



JOSE LUIS TEMES

**TRATADO
DE
SOLFEO
CONTEMPORANEO
III a**

JOSE LUIS TEMES

**TRATADO
DE
SOLFEO
CONTEMPORÁNEO**

IIIa: Teoría y comentarios

linea

NOTA DE LA EDITORIAL

Al presentar este TRATADO DE SOLFEO CONTEMPORANEO, Ediciones Línea se propone principalmente dos objetivos: Primero, ahorrar tiempo y esfuerzo al estudiante de Solfeo, con un texto que es fundamentalmente útil y práctico. No hay en él conceptos trasnochados ni academicismo estéril: pretende por encima de todo —como en alguna parte dice su autor— que el estudiante aprenda a medir y entonar con toda exactitud y corrección, y a «jugar» con la música, conociéndola desde su misma base. Segundo, presentar —acaso por vez primera en nuestro país— un texto que plantee progresivamente, con claridad, rigor y amplitud el tema del solfeo y las grafías contemporáneas, de importantísimo conocimiento para el músico actual, por más que la mayor parte de los tratados de Solfeo —y aun los escritos en fecha reciente— hagan una referencia a ellas meramente anecdótica y superficial. Pretendemos con ello que este estudio solfístico de la música del siglo xx, que ha costado tantas horas de estudio y tantos «palos de ciego» a toda una generación, por carecer de textos de auténtico rigor, se pueda ofrecer ahora de una manera clara, sistemática y sencilla.

José Luis Temes, autor del Tratado, nace en Madrid en 1956. Estudia principalmente con los profesores Labarra, Sopena, Llácer y Martín Porrás. Es titulado en Percusión por el Conservatorio de Madrid y director del Grupo de Percusión de Madrid entre 1976 y 1980. Actualmente dirige el Centro de Enseñanza Musical MAESE PEDRO.

Portada y diseño de portada: **FERNANDO ZOBEL**

A Rosa

PLAN GENERAL DE LA OBRA

PRIMER CURSO:

- I-A: Fundamentos de nuestro sistema de escritura musical. Razonamiento de sus elementos básicos. Recursos elementales. Conceptos teórico-prácticos de aplicación más común.
- I-B: Lectura rítmica sencilla y progresiva. Subdivisión binaria y ternaria. Figuraciones de uso más habitual. Ejemplos de ejercicios rítmicos a dos voces. (Claves de Sol y Fa en 4.^a).
- I-C: Ejercicios sistemáticos y progresivos en Do M. Práctica intuitiva de los intervalos más elementales. Introducción a La m (VII grado propio y alterado). Ejercicios sencillos a dos y tres voces.

SEGUNDO CURSO:

- II-A: Ampliación teórica del sistema tradicional de escritura. Recursos métricos expresivos y gráficos. Intervólica. Introducción al tonalismo como sistema.
- II-B: Figuraciones rítmicas algo menos sencillas en ambas subdivisiones. Compases «a uno» y subdivididos. Cambios de compás. Grupos especiales.
- II-C: Ejercicios progresivos y sistemáticos en tonalidades con una y dos alteraciones propias. Introducción gradual y lógica de alteraciones accidentales. Ejemplos corales a cuatro voces.

TERCER CURSO:

- III-A: Síntesis teórica de los sistemas solfísticos tradicionales que continúan vigentes hoy día. Introducción a la Armonía y al Contrapunto tradicionales. Instrumentos. Formas musicales tradicionales. Transporte tonal. Resumen en esquemas de la Teoría de la Música Tradicional. Tablas de consulta.
- III-B: Máxima exactitud rítmica. Figuraciones algo complicadas, dentro de la rítmica tradicional. Grupos especiales menos sencillos. Resumen de compases diversos. Práctica de claves menos usuales. Ejercicios para estimular la rapidez de lectura.
- III-C: Ejercicios sistemáticos en tonalidades con 3, 4 y 5 alteraciones propias. Empleo gradual y lógico de accidentales. Intervalos de 7.^a. Segundas aumentadas; cuartas y quintas aumentadas y disminuidas: estudio progresivo.

CUARTO CURSO:

- IV-A: Proceso histórico de la teoría y técnica musicales desde comienzos de siglo hasta la Segunda Guerra Mundial. Introducción al atonalismo libre y al serialismo. Compases mixtos. Polirritmia. Nuevos instrumentos.
- IV-B: Práctica sistemática de ejercicios en compases mixtos. Combinatoria. Acentuación irregular. «Métrica indicada.» Práctica gradual de los procedimientos métricos y rítmicos característicos de la primera mitad de nuestro siglo.
- IV-C: Ejercicios en tonalidades con seis y siete alteraciones propias. Amplio uso de accidentales y de intervalos aumentados y disminuidos. Introducción sencilla al solfeo atonal.

QUINTO CURSO: (En preparación.)

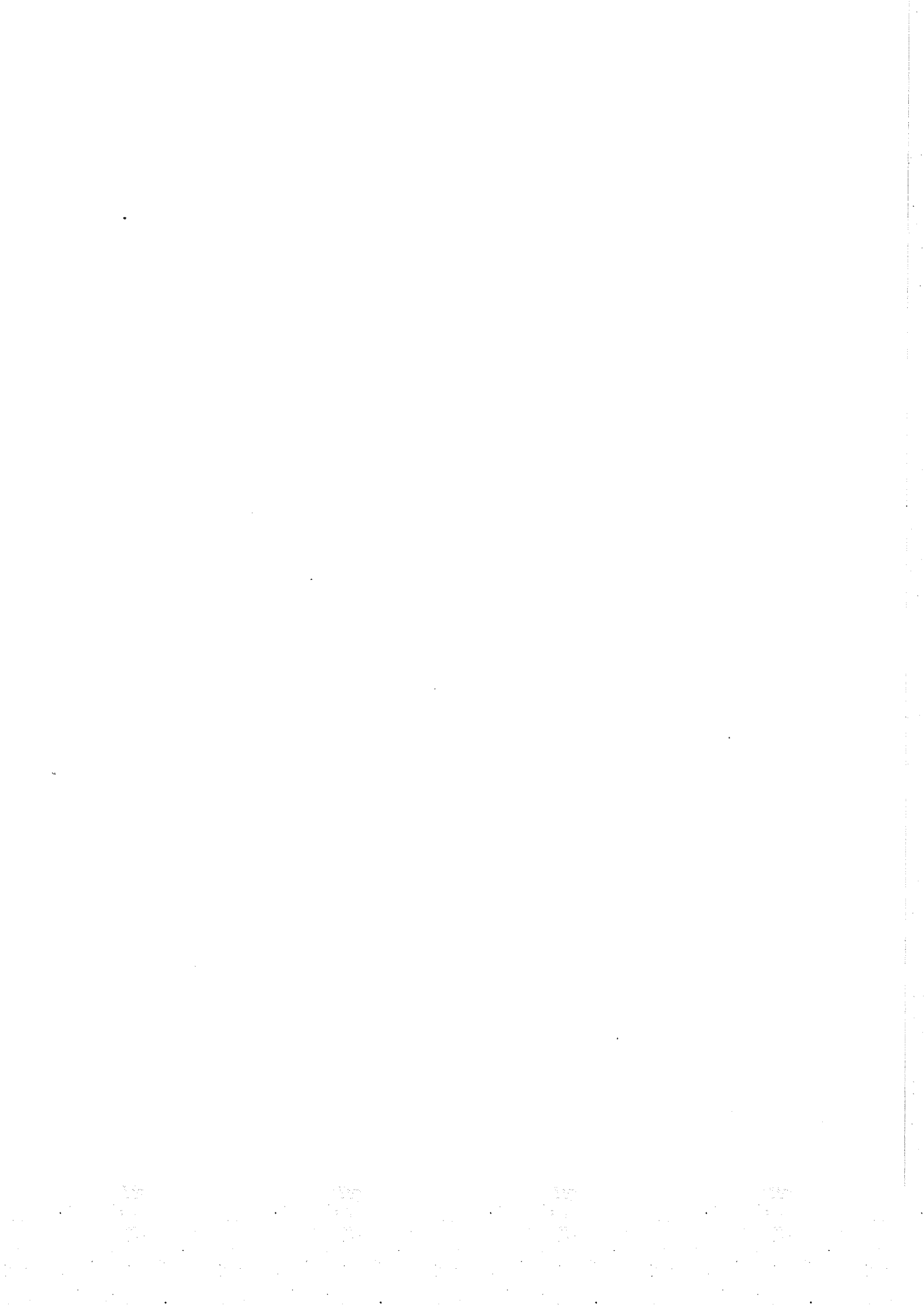
Procedimientos teóricos (V A) y de lectura (V B) propios de nuestro tiempo. Ejercicios de afinación atonal y serial (V C). Complejidades de la música actual. Sistemas no pentagramáticos. Músicas no occidentales.

NOTA:

Los cuadernos «A» forman un subtratado de Teoría y Comentarios.
Los cuadernos «B» forman un subtratado de Lectura medida
Los cuadernos «C» forman un subtratado de Entonación.

INDICE

TEMA 1: Figuraciones, compases y grupos especiales a practicar en el III curso	9
TEMA 2: El sistema tonal. Introducción a la Armonía tradicional.	28
TEMA 3: El cuarteto vocal. Movimientos de las voces. Notas ajenas al acorde	44
TEMA 4: Modulaci3n. Disonancias	57
TEMA 5: Melodía acompañada. Bajo continuo	71
TEMA 6: Transporte tonal.	82
SINTESIS TEORICA	95
Esquema de formas musicales	113



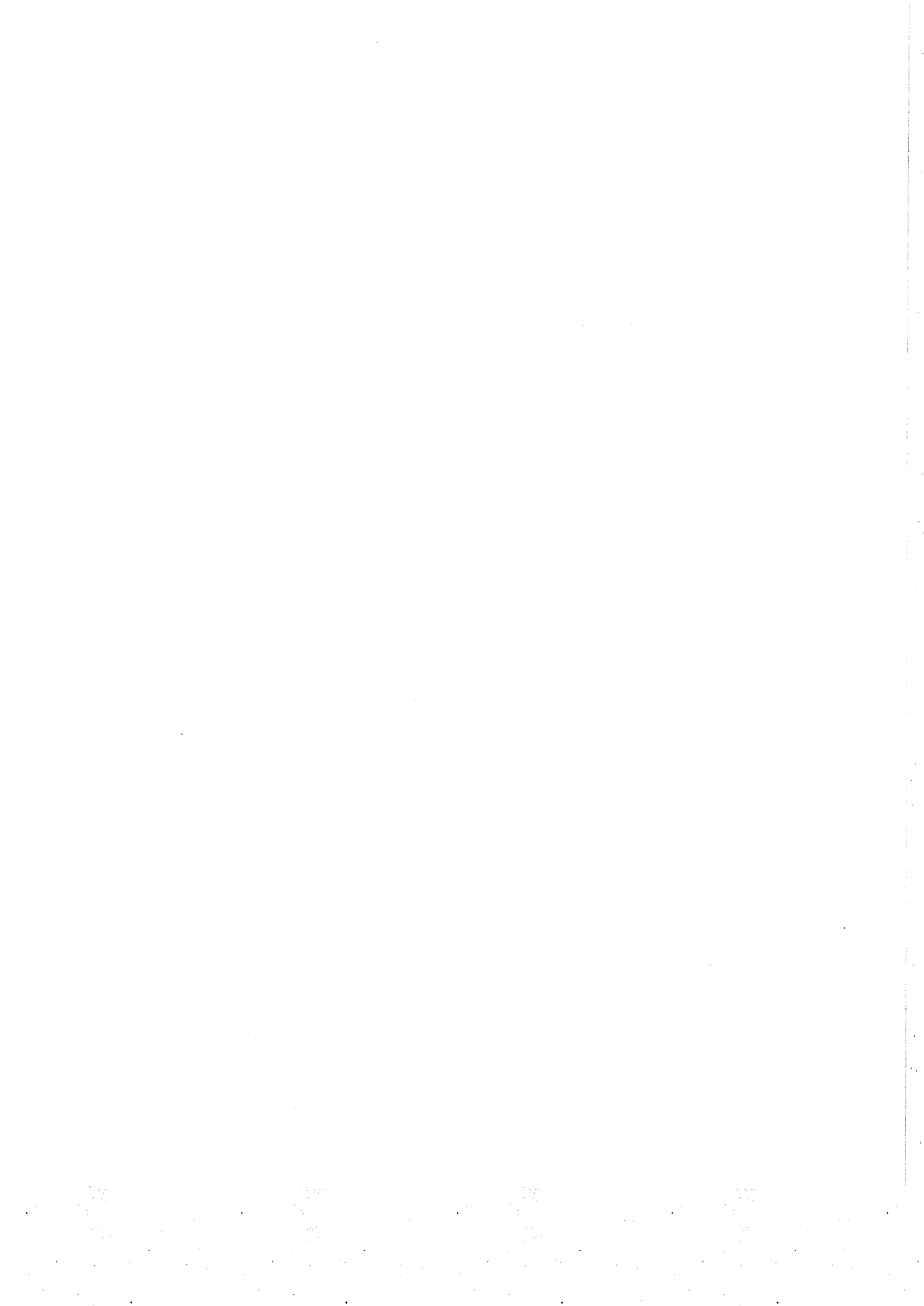
EL CUADERNO III A

Puede parecer paradójico que un Tratado denominado «de Solfeo Contemporáneo» dedique decenas y decenas de páginas a aspectos del Solfeo que son habituales desde el siglo XVII, que eran ya perfectamente conocidos por los estudiantes de Música de la época de Beethoven, y cuyo contenido quizá no difiera sustancialmente de lo que Liszt podría haber explicado a sus alumnos en 1850. Pero la razón ya comentada en algún otro lugar de este texto es bien sencilla: nos parecía imprescindible replantear con una panorámica actual todos los conceptos básicos del Solfeo tradicional, antes de abordar las novedades técnicas propias de nuestro siglo. Así, con este texto III A quedarán repasados todos los aspectos básicos, comunes a cualquier otro texto solfístico, que todavía continúan vigentes y cuyo conocimiento es imprescindible para todo músico de sólida formación. Y hemos prescindido de planteamientos escolásticos —trasnochados, a nuestro juicio— que no hacían sino añadir confusión a la materia.

Al igual que hicimos en el texto I A y II A, abrimos este libro teórico con un capítulo dedicado a las novedades rítmicas y métricas que vas a encontrar en el texto correspondiente de lectura medida (III B). Le siguen cuatro extensos capítulos dedicados a la parcela del Solfeo vecina de la Armonía, cuyo conocimiento y estudio justificamos al comienzo del Tema 3. Un Tema no lejano al anterior es el del Transporte, al que dedicamos íntegramente nuestro capítulo 6.

Pensando en todos aquellos que trabajáis la Teoría de la Música por auténtico interés —única razón justificable—, pero también pensando en un rigor y programación propios de un Conservatorio, incluimos a continuación un esquema teórico de la Teoría de la Música Occidental desde el siglo XVII hasta comienzos del XX, es decir, un esquema resumido de toda la materia que hemos trabajado hasta ahora.

Cierra este nuevo cuaderno una lista de consulta sobre las Formas Musicales características de nuestra música tradicional, cuya inclusión y utilidad en este libro tienes comentadas en la página 112. Con ello terminamos estos tres primeros libros de Teoría y Comentarios, previos, como hemos venido repitiendo, al estudio de la música de nuestro siglo, que abordaremos en el cuaderno IV A.



TEMA 1: FIGURACIONES, COMPASES Y GRUPOS ESPECIALES A PRACTICAR EN EL III CURSO

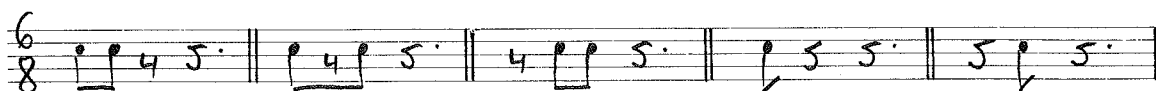
Al igual que hicimos en el anterior texto de Teoría y Comentarios, iniciaremos este libro III A explicando teóricamente las nuevas dificultades y recursos rítmico-métricos que vamos a incorporar al texto de lectura de este curso. Verás que el orden de presentación de estos nuevos recursos que seguiremos en este libro no es exactamente el mismo en el que aparecen para su práctica en el III B, pero creemos que es el orden teórico más lógico. Porque el objetivo de ambos planteamientos es diferente: aquí nos interesa su perfecta comprensión teórica, sobre el papel, y allí buscaremos el medio de practicarlos con la mayor exactitud, fluidez y corrección posibles.

1. Figuras

Estas son las nuevas figuraciones a practicar en el III Curso:

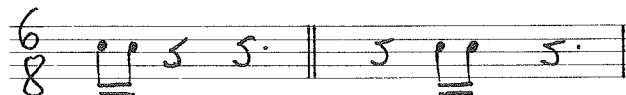
a) *Silencios en subdivisión ternaria*

En el II Curso habíamos practicado los compases de 3/8, 6/8, 9/8 y 12/8 con diversos tipos de figuras, pero sin inclusión de otro silencio que no fuera el de corchea o el de negra, combinados con otras corcheas; es decir, sólo habíamos trabajado hasta ahora los siguientes casos de silencios en los mencionados compases:



Pues bien, vamos a incorporar en este III Curso los siguientes casos de silencios en los compases referidos:

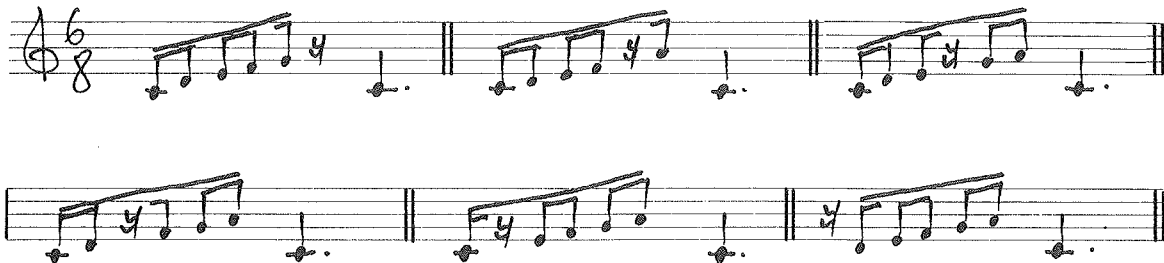
En primer lugar, el silencio de negra antecedido o seguido de dos semicorcheas; es decir, las siguientes dos fórmulas:



Practicaremos también el silencio de corchea antecedido y/o seguido de grupos de dos semicorcheas. Existen tres combinaciones posibles por cada parte de compás; son éstas:



Pasemos ahora a presentar las combinaciones posibles con silencios de semicorchea combinados con semicorcheas. Para mayor claridad, los escribiremos en compás de 6/8, con una negra con puntillo en la segunda parte. Utilizando un solo silencio por cada parte, se da lugar a las siguientes fórmulas rítmicas:



Y si recurrimos a dos silencios de semicorchea por cada parte, podemos formar las siguientes combinaciones:



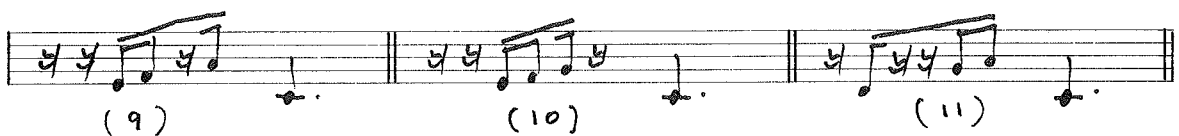
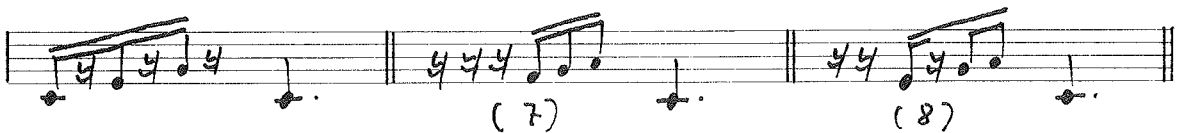
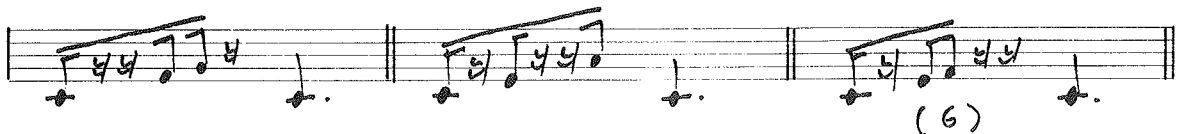
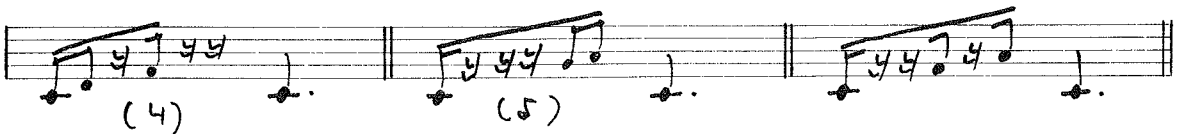
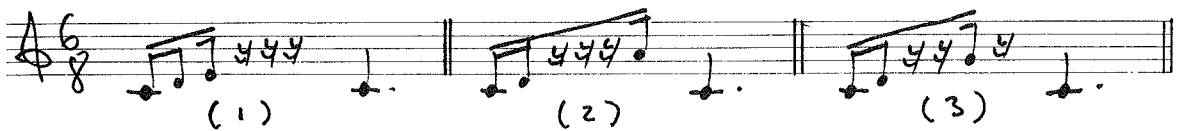
¹ Como hemos comentado varias veces, el barrado de las figuras que llevan corchetes suele ser hoy día una simple cuestión de claridad visual, excepto en algunos casos concretos que iremos comentando específicamente. Por tanto, en todos estos ejemplos presentaremos el tipo de barrado que consideremos más claro para un texto didáctico, pero sin olvidar que existen otras posibilidades igualmente correctas. A veces, incluiremos también —como en el primer y tercer ejemplos de este renglón— sistemas diferentes entremezclados, para acostumbrarnos a todos ellos.



Acabamos de escribir todas las combinaciones posibles con dos silencios de semicorchea por cada parte, siguiendo el más claro orden metodológico; pero es evidente que las figuraciones señaladas con (1), (2) y (3) admiten otra escritura más clara y cómoda; es, respectivamente, la siguiente:



Veamos a continuación las combinaciones rítmicas posibles a que da lugar el uso de tres silencios de semicorchea en cada parte de los compases que estamos tratando:





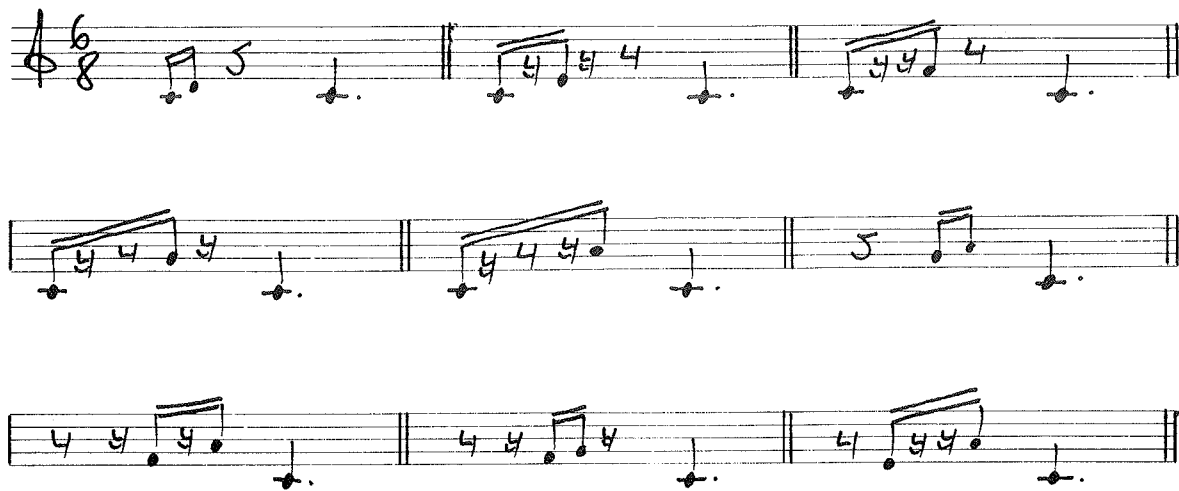
También está claro que las figuraciones marcadas con () están aquí escritas en su forma metodológica más teórica, pero en la práctica cada grupo de dos silencios de semicorchea que forman una fracción, pueden fundirse en un solo silencio de corchea; se obtienen así las siguientes figuraciones, idénticas rítmicamente a sus respectivos originales anteriores, pero de lectura mucho más cómoda:

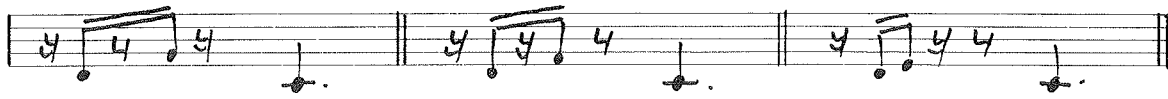


Utilizando cuatro silencios de semicorchea por cada parte de compás del tipo de los que estamos refiriendo, obtenemos las siguientes combinaciones:



Veamos ahora estas mismas fórmulas escritas de una manera más cómoda de lectura práctica; reproducimos todas las anteriores, pues en este caso todas ellas son escribibles de una forma más clara:





Por último, las seis figuraciones diferentes a que da lugar el uso de cinco silencios de semicorchea por cada parte de estos compases:



Veamos esto mismo escrito de una forma más clara para la lectura:



Todas las combinaciones referidas hasta aquí son las que podemos formar utilizando en estos compases los diversos tipos de silencios de negra, corchea y semicorchea en sus diferentes colocaciones y combinaciones. Aún quedarían por practicar otras muchas combinaciones de varios tipos de figuras con estos tipos de silencio —incluyendo posibles síncopas—, pero que no son utilizados en la música tradicional y que, por tanto, pospondremos en su explicación y práctica hasta más adelante.

b) *Fusas y tresillos de semicorcheas en subdivisión ternaria*

Siguiendo con el mismo tipo de compases a que nos venimos refiriendo, estas son las combinaciones más habitualmente empleadas de las que pueden formarse con uno o varios tresillos de semicorcheas por cada parte:

The first staff shows three measures, each containing a single eighth-note triplet followed by a dotted quarter note. The second staff shows three measures, each containing two eighth-note triplets followed by a dotted quarter note. The third staff shows three measures, each containing three eighth-note triplets followed by a dotted quarter note.

Y éstas, las más utilizadas de las que se sirven de uno o varios grupos de cuatro fusas, figuras éstas que aún no habíamos empleado en subdivisión ternaria:

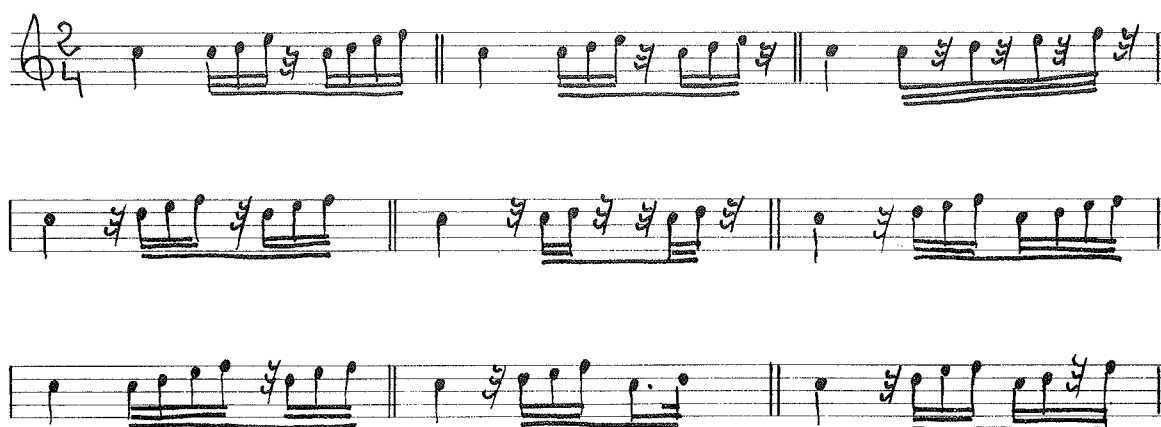
The first staff shows three measures, each containing a group of four eighth notes followed by a dotted quarter note. The second staff shows three measures, each containing two groups of four eighth notes followed by a dotted quarter note. The third staff shows three measures, each containing three groups of four eighth notes followed by a dotted quarter note. The fourth staff shows three measures, each containing a group of four eighth notes followed by a dotted quarter note. The fifth staff shows three measures, each containing a group of four eighth notes followed by a dotted quarter note.

