LA **SUBDOMINANTE**. LA MAYORÍA DE LAS MARCHAS COMIENZAN CON UNA BREVE **FANFARRIA** E INTERCALAN UN BREVE E INTENSAMENTE DRAMÁTICO PASAJE ENTRE LAS REPETICIONES DEL TRIO LLAMADO "**DOGFIGHT**" O "**BREAKSTRAIN**."

Forma Sonata

DE POR SÍ LA FORMA ESTÁ BASADA EN LA **FORMA TERNARIA**, EN EL SENTIDO DE QUE LA PRIMERA GRAN SECCIÓN SE REPITE AL FINAL DE LA FORMA.

LA **FORMA SONATA** ES UNA FORMA CONCRETA EMPLEADA POR PRIMERA VEZ POR LOS COMPOSITORES **PRECLÁSICOS** EN LOS MOVIMIENTOS INICIALES DE LAS OBRAS CON VARIOS MOVIMIENTOS PARA SOLISTA, AGRUPACIONES DE CÁMARA O MÁS GRANDES.

FUE FINALMENTE ADOPTADA POR OTROS COMPOSITORES DE LOS PERIODOS CLÁSICO Y ROMÁNTICO.

A

EXPOSICIÓN

PRIMER
TEMA

SEGUNDO
TEMA

TONALIDADES
MAYORES: I

V

TONALIDADES
MENORES: i

III

B

DESARROLLO

DESARROLLO DE LOS
TEMAS PRINCIPALES

A

RECAPITULACIÓN

PRIMER
TEMA

SEGUNDO
TEMA

I

I

i

i

FORMA SONATA

UNA DE LAS CARACTERÍSTICAS MÁS IMPORTANTES DE LA FORMA SONATA ES LOS **DOS TEMAS PRINCIPALES** QUE CONSTITUYEN LA EXPOSICIÓN. ESTOS DOS TEMAS SERÁN **CONTRASTANTES EN CARÁCTER** Y, AL MENOS EN LA EXPOSICIÓN, ESTARÁN EN **DIFERENTES TONALIDADES**. EN UNA OBRA EN TONALIDAD MAYOR EL SEGUNDO TEMA ESTARÁ EN LA TONALIDAD DE LA **DOMINANTE**; EN UNA PIEZA EN MENOR EL SEGUNDO TEMA ESTARÁ EN EL **RELATIVO MAYOR**. EN LA **RECAPITULACIÓN**, SIN EMBARGO, **AMBOS** TEMAS SUENAN EN LA **TÓNICA**!

EL DIAGRAMA DE ARRIBA MUESTRA LOS **ELEMENTOS NECESARIOS** DE LA FORMA SONATA; EN EL DIAGRAMA DE ABAJO TAMBIÉN SE MUESTRAN VARIOS OTROS ELEMENTOS QUE PUEDEN SER INCLUIDOS **OPCIONALMENTE**.

A

EXPOSICIÓN

PRIMER
TEMA

SEGUNDO
TEMA

TONALIDADES
MAYORES: I

V

TONALIDADES
MENORES: i

III

PUENTE

CODETTA

B

DESARROLLO

DESARROLLO DE LOS
TEMAS PRINCIPALES

ADICIÓN DE
OTROS TEMAS

A

RECAPITULACIÓN

PRIMER
TEMA

SEGUNDO
TEMA

I

I

i

i

CODA

FORMA SONATA (CON ELEMENTOS OPCIONALES)

TENED EN CUENTA QUE LOS COMPOSITORES HACÍAN LO QUE QUERÍAN... ALGUNAS DE LAS GRANDES PIEZAS ESCRITAS EN FORMA SONATA PRESENTAN PUNTOS DONDE EL COMPOSITOR INGENIOSAMENTE **ROMPE** CON ESTAS "REGLAS"!