También, aunque con cierta moderación, veremos en la música tradicional posibles variantes y combinaciones de estas dos series de figuraciones que acabamos de presentar; por ejemplo:



c) *Silencios de fusa en subdivisión binaria*

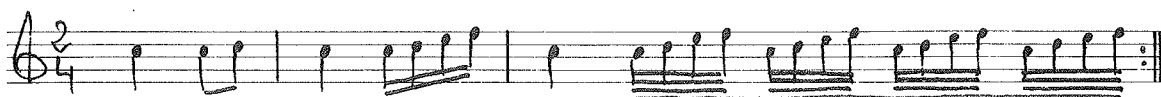
No habíamos practicado hasta el momento figuraciones en las que interviniesen silencios de fusa; ciertamente, estas combinaciones no son frecuentes más que en movimientos claramente lentos. De las numerosísimas figuraciones posibles con silencios de fusa, practicaremos por ahora nada más que las siguientes, que son las más empleadas en la práctica de la música tradicional:



El silencio de fusa en compases de subdivisión ternaria no es frecuente más que en tiempos extraordinariamente lentos.

d) *Semifusa*

La última figura que nos queda por presentar es la semifusa, que vale, claro es, la mitad de una fusa:



Se trata de una figura de uso no muy frecuente en la música práctica tradicional, pero debemos estar acostumbrados a su lectura. En los compases que estamos considerando hasta el momento como más habituales (1/4, 2/4, 3/4, 4/4, 3/8, 6/8, 9/8 y 12/8), casi siempre suele aparecer en tiempos tan lentos que han de ser subdivididos, es decir, en pasajes cuya pulsación interna es de mitades o tercios

² Diferencia claramente el ritmo de esta figuración y el de la contenida en el penúltimo ejemplo del bloque anterior.

de parte, pues dada la cantidad de semifusas que entran por cada parte (16 en cada parte de subdivisión binaria; 24 en cada parte de subdivisión ternaria), su práctica «a la parte» es extremadamente difícil, salvo casos muy especiales. Otro asunto es el caso en que las semifusas se presentan en un compás de denominador inferior a los enumerados arriba (por ejemplo, 4/16, 2/8, 2/16, etc.), en que sí pueden ser llevados «a la parte»; pero estos supuestos —aunque se dan, evidentemente— no son muy frecuentes en música anterior a nuestro siglo.

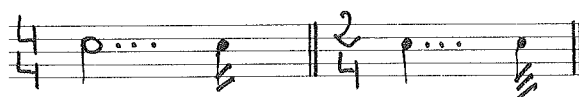
En las páginas 37 a 42 del libro III B tienes ejercicios con las fórmulas y variantes más usuales de la semifusa y su silencio.

e) *Doble y triple puntillo*

Aunque su lectura práctica no presenta ninguna dificultad importante, verás en este curso algún ejemplo en que aparece un doble e incluso un triple puntillo, aplicados a cualquier figura o silencio. Como sabes, cada puntillo representa la mitad del valor de la figura, silencio o puntillo anterior. Veamos algún ejemplo de utilización de doble puntillo:



Hoy día, el uso práctico del triple puntillo ha quedado reducido a unos pocos supuestos como los siguientes:



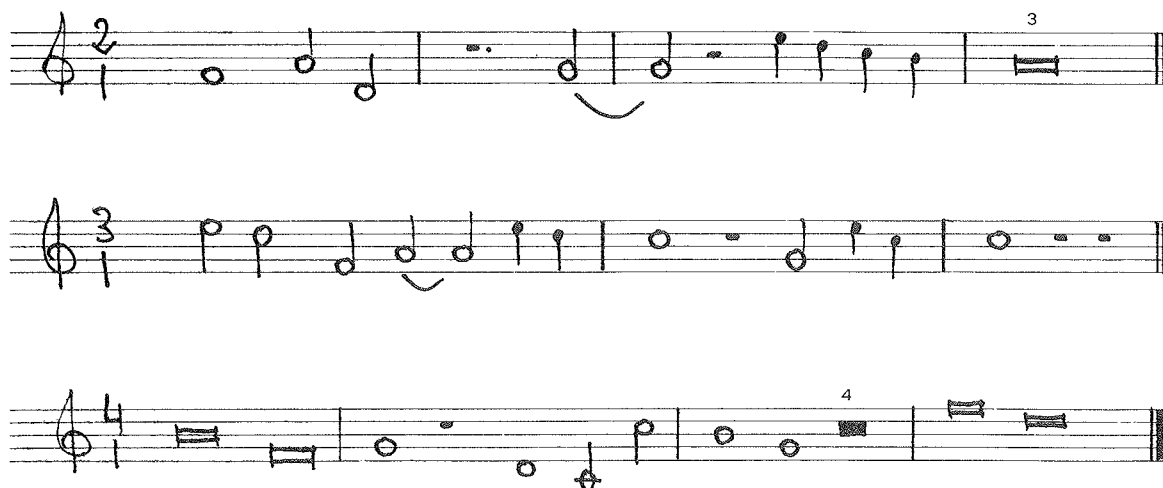
2. Compases

Básicamente, los ejercicios de lectura que corresponden a este III Curso están escritos sobre compases que ya fueron explicados teóricamente en el segundo libro de Teoría y Comentarios (II A, págs. 12 a 16 y 48 a 54); por ello, únicamente haremos aquí algunas observaciones complementarias sobre su empleo práctico.

a) *Compases 2/1, 3/1 y 4/1*

Son de uso muy infrecuente, salvo en casos muy justificados, pues no es común el emplear como unidad de parte la figura más larga de nuestro sistema musical. Sólo los emplearíamos en casos de tiempos extraordinariamente lentos o «solemnes». En la práctica, y aunque ello pueda parecer algo

ilógico, muchas veces han de llevarse subdivididos a la blanca. Por cierto, que en estos compases hemos de recurrir a veces a la figura *cuadrada*, es decir a la de doble valor que la redonda, figura, por otra parte, casi en desuso en la música habitual. Veamos algún ejemplo de escritura en estos compases:



b) *Compases 2/2, 3/2 y 4/2*

El criterio de empleo de estos compases (de subdivisión binaria, con la blanca como unidad de parte) ha cambiado notablemente en las últimas décadas. Antes se emplearon con frecuencia para aires rápidos, es decir, en la misma forma que hoy empleamos nosotros los compases 2/4, 3/4, y 4/4, pero con otra unidad de parte. Hoy no recurrimos a los compases en cuestión más que para tiempos muy lentos, donde psicológicamente la figura blanca parece sugerirnos una unidad de parte lenta y reposada.

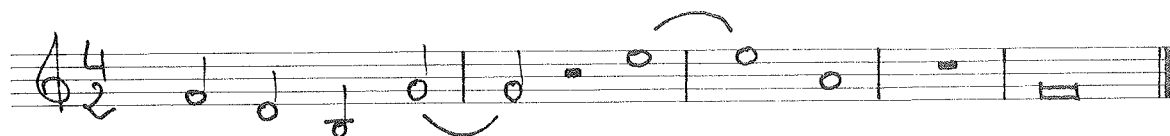
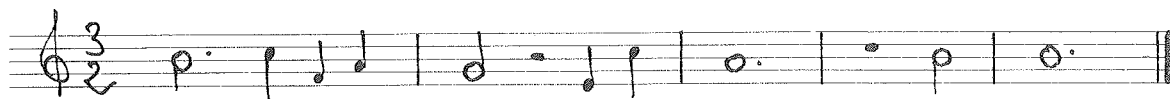
El compás 2/2 es uno de los de mayor tradición en nuestro sistema, aunque como decimos, hoy sea mucho menos utilizado que antaño. Es el llamado tradicionalmente «compás binario», y representado muy frecuentemente por el signo C . Tan habitual fue en cierta época, que la casi totalidad de los antiguos métodos de Solfeo comenzaban explicando al alumno este compás por considerarlo como el de uso más fundamental. Por otra parte, te darás cuenta que, al fin y al cabo, el «compás binario» no es sino el 4/4 llevado a 2, es decir, a la blanca.

Diremos de paso que no somos en absoluto partidarios de la denominación de «compás binario», por muy arraigada que esté, pues éste no es sino uno de los varios compases binarios que existen; y tampoco recomendamos hoy el empleo del signo tradicional C , pues estimamos muy ilógico utilizar una nomenclatura diferente para unos compases que para otros; y muy especialmente cuando el 2/2 aparece combinado con otros compases; ello significaría encontrarnos en unos casos con números, y en otros con letras, lo que nos parece una innecesaria incomodidad. Inclúyase en esta no recomendación la costumbre de denominar «compás de compasillo» al 4/4 y representarlo por el signo C .

³ Aquí tienes un ejemplo de *cuadrada*.

⁴ He aquí el *silencio de cuadrada*, también raramente utilizado.

Veamos algunos ejemplos de figuraciones propias de estos compases:



c) *Compases 2/8, 4/8 y 8/8*

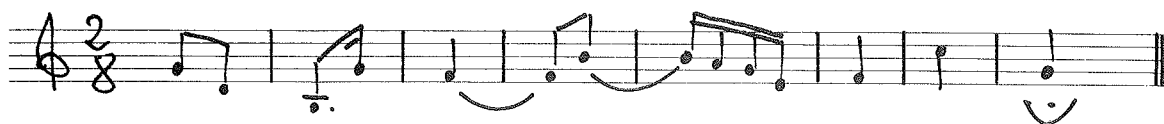
El 2/8 es utilizado hoy día como compás de una parte, con idéntico tratamiento que el 1/4. En música del pasado es más frecuente encontrarlo acaso como compás de dos partes, es decir, llevado a la corchea. Para conocer qué criterios hemos de seguir, podemos guiarnos de varios detalles. Uno de ellos —y esto es válido para casi todos los compases— es comprobar la unidad de pulsación en la que nos viene dada la velocidad metronómica, si la hay. Como norma general, tal velocidad de pulsación debe coincidir con la unidad a que debemos marcar el compás. Si no se nos indica velocidad metronómica ni, en consecuencia, unidad de batida, podemos guiarnos del tipo de figuración que contenga el pasaje en 2/8; con un poco de experiencia e intuición, podremos deducir el tipo de batida con que debemos medirlo (y, lo que es más importante, sentirlo). Por ejemplo, el siguiente supuesto pide claramente ser llevado a 2, por el tipo de figuración que contiene, e incluso por el barrado⁶ de las figuras:



⁵ Suele ser costumbre que cuando cuatro corcheas forman una parte de un compás de denominador 2, se barren siempre conjuntamente.

⁶ Este es, por ejemplo, un caso en que el barrado de las figuras no es simplemente una cuestión de claridad, sino que además nos ayuda a precisar a cuántas partes debe ser llevado el compás correspondiente.

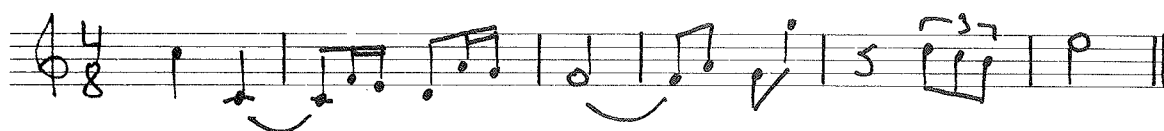
Por el contrario, el siguiente supuesto pide ser llevado a 1:



Lo dicho para el compás 2/8 es aplicable íntegramente al 4/8, sólo que la doble posibilidad en este caso es de llevarlo a 2 o de llevarlo a 4. Rara vez habremos de llevar a 1 un compás de 4/8. Veamos algún caso en que la figuración pide que llevemos el compás a 4 partes, es decir, a la corchea:



Y ahora, algún ejemplo de 4/8 a dos partes. En este caso, como te darás cuenta, este compás funciona igual que un 2/4:



Al compás 8/8 nos referimos ya en la página 14 del libro II A. Sólo añadiremos aquí a lo ya dicho que en música tradicional es frecuente que lo que en realidad es un 8/8 no venga indicado como tal, sino como un 4/4 ordinario; lo que ocurre es que al llevarlo muy lento, lo estamos sintiendo subdividido a la corchea. (No es menos cierto que esto ocurre también con todos los compases cuando hemos de llevarlos subdivididos, con lo que en estos casos, la unidad de pulsación expresiva no coincide con la unidad de parte que indica teóricamente el numerador del compás; lo que aquí queremos decir es que en el 4/4, este supuesto es particularmente frecuente.).

d) *Compases 2/16, 4/16 y 8/16*

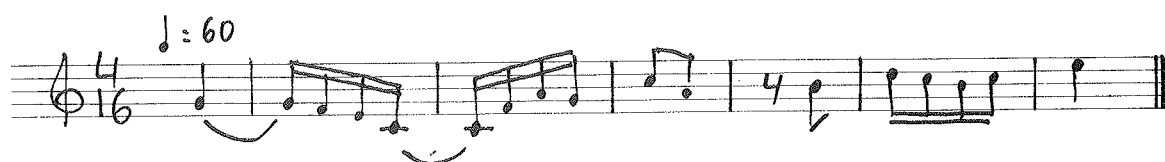
Son, como se comprende, tres compases de subdivisión binaria, de 2, 4 y 8 partes, respectivamente, en cada una de cuyas partes entra una semicorchea. Pero, aun siendo ésta su consideración teórica, en la práctica muchas veces su uso es bien diferente:

El 2/16, por ejemplo, muy rara vez lo verás como compás de 2 partes. Suele llevarse a una sola parte, es decir, a la corchea. Veamos algún ejemplo:

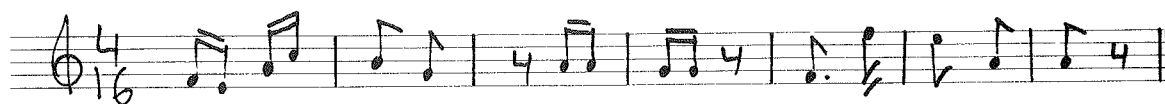


También muy rara vez se lleva a 4 partes el 4/16; es mucho más frecuente el sentirlo a 2, e incluso, a veces, a una sola parte. Como indicábamos más arriba al hablar del 2/8 y del 4/8, suele ser el contenido de las figuraciones, el contexto musical y una cierta intuición nuestra quienes nos aconsejen una u otra forma de plantear el compás. Veamos algún caso:

En el próximo ejemplo, el 4/16 claramente debe ser llevado a 1, como nos sugiere el tipo de indicación metronómica:



Y en este próximo, las figuraciones contenidas y la intencionalidad de su barrado nos piden marcarlo a 2 partes:



Para el 8/16 son aplicables las mismas consideraciones que las hechas para el 4/16. La dualidad de posibilidades será en este caso la de sentirlo a 4 o a 2 partes; en el primer caso se comportaría igual que un 4/8, y en el segundo, igual que un 2/4. Veamos algún ejemplo de 8/16 a 4 partes:



Y ahora, un supuesto de 8/16 que debe ser sentido a 2 partes:



Muy rara vez verás un 8/16 llevado a una parte; ni siquiera en música de nuestro siglo, pues es algo bastante ilógico, al menos teóricamente.

d) *Compases 6/2, 9/2 y 12/2*

Entramos ahora en los compases de subdivisión ternaria. Nos ahorramos tratar de los compases 6/1, 9/1 y 12/1, porque su empleo como tales compases de subdivisión ternaria es absolutamente infrecuente tanto en música del pasado como en obras más o menos actuales. Piénsese que en tales compases cada parte estaría formada por una cuadrada con puntillo, lo que supone a todas luces desquiciar el sistema métrico.

Los compases 6/2, 9/2 y 12/2 son teóricamente compases de 2, 3 y 4 partes, respectivamente; sin embargo, su propia naturaleza y contenido suelen aconsejar el marcarlos subdividiendo a la blanca, con lo que resultan ser compases de 6, 9 y 12 partes, respectivamente. Su empleo es aconsejable únicamente en aires extremadamente lentos.

Veamos algún ejemplo de estos compases, y algunas de sus figuraciones características:

Solemne (a la d)

The image shows three musical staves in treble clef, each illustrating a different ternary time signature. The first staff is in 6/2 time, showing a sequence of notes: a half note, a quarter note, a quarter note, a half note, a quarter note, and a quarter note. The second staff is in 9/2 time, showing a sequence of notes: a half note, a quarter note, a quarter note, a half note, a quarter note, a quarter note, a half note, a quarter note, and a quarter note. The third staff is in 12/2 time, showing a sequence of notes: a half note, a quarter note, a quarter note, a half note, a quarter note, a quarter note, a half note, a quarter note, a quarter note, a half note, a quarter note, and a quarter note. Each staff ends with a double bar line.

e) *Compases 6/4, 9/4 y 12/4*

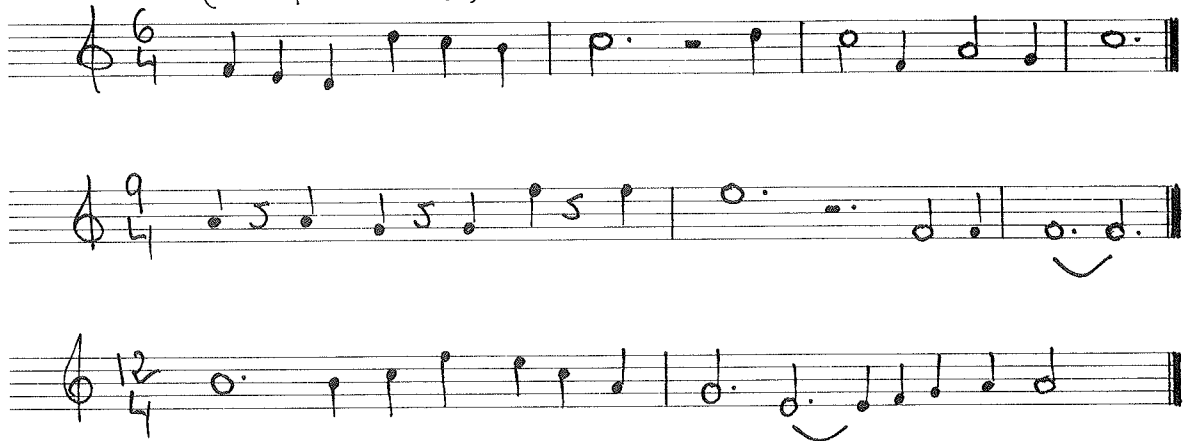
A ellos les es aplicable todo lo que acabamos de decir para los tres anteriores compases, sólo que en este caso la unidad de pulsación suele ser la negra. Por ejemplo, rara vez verás un 6/4 llevado a 2, pues para tal supuesto parece más lógico emplear un 6/8.

El criterio actual está, pues, bien claro: cuando un compás de subdivisión ternaria debe ser llevado a la parte, empleamos un 3/8, 6/8, 9/8 ó 12/8, y cuando la lentitud del tiempo aconseje subdividir en tercios de partes, nos serviremos preferiblemente de un (3/4)⁷, 6/4, 9/4 ó 12/4, respectivamente. Esto no fue así en el pasado, donde era frecuentísimo escribir en 3/8, 6/8, 9/8 ó 12/8 para tiempos muy lentos, con lo que resultaban irremediabilmente subdivididos en corcheas.

⁷ Escribimos entre paréntesis las referencias al 3/4 porque, como se comprende, es éste un compás que no funciona como de subdivisión ternaria, sino como de tres partes de subdivisión binaria.

En la página 40 del libro II A tienes la forma tradicional y la actual de medir en el espacio estos compases, a (3)⁷, 6, 9 y 12 partes, respectivamente. Aquí pondremos simplemente algunos ejemplos de sus posibles figuraciones rítmicas características:

(Siempre a la ↓)



f) *Compases 3/16, 6/16, 9/16 y 12/16*

Son compases de subdivisión ternaria de 1, 2, 3 y 4 partes respectivamente, en cada una de las cuales entra una corchea con puntillo. Muy rara vez tendrás que subdividir estos compases en semicorcheas, pues no es esa en absoluto su auténtica razón de ser.

Puede decirse, en síntesis, que estos compases son similares completamente al 3/8, 6/8, 9/8 y 12/8, sólo que suelen emplearse cuando el movimiento es muy rápido. Veamos algunos ejemplos:



g) *Compases llamados «de amalgama»*

Los compases de (1)⁸, 2, 3 y 4 partes (tanto de subdivisión binaria como ternaria) fueron los únicos empleados en la música anterior a finales del siglo pasado. En esa época comenzaron a utilizarse en la música de concierto⁹ los compases de 5 y 7 partes; al principio su empleo fue tímido, después se hizo de forma más generalizada. Pero estos nuevos compases, tal y como se utilizaron entonces —y aún hasta época bastante reciente— no tenían realmente la consideración de compases de 5 y 7 partes, sino que se consideraban como la suma —la «amalgama», de ahí su nombre— de dos compases elementales. Por ejemplo, el 5/4 era una amalgama de un 2/4 y un 3/4 (o en orden inverso), y el 7/4, la amalgama de un 3/4 y un 4/4 (o en orden inverso).

Así considerados, tales compases son la combinación de dos compases elementales, y no un sólo compás con personalidad propia. Esta consideración varió claramente desde comienzos de nuestro siglo¹⁰, y los compases de 5 y 7 partes comenzaron a ser considerados como tales compases completos por sí mismos. Pero comoquiera que hay mucha literatura escrita con la consideración de compases de amalgama —e incluso hoy, recurrimos en algún caso concreto a tal consideración— no hemos de omitir este tipo de estudio en nuestro libro. Por tanto, y resumiendo, trataremos aquí estos compases como tales de amalgama, y el próximo curso daremos un enfoque más actual a estos compases que, además, están muy relacionados con el tema de los compases mixtos o de partes desiguales, que estudiaremos también en su momento.

El compás de 5/4, pues, puede recibir como compás de amalgama dos posibles tratamientos: como un 3/4 más un 2/4, o como un 2/4 más un 3/4¹¹. La fórmula más sencilla en que se nos expresa esto en la partitura es por medio de líneas divisorias discontinuas. He aquí algún ejemplo:



Otras veces, la formación de dos compases elementales se nos indica al comienzo de la escritura, junto a la indicación del compás:

⁸ Mencionamos la posibilidad de uso clásico de compases de una sola parte, a sabiendas de que muchos métodos y textos antiguos negaban justificación teórica a tales compases. Ya tratamos esta polémica en su momento.

⁹ Matizamos que «en la música de concierto», porque en la música popular se utilizaban —como hallazgo intuitivo— desde mucho tiempo atrás.

¹⁰ Y la explicaremos, en consecuencia, en los libros del IV Curso.

¹¹ En todos estos casos y en los siguientes, los compases de amalgama se marcan con el brazo como sus correspondientes compases constitutivos.



Incluso a veces, no se nos indica explícitamente cuál es el orden de los dos compases elementales, pero la figuración característica nos lo sugiere inconfundiblemente:



Alguna vez —aunque no muy frecuentemente en música tradicional— el orden inicial de los dos compases elementales no es el mismo constantemente, sino que presenta alguna excepción. En este caso, claro está, no debemos utilizar el procedimiento de indicar al comienzo entre paréntesis la fórmula a seguir, pues tal procedimiento no admite excepciones:



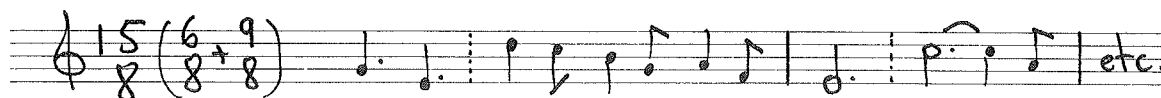
Todo lo dicho anteriormente es aplicable al compás 7/4, salvo que aquí la amalgama se produce entre un 4/4 y un 3/4, o viceversa. Veamos algún ejemplo:



Rara vez verás en la música tradicional el 7/4 como amalgama de un 2/4 más un 3/4, más un 2/4, pero en principio tal combinación no ha de quedar descartada:



Cerraremos este apartado diciendo que ocasionalmente te encontrarás con compases de amalgama de subdivisión ternaria, aunque son muchísimo menos frecuentes que los de subdivisión binaria. Los dos únicos que encuentran una cierta —aunque pequeña— tradición son el 15/8 y el 21/8. Citemos un par de supuestos:

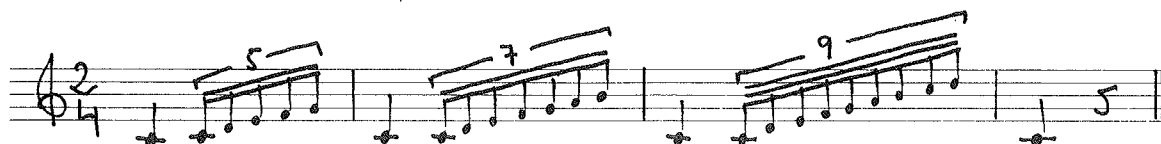


3. Grupos de valor especial

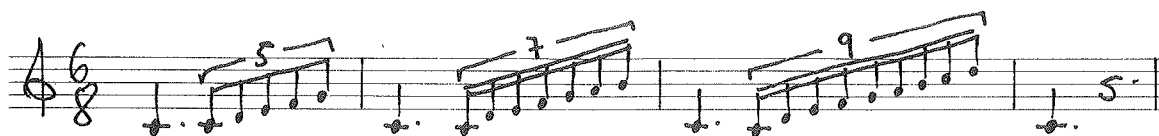
A los grupos de valor especial que ya habíamos practicado en los dos cursos anteriores (ver I A, págs. 22 y ss., y II A, págs. 16 y ss.), sólo añadiremos en este curso los que comentamos a continuación:

a) *Quintillo, sietecillo y nuevecillo (en ambas subdivisiones)*

Se trata de grupos de 5, 7 ó 9 figuras iguales ¹², que valen en total una parte de compás de cualquier tipo de subdivisión. En el caso de utilizarlos en un compás de subdivisión binaria, he aquí sus escrituras correctas, prescindiendo de los tradicionalmente llamados «grupos especiales deficientes» ¹³.



Y esta es, consecuentemente, su correcta escritura cuando los utilizamos en un compás de subdivisión ternaria; observa la diferencia de valores respecto a los casos anteriores.



En todos los casos referidos y los que practicaremos en el libro de lectura de este curso, tales grupos toman, repetimos, el valor de una parte.

¹² Decimos en principio que son figuras iguales, por practicar en este curso sólo los grupos regulares, pero en los irregulares pueden utilizarse, claro está, silencios y equivalencias de figuras.

¹³ En efecto, como explicaremos en el IV A, hoy día deben evitarse los grupos especiales cuya suma de valores sea inferior a los propios del lugar que ocupan. Cabe una sola excepción a esta norma: el dosillo de corcheas en una parte de 6/8 y similares, de enorme tradición en la escritura clásica.

TEMA 2: EL SISTEMA TONAL. INTRODUCCION A LA ARMONIA TRADICIONAL¹⁵

No es fácil delimitar los campos respectivos del Solfeo y de la Armonía. Y menos aún de la Teoría de la Música, en general, y de la Teoría de la Armonía, en particular. Pero estimamos que un texto teórico como éste no debe omitir conceptos importantes de teoría de la Música, por más que escolásticamente suelen ser considerados como del dominio de la Armonía.

Por ello vamos a plantear en estos cuatro próximos largos capítulos un subapartado dentro de nuestro tratado general de Teoría de la Música, dedicado en concreto a la Teoría de la Armonía. Primero, porque creemos que su conocimiento teórico te será muy útil de cara a la propia práctica solfística, y segundo, porque te pueden servir perfectamente como introducción al estudio específico de la Armonía como tal ciencia. Y quede claro que lo que aquí expondremos serán los fundamentos teóricos del sistema armónico, mientras que a la asignatura propiamente de Armonía corresponderá tu trabajo práctico a la hora de desarrollar las bases teóricas que aquí presentamos de una forma resumida y elemental.

En otras palabras: si incluimos aquí estos capítulos teóricos dedicados a los —en principio— dominios de la Armonía, es porque lo que ahora estamos escribiendo es un Tratado General de Teoría de la Música, en toda la extensión de la palabra, y estimamos que en él no pueden faltar conceptos armónicos fundamentales. Lo mismo haremos en algún otro capítulo, al introducir conceptos claramente contrapuntísticos, cuyas fronteras con los de la Armonía tampoco están perfectamente delimitadas. Pero insistimos en la importancia de su conocimiento para todo solfista que aspire a poseer una sólida formación.

Por último, y antes de comenzar propiamente con el desarrollo del tema, volvemos a precisar que lo que aquí consideraremos es la llamada Armonía Tradicional o «de escuela», es decir, la que tiene por fundamento el sistema tonal, con todas sus limitaciones y grandezas históricas y estéticas. Sólo en cursos posteriores plantearemos ciertos conceptos de armonía no tonal, para cuyo estudio estimamos básico el conocimiento de la armonía tradicional. En las páginas 28 y siguientes del libro II A hicimos unas observaciones sobre este tema, que nos parecen importantísimas como planteamiento previo. Te aconsejamos que vuelvas a leerlas y las tengas muy presentes a lo largo de estos próximos capítulos.

1. La Armonía Funcional

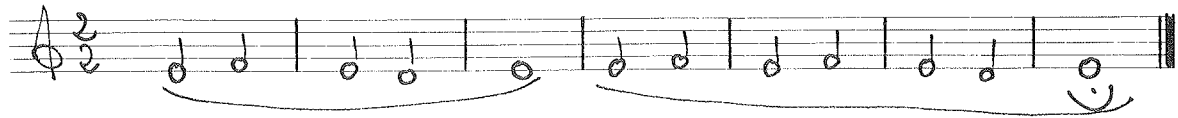
Aun admitiendo la fusión de los límites científicos del Solfeo y la Armonía, trataremos desde el principio de fijar cuál es el campo concreto de acción de la Armonía. E intentaremos hacerlo de una manera deductiva:

¹⁵ *Nota de la Editorial.*—En el momento de editar este libro III A, José Luis Temes se encuentra trabajando junto con el compositor Manuel Dimbwadyo en un texto didáctico sobre Armonía Tradicional, que Ediciones Línea publicará próximamente. La mayor parte de los ejemplos prácticos que aparecen en los capítulos 2, 3, 4 y 5 del presente texto III A del Tratado de Solfeo Contemporáneo son originales de Manuel Dimbwadyo con destino a aquel libro, y se publican aquí con su autorización expresa.

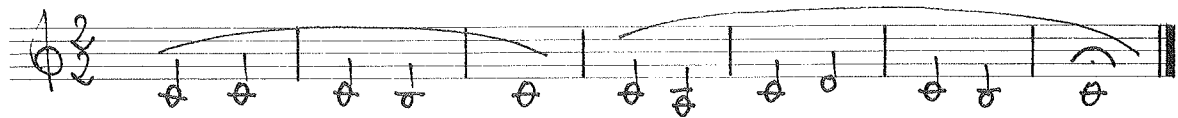
Para ello, empecemos por entonar la siguiente melodía en Do M:



Observarás que, aun siendo correcta y lógica, el interés melódico de este diseño no es particularmente grande. Cantaremos ahora el siguiente ejemplo:



Y ahora, esta otra melodía:



Por último, esta cuarta línea melódica, escrita, por cierto, en clave de Fa en 4.^a:



Como verás, ninguna de las anteriores melodías es especialmente expresiva, aun siendo correctas todas ellas. Pero ahora vamos a entonar el siguiente ejemplo, para el que necesitamos cuatro voces¹⁶.

¹⁶ Os aconsejamos que entonéis todos los ejemplos que se incluyen en estos capítulos sobre Armonía y que, si os es posible, lo hagáis en sus tesituras reales, es decir, empleando dos voces femeninas (o de niño) para las voces superiores, y dos voces masculinas para las inferiores.

Ya te habrás dado cuenta de que este último ejemplo no es sino la superposición simultánea de las cuatro melodías que habíamos entonado antes. Y también habrás observado que ahora el interés expresivo del ejemplo es notablemente mayor que en los cuatro casos precedentes. ¿Cuál es la razón? Bien sencilla: que un asunto es la consideración «horizontal» de una línea melódica aislada, y otro la consideración «vertical» de la superposición de varias líneas. En este caso, cada nota de la melodía pierde —no totalmente, claro está— su propia personalidad, y se crean en cambio una serie de interrelaciones verticales entre las notas de unas voces y otras, que determinan el resultado final mucho más decisivamente que la propia personalidad individual de cada una de las líneas horizontales.

Pongamos un segundo ejemplo. Comienza por leer primero cada voz independientemente, y después superpón las cuatro líneas, cantándolas, como antes, con otros compañeros/as de clase. Observarás de nuevo la diferencia de resultado expresivo¹⁷.

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef, in 4/4 time. The score consists of two systems of four voices each. The first system has four measures, and the second system has four measures. Handwritten annotations include a large bracket over the first two staves, and five numbered markers (1) through (5) placed below the notes, indicating specific harmonic units or 'acordes'. The markers are: (1) under the first note of the first voice in the first measure; (2) under the second note of the first voice in the second measure; (3) under the first note of the first voice in the third measure; (4) under the first note of the first voice in the fourth measure; and (5) under the first note of the first voice in the fifth measure.

Nos centraremos ahora en este último ejemplo. Observarás que, considerado globalmente, consta en realidad de ocho unidades o bloques de sonidos. Ya intuyes que a estos bloques o agregados los vamos a denominar *acordes*, y que todos ellos guardan entre sí unas relaciones «lógicas» y «musicales», lo que confiere a cada acorde una funcionalidad dentro del conjunto. Observa, por ejemplo, la expresividad que surge del enlace de los acordes marcados con (1) y con (2); la inestabilidad intermedia que supone el acorde marcado con (3); el poder resolutivo del enlace de los acordes (4) y (5), etc. Todo esto es la causa, por cierto, de que a la Armonía Tradicional se le denomine también a veces «Armonía Funcional», pues cada acorde desempeña una misión funcional dentro del conjunto.

2. Concepto primario de acorde

En consecuencia, deducimos que el elemento indispensable para que se produzca el hecho armónico es que exista superposición de sonidos. La Armonía, pues, es una ciencia polifónica por propia definición. Si no hay simultaneidad de voces¹⁸, no ha lugar ninguna función armónica¹⁹.

¹⁷ A partir de ahora, y para mayor comodidad, presentaremos los ejemplos polifónicos en dos pautas y dos claves, que es como se suele hacer en la práctica escolástica. Observa las direcciones de las plicas para precisar gráficamente las diferentes líneas melódicas.

¹⁸ Cuando en Armonía hablamos de *voces*, nos referimos a partes o líneas diferentes, no necesariamente a voces humanas.

¹⁹ Otro asunto es que a veces una línea melódica simple puede llevar implícita una cierta armonización, como explicamos al comienzo del Tema 5.

Centrémonos, pues, en las superposiciones posibles de sonidos, es decir, en eso que modernamente ha dado en llamarse «agregados sonoros», o más tradicionalmente, acordes. Son estos los entes fundamentales de todo estudio armónico.

En principio, puede decirse que cualquier superposición de sonidos determina un acorde: pulsa simultáneamente varias notas cualesquiera del teclado de un piano, y obtendrás un acorde; pide a todos los miembros de una orquesta que emitan una nota tenida al azar, y el resultado determinará un acorde. Cualquier agregado sonoro forma, pues, un acorde, con tal de que haya simultaneidad o superposición de sonidos.

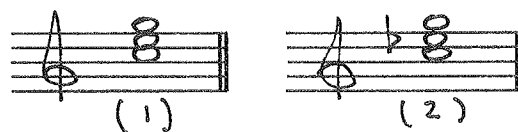
Sin embargo, dentro de la Armonía Tradicional, no a todos los agregados se les concede la consideración de «acorde», o al menos no siempre podrán cumplir una misión dentro de un contexto armónico funcional. Por ello, de las casi infinitas combinaciones superpuestas de notas que podemos teóricamente considerar (desde dos únicas notas, hasta el mayor número imaginable) sólo unas cuantas se pueden llamar «acordes» en el sentido clásico, con capacidad propia para desempeñar una función en un contexto tonal.

3. Acordes perfectos

En principio, existe un tipo de acorde básico para nuestro sistema de Armonía tonal: es el llamado *acorde perfecto*. Tal acorde es un agregado de tres sonidos, cuya composición es la siguiente:

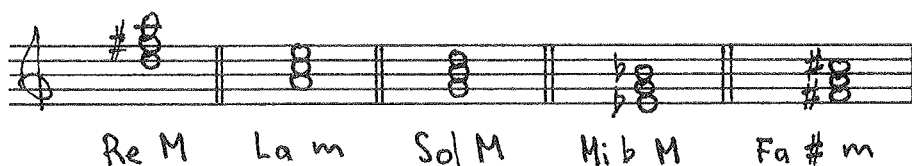
- a) Una nota base, que denominamos *fundamental*.
- b) La tercera superior (mayor o menor) de la fundamental.
- c) La quinta justa superior de la fundamental.

Según que la tercera superior mencionada en *b)* sea una 3.^a M o una 3.^a m, el acorde recibirá el nombre de «perfecto mayor» o de «perfecto menor». Por ejemplo:

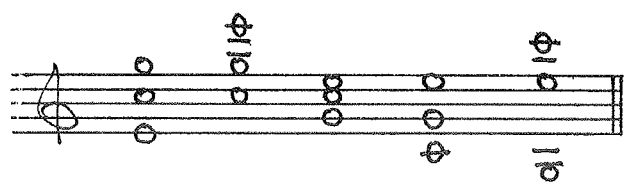


El acorde señalado con (1) es un acorde perfecto mayor sobre la nota Do; el señalado con (2) es un acorde perfecto menor sobre la nota Do. En otras palabras: el acorde (1) es el acorde perfecto de Do M, y el (2), el acorde perfecto de Do m.

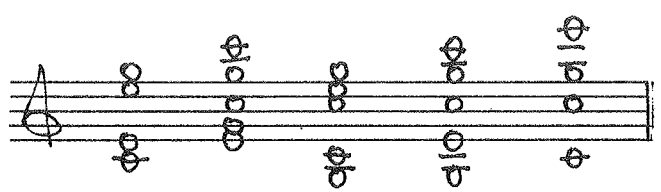
He aquí otros ejemplos de acordes perfectos mayores y menores:



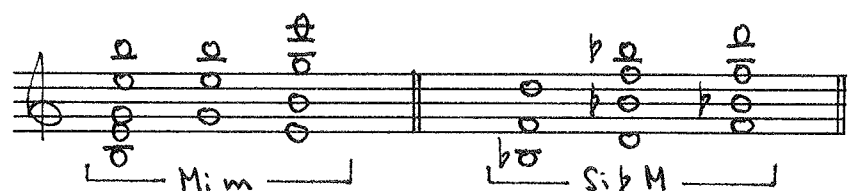
Una observación muy importante: para que un acorde sea considerado como acorde perfecto no nos importa que las notas que lo integran aparezcan o no en el orden teórico referido arriba. Así, por ejemplo, todos los supuestos siguientes son acordes de Do M:



Más aún: no hay inconveniente en que una o varias de las tres notas originales aparezcan repetidas a distintas octavas. Por ejemplo, todos los casos siguientes siguen siendo acordes tríadas perfectos de Do M, pues al fin y al cabo su reducción —prescindiendo de las duplicaciones y llevando todas las notas a la misma octava— siempre nos da el mismo acorde básico:



Pongamos otros ejemplos:



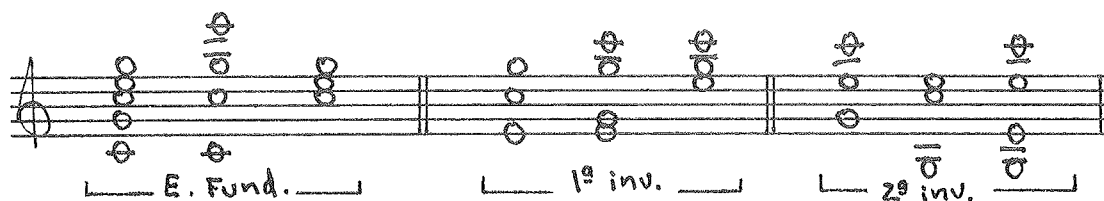
(Llegados a este punto, y antes de seguir adelante, es imprescindible que te ejercites en el conocimiento e identificación de los acordes mayores y menores, haciendo ejercicios de desarrollo de los acordes que te indique tu profesor, o identificando acordes que contengan duplicaciones y cambios de orden.)

4. Inversiones de los acordes perfectos

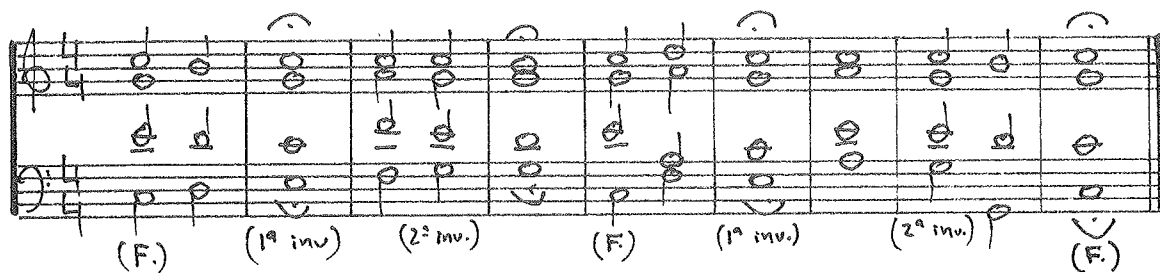
Hemos afirmado en el apartado anterior que la clasificación teórica de un acorde no varía aunque se modifique el orden vertical en el que aparezcan sus notas integrantes. Esto, que es incontestable teóricamente, hay que matizarlo desde el punto de vista de la expresividad del acorde en cuestión, pues la «solidez» de tal acorde va a variar con un factor: qué nota se encuentre por debajo de las demás. Según esto, un acorde tríada admite tres posiciones (*estados*, para utilizar el término técnico), según señalamos en el siguiente ejemplo:



Se trata en todos los casos de un acorde de Do M, pero en (1) se encuentra en *estado fundamental* (la nota más grave es la fundamental del acorde); en (2) se encuentra en la llamada *primera inversión* (la nota más grave es la 3.^a del acorde original); y en (3) decimos que se encuentra en *segunda inversión* (la nota más grave es la 5.^a del acorde original). Debe quedar claro que el que se encuentre un acorde depende únicamente de la nota que ocupe el bajo (es decir, la más grave), siendo indiferente a estos efectos el orden de las notas superiores o las posibles duplicaciones. El siguiente ejemplo confirma esto que decimos:



Observarás también, si cantáis los ejemplos anteriores o los hacéis sonar en un instrumento polifónico, que los acordes perfectos resultan siempre más sólidos en estado fundamental que en 1.^a inversión; y en 1.^a inversión, más que en 2.^a inversión; en efecto, la 2.^a inversión confiere al acorde un estado muy poco definitivo, dejándolo muy en suspenso. El siguiente ejemplo polifónico contiene varios acordes de Do M en diversos estados. Cantadlo y veréis como existe una clara diferenciación de «sólido» del acorde, según se encuentre en estado fundamental (F), 1.^a inversión (1.^a inv.) o 2.^a inversión (2.^a inv.), como tienes indicado bajo cada acorde de Do M. Y observa —adelantamos materia que trataremos más adelante— cómo el primero y el último se encuentran necesariamente en estado fundamental, que es su posición más estable para abrir y cerrar una obra coral, fijando la tonalidad sin ambigüedades armónicas.



5. Cifrado de los acordes perfectos

En el ejemplo precedente hemos marcado con los signos «F», «1.^a inv.» y «2.^a inv.» los tres posibles estados en que se puede encontrar un acorde dado. Pero este sistema de abreviaturas es muy incómodo, y nunca se emplea así en la música práctica. Existe un sistema tradicional de numerar (*cifrar*) los acordes, que es el universalmente empleado:

Cuando un acorde se encuentra en estado fundamental no se escribe indicación alguna²⁰.

Cuando un acorde se encuentra en 1.^a inversión, colocamos sobre la nota del bajo la indicación «6». La razón es sencilla: la característica de este estado es que entre la nota del bajo (originalmente, la tercera del acorde) y la nota fundamental²¹ se produce un intervalo de 6.^a (M o m) o de sus ampliaciones.

Cuando un acorde se encuentra en 2.^a inversión, ciframos el bajo con la indicación $\frac{6}{4}$, pues tal estado supone la aparición desde el bajo de una 4.^a J y una 6.^a (M o m).

Dicho en otras palabras: cuando no aparezca cifrado alguno en la nota del bajo, entenderemos que tal nota del bajo es la fundamental del acorde; cuando en la nota del bajo aparece el cifrado «6», entenderemos que el bajo es la tercera del acorde original; y cuando aparece la indicación $\frac{6}{4}$, entendemos que en el bajo se encuentra la 5.^a del acorde. En lo sucesivo cifraremos las inversiones conforme a este procedimiento, que es el universalmente empleado; más adelante volveremos sobre este tema y sobre otras consideraciones sobre el cifrado de los bajos y sus posibilidades.

6. Acordes sobre cada grado de una escala diatónica

Tomemos ahora como punto de partida las siete/ocho notas de una escala diatónica mayor, y construyamos sobre cada uno de sus grados un acorde tríada, utilizando notas naturales o alteradas según correspondan a la escala en que nos encontremos. He aquí el resultado tomando como base, por ejemplo, la escala diatónica de Re M:



Analicemos ahora los acordes que nos han resultado:

²⁰ Algunas veces, no obstante, se cifra con un «3», o con un «5», o con un « $\bar{5}$ ».

²¹ No confundas la «nota fundamental» con la «nota del bajo», pues no tienen que coincidir necesariamente: la fundamental es la que sirve de base a la construcción del acorde, mientras que la del bajo simplemente es la nota más grave del acorde.

El acorde sobre el I grado resulta ser perfecto mayor.
 El acorde sobre el II grado resulta ser perfecto menor.
 El acorde sobre el III grado resulta ser perfecto menor.
 El acorde sobre el IV grado resulta ser perfecto mayor.
 El acorde sobre el V grado resulta ser perfecto mayor.
 El acorde sobre el VI grado resulta ser perfecto menor.
 El acorde sobre el VII grado resulta no ser perfecto, pues la 5.^a Do sostenido-Sol es una 5.^a disminuida.
 El acorde sobre el VIII grado resulta ser perfecto mayor, como corresponde a la repetición del I grado.

Resumiendo: nos encontramos con que los acordes construidos sobre los grados I (y VIII), IV y V, que son los de tónica, subdominante y dominante, resultan ser perfectos mayores; que los construidos sobre los grados modales (II, III y VI) resultan ser acordes menores; y que sobre el VII grado se construye un acorde que no es perfecto, y que no trataremos hasta más adelante²².

Quede claro que este resultado que hemos obtenido en la escala de Re M lo obtendríamos igual en cualquier otra escala mayor. Como ejemplos, comprobémoslo en las escalas de Do M y Si bemol mayor.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Do M' and shows the C major scale with chords I through VIII. The bottom staff is labeled 'Si b M' and shows the B-flat major scale with chords I through VIII. Each chord is represented by a vertical stack of notes on a five-line staff, with Roman numerals I through VIII written below them.

Haremos ahora la misma experiencia de construcción de acordes sobre cada grado de una escala, pero tomando como base una escala diatónica menor. Por ejemplo, Mi menor:

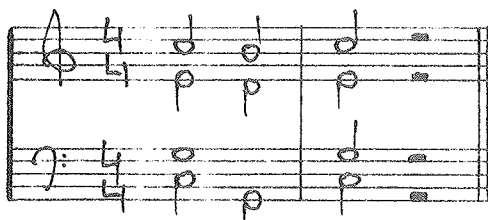
The image shows a single staff of musical notation for the E minor scale. It displays chords I through VIII. The notes are written on a five-line staff, with Roman numerals I through VIII written below them. The key signature has one flat (B-flat).

²² El que ciertos acordes, como éste, no sean de los llamados «perfectos», no quiere decir que no puedan utilizarse armónicamente.

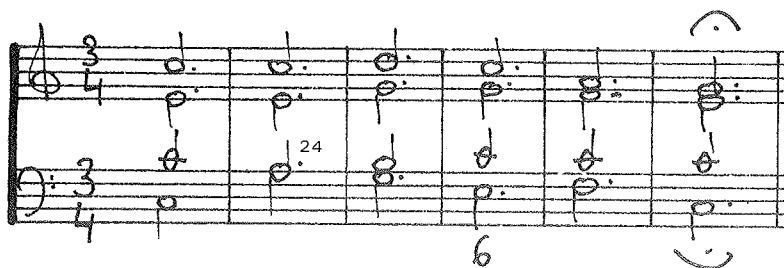
Como verás, son perfectos mayores los acordes contruidos sobre el III, VI y VII grados. Y perfectos menores los contruidos sobre los grados I, IV y V, es decir sobre los más representativos. Y es ahora el acorde del II grado el que resulta no ser perfecto, por contener una 5.^a disminuida²³.

7. Sucesión de acordes

Conocida la construcción de acordes sobre cada grado de una escala, examinemos el siguiente ejemplo, sencillísimo armónicamente:



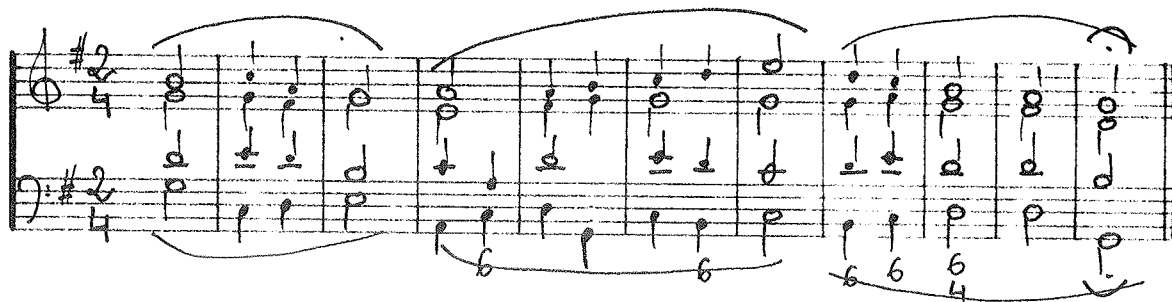
En él partimos de un acorde del I grado (Do M, acorde de tónica), que dura la primera mitad del primer compás. Nos vamos (segunda mitad de ese mismo compás) a un acorde de V grado (Sol M, acorde de dominante) y caemos (segundo compás) de nuevo en el acorde de tónica. Como ves, se trata de un sencillísimo enlace tónica-dominante-tónica. Veamos otro ejemplo un poco más extenso:



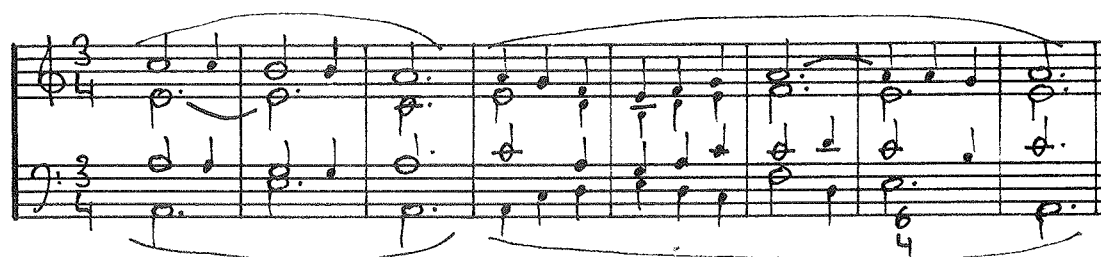
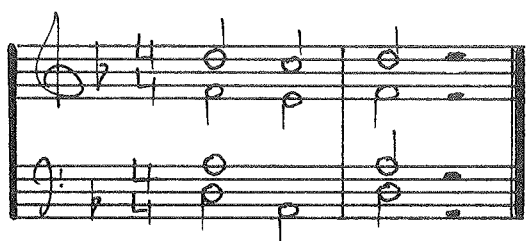
Aquí hemos partido de un acorde de I grado (Do M), enlazamos con uno de VI grado (La m) y después con el de dominante (Sol M). El cuarto compás nos lleva a un acorde invertido de tónica, y después al de subdominante (Fa M); éste resuelve en el de tónica (Do M), ahora en estado fundamental. Veamos un tercer ejemplo, ahora en Sol M y algo más extenso. El proceso de enlaces lo deducirás ahora tú mismo, a partir de la numeración del bajo:

²³ Como ves, tomamos como base la escala menor del I tipo, es decir, la propia; si tomamos como base la del II o III tipo (la armónica o la melódica), el resultado es bien diferente. Por cierto, que estas variantes se utilizan en Armonía de escuela aún más frecuentemente que la escala propia.

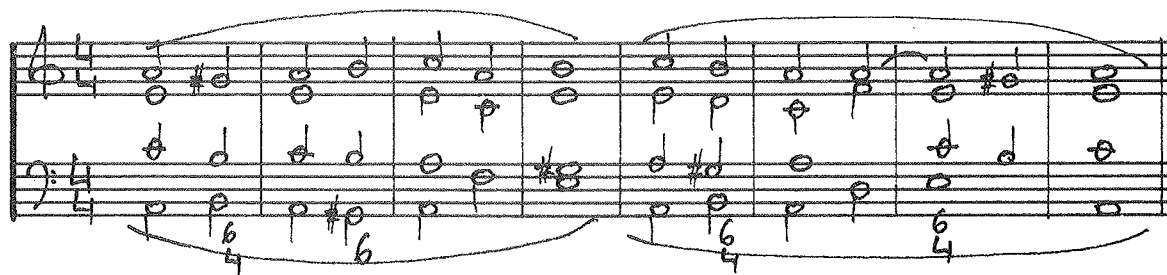
²⁴ Observa cómo se escriben las plicas en los unísonos, es decir, en la confluencia de dos voces en una misma nota.



Presentaremos ahora un par de ejemplos en modo menor. El primero, en Re m, es un sencillo enlace I grado-V grado-I grado. El segundo, que tú mismo habrás de analizar, es algo más extenso:



Este próximo y último ejemplo está también en La m, pero ahora en el acorde de V grado utilizamos el VII grado alterado ascendentemente, es decir, el correspondiente a la escala armónica; de esta forma, el acorde de V grado en el modo menor es un acorde mayor:



De todo esto irás deduciendo que un proceso armónico no es, al menos en principio, más que una sucesión de acordes sobre los diferentes grados de una escala diatónica. Teóricamente, cualquier sucesión —es decir, cualquier enlace de un acorde con el siguiente— es válida, o al menos, posible. Sin embargo, desde el punto de vista estético, no todo proceso armónico resulta efectivo y «musical» si no cumple ciertas condiciones que nuestro sentimiento tonal parece exigir como indispensables.

Para que un proceso armónico sea válido, escolásticamente hablando, debe reunir dos condiciones básicas:

a) de solidez tonal: es muy importante que la sucesión de acordes establezca sin ambigüedades los puntos de tensión, reposo, conclusión, etc., dentro de la tonalidad; que el comienzo sea un comienzo tonalmente claro, que el proceso que nos conduce al final sea inequívoco y robusto, etc.²⁵.

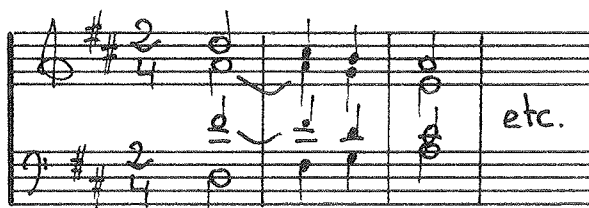
b) de expresividad armónica: que la sucesión de acordes elegida, además de sólida armónicamente contenga un interés armónico expresivo, desechando todo enlace pobre, monótono o reiterativo, aunque sea teóricamente correcto. En una palabra, que la armonización sea rica.

Este último punto es muy personal y requeriría de muy extensas explicaciones, dependiendo sobre todo del gusto del armonista; por ello, no es del caso entrar en mayores comentarios. Pero el punto a) requiere algunas precisiones teóricas, que trataremos de sintetizar brevísimamente a continuación.

8. El proceso armónico

a) *Apertura*

Una buena conducción armónica exige, escolásticamente hablando, que el primer acorde del proceso sea inexcusablemente el acorde de tónica en estado fundamental. Una pieza, por ejemplo, en Re M, se abrirá necesariamente con un acorde de Re M en estado fundamental:



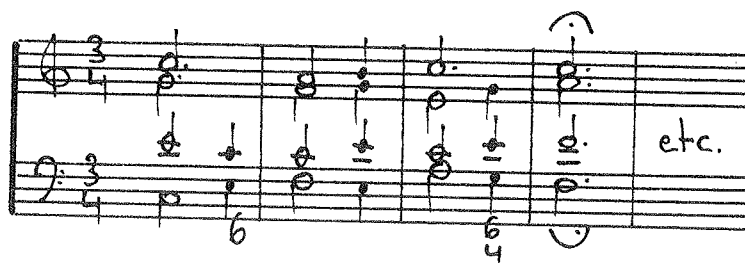
Observa en el siguiente ejemplo cómo utilizar un acorde invertido en una apertura es de muy pobre efecto en estos casos:

²⁵ Una vez más repetimos que estamos hablando desde la perspectiva del tonalismo clásico. Ninguna de las afirmaciones que venimos haciendo tienen valor de dogma, y mucho menos fuera de la estética tonal.

b) *Puntos de inflexión: semicadencias*

Es importante que el discurrir armónico, aparte de un comienzo y un final claramente establecidos, contenga ciertas inflexiones intermedias como puntos claros de reposo tonal. Estos puntos de referencia suelen llamarse *semicadencias*. En principio, las semicadencias más frecuentes suelen producirse sobre la subdominante o sobre la dominante (es decir, con acordes de IV y V grados, respectivamente), pero no hay inconveniente en que estos puntos se produzcan sobre otros grados menos representativos. Veamos dos ejemplos de semidecadencia sobre la dominante:

Y otros dos, de semicadencia sobre la subdominante:



c) *Acordes de conclusión: cadencias*

Diremos de antemano que al referirnos a acordes de conclusión no nos estamos refiriendo necesariamente al acorde final de una obra, sino a todos los que suponen conclusión o «caída» dentro de cada período del discurso musical. Es como hablar en gramática de las formas de cerrar una frase antes de un punto: no necesariamente nos referimos a la frase última del discurso literario, sino a la conclusión de las distintas frases internas.

La práctica como armonista te irá demostrando cómo las cadencias son los puntos más importantes y decisivos de una buena conducción armónica, y que sólo si las cadencias empleadas son las realmente eficaces en cada momento, el resultado global será sólido y expresivo musicalmente.

La armonía tradicional o funcional distingue los siguientes tipos de cadencias principales, aunque las posibilidades teóricas son muchos mayores de las que aquí referimos sintéticamente:

*Cadencia perfecta*²⁶: Es la que se produce al pasar de un acorde de dominante al acorde de tónica, ambos en estado fundamental²⁷; es necesario, además, que el acorde de dominante esté en parte o fracción débil, y el de tónica, en parte o fracción fuerte. Veamos dos ejemplos:

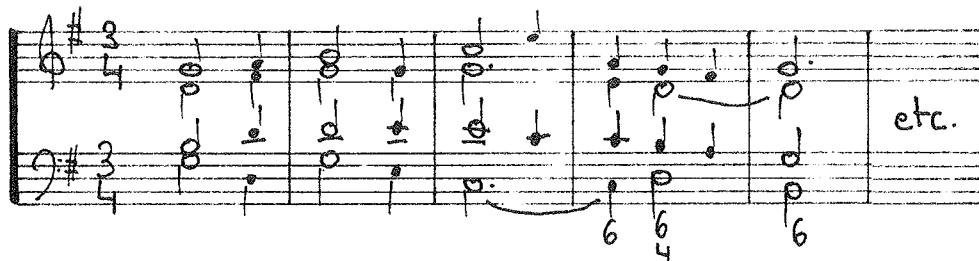
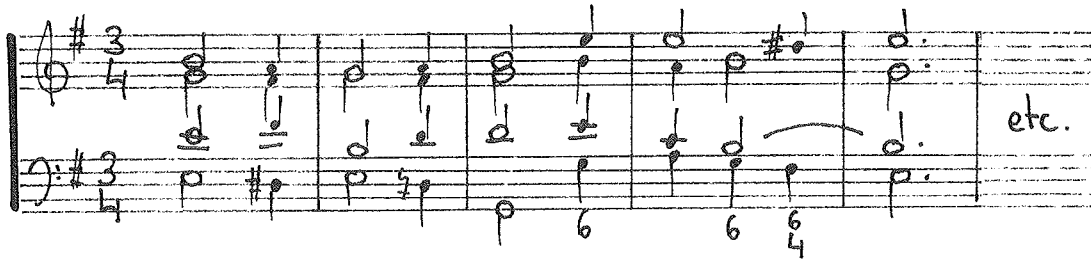


²⁶ En algunos textos, *cadencia auténtica*.

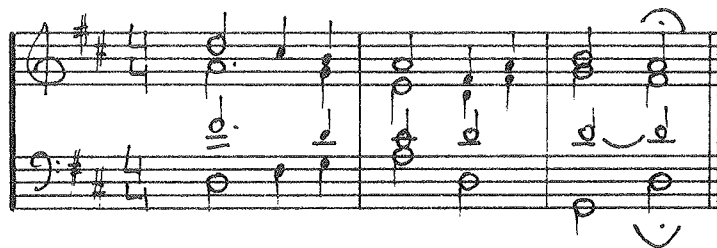
²⁷ Para el modo menor, la Armonía clásica exige en este tipo de cadencia la alteración ascendente del VII grado, es decir, que el acorde de dominante contenga la sensible de la escala.

La cadencia perfecta es, sin duda, la más conclusiva de todas, pues encierra en sí misma todos los elementos de una conclusión nítida e inequívoca.

Cadencia imperfecta. En este caso, la caída se produce también del acorde de dominante al de tónica, pero encontrándose uno de los dos —o ambos— en estado invertido; o bien, cuando no se encuentran dispuestos el de dominante en parte o fracción débil, y el de tónica en parte o fracción fuerte. Tiene menor poder conclusivo que la cadencia perfecta, lo que la hace inadecuada para un final definitivo. Veamos algún ejemplo de cadencia imperfecta:



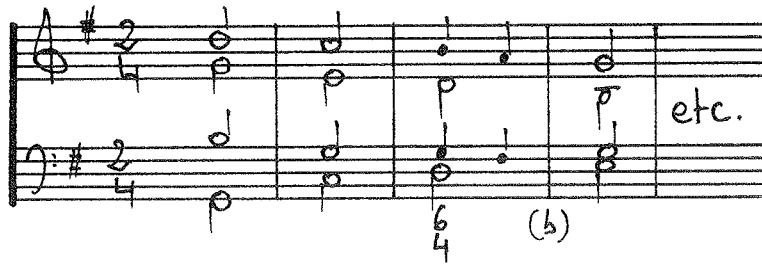
Cadencia plagal: Se trata de la resolución de un acorde de subdominante sobre un acorde de tónica, ambos en estado fundamental²⁸. Supone una conclusión de frase bastante más «suave» —no tan rotunda— que las que proceden del acorde de dominante. Bien utilizada es de una expresividad algo «vaga», lo que la hace muy interesante en ciertos momentos. Por ejemplo:



²⁸ Eventualmente, el acorde de subdominante puede ser sustituido en estas cadencias por el acorde de II o de VI grado.

Cadencia rota o interrumpida: Consiste en la resolución «no esperada» del acorde de dominante. Este pasa a resolver sobre otro grado de la escala que no es el de tónica, como el sentimiento tonal parecería pedir. El caso más típico se produce al resolver tal acorde sobre el de VI grado (ambos en estado fundamental). Por ejemplo:

Observa en los siguientes ejemplos la diferencia entre armonizar un mismo pasaje con cadencia perfecta (a), o con cadencia rota (b):



Llegados a este punto de nuestro estudio de los acordes, no es ya imprescindible el conocimiento de lo que constituye el «instrumento» de realización práctica de los trabajos escolásticos de Armonía: el «cuarteto vocal». A este asunto y a algunas consideraciones sobre el movimiento melódico de las voces dedicaremos el próximo Tema 3. Y en el Tema 4 reanudaremos nuestro breve estudio sintético de los acordes y los procesos armónicos.

TEMA 3: EL CUARTETO VOCAL. MOVIMIENTO DE LAS VOCES. NOTAS AJENAS AL ACORDE

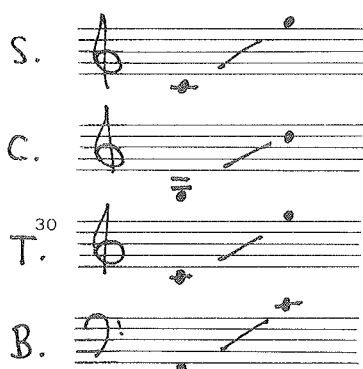
Antes de continuar adelante con el estudio de los acordes, necesitamos abrir un paréntesis para exponer brevemente cuál es el «instrumento sonoro» del que habitualmente se valen los estudios escolásticos de Armonía.

En efecto, los trabajos de Armonía tradicional se escriben siempre para un cuarteto de voces humanas mixtas, es decir, para soprano (o tiple), contralto, tenor y bajo. En este dispositivo, el estudio del mundo de los acordes es siempre más claro, por varias razones: primera, porque la armonización a cuatro partes es la que ofrece mayores posibilidades, pudiendo siempre duplicar una nota en los acordes tríada; menor número de voces suele dificultar el trabajo, por requerir una gran austeridad y dominio de la Armonía; mientras que la armonización a muchas voces (diez, quince) es progresivamente más sencilla, pero también más inexpresiva, por «perdersse en la masa» cada una de las voces y, en consecuencia, perder cada una su propia personalidad. La escritura a cuatro voces supone, pues, desde hace siglos, el vehículo más equilibrado para el estudio armónico.

Por otra parte, decimos que ese cuarteto es, además, vocal, y no instrumental. También la razón es aquí bien clara: la voz humana exige —en principio— un tratamiento más mesurado y contenido que cualquier otro instrumento: a la voz humana no debemos exigirle en estos trabajos saltos difíciles de entonación, agilidades rítmicas excesivas, diseños tortuosos, etc. Por el contrario, escribiendo para voces humanas nos obligamos siempre a buscar líneas claras, sencillas, sobriamente conducidas. Y después, cuando se abandone el escolasticismo para entrar en la composición real, podrá ya el compositor tomarse todas las licencias que quiera, al escribir para voces instrumentales.

1. Tesitura y conducción de las voces

Las cuatro voces tradicionales (soprano, contralto, tenor y bajo), se trabajan en la Armonía dentro de sus límites más estrictos de tesitura. Por ello, verás que nunca sobrepasan los siguientes registros²⁹:

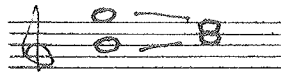


²⁹ Hasta comienzos de nuestro siglo, las cuatro voces armónicas se escribían en las cuatro claves tradicionales: Do en 1.^a para la soprano, Do en 3.^a para la contralto, Do en 4.^a para el tenor y Fa en 4.^a para el bajo. Pero hace más de setenta años que esta práctica fue desechada por la mayor parte de los armonistas de todo el mundo.

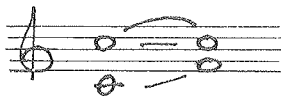
³⁰ Por razones de comodidad de escritura, la parte de tenor —cuando se trabaja a cuatro pautas en vez de a dos— se suele escribir en clave de Sol, sabiendo que su sonoridad real es una octava por debajo de lo escrito.

Dentro del movimiento relativo entre dos voces cualesquiera, la Armonía distingue tres tipos de movimientos:

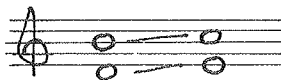
a) *Movimiento contrario*: se produce cuando una asciende melódicamente, mientras la otra desciende. Es de un efecto muy interesante y, musicalmente, el más atractivo. Por ejemplo:



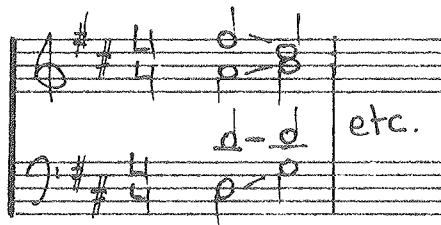
b) *Movimiento oblicuo*: se produce cuando una de las voces permanece inmóvil³¹, mientras la otra asciende o desciende:



c) *Movimiento paralelo*: se produce cuando ambas voces se mueven en la misma dirección; musicalmente es el menos interesante, en principio; y, desde luego, el más «peligroso» escolásticamente³²:



Por manejar habitualmente cuatro voces en los trabajos de Armonía, en cualquier enlace se producen necesariamente varios movimientos de este tipo al mismo tiempo (seis, para ser exactos), según las parejas de voces que se consideren:

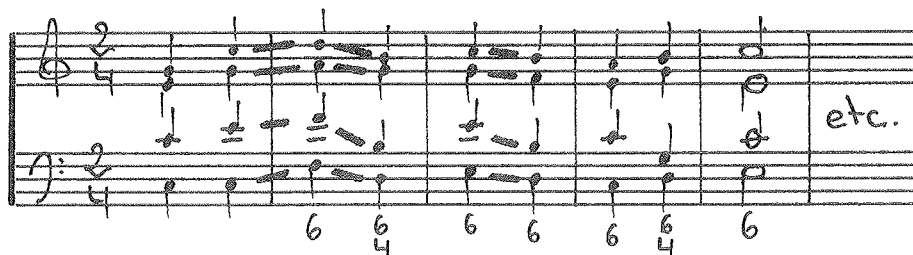


³¹ A estos efectos, es indiferente que la voz que permanece inmóvil presente las notas de igual nombre con ligadura o sin ella.

³² Decimos que es el más «peligroso» porque el intervalo al que van a parar las voces resulta más «descarado» cuando ambas proceden por movimiento paralelo.

Esta superposición de diversos tipos de movimientos de voces es muy atractiva armónicamente, pues, en el ejemplo precedente dos voces ascienden, otra permanece inmóvil, y otra desciende³³.

La conducción de todas las voces en el mismo sentido (es decir, todas por movimiento paralelo), es de una gran pobreza expresiva y en Armonía de escuela debe evitarse terminantemente; es el caso de los tres enlaces señalados en el siguiente ejemplo:

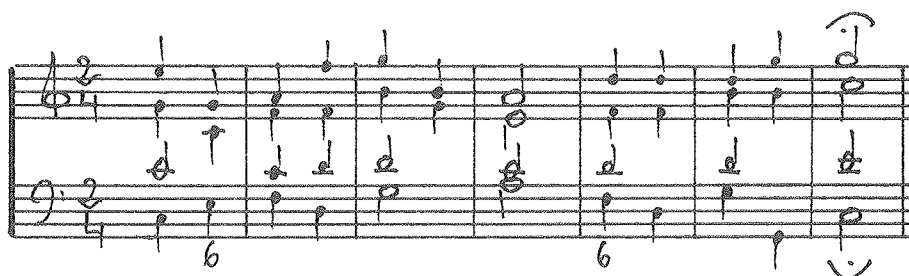


2. Aspectos vertical y horizontal del discurso armónico

Al escribir para cuarteto vocal es importante que el armonista tenga bien presentes los dos aspectos que van a determinar el interés del resultado sonoro de lo que escribe: el elemento vertical o armónico, y el elemento horizontal o melódico. Nos explicamos:

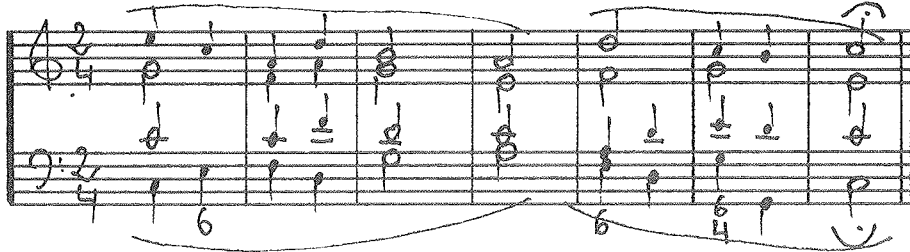
El interés armónico de una composición para cuarteto vocal lo determinará el que la sucesión de acordes que empleemos sea atractiva, lógica, sobria y expresiva; es decir, que el resultado de la simultaneidad de todas las líneas forme un todo armónico musicalmente interesante.

El interés melódico lo conseguiremos procurando que, dentro de las armonías que nos hemos propuesto, cada una de las cuatro voces, individualmente considerada, sea atractiva melódicamente, y esté elegantemente conducida. Si esto no es así, el resultado global de la pieza será interesante armónicamente considerada, pero cada una de las voces no será «musical», y habremos perdido en belleza melódica. Por ejemplo, el siguiente fragmento coral es interesante armónicamente (dentro de sus limitaciones), pero de una pésima conducción horizontal de las voces, lo que lo hace inadmisibles como trabajo de escuela:



³³ El tema de los movimientos de las voces y los enlaces de unos acordes con otros es uno de los más problemáticos para la correcta realización armónica, pues existe gran cantidad de movimientos que provocan intervalos no admitidos en la Armonía tradicional. No nos detendremos ahora en este tema, pues su estudio corresponde propiamente a la Armonía, pero no dejaremos de recordar con tristeza a los numerosísimos profesores que convierten los estudios de Armonía en una penosísima batalla

Si en el ejemplo precedente mantenemos las armonías planteadas, pero buscamos una distribución de las notas de los acordes más elegante y «melódica», el resultado será mucho más atractivo, pues al interés armónico habremos añadido ahora el interés melódico de cada voz, horizontal e individualmente considerada ³⁴.



3. Autonomía de cada voz. Notas ajenas al acorde

Casi todos los ejemplos que hemos presentado hasta el momento corresponden al género llamado «homofónico», es decir, al tipo de polifonía en la que prácticamente todos los bloques verticales de cada acorde se mantienen estáticos, con las mismas figuraciones rítmicas. Se puede decir, pues, que casi siempre se produce la correspondencia de «cada nota, un acorde». Pero no siempre esto ha de ser así. Aun siendo muy atractivo este género por su sobriedad, debemos ir aprendiendo poco a poco a dotar a cada voz de una cierta autonomía melódica, permitiéndonos algunas licencias. Así, las variantes introducidas en cada voz contribuirán a ese interés «horizontal» a que nos referimos en el apartado anterior.

¿Qué recursos nos ofrece la Armonía escolástica para dotar de mayor agilidad y libertad a cada una de las cuatro voces armónicas? Vamos a tratar algunas de ellas, presentándolas de forma muy sintética y elemental, a sabiendas de que su hábil empleo constituye un elemento importantísimo para una buena armonización.

a) Cambios de posición

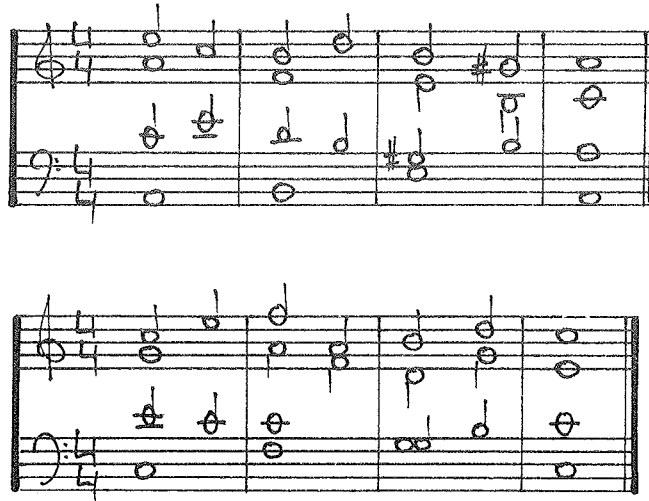
Dentro del espacio rítmico que ocupa un mismo acorde, no hay inconveniente en que alguna de las tres voces superiores pase de una a otra nota del acorde, si el interés melódico lo aconseja. Por ejemplo:

contra las llamadas *quintas* y *octavas resultantes*, olvidando casi toda preocupación estética, y reduciendo la Armonía escolástica a ejercicios de endiablados crucigramas. Generaciones enteras de músicos españoles les debemos las horas de trabajo más desperdiciadas e inútiles de nuestra vida musical.

³⁴ De todas formas, es lo cierto que el interés melódico lo suele buscar el compositor principalmente en las voces de Soprano y bajo, quedando en segundo término el contralto y el tenor. Dentro de ello, procuremos siempre que las voces intermedias tengan su personalidad e interés.



Los dos siguientes fragmentos se sirven del cambio de posición en las voces superiores:



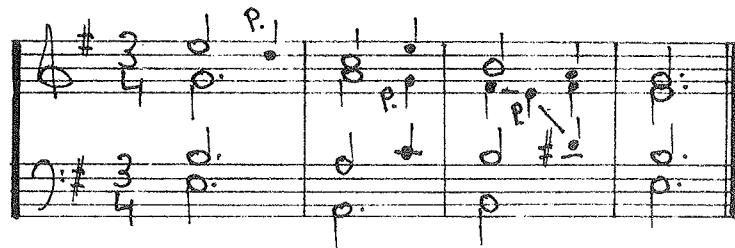
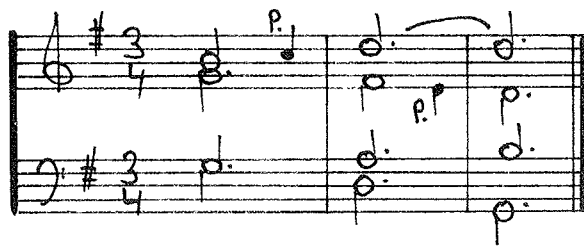
Decimos que el cambio de posición del acorde queda, en principio, limitado a las tres voces superiores, porque si se utiliza en el bajo, no sólo estamos cambiando la posición del acorde, sino también su estado, pasando de oír un acorde de estado fundamental a oírlo invertido, o viceversa; entonces, las implicaciones de este cambio son ya mayores.

b) *Notas de paso*

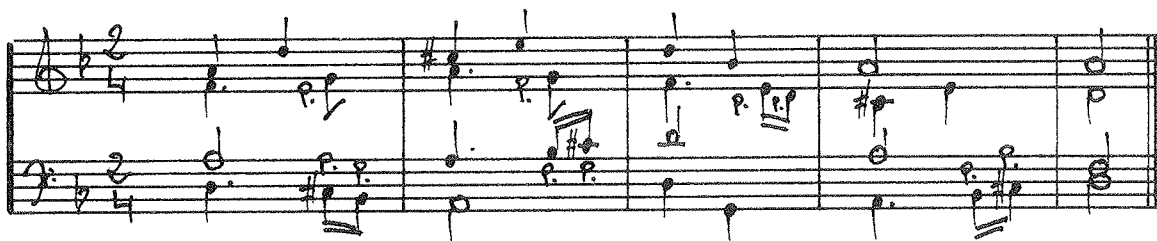
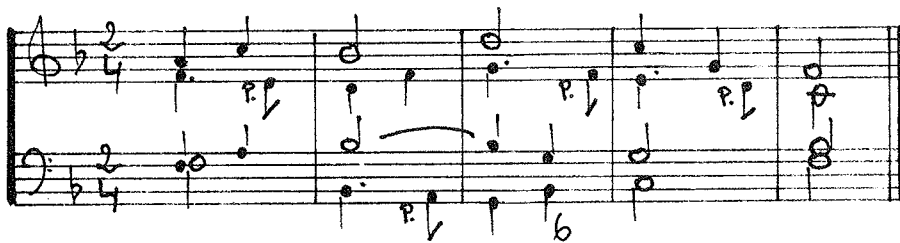
Cuando dos notas reales³⁵ están separadas melódicamente por un salto de 3.^a (M o m), no hay inconveniente en intercalar entre ellas una nota intermedia ajena al acorde, que parta el salto de 3.^a en dos movimientos conjuntos. Para que esto sea factible, es necesario que tal nota de paso se encuentre rítmicamente en parte o fracción débil, pues ello le resta relevancia armónico-rítmica, y su disonancia con las notas reales del acorde queda así muy suavizada.

Veamos dos ejemplos. Señalamos con una «P» las notas de paso que aparecen en él:

³⁵ En Armonía se llaman notas reales a las que pertenecen propiamente al acorde, prescindiendo de las notas ajenas, a las que se refiere este capítulo.



El valor rítmico que demos a la nota de paso queda a juicio del armonista, al igual que sucede con casi todos los recursos a que nos referimos en este capítulo. Veamos algún ejemplo en que las notas de paso toman figuraciones más variadas:



c) *Floreos*

El movimiento llamado *floreo* (en algunos textos, *bordadura*), consiste en desdoblar una nota real en tres notas: tal nota real, su segunda superior o inferior, y la repetición de la nota real principal. Tampoco aquí las tres notas han de tomar necesariamente el mismo valor rítmico. Veamos algún ejemplo, marcando con «Fs» los floreos superiores y con «Fi», los inferiores:

Musical score for piano in 2/4 time. The melody is written in the treble clef and the bass line in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4 with a 'F.i.' marking. The bass line consists of quarter notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

Musical score for piano in 3/4 time. The melody is written in the treble clef and the bass line in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4 with a 'F.s.' marking. The bass line consists of quarter notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

d) *Anticipaciones*

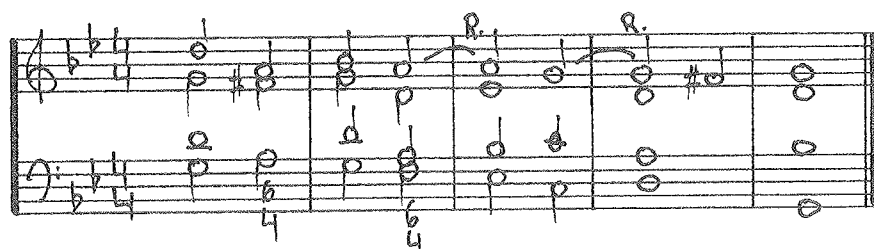
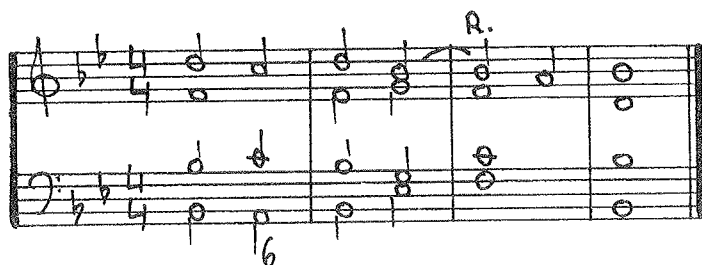
Consiste la anticipación en adelantar en un acorde la nota que una misma voz va a tomar en el siguiente acorde. Es un recurso frecuentísimamente utilizado, especialmente en ciertas cadencias conclusivas. En los siguientes ejemplos, las anticipaciones están marcadas con «An»:

Musical score for piano in 3/4 time. The melody is written in the treble clef and the bass line in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4 with an 'An.' marking. The bass line consists of quarter notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

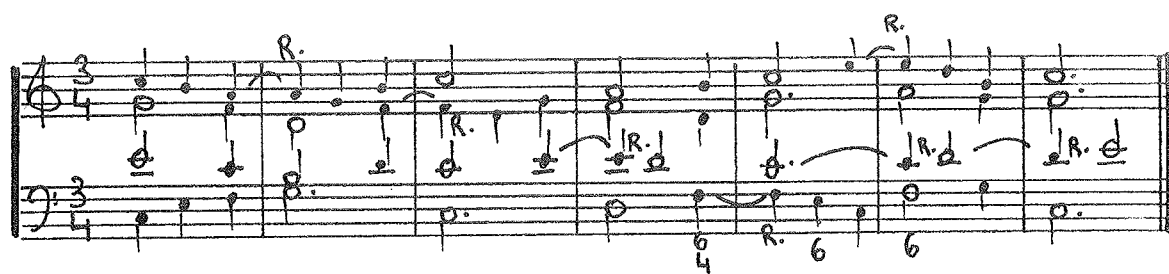
Musical score for piano in 2/4 time. The melody is written in the treble clef and the bass line in the bass clef. The key signature has two flats (Bb, Eb). The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4 with an 'An.' marking. The bass line consists of quarter notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

e) *Retardos*

El retardo es el procedimiento contrario a la anticipación: una nota del acorde anterior a uno dado se prolonga —se «mete»— en el espacio del nuevo acorde, retrasando—«retardando»— la llegada de la nota real. Por ejemplo:

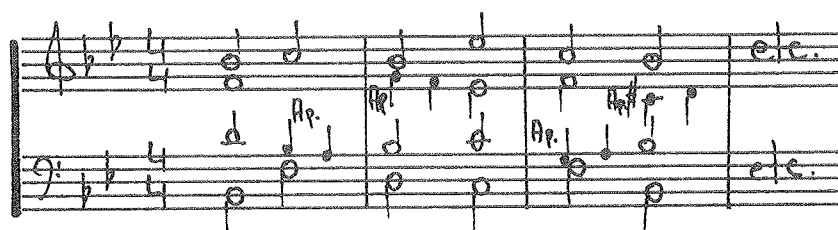


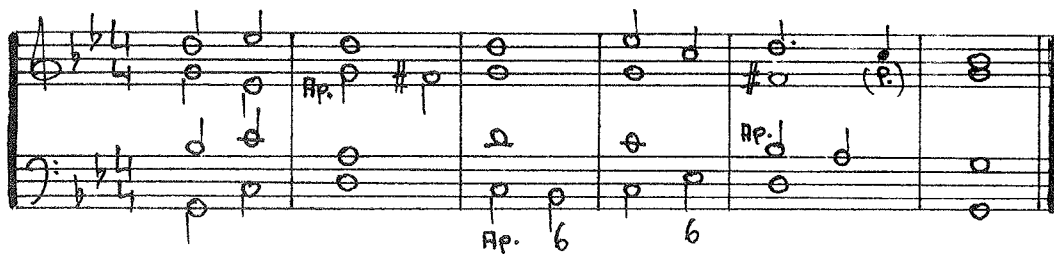
En el siguiente pasaje se produce un diálogo entre retardos, recurso muy utilizado en polifonía clásica:



f) *Apoyaturas*

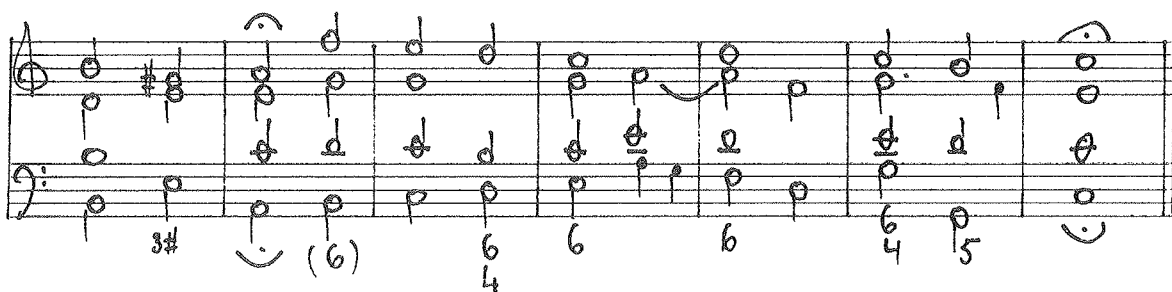
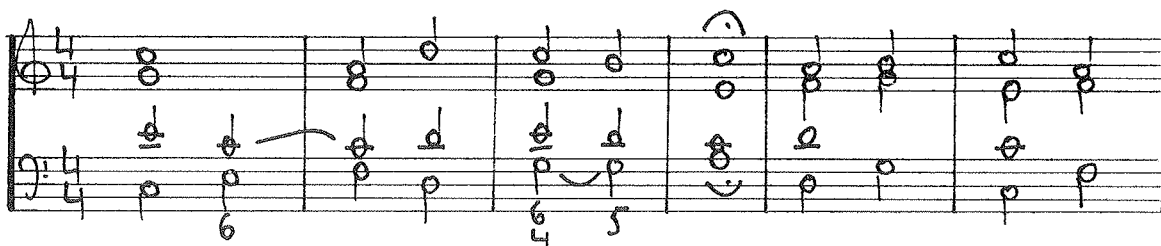
La apoyatura que aquí tratamos armónicamente está en relación con la apoyatura como nota de adorno que tratábamos en el apéndice del libro II A. Se trata de «apoyar» una nota real de un acorde, antecediéndola de una nota ajena, que guarda con ella una relación de segunda ascendente o descendente. Lo que diferencia especialmente a este recurso de los anteriormente tratados en este capítulo es que la apoyatura se coloca casi siempre en parte fuerte del compás, para darle mayor relevancia y dureza a la disonancia, lo que acentúa claramente su carácter. Señalamos con «Ap» las apoyaturas de los siguientes ejemplos:



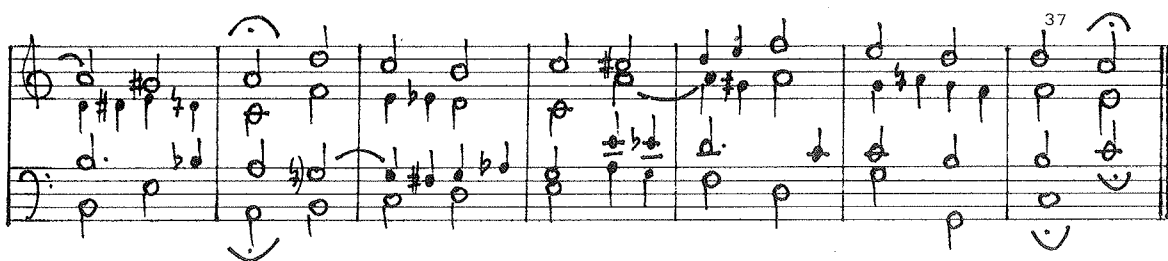
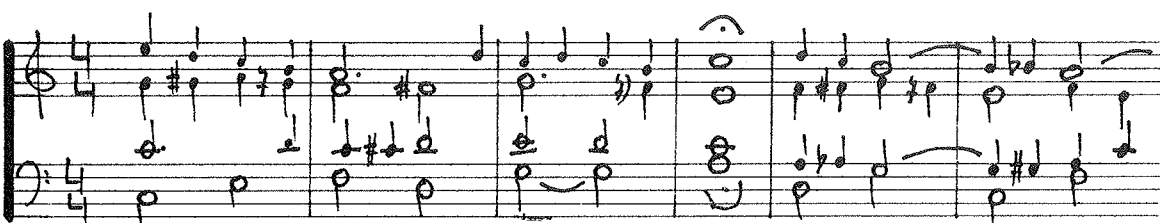
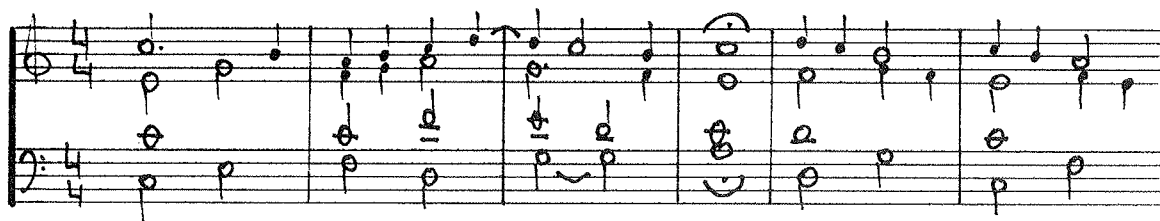


Estos recursos que acabamos de referir son los más importantes de cuantos nos servimos para dar movimiento a cada una de las voces del cuarteto vocal. Como ya supones, ahora lo más interesante, estéticamente hablando, es combinar inteligentemente unos con otros, para que la consideración horizontal de las voces sea atractiva musicalmente. Habrás observado también que todas estas notas extrañas a los acordes —excepto los cambios de posición, evidentemente— generan casi siempre intervallos disonantes con el resto de las notas reales del acorde. Pero si están debidamente dispuestas desde el punto de vista rítmico-armónico —ya se dijo que, excepto la apoyatura, todas ellas suelen ir en partes o fracciones débiles— no tienen por qué producirse choques bruscos ni durezas.

Terminaremos este apartado con un triple ejemplo que te mostrará claramente las posibilidades que nos abre el hábil empleo de los recursos aquí referidos. Se trata de un breve coral en tres versiones: la primera casi sin ninguna licencia de este tipo; la segunda con empleo moderado de notas de paso, floreos, etc.; y la tercera con amplio uso de este tipo de notas ajenas al acorde, incluso a veces, de tipo cromático³⁶. Analiza este triple ejemplo no sólo desde el punto de vista técnico, sino también desde el estético, observando la diferencia de sonoridad general en cada una de las tres versiones. Como verás, el bajo se conserva invariable en los tres casos:



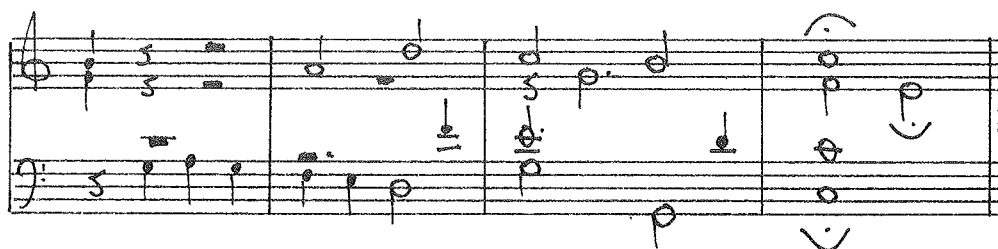
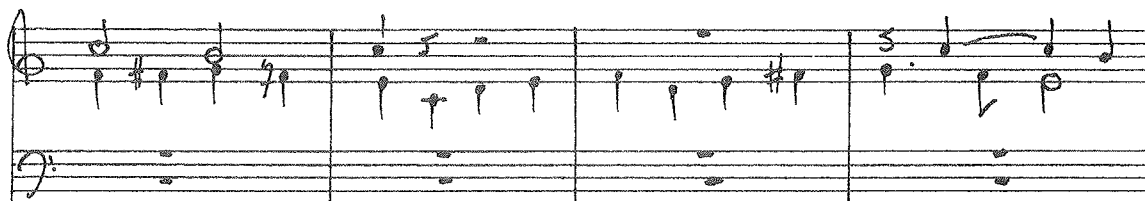
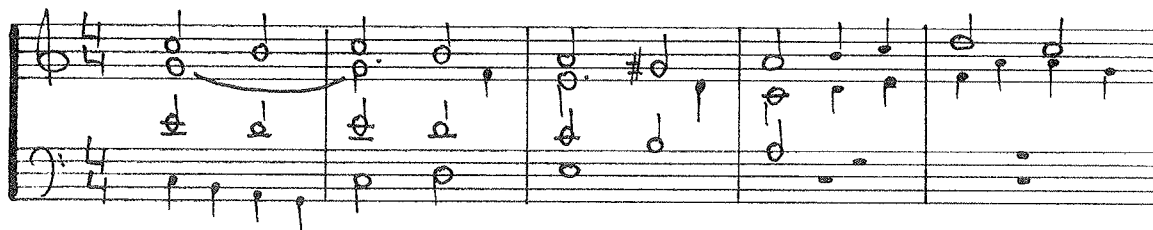
³⁶ En efecto, aunque hemos dicho que la nota de paso suele partir en dos movimientos de 2.^a un intervalo de 3.^a, a veces se usa la *nota de paso cromática*, que parte en dos movimientos de 2.^a m un intervalo de 2.^a M. Es, por ejemplo, el caso de la contralto en el primer compás del ejemplo que sigue.



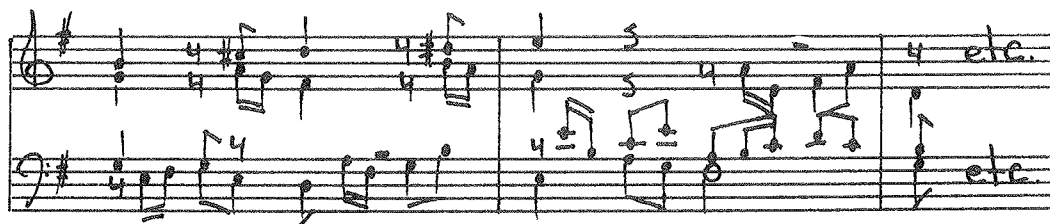
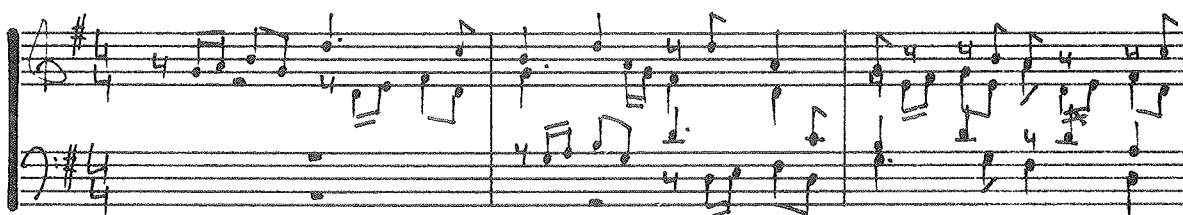
4. Entradas sucesivas. Imitaciones

Conforme vamos dotando de mayor movilidad a cada una de las voces armónicas, comenzamos a posibilitar un recurso muy utilizado en todo tipo de música polifónica: el que no todas las voces suenen siempre simultáneamente, sino que se vayan sucediendo unas a otras. En estos casos —y especialmente cuando dejamos en silencio varias voces— es evidente que los acordes se presentan incompletos, lo que no deja de plantear ciertos problemas al armonista:

³⁷ Observa este caso de apoyatura triple sobre la tónica, que constituye todo un acorde de apoyatura.



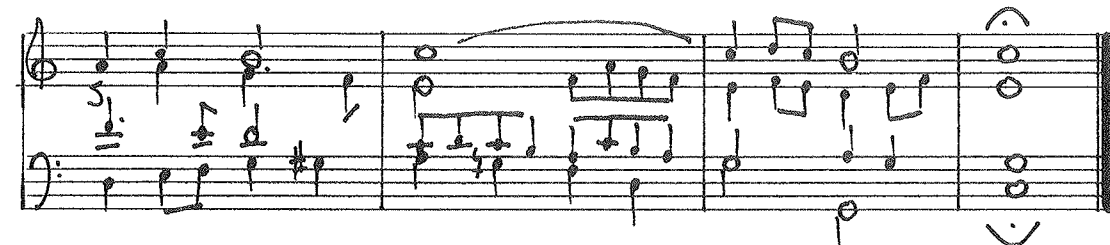
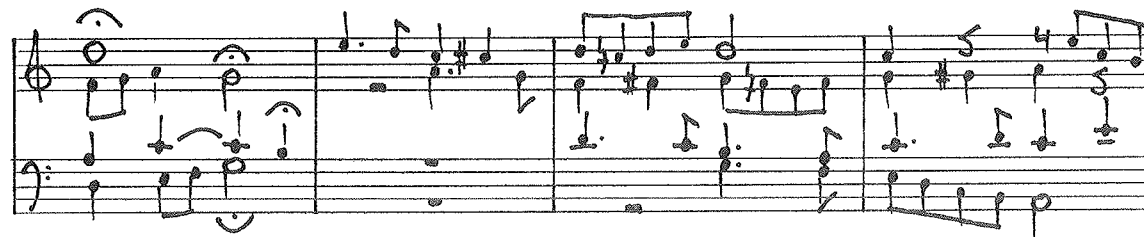
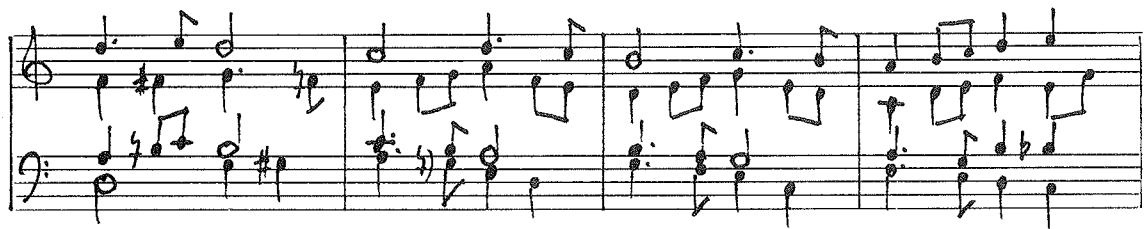
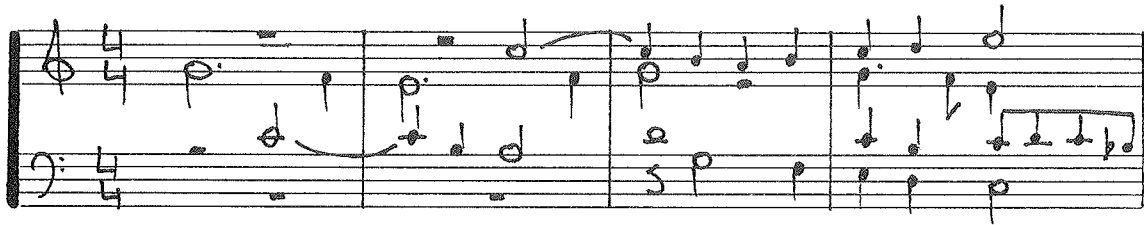
Recurso utilizadísimo es el hacer que las entradas se produzcan en forma de imitaciones más o menos rigurosas; es lo que se denomina «estilo fugado», o entradas «en canon»:



5. Estilo contrapuntístico

Como se ve, poco a poco podemos ir dando mayor autonomía individual a cada una de las cuatro voces; con ello, llegaríamos al caso contrario del estilo homofónico o de acordes en bloque, es decir, al predominio del aspecto horizontal sobre el vertical.

Esta técnica específica de desenvolvimiento melódico «autónomo» de cada una de las voces — especialmente las superiores—, con abundante empleo de notas de paso, floreos, etc., es la técnica que se denomina «Contrapunto». Veamos, por ejemplo, un pasaje típicamente contrapuntístico:



Como deducirás, los pasajes netamente contrapuntísticos, aun pudiendo ser interesantes armónicamente, suelen construirse —hablando siempre sobre presupuestos escolásticos— sobre armonías sin grandes complicaciones: es tal la complicación horizontal, que deben ser evitadas sucesiones de acordes ambiguos, o excesivamente complejos. Las armonías, además, suelen ser en este caso de un valor rítmico más largo que en pasajes principalmente armónicos.

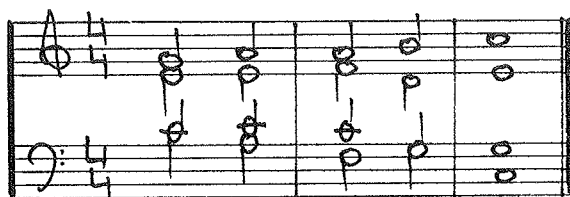
Cerraremos este capítulo con una pequeña aclaración histórica: aunque hoy día sea más cómodo y más didáctico estudiar primero el hecho armónico en bloques homofónicos y después ir incorporando recursos de autonomía horizontal en cada voz como estamos haciendo nosotros, no debe olvidarse que históricamente el proceso se produjo a la inversa. Primeramente la música occidental caminó hacia la técnica de «bordear» o parafrasear una melodía original, por medio de una o varias melodías secundarias (Contrapunto = punctum contra punctum = melodía contra melodía). Y fue después cuando surgió la consideración vertical de las interrelaciones que producía la simultaneidad de las líneas contrapuntísticas. La técnica y consideración de la Armonía es, pues, una consecuencia histórica de la técnica y desenvolvimiento del Contrapunto, aunque hoy día, y a efectos de aprendizaje y análisis, suelen plantearse en orden inverso.

TEMA 4: MODULACION. DISONANCIAS

Sin duda alguna, uno de los aspectos más atractivos en el estudio de la Armonía, y uno de los que ofrecen más posibilidades para el armonista con imaginación y habilidad, es el tema de las modulaciones, es decir, de los procesos de que se sirve la Armonía tradicional para cambiar momentáneamente el centro de gravedad tonal de un discurso musical. Puesto que el estudio en profundidad de este tema corresponde a la Armonía como ciencia independiente del Solfeo, aquí plantearemos únicamente algunas ideas generales de su concepto y mecanismo.

1. El acorde de tónica y sus acordes «satélites»

Observemos, para ello, el siguiente proceso armónico, sencillísimo:



Está claro que se trata de un ejemplo en Do M, y que es este acorde el que polariza el «peso tonal» de la armonización. Es decir, que el punto de partida y de llegada es el acorde de Do M, existiendo entre medias otros acordes (sobre los grados VI, IV y V), que nos sirven de «satélites» a los que viajamos momentáneamente. Pero debe quedar muy claro que cuando, en el primer compás, por ejemplo, pasamos de oír el acorde de tónica (Do M) a oír el de VI grado (La m), no estamos en absoluto cambiando la tonalidad de la pieza: seguimos en Do M, aunque en ese momento nos vayamos ocasionalmente a su VI grado; cuando después (segundo compás) pasamos al IV grado, tampoco debemos entender que hayamos modulado a Fa M: sólo nos encontramos momentáneamente en el acorde de Fa M, que es el «satélite» de IV grado de la tonalidad base. Quede, pues, claro, que ninguno de estos acordes supone modulación alguna, sino «viajes» ocasionales, cuyo resultado de fuerzas y tensiones termina siempre «pidiendo» la resolución o caída en el acorde de tónica, para cerrar el proceso.

Pero hay momentos, en efecto, en los que un discurso melódico o armónico cambia de tonalidad base, trasladando su eje de atracción tonal a otro acorde diferente del que venía ejerciendo la función de tónica. Esto sí es una auténtica modulación. En tal caso, el nuevo acorde se convierte en acorde tónico de la nueva tonalidad, y los demás en sus nuevos satélites, debiendo el nuevo pasaje tomar las alteraciones correspondientes a la nueva tonalidad base. Por ejemplo³⁸:

³⁸ A partir de ahora emplearemos en los ejemplos pentagramáticos los diversos tipos de recursos —notas de paso, floreos, etcétera—, que hemos tratado al final del anterior Tema.

Originalmente este pasaje está en Do M. En el primer acorde aparece —como debe ser escolásticamente— el acorde de tónica. Se hacen oír después los acordes de los grados VI, II V, I y III, dentro de este Do M. Sin embargo, observa cómo el acorde de Mi m señalado con (a), que se hace oír inicialmente como acorde de III grado de Do M, pasa a convertirse instantáneamente en el acorde de tónica de un nuevo tono (Mi m, naturalmente), pues el acorde siguiente (b) sólo admite analíticamente y auditivamente el análisis de V grado de Mi m (conteniendo, por tanto, el Fa y el Re sostenidos). Cuando de nuevo aparece el Mi m en (c), tiene ya pleno carácter de tónica. La pieza continuaría ya claramente en mi m (aunque tarde o temprano habrá de volver, escolásticamente hablando, a Do M).

En otras palabras: la modulación supone mucho más que un simple cambio de acorde: supone un cambio de atracción tonal, trasladando el oído automáticamente todas las funciones tonales a otros acordes diferentes a los que las venían ejerciendo. Cuando se produce una modulación, nuestro sentimiento tonal inmediatamente desplaza todos los centros de tensión, reposo, cadenciales, etc., hacia los nuevos acordes. En este sentido, observa cómo el acorde de Do M marcado con (d) en el ejemplo precedente, que sólo unos instantes atrás hubiera sonado como tónica, inmediatamente después suena ya simplemente como VI grado de la nueva tonalidad, pues ya ha perdido toda su jerarquía y poder de tónica.

Teóricamente es posible cualquier modulación desde cualquier tono y hasta cualquier tono. Sin embargo, en unos casos, la modulación es más cómoda y suave, y en otros es más dura y forzada. Esta diferencia viene marcada por la distancia que separe a ambos tonos en el orden de tonalidades, según sus alteraciones propias: cuanto más próximos se hallen dos tonos, más cómoda y sencilla será la modulación de uno a otro. En consecuencia, está claro que el tono al que siempre será más cómoda una modulación desde un tono dado será el de su relativo principal (mayor o menor, según el modo del tono de partida). Por ejemplo, desde Re M, la modulación más sencilla es a Si m. Desde Do m, el paso más suave es a Mi bemol mayor, pues se trata de tonos cuyas notas de sus respectivas escalas diatónicas son íntegramente las mismas.

Pero hay, no obstante, otros cuatro tonos a los que las modulaciones desde uno dado son también sencillísimas: aquél que tiene una alteración propia más, aquél que tiene una alteración propia menos, y los relativos de los tres. Estos cinco tonos en total se suelen denominar «*relativos armónicos*» de uno dado. Veamos, por ejemplo, cuáles serían los relativos armónicos de La M:

Mi M	Do # m
La M	Fa # m
Re M	Si m

Y estos serían los relativos armónicos de Sol m:

Fa M	Re m
Si b M	Sol m
Mi b M	Do m

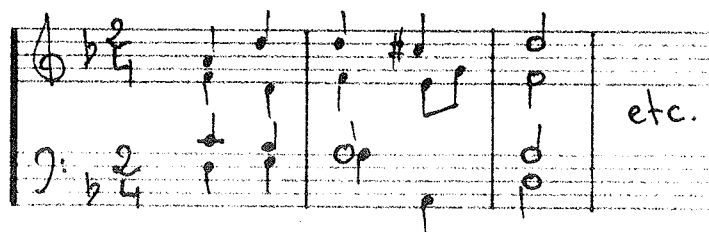
Como decimos, los relativos armónicos de una tonalidad determinada forman las cinco tonalidades a las que una modulación desde tal tono puede hacerse de la forma más «cómoda» posible, pues son los que tienen más notas y acordes comunes con él. Comprobaremos esta «suavidad» de transición en los siguientes ejemplos: En este primero pasamos de Re m a Si bemol mayor:

39

En este siguiente, el paso es de Sol M a Re M:

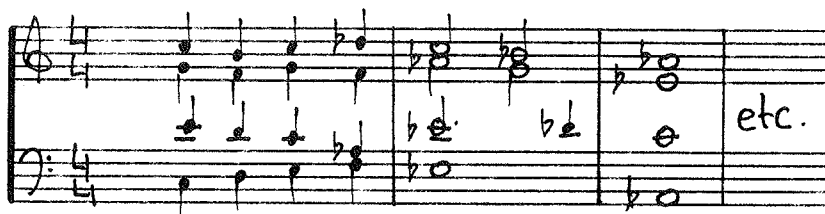
³⁹ En alguno de los ejemplos modulantes presentaremos algún acorde de séptima de dominante, que trataremos en breve. Tu profesor puede ir explicándote ambos temas simultáneamente, pues no presentan ninguna dificultad especial.

Y en éste, modulamos de Fa M a Re m:

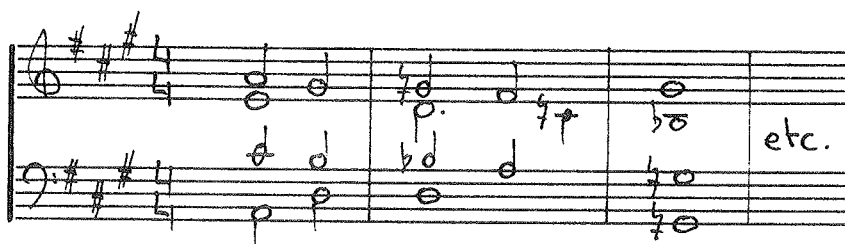


Cuanto más lejano sea el tono al que pretendamos modular, más dura será la modulación, pues el nuevo tono tendrá menos notas y acordes comunes con el de partida. Tocad o cantad los siguientes dos ejemplos y veréis como resultan modulaciones menos suaves que las de los ejemplos anteriores, aunque esto no quiere decir en absoluto que no sean posibles y expresivas.

En este ejemplo pasamos de Do M a La bemol mayor.



En este próximo, la modulación es de La M a Sol m.



3. Modulación por acordes «puente» o ambivalentes

Los mecanismos de los que se sirve la Armonía para pasar de unos tonos a otros con la mayor corrección técnica y estética son a veces algo complejos y, sin duda, su estudio corresponde ya claramente a un texto de Armonía, y no de Solfeo. Simplemente como muestra nos centraremos en

uno de los casos más sencillos —de los muchísimos existentes— como es la modulación desde un tono dado a uno de sus cinco relativos armónicos.

Se trata de conseguir que el paso se deslice lo más suavemente posible. Y para ello es siempre lo mejor conseguir que entre la sección correspondiente al tono que dejamos y la correspondiente al tono al que vamos, haya al menos un acorde que pueda pertenecer a ambos tonos, es decir, un acorde de tránsito o «puente». Así, en el siguiente ejemplo, en que modulamos de Sol M a Re M, el acorde marcado con una flecha (que es de Mi m) ejerce tanto de VI grado de Sol M como de II grado de Re M, tal y como se indica en la numeración inferior:

I VII I IV VI(II) (V) (I)

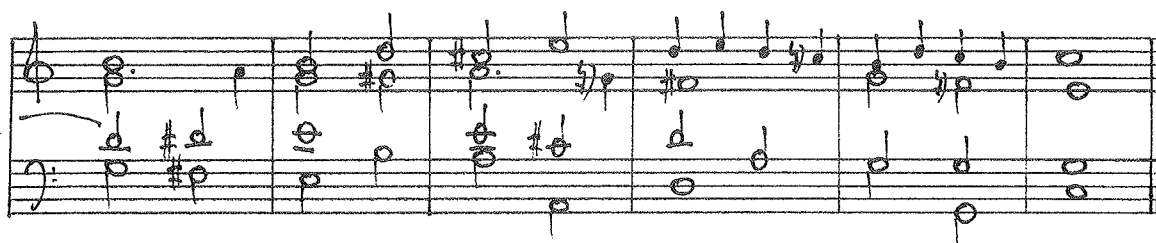
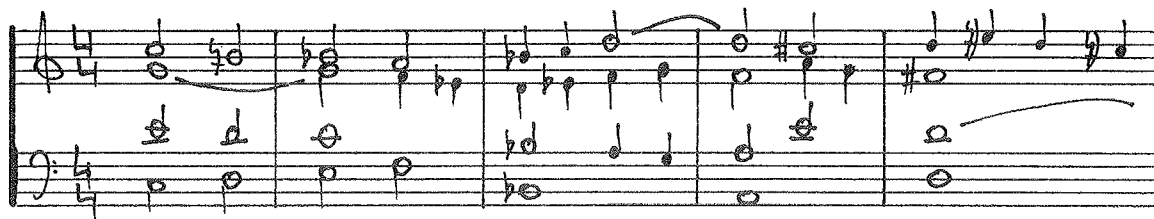
A veces, el puente no es de un solo acorde, sino de varios; es decir, que existe una sección de acordes que el oído identifica tanto como del tono que dejamos como del tono al que vamos. En estos casos, la modulación se produce de una manera aún más natural. En el próximo ejemplo (modulación de La m a Do M) hay tres acordes de tránsito:

I V# I(VI) VI(IV) IV(II) V7 I

Observarás que una modulación no se da por consumada hasta la aparición de una cadencia dominante-tónica en el nuevo tono. Es sólo entonces cuando el oído establece la nueva polarización hacia la nueva tónica. Más aún: conforme vayas teniendo una cierta práctica en tus estudios de Armonía, irás comprobando que lo que en último extremo determina la presencia definitiva de una tonalidad (es decir, la confirmación del proceso modulante) es la presencia del acorde de la dominante del nuevo tono, más incluso que la de su propio acorde de tónica.

Esto último que acabamos de decir, se muestra claramente en pasajes como el siguiente. Como observarás en el ejemplo, basta la sucesión de cadencias perfectas o imperfectas para que cada

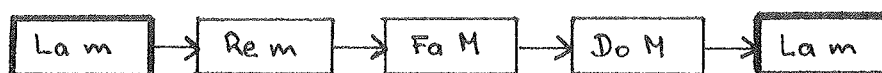
dominante y tónica determinen la aparición de un nuevo tono. En consecuencia, el siguiente pasaje contiene siete modulaciones en sólo once compases:



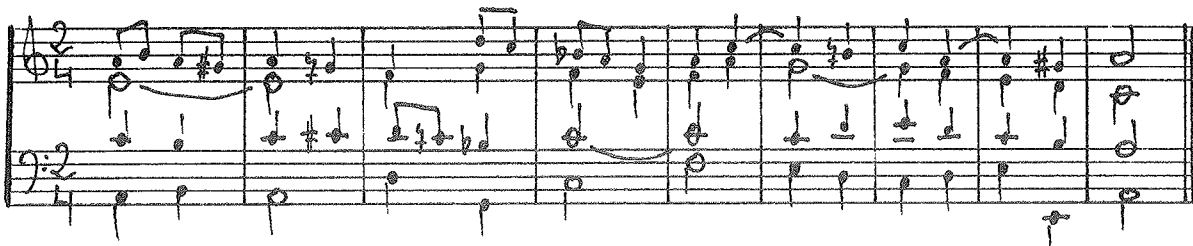
4. Plan tonal de un desarrollo armónico

Desde el punto de vista de la composición clásica, es muy importante que el camino de tonalidades que recorre un discurso musical sea coherente y claro. Un plan tonal hábilmente trazado es un punto de partida imprescindible para la buena conducción formal de una obra tonal. Es más: en muchas ocasiones el compositor clásico se propone previamente el plan tonal en abstracto, y después lo lleva a la práctica con la «invención» del material musical propiamente dicho, cuya composición es, en cierta forma, secundaria en estos casos.

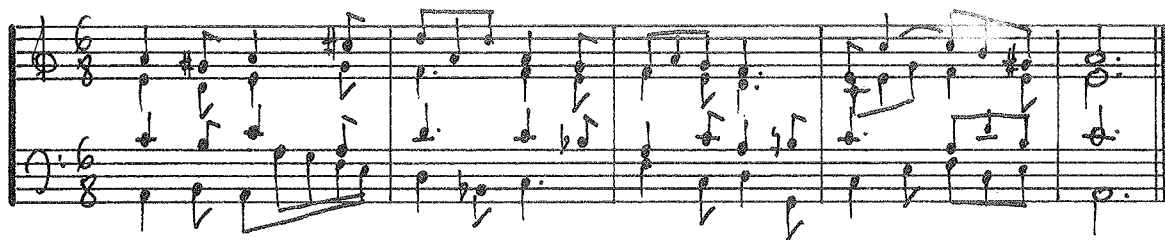
Pondremos algunos ejemplos de lo que se entiende por un plan tonal coherente y lógicamente concebido. El próximo ejemplo está básicamente en La m; modula primeramente a Re m (relativo armónico de una alteración «hacia abajo» en la tabla de tonalidades), después a Fa M (relativo principal del tono anterior), después a Do M (un lugar «hacia arriba» en la tabla) y finaliza volviendo —como escolásticamente debe hacerse— al tono básico, es decir, a La m. Veamos esto mismo expresado esquemáticamente:



Este plan, llevado a los sonidos concretos, puede adoptar esta forma:



A continuación presentamos otra posibilidad de materializar el mismo plan tonal predeterminado arriba. La estructura armónica es, pues, la misma, aunque el material musical es totalmente diferente:



Concibamos otro plan tonal para otro ejemplo. Partiremos de Sol M, modularemos a Mi m (su relativo principal), volveremos a Sol M, para pasar a Re M (tono de una alteración más que el principal), después a Si m (relativo del anterior), para finalizar en Sol M, es decir:



Este plan puede concretarse así:

El mismo proceso tonal con otra sustancia musical diferente:

No debemos extendernos demasiado en todo esto, pero hay un par de ideas que sí quisiéramos quedarán claras respecto a los planes tonales: primera, que lo que aquí presentamos esquemáticamente en «microformas» de sólo unos compases y unos pocos acordes, puede después extenderse a lo largo de muchos compases y muchos acordes, sin alterar el plan concebido, y dando lugar a toda una obra edificada sobre un plan tonal de este tipo. Segunda, que por muy cerebral que pueda parecer, es importante que el compositor al iniciar una composición tonal tenga muy claro desde el comienzo cuál va a ser el proceso tonal-modulante que va a seguir, pues no es en absoluto suficiente que se deje llevar por eso que solemos llamar «inspiración», y escriba en los diferentes tonos que la pluma le vaya pidiendo; sin duda que la forma musical definitiva —la arquitectura de la obra— se resentiría e iría «dando tumbos» de unas tonalidades a otras sin una dirección clara.

Deducirás de todo esto que el mundo de las modulaciones, sus implicaciones, sus posibilidades, sus mecanismos y los caminos que nos abren, es un tema de estudio ciertamente atractivo, pues exige la combinación de dominio teórico-técnico con una exigencia de habilidad musical y «gusto» estético. Pero vamos a abandonar ya nuestro breve estudio sobre las modulaciones, que continuarás cuando estudies la Armonía como tal ciencia, y no en su relación con el Solfeo, que es lo que aquí tenemos presente.

Centraremos ahora nuestro estudio en otro tema algo diferente: el uso de la disonancia en la Armonía tradicional.

5. La disonancia en la Armonía tradicional

Los acordes perfectos mayores y menores constituyen, como venimos afirmando, la base de todo nuestro sistema armónico tradicional. Pero no es menos cierto que el empleo exclusivo de tales acordes en un proceso armónico tiene grandes limitaciones; por ello, los ejercicios en los que todos los acordes aparecen en su estado puro, deben suponer sólo un primer paso para su posterior enriquecimiento con notas añadidas, extrañas, alteradas, etc., que la Armonía de escuela nos permite —y, a veces, aconseja— sin miedo a perder por ello la pureza y el rigor de una buena armonización.

Acaso el principal de estos enriquecimientos sea el hábil uso de la disonancia, esto es, de las notas añadidas a cada acorde, y que forman con las notas propias de tal acorde uno o varios intervalos disonantes. De hecho, algo de esto hemos tratado ya, al hablar de las notas de paso, floreos, etc., que no son sino notas ajenas al acorde. Pero, aun siendo disonantes los intervalos que estas notas generan con las demás del acorde, hay una notable diferencia con las disonancias a las que nos referiremos en este capítulo: las notas de paso, floreos, anticipaciones, retardos, etc., son recursos de tipo melódico-horizontales para dotar de mayor libertad a cada una de las voces del cuarteto; pero cuando nos referimos a un acorde disonante, nos estamos refiriendo a disonancias que están contenidas en el propio acorde, es decir, a un agregado vertical en cuya esencia se incluyen intervalos disonantes. Y así como dijimos que las disonancias producidas «accidentalmente» por movimientos horizontales de las voces deben estar situadas en lugares de escaso «peso rítmico» —partes y fracciones débiles, principalmente—, en el caso de los acordes disonantes éstas pueden ir situadas en cualquier posición, pues la disonancia en este caso es inherente a la propia «forma de ser» del acorde que empleamos, y por ello, no hay que tener «miedo armónico» a su presentación directa⁴⁰.

Antes de entrar en la formación específica de los acordes disonantes, debemos aclarar qué se entiende armónicamente por «consonancia» y por «disonancia».

6. Intervalos consonantes y disonantes

Es muy difícil definir conceptualmente qué se entiende por *intervalos consonantes* y qué por *intervalos disonantes*; intuitivamente, la primera afirmación es que *consonancia* es todo aquel intervalo que «suena bien», mientras que *disonancia* es todo aquel intervalo que «suena mal» o, al menos, que suena «duro». Pero evidentemente, esta apreciación es demasiado subjetiva como para

⁴⁰ No obstante, la Armonía tradicional suele exigir que las notas disonantes —especialmente las más duras— estén *preparadas* y *resueltas*; es decir, que suenen en el acorde anterior a su ataque y resuelven «lógicamente» en el siguiente. Tu profesor puede ampliarte este asunto.

emplearla científicamente. Las diversas consideraciones personales sobre qué intervalos «suenan bien» y cuáles no, han llevado a los tratadistas de todas las épocas a trazar esquemas muy diferentes entre sí de los intervalos consonantes y de los disonantes. En principio, la división más generalizada escolásticamente, y quizá la más clara —aunque también la más simplista— es la que exponemos a continuación:

- a) Son intervalos consonantes, o consonancias, las 3as. y las 6as. (mayores y menores), y todos los intervalos justos.
- b) Son intervalos disonantes, o disonancias, todos los demás, es decir, todas las 2as. y 7as., y todos los intervalos aumentados y disminuidos.

Existen infinidad de matizaciones que hacer a esta simplísima esquematización, que no son de exponer aquí⁴¹, pero nos sirve perfectamente como elemento básico de trabajo. Haremos, no obstante, tres observaciones: primera, que estos intervalos referidos incluyen también a sus ampliaciones; por ejemplo, al decir que la 5a. justa es una consonancia, estamos diciendo que también lo son la 12a. justa, la 19a. justa, etc. Segunda, que esta clasificación hecha para intervalos armónicos, es también válida para los melódicos, es decir, para los de notas sucesivas, no simultáneas, aunque este aspecto no nos es muy útil armónicamente. Y por último, que para que un acorde sea calificado de «disonante», basta con que se produzca en él un solo intervalo disonante, es decir, que «choquen» en él dos notas cualesquiera, aunque, claro está, cuanto mayor sea el número de disonancias, y más duras, más evidente y brusco será el carácter de disonante del acorde en cuestión.

Debemos también dejar claro que el afirmar que un acorde es disonante, tampoco quiere decir necesariamente que «suene mal», o que no tenga interés armónico. Por el contrario, y como ya dijimos unas líneas más arriba, el hábil empleo de la disonancia constituye uno de los elementos más enriquecedores de la Armonía. Tampoco olvidemos que entre los acordes tríada que formamos sobre los grados de las escalas diatónicas hay uno que es disonante por naturaleza: el de VII grado de los modos mayores o el de II grado de los menores, cuyo poder expresivo es innegable. Otro asunto es que la valoración estética que la música occidental ha hecho de la disonancia a través de los siglos haya sido muy variable, aunque siempre caminando hacia una progresiva permisividad. Alguien afirmó alguna vez que «recorrer la historia de la música es recorrer la historia de la disonancia». Pero entrar en mayores profundidades sobre este tema lateral, aunque interesantísimo, sería impropio de un texto solfístico como éste.

De entre los infinitos acordes disonantes teóricamente construibles, el más común escolásticamente hablando, es el acorde de séptima, al que nos referimos a continuación:

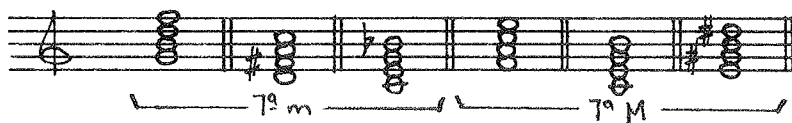
7. Acordes de séptima

Al abrir el estudio de los acordes más elementales, explicábamos lo que era un acorde perfecto: decíamos que se formaba simplemente superponiendo a una nota dada su tercera superior, y su quinta justa. Pues bien, para formar un acorde de séptima, no tenemos más que añadir a este agregado la

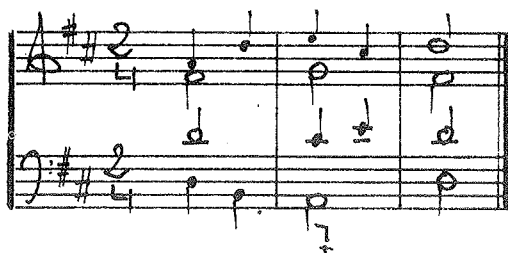
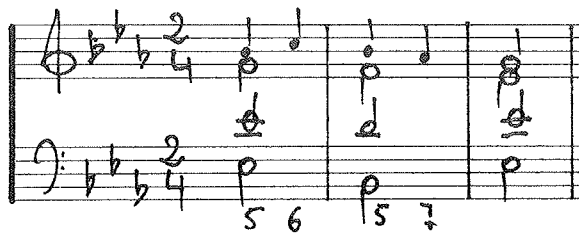
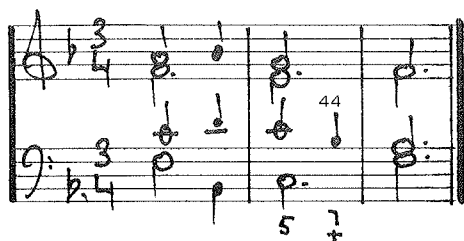
⁴¹ La variante más frecuente es introducir los términos de *consonancias variables e invariables* y de *disonancias absolutas y condicionales*.

⁴² La clasificación teórica de los acordes de séptima es algo compleja, por intervenir ya dos variables: que la tercera sea mayor o menor, y a su vez, que la séptima sea mayor o menor. Por ello, suele hablarse teóricamente de distintas *especies* en estos acordes, aunque nosotros no profundizaremos en ello.

séptima superior de la fundamental. Claro está que el acorde será de séptima mayor o menor, según que tal séptima sea mayor o menor⁴². Y si tocas estos acordes al piano o, mejor, los cantáis a varias voces, observaréis que son mucho más «duros» los de séptima mayor que los de séptima menor.



Dentro de los acordes de séptima existe uno cuyo uso es mucho más frecuente que el de los demás: nos referimos al acorde de séptima que se construye sobre la dominante de cualquier tonalidad —que siempre resulta ser con séptima menor—, o sea, a los llamados acordes de *séptima de dominante*. Se numeran en el bajo con la indicación 7^+ ⁴³, y su tendencia natural es a resolver en el acorde de tónica. Oportunamente empleados son muy definitivos como conclusión, y refuerzan grandemente el poder de una cadencia perfecta:

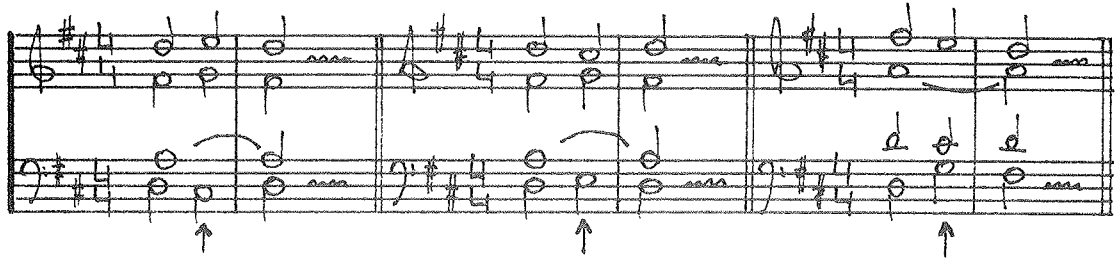


Los acordes de séptima de dominante admiten ya tres posibles inversiones, que no detallaremos ahora en sus cifrados⁴⁵. En los siguientes ejemplos simplemente los señalamos con una flecha:

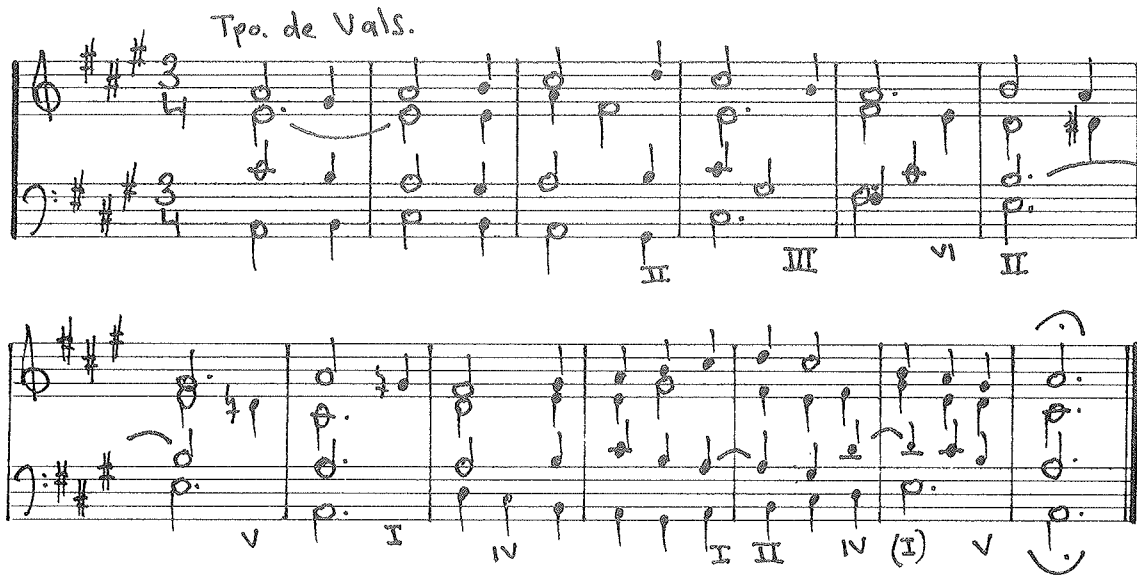
⁴³ En el cifrado de los bajos, una cruz significa la posición de la sensible de la tonalidad. Cuando no acompaña a ningún número, como en este caso, se sobreentiende que tal sensible es la tercera del acorde. (En efecto, en un acorde de dominante, la tercera del acorde es siempre la sensible de la tonalidad.)

⁴⁴ Fíjate cómo en los dos primeros ejemplos, la séptima está presentada como si fuera una nota de paso; cumple, en efecto, ambas funciones.

⁴⁵ Una observación muy importante: el acorde de VII grado de las escalas mayores (que no es perfecto, por contener una 5.^a disminuida, como ya dijimos en el Tema 2) suele ser asimilable analíticamente al acorde de séptima de dominante, pues se trata al fin y al cabo de un acorde de séptima de dominante en el que la fundamental (la dominante) está sobreentendida.

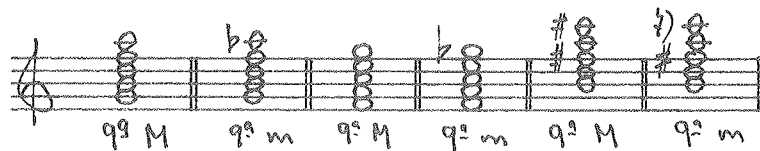


Pero otros varios acordes de séptima diatónica —además del de dominante— son también interesantes para una buena armonización. En el siguiente ejemplo los señalamos junto con el grado sobre el que se construyen⁴⁶:



8. Acordes de novena, oncena, etc.

De la misma forma que hemos construido acordes disonantes de séptima, añadiendo a los acordes fundamentales la séptima de la fundamental, no hay inconveniente en añadir, además, una novena superior, mayor o menor, con lo que damos lugar, claro está, a los acordes de novena mayores y menores. Por ejemplo:



⁴⁶ Estas séptimas se denominan también a veces *séptimas de prolongación*.

Ten presente que al intervenir en estos acordes al menos cinco notas, no es posible presentarlos completos en el cuarteto vocal, por lo que siempre habremos de «sacrificar» una nota. Por otra parte, la clasificación teórica de estos acordes ya es algo más compleja, pues pueden intervenir terceras mayores o menores, séptimas mayores o menores, y novenas mayores y menores. Y también hemos de tener presente que con los acordes de novena hemos de cuidar con mucho tacto su utilización, pues no encajan siempre con todos los estilos; por ejemplo, en la llamada polifonía clásica son elementos muy «peligrosos».

Por el mismo procedimiento indicado para los acordes de séptima y novena, llegaríamos a los acordes de oncena, trecena, etc., de progresiva menor tradición en la armonía escolástica. Pero insistimos en el sumo tacto armónico que hemos de tener en cuanto a su empleo, pues no se trata ya en absoluto de elementos frecuentes en la armonía clásica, y torpemente empleados pueden poner en entredicho la solidez armónica de un discurso polifónico.

9. Acordes alterados

Otra de las muchas formas de añadir interés disonante a una armonización convencional consiste en utilizar los acordes perfectos con una de sus notas alteradas accidentalmente (con lo cual, claro está, dejan de ser perfectos). De las tres notas que pueden ser alteradas (o incluso más, pues este mecanismo puede también seguirse con acordes de cuatro o más sonidos), la que ofrece menos «problemas» es la quinta de cada acorde, pues alterar la fundamental tiene sus peligros, y alterar la tercera suele aparejar un cambio de modalidad del acorde.

Es muy difícil establecer unas reglas fijas de utilización de estos acordes alterados; sólo eso que se suele llamar «buen gusto» nos aconsejará sobre su oportunidad o inoportunidad, pero hemos de tener siempre presente que la estética sonora que nos determinan suele ser ya bien diferente a la propia de la Armonía tradicional, pues el uso constante de tales recursos nos pone a las puertas de la estética de la armonía cromática. Como simple muestra de lo que pueden ser estos acordes alterados, y para cerrar este capítulo, presentamos a continuación dos fragmentos de escritura coral que siguen el mismo esquema armónico, pero en el primero se han utilizado acordes siempre en estado «puro», y en el segundo aparecen acordes alterados. Analízalo con detenimiento y observa la diferencia de «color» entre una y otra versión, aun teniendo presente que para no salirse del marco del tonalismo de escuela, el uso de licencias y alteraciones que aparecen en este ejemplo es muy moderado. No dejéis de cantarlo o, al menos, tocarlo al piano.

The image displays two musical staves, each with a treble and bass clef, illustrating a comparison of harmonic color. The top staff shows a sequence of chords in a major key (G major) using only natural notes. The bottom staff shows the same sequence but with the fifth of each chord altered (sharped), creating a chromatic or 'altered' harmonic color. Both staves are in 4/4 time and use a treble and bass clef.

Handwritten musical notation for the first system. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The time signature is 4/4. The music is written in a key with one sharp (F#). The first staff contains a melodic line with notes such as G4, A4, B4, C5, and D5, with some notes beamed together. The second staff contains a bass line with notes such as E2, F2, G2, A2, and B2. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical notation for the second system. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The time signature is 4/4. The music continues in the same key (one sharp). The first staff contains a melodic line with notes such as E4, F4, G4, A4, and B4, with some notes beamed together. The second staff contains a bass line with notes such as C2, D2, E2, F2, and G2. The system concludes with a double bar line.

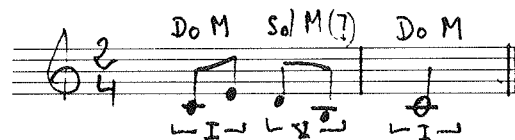
TEMA 5: MELODIA ACOMPAÑADA. BAJO CONTINUO

Si algo ha debido quedar absolutamente claro a lo largo de los capítulos precedentes, es la necesidad de que exista pluralidad de voces simultáneas para que se produzca el hecho armónico. Dicho con otras palabras: que la armonía sólo tiene lugar cuando la música es polifónica. Pero aun siendo ésta una afirmación evidente, precisa de alguna matización, porque no es menos cierto que el hecho armónico puede darse también en cierto modo con una sola línea melódica simple, sin polifonía alguna; es lo que llamaríamos «armonía implícita».

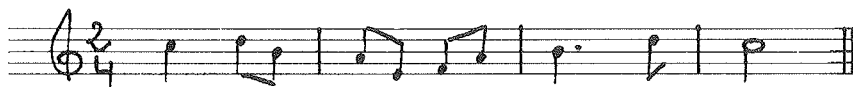
En efecto, nuestro sentimiento tonal-armónico está tan arraigado en nuestra forma de «oír música», que generalmente cuando oímos una línea melódica simple, es decir, a una sola voz, estamos oyendo al mismo tiempo los acordes que corresponderían a tal línea melódica, especialmente si la línea tiene claramente establecidos sus puntos de arranque, suspensión y final, es decir, sus cadencias. Pondremos un ejemplo brevísimo: si nosotros entonamos la siguiente línea melódica simple:



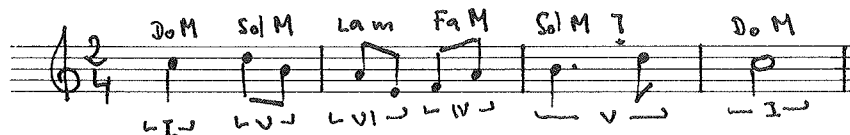
hasta el «oído» menos experimentado estará sintiendo mentalmente la armonía que estas notas están implicando tácitamente, y que sin duda es la siguiente⁴⁷:



Veamos otro ejemplo un poco más extenso:



Aquí la armonía implícita sería la siguiente:



⁴⁷ Para mayor facilidad, presentamos la armonización por simple indicación de acordes, como se hace en música ligera.

1. Melodía acompañada

En efecto, la Melodía Acompañada —una de las fórmulas de escritura musical más arraigadas en Occidente— no es sino la combinación o superposición de una línea melódica simple con el acompañamiento armónico que más le conviene, a juicio del compositor o el armonista. La melodía acompañada supone, pues, la perfecta conjunción del elemento melódico y el armónico, pues en ella interviene un discurso horizontal (la melodía) y un elemento vertical (el acompañamiento armónico). Normalmente la melodía acompañada se concibe para un instrumento monódico (o voz humana), acompañada de un instrumento polifónico, que ordinariamente suele ser el piano (aunque no quedan descartados otros posibles instrumentos polifónicos).

Detrás del fenómeno de la «melodía acompañada» hay un complicado proceso histórico que la cultura occidental supo seguir, a diferencia de otras culturas musicales. Recordemos que la tradición de la música europea fue monódica hasta finales del siglo XII —con particular esplendor en el canto gregoriano— momento a partir del cual se inicia el gran esplendor de la superposición de líneas melódicas, que culmina en los siglos XV y XVI⁴⁸. Pero hay que esperar a finales del siglo XVI y comienzos del XVII para que se produzca el gran hallazgo histórico que sepa conciliar ambas formas de sentir la música⁴⁹. Surge entonces la melodía acompañada como fórmula inagotable de expresión musical. Pensemos que sin este paso —costosísimo históricamente, aunque hoy nos parezca lo más natural— no serían concebibles los «lieder» de Schubert, las arias de ópera de Verdi, ni las canciones de los Beatles, que no son sino fórmulas diversas de un mismo sistema básico: melodía acompañada, logro capital de la cultura musical de Occidente.

Volviendo al aspecto técnico, digamos que el punto de partida suele ser la línea melódica, que se supone ha de ser melódicamente clara y armónicamente sugerente. A partir de ahí, la armonización va a realzar y «colorear» tal melodía, con los acordes que le confieran el carácter pretendido. Normalmente, en los estudios escolásticos, el acompañamiento pianístico⁵⁰ suele ser sencillo y claro, pues no se trata de pedir al instrumentista alarde virtuosístico alguno. El proceso de trabajo suele comenzar por examinar la melodía dada y determinar sus puntos clave: reposos, cadencias y posibles modulaciones. Las secciones intermedias son acaso las más propicias para introducir habilidades armónicas expresivas, grados modales, posibles acordes disonantes, etc., siempre en función de la melodía dada y de la sonoridad resultante que pretendamos.

No es éste lugar para centrarse en los procedimientos técnicos de que podemos valernos para armonizar una melodía, que estudiarás en su momento oportuno. Lo que sí haremos será presentar varios posibles acompañamientos armónicos de una misma melodía dada, con lo que observarás la gran diferencia de resultado entre las amplísimas posibilidades de acompañamiento que nos puede ofrecer una misma melodía. Analiza, pues, con ayuda de tu profesor, las cuatro siguientes versiones armónicas de una misma melodía:

⁴⁸ Estas referencias en el tiempo se citan simplemente a efectos de orientación, pues para hablar con propiedad habría que hacer muchas matizaciones históricas.

⁴⁹ La figura de Claudio Monteverdi (1567-1643) es fundamental en este proceso.

⁵⁰ En lo sucesivo nos referiremos únicamente a acompañamientos pianísticos, a sabiendas de que no es el piano el único instrumento polifónico apto para realizar acompañamientos.

Melodía original:

Andante

Armonización I:

Andante

Armonización II:

Andante

Armonización III:

Andante

Armonización IV:

⁵¹ Observa cómo en esta versión se ha procurado mantener un dibujo melódico-rítmico en estilo imitativo, entre ambas manos del piano.

del Barroco musical, y aún de épocas posteriores⁵². Muy frecuentemente, el bajo armónico está doblado por un instrumento monódico grave.

Al igual que hicimos anteriormente, presentamos ahora tres posibles versiones de realización de un bajo cifrado, como acompañamiento a una melodía dada. Pero téngase bien presente que en nuestros tres ejemplos anteriores presentábamos una melodía armonizada de tres formas diferentes, mientras que lo que ahora presentamos es una melodía armonizada siempre de la misma forma —o sea, con los mismos acordes de base— pero con tres realizaciones pianísticas diferentes de esa armonización.

Original:

The original score consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It is marked 'Andante' and contains a melodic line with a long slur over the first six measures. The bottom staff is in bass clef, also with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It is marked 'mp' and contains a single bass line with a long slur over the first six measures. A 'rit.' marking with a dashed line is present at the end of the piece.

Realización I:

Realización I consists of three staves. The top staff is the same melody as in the original, marked 'Andante'. The middle and bottom staves are in bass clef, with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. Both are marked 'mp'. The middle staff contains a double bass line with chords and single notes, with a long slur over the first six measures. The bottom staff contains a single bass line with chords and single notes, also with a long slur over the first six measures. A 'rit.' marking is present at the end of the piece.

⁵² Nos referimos principalmente al Barroco musical porque es esa la época de mayor esplendor de tal técnica; ni que decir tiene que después se ha utilizado también constantemente, hasta en nuestro mismo presente, cuando se trabaja con música tonal.

Realización II:

Handwritten musical score for Realización II, measures 1-8. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of two systems of three staves each. The first system is marked 'Andante' and 'mp'. The melody in the top staff of the first system is: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), C5 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half). The second system is marked 'rit.' and ends with a double bar line. The melody in the top staff of the second system is: G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half). The accompaniment in the middle and bottom staves consists of chords and single notes, with some slurs and ties.

Realización III:

Handwritten musical score for Realización III, measures 1-8. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of two systems of three staves each. The first system is marked 'Andante' and 'mp'. The melody in the top staff of the first system is: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), C5 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half). The second system is marked 'rit.' and ends with a double bar line. The melody in the top staff of the second system is: G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half). The accompaniment in the middle and bottom staves consists of chords and single notes, with some slurs and ties.

3. Género libre. Armonía no vocal

Al hablar de melodía acompañada de un instrumento polifónico, estamos saliéndonos ya, por propia definición, de los límites de «armonía vocal» que habíamos aplicado a nuestros anteriores ejercicios armónicos. Como anunciábamos al comienzo, es éste un paso que tarde o temprano habíamos de dar: abandonar el marco austero y voluntariamente comprimido del cuarteto vocal, y pasar a escribir música concebida armónicamente para otro material sonoro.

No ya en la melodía acompañada, sino en cualquier otro género donde intervengan varios instrumentos —o uno solo, polifónico— los trabajos de escuela realizados inicialmente para cuatro voces humanas mixtas nos habrán servido como base y fundamento esencial para desplegar ahora toda nuestra fantasía y libertad compositiva a los diversos mundos y géneros instrumentales que tratemos. Y este paso es especialmente complejo cuando escribimos para orquesta sinfónica, en el que ya intervienen en el resultado final otros aspectos tan importantes y decisivos como son el color instrumental, las tesituras elegidas, las superposiciones de timbres y un larguísimo etcétera.

Escolásticamente suele considerarse que el punto intermedio entre los austeros ejercicios de armonía vocal de escuela y la armonía de género libre, suele ser la escritura para cuarteto de cuerdas, es decir, para dos violines, viola y cello. En efecto, ahí seguimos conservando la austeridad de cuatro únicas partes reales de una misma familia y color, que exige inventiva para no caer en la monotonía, pero ya con tesituras y agilidades mucho mayores que las que se supone en las cuatro voces humanas del cuarteto mixto.

Veamos a continuación cómo una idea austera y concreta armónicamente (presentada para cuarteto vocal) se ve desarrollada y desplegada con mucha mayor fantasía a través del cuarteto de cuerdas. Como verás, el ejemplo para cuarteto de cuerdas está íntegramente contenido en su esencia armónica en el ejemplo vocal previo:

Fundamento armónico (para cuarteto vocal):

The image shows two systems of handwritten musical notation for a string quartet. The first system is marked 'Lento' and features a piano dynamic 'p'. It consists of two staves (treble and bass clef) with a melodic line in the treble and a more rhythmic, harmonic line in the bass. The second system is marked 'Più vivo' and continues the piece with more complex rhythmic patterns and melodic development in both staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, all written in a clear, hand-drawn style.

A musical score for a single instrument, likely a violin or flute. It consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The music features a melodic line with several slurs and a dynamic marking of *p* (piano). The passage concludes with a double bar line and repeat signs.

El mismo pasaje, desarrollado para cuarteto de cuerdas:

A musical score for a string quartet, showing the same passage developed for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It begins with the tempo marking *Lento* and a dynamic marking of *p*. The music is characterized by intricate textures, including sixteenth-note patterns and slurs. The tempo changes to *Piu vivo* in the second system. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

De la misma forma, este pasaje vocal podría ser desarrollado para cualquier otra formación instrumental. Téngase presente que cuando se escribe para gran orquesta, a veces hay que desarrollar la armonía en veinte o más partes reales, lo que —como ya dijimos— requiere buen conocimiento del colorido instrumental. Pero en este punto hemos rebasado ya con mucho el límite de los aspectos de la Armonía que pueden interesar al estudio de Solfeo, por lo que habremos de poner punto final a este tema.

Somos conscientes de haber dedicado a los fundamentos de la Armonía mucho más espacio en este Tratado de Solfeo que lo que suele ser habitual en otros textos solfísticos. Pero en nuestra opinión —repetimos lo expuesto al comienzo del Tema 2— se trata de conceptos que un buen solfista debe conocer y que suponen un aspecto fundamentalísimo en la Teoría de la Música. Además —terminemos afirmándolo de nuevo—, el conocimiento de los fundamentos armónicos es utilísimo para solfear correctamente, para el estudio riguroso de la entonación y, sobre todo, para cantar en un conjunto coral con auténtico conocimiento de lo que se canta. No se olvide que la música occidental de los últimos quinientos años es una música fundamentalmente polifónica y, en consecuencia, armónica. ¿Cómo omitir, pues, los fundamentos de la Armonía en un Tratado General de Teoría de la Música?⁵³.

⁵³ Al finalizar los cuatro capítulos dedicados directamente a la Armonía tradicional, agradezco públicamente a mi buen amigo y excelente armonista Manuel Dimbwadyo su amable autorización para reproducir como ejemplos en este Tratado algunos de sus corales, escritos en principio para el texto sobre Armonía en que ambos estamos trabajando. (Ver nota 15, pág. 28).

TEMA 6: TRANSPORTE TONAL

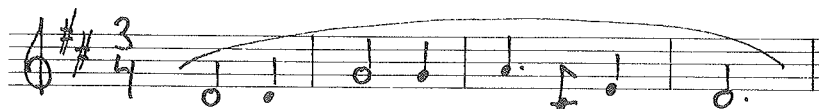
El mecanismo del transporte tonal es, como ahora veremos, una consecuencia inmediata de la lógica constructiva interna de las escalas diatónicas. En este sentido, bien podríamos haber incluido este capítulo como un apartado más dentro de los temas anteriores. Pero su especial utilidad y directísima relación con el estudio del Solfeo, bien merece que le dediquemos un capítulo especial. Dividiremos su estudio en dos partes: la primera estará dedicada a la descripción y comprensión del concepto de Transporte, a su utilidad práctica y a sus consecuencias; en la segunda aprenderemos cuál es el mecanismo técnico para el transporte tonal, de modo que, cuando llegue la ocasión, seamos capaces nosotros mismos de transportar cualquier fragmento musical sin ningún problema.

1. Conocimiento teórico del Transporte

Por elemental que sea el conocimiento que tengamos del mecanismo interno de nuestro sistema tonal, llegaremos facilísimamente al concepto «transporte», pues es algo muy intuitivo. Tomemos como punto de partida la siguiente melodía en Do M:



Observa que en ella cada una de las notas cumple una función armónica dentro de la tonalidad: el Do funciona como tónica; el Fa como subdominante, el Sol, como Dominante; el Si como sensible; el Re como II grado, etc. Pues bien, si en vez de plantear esta melodía en el tono de Do M, quisiéramos hacerlo en el de Re M, por ejemplo, habríamos de cambiar cada una de las notas anteriores por otras que cumplieran la misma función en la tonalidad de Re M; ahora la tónica sería Re; la subdominante, Sol; la dominante, La; la sensible, Do sostenido; el II grado, Mi, etc. Por tanto, la melodía anterior resultaría en Re M de la siguiente forma:



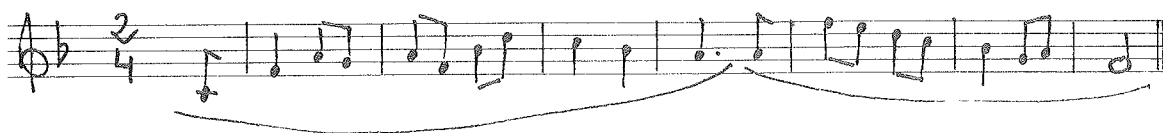
Pues bien, lo que acabamos de hacer no es ni más ni menos que *transportar* una melodía en Do M al tono de Re M. Podemos deducir, pues, que transportar un discurso musical es trasladarlo a una tonalidad diferente de la original. Ni que decir tiene que en un transporte tonal respetamos siempre las

figuraciones de las notas respectivas y que las funciones que cumple cada nota dentro de la nueva tonalidad son las mismas que las de la tonalidad original, por lo que cualquier melodía «suenan» exactamente igual en un tono que en otro, a excepción de sus alturas absolutas⁵⁴.

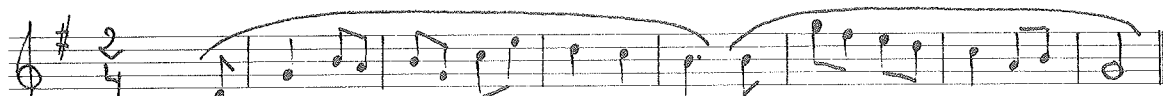
Está claro que un diseño musical puede ser transportado a cualquier tonalidad próxima o lejana, siempre que sea de su mismo modo. Téngase presente que una melodía en modo mayor transportada a un modo menor —o viceversa— no resultaría igual al original, pues la estructura interna del sistema tonal no es la misma en los modos mayores que en los menores⁵⁵.

Pongamos otro ejemplo no tan sencillo como el anterior, de una melodía original transportada a varios otros tonos. En el siguiente caso, el original está en Fa mayor, y las transposiciones, en Mi mayor, Sol M y La bemol mayor.

Original:



Transposiciones:



⁵⁴ En breve veremos, sin embargo, que hay un cierto matiz de expresividad que cambia notablemente al modificar el tono de escritura original.

⁵⁵ Otro asunto es que eventualmente nos interese variar una línea melódica, presentándola en otro modo que su original, con lo que resulta de construcción claramente diferente.

Intervalo de transposición

Centrémonos en este ejemplo que acabamos de proponer. Si el original estaba en Fa M, y la primera transposición la hicimos a Mi M, debemos entender que la melodía original la hemos «bajado» un semitono, o lo que es lo mismo, una 2.^a m. En consecuencia, definiremos el intervalo transpositor como el intervalo que separa las tónicas de los tonos original y resultante. En este caso anterior, diremos que hemos transportado la melodía original una 2.^a m descendente. Como deduces, las otras dos transposiciones del ejemplo anterior las hicimos respectivamente a la 2.^a M ascendente y a la 3.^a m ascendente. Insistimos una vez más en que el modo de la nueva tonalidad debe ser siempre el mismo que el de la original.

Utilidad del transporte

La pregunta, entonces, es bien inmediata a la anterior explicación: si un discurso musical «suenan» igual en una tonalidad que en otra, ¿cuál es la utilidad del transporte? Dividiremos la respuesta en dos apartados: la utilidad técnica del transporte y la utilidad expresiva:

a) *Utilidad técnica:* es bien fácil de comprender: si, por ejemplo, pretendemos que la siguiente melodía original haya de ser interpretada por una voz femenina con tesitura media,



chocaremos con un problema de tesituras: la voz no llegará cómodamente a las notas agudas; es necesario entonces «bajar» esta melodía, por lo menos una cuarta; si este diseño lo escribimos en Re m en vez de Sol m (transposición a la 4.^a J inferior), el resultado será el siguiente, perfectamente accesible para una voz media:



Téngase presente que no sólo se debe pretender que una melodía sea aceptable por tesitura a la voz o instrumento que deba interpretarla; es necesario también buscar la tonalidad que permita a la melodía desenvolverse en la región de la voz o instrumento que nos interese en cada momento. Por ejemplo, si el siguiente pasaje para tenor



debe sonar en un momento de cierta brillantez y tensión, observaremos que toda la frase se nos queda en una región del registro del tenor muy poco adecuada. Recurriríamos en este caso a subir la melodía —por ejemplo— una 6.^a m ascendente; así, en vez de en Re M nos resultaría en Si bemol M, y mucho más brillante de registro:



También dentro de este apartado incluiríamos la utilidad de transportar un fragmento musical cuando en el desarrollo de un motivo o idea temática queremos dar variedad al discurso musical y nos interesa que tal idea no aparezca siempre en el mismo tono, por lo que la transponemos a diversas tonalidades a lo largo de la composición.

b) *Utilidad expresiva*: este es un punto muy poco tratado en las Teorías de la Música, pero que todo compositor ha de tener bien presente. No es fácil de explicar, porque no resulta demostrable como si fuera un teorema matemático, pero con una cierta experiencia irás comprobando que lo que afirmamos a continuación es absolutamente cierto:

Hemos dicho repetidas veces que, comoquiera que la construcción interna de todas las escalas diatónicas de cada uno de los dos modos es siempre idéntica, nos resulta indiferente que un discurso musical se encuentre en un tono que en otro, siempre que las notas conserven sus mismas funciones armónicas. Sin embargo, esta afirmación —indiscutible, técnicamente— debe ser matizada desde el punto de vista de la expresividad de la música. En efecto, aunque una melodía pueda estar escrita en cualquier tonalidad indistintamente, es lo cierto que su personalidad, su esencia, su «sabor» característico varían considerablemente según esté escrita en un tono o en otro. Puede darse el caso perfectamente de que un fragmento musical que resulta interesante y con una acusada personalidad cuando lo tocamos en un cierto tono, pierda grandemente su carácter y sabor cuando lo interpretamos en otro distinto. O viceversa: un fragmento poco atractivo en un tono puede ganar en expresividad al llevarlo a otro diferente.

Sabemos perfectamente que esto resulta a veces difícil de comprender —y aun de distinguir— para el músico todavía inexperto, pero te aseguramos que es una apreciación fuera de toda duda. Y ésta es la razón de que el compositor deba elegir en cada obra cuál es el tono que más se adecúa a la expresividad que pretende imprimir a su composición, pues de otra forma, escribiríamos toda la música siempre en una misma tonalidad, y se supone que nos evitaríamos muchos problemas. Además de ello, téngase presente que la expresividad de un fragmento musical cambia notablemente al ser transportado porque nos suena en otra tonalidad diferente, sí, pero también porque nos suena en un registro diferente de la voz o instrumento. Por ejemplo, si el siguiente pasaje para flauta



lo bajamos una 6.^a M (es decir, lo pasamos de La M a Do M), no sólo tomará la expresividad característica de la nueva tonalidad (Do M es, en principio, menos brillante que La M), sino que resultará más apagada y «gris» por la sonoridad propia de la flauta en ese registro grave, y muy especialmente por ese Do bajo⁵⁶, siempre falto de brillo:



Dependerá, pues, de lo que pretendamos con esa frase para flauta (su contexto, carácter, etc.) el que nos interese más el plantearla en una tonalidad o en otra. Podría volver a citarse aquí el ejemplo anterior de la melodía para tenor y la brillantez preteída.

Limitaciones del Transporte

El transporte como técnica de trabajo es utilísimo: no podrás preciarte de ser un buen músico si no conoces ni sabes practicar tal técnica. Pero debemos distinguir entre el transporte como sistema de trabajo —es decir, la utilidad técnica del transporte— y la costumbre tradicional de adaptar cualquier partitura a las necesidades de cada momento, cambiándola de tonalidad cuantas veces hiciera falta. En este último sentido, los criterios modernos son bastante restrictivos. Nos explicamos:

Hasta hace unos años, la técnica del transporte era utilizadísima constantemente. En unos ensayos de ópera, si un barítono no llegaba con facilidad a cierto pasaje, se le bajaba una tercera su intervención sin el menor escrúpulo. ¿Que la soprano Doña Fulanita quiere cantar tal ciclo de «lieder» y le suenan más brillantes dos tonos por encima del original? pues bien sencillo: se le transporta toda la obra y se soluciona el problema. Felizmente, estas costumbres son hoy menos recurridas, pues se ha comprendido, como dijimos hace un momento, que al transportar una obra musical estamos modificando su expresividad original; es decir, que si el autor la escribió en Re m es porque quería que se interpretase en ese y no en otro tono. Y si la referida soprano Fulanita pretende cantar el mencionado ciclo de «lieder», tiene dos opciones: o cantarlo en el tono original aunque opine que le resulta menos lucido, o que busque otro repertorio más apropiado a su voz. No obstante, hay que reconocer que mucha música del pasado ha sido transportada a todos los tonos con el beneplácito de los propios compositores⁵⁷.

⁵⁶ En concreto, ese Do es la nota más grave de la flauta ordinaria, y suele resultar algo forzado e inexpressivo en su emisión.

⁵⁷ Incluso a veces, ellos mismos escribían varias transcripciones de una misma obra vocal para que pudiera ser cantada por cualquier registro de voz.

Aclaremos también que la música instrumental pura (es decir, en la que no interviene la voz humana) rarísima vez se transporta más que por necesidades de cambio de instrumentación o alguna otra justificación técnica.

Hay también otra razón que explica la menor utilización que hoy día se hace de la técnica del transporte. Piénsese que el transporte es un procedimiento en principio indisoluble del sistema tonal, puesto que es un juego con tonalidades. Pues bien, a partir de la decadencia del sistema tonal a principios de nuestro siglo, y su posterior relegamiento como sistema único compositivo, el transporte ha ido perdiendo utilidad. No queremos decir que la música atonal no sea transportable, que lo es, pero sí que su utilidad como recurso es infinitamente menor, amén de ser técnicamente mucho más complicado. El transporte en la música no tonal hay que entenderlo como una modificación de registros y tesituras, mucho más que como cambio de expresividad de las tonalidades, puesto que este concepto no se da —por definición— en la música no tonal.

Debemos tener claro, resumiendo, que el Transporte es una técnica muy útil como procedimiento de trabajo, y que su conocimiento es muy importante para todo músico, pero que no es menos cierto que se trata de una técnica en progresivo desuso como recurso habitual y que en la música de nuestro siglo rarísima vez se da como tal hábito. (Otro caso, por cierto, es el de los instrumentos transpositores, para los cuales el conocimiento del transporte nos es fundamental incluso en la música de nuestro tiempo. Este tema lo trataremos al final de este capítulo.)

2. Procedimiento técnico del transporte

Tratado hasta aquí el concepto del transporte como recurso, en cuanto a su utilidad y vigencia, explicaremos ahora brevemente cuál es el procedimiento técnico de que debemos servirnos para transportar un fragmento musical. Como verás, es sencillísimo.

Tomemos como punto de partida el siguiente ejemplo en Re M:



Y supongamos que pretendemos transportarlo una 3.^a m ascendente. Lo primero que hemos de saber es a qué tono debemos transportar el pasaje: y si el tono original es Re M y queremos subirlo una 3.^a m, está clarísimo que el tono al que debemos ir es a aquél cuya tónica se encuentra una 3.^a m por encima de la tónica del original (ver «intervalo de transposición»). Por ello, el nuevo tono habrá de ser Fa M. Y no tendremos más que plantear de nuevo la melodía original de forma que las funciones armónicas de cada una de las notas sean las mismas que las del original. Observarás también que en el nuevo tono, todas y cada una de las notas van a encontrarse a distancia de 3.^a m superior de su correspondiente del original. Veamos, pues, cómo resultaría la anterior melodía traspuesta una 3.^a m superior, es decir, en Fa M:



La única pequeña dificultad que puede plantear el transporte es la de las alteraciones accidentales del original, que no siempre pasan de idéntica manera a la transposición. Para conocer con rapidez cómo resultan alteradas en la transposición las notas que llevaban alteración accidental en el original debemos recordar un sencillo procedimiento, que en algunos tratados aparece denominado —algo grandilocuentemente, pese a su sencillez— como «teoría de las diferencias». Es el siguiente:

Supongamos un gráfico vertical en el que están ordenadas las diversas tonalidades: arriba, las de más a menos sostenidos, en el centro la tonalidad sin alteración (Do M o La m) y abajo las tonalidades de menos a más bemoles. Pues bien, lo primero que hemos de hallar es el número de «escalones» que hemos subido o bajado al realizar la transposición. Por ejemplo, en nuestro supuesto anterior, al pasar de Re M a Fa M hemos «descendido» tres «peldaños» (de 2 sostenidos a 1 bemol). En otro supuesto, si hubiésemos pasado de Fa m a Re m, habríamos «subido» tres escalones. Otro ejemplo: pasar de Do M a Mi M es «subir» cuatro lugares en la mencionada tabla. Y así sucesivamente⁵⁸.

Una vez halladas estas diferencias, hemos de tener presente que:

a) Si las diferencias son ascendentes:

afectarán (en la forma que ahora veremos) a las siguientes notas:

- 1 sola diferencia afectará a la nota Fa.
- 2 diferencias afectarán a las notas Fa, Do.
- 3 diferencias afectarán a las notas Fa, Do, Sol.
- 4 diferencias afectarán a las notas Fa, Do, Sol, Re.
- 5 diferencias afectarán a las notas Fa, Do, Sol, Re, La.
- 6 diferencias afectarán a las notas Fa, Do, Sol, Re, La, Mi.
- 7 diferencias afectarán a las notas Fa, Do, Sol, Re, La, Mi, Si.

Las alteraciones accidentales de dichas notas afectadas en la transposición, resultarán modificadas de la siguiente forma:

- El sostenido pasará a doble sostenido.
- El becuadro pasará a sostenido.
- El bemol pasará a becuadro.
- El doble bemol pasará a bemol.

⁵⁸ No olvidemos escribir la armadura del nuevo tono.

⁵⁹ No confundamos el «subir o bajar» una melodía en su tesitura con que al cambiarla de tono estemos ascendiendo o descendiendo en la tabla teórica de tonalidades. Por ejemplo, pasar de Fa m a Mi m (descendente) es bajar una melodía una 2.^a m, pero ello supone subir cinco diferencias en la mencionada tabla.

b) Si las diferencias son descendentes:

afectarán (en la forma que ahora veremos) a las siguientes notas:

- 1 diferencia afectará a la nota Si.
- 2 diferencias afectarán a las notas Si, Mi.
- 3 diferencias afectarán a las notas Si, Mi, La.
- 4 diferencias afectarán a las notas Si, Mi, La, Re.
- 5 diferencias afectarán a las notas Si, Mi, La, Re, Sol.
- 6 diferencias afectarán a las notas Si, Mi, La, Re, Sol, Do.
- 7 diferencias afectarán a las notas Si, Mi, La, Re, Sol, Do, Fa.

tales notas de la transposición resultarán de la siguiente forma:

- El doble sostenido pasará a sostenido.
- El sostenido pasará a becuadro.
- El becuadro pasará a bemol.
- El bemol pasará a doble bemol.

Quede bien entendido que **estas notas que resultan modificadas** en su alteración **son las de la transposición resultante, no las del original**. Por tanto, cuando decimos, por ejemplo, que las notas Fa resultan modificadas en una cierta forma, nos estamos refiriendo a las notas que denominamos Fa en el resultado de la transposición, no que eran Fa en la melodía original.

El resto de las notas que llevaban alteración accidental y que no resultan modificadas por la regla que acabamos de exponer, **mantienen el mismo tipo de alteración que llevaban en el original**.

Lo que acabamos de exponer es mucho más enrevesado de explicar por escrito que de llevar a la práctica, pues el mecanismo mental es bien sencillo. Pongamos un ejemplo para ejercitarnos en lo que antecede:

Supongamos el siguiente original, en Fa M:



Imaginemos que pretendemos transportarlo a La M. Hemos dicho que lo primero que hemos de hacer es conocer las diferencias ascendentes o descendentes de la transposición. Y pasar de 1 bemol a 3 sostenidos es «subir» 4 diferencias⁶⁰. Por tanto, y respecto a las alteraciones accidentales, deducimos una vez consultada la tabla, que todas ellas van a permanecer iguales salvo las notas Fa, Do, Sol, Re y La de la transposición, que verán modificadas su tipo de alteración e la forma que antes indicábamos (es decir, que un posible sostenido en el original de estas notas se convertirá en un doble sostenido en la transposición; un becuadro se convertirá en un sostenido; un bemol, en becuadro; y un doble bemol, en bemol).

⁶⁰ Insistimos en lo dicho en la nota 59.

Según esto, la transposición quedará como sigue:

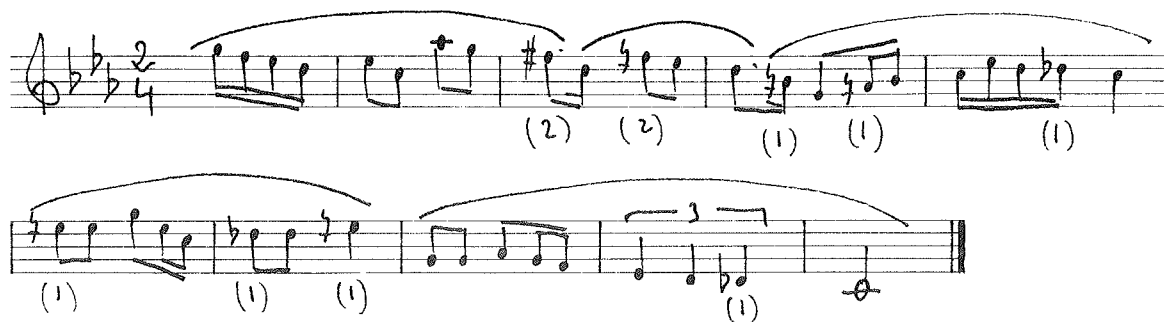


(En efecto, las notas marcadas con (1) son las que han resultado modificadas conforme a la regla que acabamos de dar; las marcadas con (2) no sufren cambio alguno.)

Pondremos otro ejemplo. Esta vez el original está en Si m:



Y lo transportamos a Do m, lo que implica un salto de cinco diferencias descendentes. De nuevo marcamos con (1) las notas que resultan modificadas en su tipo de alteración accidental, y con (2) las que no hemos de modificar:

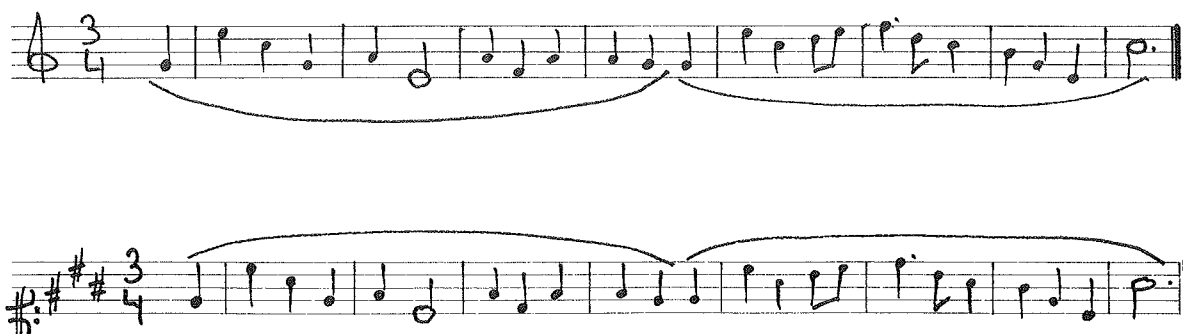


En cuanto practiques unas cuantas veces este mecanismo, verás que no presenta problema alguno.

3. El transporte por cambio de clave

Hasta aquí hemos planteado la técnica del transporte en su procedimiento más lógico y ortodoxo, pues cuando hemos propuesto un original para transportar hemos reescrito tal pasaje en su nuevo tono, cambiando, claro está, los nombres de las notas. Pero no siempre en la práctica musical

cotidiana es esto posible. Por poner un supuesto muy sencillo, imaginemos que nos encontramos tocando en una grabación en la que el cantante no llega con facilidad a la tesitura en la que está escrita su parte. Entonces el productor responsable de la grabación opinará que es necesario, por ejemplo, bajar la pieza una 3.^a menor⁶¹. Pues bien, en este caso, los instrumentistas no dispondremos de tiempo para reescribir nuestras partes en el nuevo tono resultante; debemos entonces recurrir al «truco» al que nos referimos en este apartado, es decir, cambiar mentalmente la clave en la que está escrita nuestra partitura. En nuestro ejemplo anterior, si nuestra particella estaba en clave de Sol y en el tono de Do M, y el director nos ordenó bajarla una 3.^a m, es que el nuevo tono ha de ser La M. Y si queremos utilizar el procedimiento de transporte por cambio de clave, comprenderemos que la nueva clave ha de ser Do en 1.^a. Veamos:



El procedimiento para hallar la nueva clave es bien sencillo: Tomamos la nota que suponga la tónica del tono original y nos preguntamos en qué clave tendría que estar escrita para que resultase la tónica del nuevo tono. Debemos, no obstante, tener muy claro que cuando utilizamos el transporte por cambio de clave, tal sistema nos vale únicamente para determinar los nuevos nombres de las notas, pero no tiene que indicarnos necesariamente la tesitura real de las nuevas notas. Por otro lado, recordaremos que lo referente a las alteraciones accidentales sigue el mismo sistema que el expuesto hace unos párrafos. Y no debemos olvidarnos, cuando cambiamos de clave, de considerar cuál es la armadura tonal del nuevo tono, aunque no la tengamos escrita.

Cerraremos este apartado con un nuevo ejemplo. Imaginemos que el siguiente fragmento en clave de Fa en 4.^a y tonalidad de La m, lo pretendemos transportar mentalmente (es decir, por cambio de clave) al tono de Sol m.



⁶¹ Repetimos que estos recursos sólo son habituales hoy día en música ligera o funcional; rara vez en música de concierto.

⁶² No olvidemos cambiar mentalmente la armadura de la tonalidad.

Mucho más cómodo, aunque aparentemente sea enrevesado, es modificar las notas de la partitura. En el ejemplo precedente, lo que el compositor tendrá que hacer si quiere que realmente suenen las notas Do-Re-Mi es escribirle al instrumentista las notas Sol-La-Si; colocando tales posiciones teóricas en el corno, el resultado será, efectivamente, Do-Re-Mi.

En consecuencia, el compositor —e incluso el copista profesional— sabe que siempre que escriba una partitura para corno inglés deberá escribirla una 5.^a justa por encima de lo que quiere que suene realmente.

¿Con qué instrumentos se plantea este problema? Evidentemente, con todos aquellos instrumentos —siempre de viento, como ya dijimos, por razones físicas— en los que un mismo instrumentista deba poder tocar con la misma digitación varios instrumentos de una misma familia, es decir, iguales de calidad, pero diferentes de dimensiones. Antiguamente eran muchísimos los instrumentos de este tipo, pero afortunadamente hoy van siendo menos, lo que simplifica la lectura de partituras. Concretamente, los más frecuentes son los siguientes:

- Flauta en Sol (una 4.^a por debajo de lo escrito).
- Corno inglés, en Fa (una 5.^a j por debajo de lo escrito).
- Clarinete en Si bemol (una 2.^a M por debajo de lo escrito).
- Clarinete en Mi bemol, o Requinto (una 3.^a m por encima de lo escrito).
- Clarinete en La (una 3.^a m por debajo de lo escrito).
- Clarinete bajo en Si bemol (una 2.^a M por debajo de lo escrito).
- Saxo soprano en Mi bemol (una 3.^a m por encima de lo escrito).
- Saxo soprano en Si bemol (una 2.^a M por debajo de lo escrito).
- Saxo contralto, en Mi bemol (una 6.^a M por debajo de lo escrito).
- Saxo tenor, en Si bemol (una 9.^a M por debajo de lo escrito).
- Saxo barítono, en Mi bemol (una 13.^a M por debajo de lo escrito).
- Saxo bajo, en Si bemol (una 16.^a M por debajo de lo escrito).
- Trompeta en Si bemol (una 2.^a M por debajo de lo escrito).
- Trompa en Si bemol (una 2.^a M por debajo de lo escrito).
- Trompa en Fa (una 5.^a j. por debajo de lo escrito).

Cuando en el texto IV A tratemos estas familias instrumentales, precisaremos algo más sobre estos instrumentos concretos.

Por último, haremos notar que cuando decimos que a estos instrumentos se les debe escribir su parte modificada en las notas según el intervalo correspondiente, estamos diciendo también que hemos de modificarles la tonalidad de escritura. Así, por ejemplo, en una obra en Do M, la flauta en Sol tendrá escrita su parte en Fa M, incluso con la armadura correspondiente (el Si bemol, en este caso). Como se comprende, esto complica a veces la lectura, especialmente si intervienen en una misma obra varios

instrumentos transpositores: nos podemos encontrar hasta con cinco o seis tonalidades aparentes (evidentemente, la resultante se supone que es siempre la misma).

Intervalo de transposición en los instrumentos transpositores.

Los instrumentos transpositores se denominan con el nombre de la nota real que producen cuando tocan (teóricamente) la nota escrita Do. Así, por ejemplo, una trompeta está en Si bemol cuando al tocar la nota escrita Do (y posición correspondiente), suena realmente un Si bemol. Una trompa en Fa produce tal Fa cuando se le coloca la digitación (posición) de Do. Por deducción, los instrumentos no transpositores se sobreentiende que están afinados en Do.

En todo caso, terminaremos diciendo que el tema de los instrumentos transpositores es un tema sujeto a revisión y que tarde o temprano tendrán que replantearse los teóricos, los compositores y, sobre todo, los instrumentistas correspondientes, pues algunos aspectos —por razones que en su momento veremos— han tenido una clara justificación en el pasado, pero hoy ya son más que discutibles.

SINTESIS TEORICA

Como hemos adelantado varias veces, los cursos IV y V estarán dedicados íntegramente al conocimiento y práctica de las renovaciones que se producen en la técnica musical de Occidente a partir de los primeros años de nuestro siglo. Por ello, al finalizar este III Curso en su aspecto teórico creemos que puede ser útil incluir un resumen sintético y sistemático de lo que podríamos llamar TEORIA TRADICIONAL DE LA MUSICA. Casi nada de lo que exponemos a continuación te será desconocido, pero al despojarlo de todo tipo de comentarios o explicaciones te será más fácil su consulta rápida.

Las frases o términos indicados con asterisco (*) recogen conceptos o planteamientos hoy sujetos a revisión o algo trasnochados, pero muy arraigados en las teorías tradicionales, por lo que sería peligroso omitirlos completamente. Los párrafos en tipos de menor tamaño corresponden a consideraciones teóricas de uso no muy frecuente o escasa importancia.

Creemos que este resumen te será útil. Con esta panorámica sintética de lo que ha sido la técnica de la música occidental entre finales del siglo XVII y comienzos del XX, cerramos nuestro primer ciclo del Tratado dedicado a los sistemas de la música tradicional que son básicos para el conocimiento de las técnicas y las grafías posteriores.

A) ELEMENTOS GRAFICOS DEL SISTEMA

1. Pentagrama. Es el conjunto de cinco líneas horizontales y paralelas, sobre las que se escriben las notas.

Las cinco líneas del pentagrama dejan entre sí cuatro *espacios interlineales*. Tanto las líneas como los espacios se numeran de abajo a arriba.

2. Líneas adicionales. Son pequeños segmentos de líneas que se colocan paralelos al pentagrama, por arriba o por debajo, y sirven para colocar en ellas y sus espacios las notas que no caben en el pentagrama propiamente dicho, por ser demasiado agudas o demasiado graves.

Se numeran como 1.^a, 2.^a, 3.^a, etc., desde el propio pentagrama.

3. Líneas divisorias. Son las líneas que atraviesan verticalmente el pentagrama, separando unos compases de otros.

Cuando se pretende indicar, además, el final de una obra o fragmento, se utiliza la *doble línea divisoria*. Es costumbre que la segunda de ellas sea de trazo algo más grueso.

También es costumbre utilizar doble línea divisoria:

- a) al cambiar de tonalidad.
- b) al cambiar de tempo.
- c) ante un signo de repetición.
- d) antiguamente, ante un cambio de tipo de compás.

La *línea divisoria discontinua* se emplea a veces para separar los dos o más compases que conforman un compás de amalgama.

4. Notas. En nuestro sistema musical se emplean siete notas, cuyos nombres son: Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si.

A esta serie de notas se le puede anteponer o posponer otra idéntica, ilimitadamente. En este caso, cada nota se halla separada de su homónima anterior o posterior por una distancia llamada *octava*.

Las notas se identifican en la música escrita según el lugar que ocupan en el pentagrama. Para ese fin se utilizan las *claves*.

5. Claves. Son los signos que, colocados al comienzo de la escritura, nos determinan el nombre y altura de las notas en el pentagrama. Nuestro sistema se sirve de siete claves, que son, de la más aguda a la más grave: Sol en 2.^a, Do en 1.^a, Do en 2.^a, Do en 3.^a, Do en 4.^a, Fa en 3.^a y Fa en 4.^a.

6. Figuras. Son los signos que representan el nombre de cada nota y su duración correspondiente.

Nuestro sistema utiliza las siete figuras siguientes: *redonda*, *blanca*, *negra*, *corchea*, *semicorchea*, *fusa* y *semifusa*. Cada una dura el doble de la siguiente.

Casi fuera de uso están: la *cuadrada* (que dura el doble de la redonda);
la *garrapatea* (que dura la mitad de la semifusa).

La representación gráfica de las notas consta de tres partes:

- a) *cabeza*: círculo que indica el nombre de la nota.
- b) *plica*: línea que parte de la cabeza. La redonda carece de plica.
- c) *corchete*: trazo que parte de la plica y diferencia la corchea, de la semicorchea, de la fusa, de la semifusa (1, 2, 3 ó 4 corchetes, respectivamente).

Con frecuencia aparecen varios corchetes unidos entre sí, en figuras de igual número de ellos. En la música vocal con texto no deben unirse los corchetes pertenecientes a sílabas diferentes.

Puede haber figuras con varias cabezas (de ejecución simultánea), o con varias plicas (una misma nota con dos o más duraciones simultáneas).

7. Silencios. Son signos que, teniendo duración, no representan sonido. Existe un tipo de silencio por cada una de las figuras señaladas antes, con los mismos valores que sus respectivas figuras.

El silencio de redonda puede también indicar ocasionalmente *compás completo en silencio*, sea cual fuere el tipo de compás en que se halle.

Cuando se presentan varios compases seguidos en silencio, es frecuente indicar el total de ellos con un número ordinario (árabe) sobre una línea oblicua, lo que simplifica la escritura.

Los silencios anteriores a una obra o sección pueden ser suprimidos, por lo que el primer compás puede aparecer incompleto. Tal licencia no puede utilizarse cuando otra u otras voces entran al comienzo del compás.

Según su colocación en el compás, cabe distinguir dos tipos de silencios:

Silencios de preparación: anteceden a la primera nota de un compás. Se colocan de mayor a menor duración.

Silencios de complemento: siguen a la última nota de un compás. Se colocan de menor a mayor duración.

8. Puntillo. Es un pequeño punto que, colocado después de una nota o silencio, añade a dicha nota o silencio la mitad de la duración que representa.

*Antiguamente el puntillo podía colocarse en el compás siguiente al de la nota que lo llevaba. Hoy no suele hacerse así.

Existe también el doble puntillo (que vale la mitad del primero, es decir, un cuarto de la nota principal). Aunque rara vez, ocasionalmente se utiliza incluso un tercer puntillo.

Según su función, el puntillo puede ser:

Puntillo de complemento: cuando se utiliza para completar una parte o partes de compás. Es el caso de los utilizados en subdivisión ternaria y en compases de tres partes.

Puntillo de prolongación: cuando simplemente prolonga una figura anterior, sin llegar a completar una parte o un compás.

9. Ligadura. Es un signo en forma de línea curva que une dos notas del mismo nombre, indicando que la duración de la segunda hay que sumársela a la de la primera, sin articularla nuevamente.

Pueden ligarse sin interrupción cuantas notas del mismo nombre se precise.

Cuando la ligadura une notas de distinto nombre, no cumple función de ligadura métrica, sino de ligadura expresiva, que se estudia como signo de articulación.

B) METRICA Y RITMICA

10. Compás. Es el ciclo rítmico que se produce desde una pulsación acentuada hasta la siguiente con la misma acentuación.

Nuestro sistema comprende dos tipos básicos de compases:

- a) de *subdivisión binaria*, en que el ritmo interno sugiere la división de cada pulsación en mitades.
- b) de *subdivisión ternaria*, en que el ritmo interno sugiere la división de cada pulsación en tercios.

* Tradicionalmente, los compases de subdivisión binaria se denominan como *simples*; y los de subdivisión ternaria, como *compuestos*.

11. Acentuación de las partes y fracciones de cada compás. Rítmicamente, cada parte y cada fracción de compás sugieren una acentuación diferente, según su ordenación en tal compás. De este juego de acentuaciones surge el sentimiento rítmico que es característico de cada tipo de compás.

En los compases de 2 partes, la 1.^a es fuerte y la 2.^a, débil.

En los compases de 3 partes, la 1.^a es fuerte; la 2.^a, débil; y la 3.^a, más débil aún.

En los compases de 4 partes, la 1.^a es fuerte; la 2.^a, débil; la 3.^a, semifuerte (con cierto acento, pero menor que en la 1.^a); y la 4.^a, la más débil.

Tradicionalmente, los compases de 5 y más partes se consideraban como la amalgama de dos o más compases de 2, 3 ó 4 partes. Y los de 1 parte no se consideraban teóricamente. Ambas afirmaciones son insostenibles hoy día.

A su vez, dentro de cada parte, la acentuación de las diversas fracciones se considera teóricamente de la siguiente forma:

En los compases de subdivisión binaria: la 1.^a mitad, fuerte; la 2.^a, débil.

En los compases de subdivisión ternaria: el 1.^{er} tercio, fuerte; el 2.^o débil; el 3.^o, más débil aún.

12. Nomenclatura de los compases. Tradicionalmente se representan con dos números en forma de quebrado:

El numerador: indica el número de partes del compás, excepto cuando es múltiplo de 3, en que indica el número de tercios de parte.

Cuando el numerador es «3», puede indicar «compás de 3 partes de subdivisión binaria», o «compás de 1 parte de subdivisión ternaria». El primer significado se suele aplicar al 3/1, 3/2 y 3/4. El segundo, al 3/16, 3/32 y 3/64. El 3/8 es ambivalente: en la música tradicional suele aparecer como de 3 partes de subdivisión binaria; y en música posterior, como de 1 parte de subdivisión ternaria, aunque en ambos casos se producen excepciones.

Tradicionalmente, los numeradores 5, 7, 10, etc., corresponden a los llamados compases *de amalgama*.

El denominador: indica la figura que entra en cada parte (si el compás es de subdivisión binaria), o en cada tercio de parte (si el compás es de subdivisión ternaria). La tabla de correspondencia es:

- Si el denominador es 1, tal figura es la redonda.
- Si el denominador es 2, tal figura es la blanca.
- Si el denominador es 4, tal figura es la negra.
- Si el denominador es 8, tal figura es la corchea.
- Si el denominador es 16, tal figura es la semicorchea.
- Si el denominador es 32, tal figura es la fusa.
- Si el denominador es 64, tal figura es la semifusa.

Los compases de denominador 32 y 64 se citan a efectos teóricos, pues no se utilizan en la música tradicional.

* El compás 2/2 se representa por el signo C y se le denomina *compás binario*.

* El compás 4/4 se representa también por el signo C y se le denomina *compás de compasillo*.

13. Compás subdividido. Se recurre a subdividir un compás cuando, por llevarse a un tiempo especialmente lento, las batidas de cada una de sus partes resultan demasiado lejanas unas de otras. Entonces sentimos y marcamos dos o tres batidas en cada parte de compás, según que sea de subdivisión binaria o ternaria.

14. Compás «a uno» o «a un tiempo». Se recurre a llevar un compás «a uno» cuando, por ser el tempo especialmente rápido, las batidas de cada una de las partes resultarían excesivamente

precipitadas. Entonces se funden en una sola batida las dos o las tres partes de cada compás. Los compases cuaternarios resultan entonces marcados a dos partes. Incluso en tiempos muy rápidos pueden éstos resultar «a uno», fundiendo en una sola batida las cuatro partes del compás.

15. *Compases de amalgama. Tradicionalmente se considera «de amalgama» a todo compás que no sea de (1), 2, 3 ó 4 partes, es decir, a los compases de numerador 5, 7, etc.

En estos casos, los compases constitutivos de la amalgama se separan por líneas divisorias discontinuas, o bien se indican entre paréntesis, al presentar por primera vez el quebrado del compás de amalgama, en la cabecera de la partitura.

16. Cambio de compás. Los supuestos más habituales que pueden presentarse al producirse un cambio de tipo de compás son tres:

- a) cambio de subdivisión binaria a subdivisión binaria, o de subdivisión ternaria a subdivisión ternaria.
- b) cambio de subdivisión binaria a subdivisión ternaria, o viceversa, manteniendo la igualdad de pulsación.
- c) cambio de subdivisión binaria a subdivisión ternaria, o viceversa, manteniendo la igualdad de figura (*corchea* = *corchea*).

El cambio de tipología de compás en el transcurso mismo de una composición no es un hecho frecuente hasta comienzos de nuestro siglo.

17. Contratiempo. Es la nota que ocupa parte o fracción débil, y va precedida de un silencio que ocupa la parte o fracción fuerte.

Puede clasificarse en:

- regular*: si el silencio y la nota son de igual duración.
- irregular*: en el caso contrario.

18. Síncopa. Es la nota cuya primera parte ocupa una parte o fracción más débil que la segunda.

Puede clasificarse en:

- regular*: si las dos partes de la nota que constituye la síncopa son de igual duración.
- irregular*: en el caso contrario.

Y atendiendo a su duración, en:

- muy larga*: si la síncopa dura más de dos partes.
- larga*: si dura dos partes.
- breve*: si dura una parte.
- muy breve*: si dura menos de una parte.

19. Grupos de valoración especial o grupos especiales. Son los grupos de figuras que toman una duración diferente a la que representan.

Tradicionalmente se dividen en:

excedentes: si presentan más valor que el del lugar que ocupan. También llamados *por ampliación*.

deficientes: si presentan menor valor que el del lugar que ocupan. También llamados *por reducción*.

Hoy día, la tendencia es a prescindir de los deficientes.

Se indican en la partitura con una llave que abarque la totalidad del grupo y un número que exprese el número de figuras de que consta.

En relación al tipo de figuras que entren en el grupo especial, éste podrá ser:

regular: si todas las figuras son de igual duración.



irregular: si se utilizan equivalencias de figuras.

20. Calderón. Es un signo que, colocado encima o debajo de una nota o silencio, supone la suspensión momentánea del ritmo del compás, prolongando a juicio del intérprete la duración de tal figura o silencio.

Su expresión gráfica es:  o 

Si el calderón está sobre una figura o silencio que dura más de una parte, se entiende que es la última de ellas la que resulta prolongada.

El calderón puede también colocarse sobre una línea divisoria, lo que indica una cierta «respiración» musical antes de atacar el siguiente compás.

Modernamente se utilizan dos variantes del signo ordinario de calderón:  y , que representan una suspensión más larga y más breve, respectivamente, que el calderón normal.

21. Compás incompleto. Cuando el primer compás de una obra o fragmento comienza en anacrusa (es decir, en una parte débil que crea una tensión a resolver en la siguiente fuerte), pueden suprimirse los silencios que preceden a tal anacrusa. (Ver n.º 7.)

C) EL SISTEMA TONAL

22. Tono y semitono. Todas las notas de nuestra escala básica —Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si (Do)— están separadas entre sí por una distancia que se denomina *tono*, excepto las notas Mi-Fa y Si-Do, que están separadas por medio tono, es decir, por un *semitono*.

El semitono o medio tono es la distancia más pequeña entre dos notas con que trabaja nuestro sistema musical.

23. Alteraciones. Son modificaciones del sonido de una nota, en un semitono ascendente o descendente.

Existen tres tipos de alteraciones:

sostenido: eleva medio tono el sonido de la nota que lo lleva.

bemol: desciende medio tono el sonido de la nota que lo lleva.

becuadro: anula el efecto de una alteración anterior, volviendo la nota a su sonido natural.

Según su naturaleza, las alteraciones pueden ser:

accidentales: si se presentan ocasionalmente a lo largo de un discurso musical. Una alteración accidental afecta a la nota que la lleva y a las demás del mismo nombre hasta la siguiente línea divisoria, si no es antes anulada por un becuadro.

propias: si afectan a ciertas notas en virtud de la armadura de la tonalidad principal. Las notas que deben ser alteradas se indican al comienzo de la composición y resultan afectadas hasta su término, mientras no se presente un becuadro o un cambio de armadura.

Las teorías en torno a las alteraciones, las enarmonías y la división de la octava en doce semitonos iguales tiene como base el *sistema temperado de afinación*, que en algunos aspectos es una simple convención, no coincidente completamente con la realidad física.

24. Dobles alteraciones. Puede utilizarse también el *doble sostenido* ($\sharp\sharp$ o \times) y el *doble bemol* ($\flat\flat$), que suben o bajan, respectivamente, dos semitonos el sonido de la nota que los lleva.

No se utiliza el doble becuadro, pues para destruir el efecto de una doble alteración es suficiente un solo becuadro. Si se desea que una nota doblemente alterada se convierta en nota con una alteración simple, se coloca un becuadro y después la alteración simple correspondiente.

25. Enarmonía o equisonancia. Se denominan notas enarmónicas o equisonantes a las que tienen igual sonido y diferente nombre. Se obtienen por medio de alteraciones.

26. Semitono cromático y semitono diatónico. Según la denominación de las dos notas que forman un semitono, éste puede ser:

Cromático: si está compuesto por dos notas del mismo nombre base.

Diatónico: en el caso contrario.

27. Intervalo. Es la distancia de entonación que separa dos notas.

Presenta dos aspectos:

Numérico: el número de notas que separa las dos objeto del intervalo.

Especie del intervalo: en relación a los tonos y semitonos de que conste tal distancia.

28. Clasificación de los intervalos. Según sus diferentes consideraciones posibles, un intervalo puede ser:

Melódico: si las notas se producen una después de otra.

Armónico: si las notas se producen simultáneamente.

Ascendente: si procede del grave al agudo.

Descendente: en el caso contrario.

Simple: si no excede de una octava.

Compuesto: en el caso contrario.

Conjunto: si es de 2.^a. (Algunos teóricos restringen esta clasificación a las segundas mayores y menores.)

Disjunto: si es de otro tipo numérico, es decir, si procede por salto.

Consonante o disonante (ver apartado 34).

29. Ampliación y reducción de intervalos. Ampliar un intervalo es añadirle una o varias octavas, sin modificar las notas del intervalo.

Reducir un intervalo es disminuir su distancia en una o varias octavas, sin modificar las notas de tal intervalo.

Para conocer la clasificación de un intervalo ampliado o reducido, se suma o se resta a su numeración la cifra 7. La especie no varía.

Un intervalo puede siempre ser ampliado, pero no siempre puede ser reducido.

30. Inversión de intervalos. Invertir un intervalo es trocar la posición de sus notas, de forma que la más grave pase a ser la más aguda o viceversa.

Al invertir un intervalo, su numeración resulta siempre de restar el intervalo original de la cifra 9. En cuanto a su especie:

El aumentado pasa a ser disminuido.

El disminuido pasa a ser aumentado.

El mayor pasa a ser menor.

El menor pasa a ser mayor.

El justo sigue siendo justo.

31. Intervalo de 1.^a. Muchos tratadistas no consideran el intervalo de 1.^a como tal intervalo. Otros consideran el unísono como 1.^a justa, y el semitono cromático como 1.^a aumentada.

32. * Otras denominaciones para las especies. Fuera de uso está el considerar a las cuartas y quintas como mayores y menores, respectivamente, en vez de justas. Según este sistema, las octavas serían los únicos intervalos que podrían ser justos.

33. Intervalos doble aumentados y doble disminuidos. Son los formados por un semitono más y un semitono menos, respectivamente, que los aumentados y disminuidos. De uso infrecuente.

34. Intervalos consonantes y disonantes. Los intervalos armónicos se denominan consonantes si producen una sensación de reposo armónico. Y se denominan disonantes si producen una sensación de choque inestable que reclama su resolución en una consonancia. Estas consideraciones, por ser muy subjetivas, han variado notablemente en diferentes épocas, incluso en la música tradicional.

Consonancia perfecta o invariable: es la que resulta de los intervalos de 4.^a, 5.^a y 8.^a justas (y sus ampliaciones).

Consonancia imperfecta o variable: correspondiente a los intervalos de 3.^a y 6.^a, mayores y menores (y sus ampliaciones).

Disonancia absoluta: correspondiente a los intervalos de 2.^a y 7.^a, mayores y menores (y sus ampliaciones).

Disonancia condicional o atractiva: correspondiente a todos los intervalos aumentados y disminuidos. Algunos de ellos, por enarmonía, pueden ser al mismo tiempo consonancias variables, aunque no se analicen como tales.

(La clasificación precedente es sólo una de las diversas que han propuesto eminentes teóricos. Especialmente los dos últimos apartados son muy subjetivos de apreciación teórica.)

35. El sistema tonal. Es el sistema de construcción musical que tiene como fundamento las leyes que rigen las escalas diatónicas.

36. Escalas diatónicas. Son escalas formadas por siete sonidos consecutivos (ocho, si se considera la repetición a la octava alta del sonido base), cuyas distancias entre sí han de ser las siguientes:

En las llamadas escalas diatónicas *mayores*: un tono entre todos los grados, excepto entre el III y el IV y entre el VII y el VIII, que debe ser de medio tono.

En las llamadas escalas diatónicas *menores*: un tono entre todos los grados, excepto entre el II y el III y entre el V y el VI, que debe ser de medio tono.

37. Grados de las escalas diatónicas. Tanto en las escalas mayores como en las menores, cada grado cumple una función específica. Estas son sus denominaciones:

I grado: *tónica*. Reposo melódico y punto de referencia tonal.

II grado: a veces llamado *supertónica*.

III grado: *modal o mediante*. Determina en último extremo la modalidad de la escala, según que diste de la tónica una 3.^a mayor o menor.

IV grado: *subdominante*. Grado muy importante, por ser la 5.^a inferior de la tónica.

V grado: *dominante*. De gran importancia por ser la 5.^a superior de la tónica. A veces, más representativo que la propia tónica.

VI grado: a veces llamado *superdominante*.

VII grado: *sensible* en las escalas mayores (por separarla sólo medio tono del VIII) y *subtónica* en las menores.

VIII grado: *tónica*, pues no es sino la repetición a la octava alta del primer grado.

Los grados I, IV y V son *grados tonales*, por soportar el asentamiento de la tonalidad. Los grados II, III y VI son *grados modales*. El VII grado puede funcionar ambivalentemente.

38. Punto de partida para la formación de una escala diatónica. Cualquier nota (natural o alterada) puede constituirse en tónica de una escala mayor o menor. A partir de esa nota se obtiene el resto de la escala respetando el orden de tonos y semitonos expresados en el punto 36.

Excepto para la escala de Do M y la de La m, en todos los demás casos es necesario recurrir al uso de alteraciones para construir las escalas diatónicas.

39. Armadura de la tonalidad (o armadura de la clave). En principio, todas las notas alteradas de una escala diatónica van a ser también alteradas en una composición que tome como base tal escala diatónica. Para evitar escribir tales alteraciones constantemente, se coloca al comienzo del pentagrama la armadura de la tonalidad, que es la relación de notas alteradas que contiene la escala y tonalidad utilizadas.

Observaciones sobre las armaduras tonales:

- a) Han de contener o bien sostenidos o bien bemoles. Pero no existe ninguna escala diatónica que contenga tanto sostenidos como bemoles.
- b) Cuando la armadura contiene sostenidos, éstos aparecen siempre en el orden: Fa, Do, Sol, Re, La, Mi, Si.
- c) Cuando la armadura contiene bemoles, éstos aparecen siempre en el orden: Si, Mi, La, Re, Sol, Do, Fa.
- d) Como se dice en 38, las escalas de Do M y La m son las únicas que no contienen alteración alguna en su armadura.
- e) Las alteraciones de la armadura afectan a todas las notas del nombre correspondiente — de todas las octavas— que aparezcan en la escritura, mientras no se utilice un becuadro, que volvería la nota a que se aplicase a su sonido natural. A partir de la siguiente línea divisoria, si no hay nuevo becuadro, vuelve a ejercer influencia la armadura tonal.
- f) Cuando se produce un cambio de tonalidad principal, se anulan las alteraciones de la armadura anterior por medio de becuadros, y se indican las correspondientes a la nueva tonalidad.
- g) Toda armadura puede corresponder a dos tonos: uno mayor y uno menor, que son los llamados *tonos relativos*.

40. Tonos relativos. Son aquellos que presentan una misma armadura tonal.

En una acepción más amplia, son aquellos que se encuentran más próximos en cuanto al número y tipo de alteraciones en la armadura.

41. Modulaci3n. Es el paso de una tonalidad a otra, es decir, el paso de tomar una escala determinada como eje a tomar otra distinta, generalmente pr3xima en la tabla de tonalidades. Normalmente, una modulaci3n ocasional no implica un cambio de armadura.

42. Escalas y tonos enarm3nicos. Son aquellos en que todas sus notas son enarm3nicas. Las alteraciones de dos armaduras de tonos enarm3nicos son siempre de distinto signo, y su total es siempre de 12.

43. Variantes modales de las escalas menores. El deseo de convertir en sensible el VII grado de las escalas menores permite ciertas modificaciones en la escala b3sica del modo menor, siempre que estas variantes no afecten al III grado, que es quien determina el modo de una escala. Tales variaciones dan origen a los cuatro tipos principales de escalas menores:

Tipo I: escala *propia*; la reseñada inicialmente.

Tipo II: escala *arm3nica*; VII grado alterado ascendentemente.

Tipo III: escala *mel3dica*; VI y VII grados alterados ascendentemente.

Tipo IV: escala *d3rica*; VI grado alterado ascendentemente.

Tales alteraciones suelen presentarse 3nicamente cuando el movimiento mel3dico es ascendente.

44. Variantes modales de las escalas mayores. Por similitud con las escalas menores, tambi3n las mayores son susceptibles de modificaci3n de sus grados VI y VII. Los nombres antedichos no se aplican a las variantes o tipos de las escalas mayores.

Tipo I: Todos sus grados propios.

Tipo II: VI grado alterado descendentemente.

Tipo III: VI y VII grados alterados descendentemente.

Tipo IV: VII grado alterado descendentemente.

Las modificaciones de las escalas b3sicas menores son m3s frecuentes que las de las mayores.

45. Origen f3sico de las escalas diat3nicas. La obtenci3n f3sica de las notas que constituyen las escalas diat3nicas es la siguiente:

En la escala mayor: a partir de la t3nica se obtiene su 5.^a J superior y su 5.^a J inferior. A partir de estas tres notas (que son los tres grados tonales) hallamos las 3as. M y las 5as. J de cada una de ellas.

En una escala menor: actuamos de la misma forma, pero una vez obtenidos los tres grados tonales, se halla su 3.^a m y su 5.^a J respectivas.

46. Acordes. En t3rminos generales, un acorde es toda superposici3n simult3nea de varios sonidos. El m3s elemental es el acorde de tres sonidos construido sobre una nota y que contenga su 3.^a M o m (elemento modal) y su 5.^a J (elemento tonal). Seg3n que aquella tercera sea mayor o menor, el acorde ser3 *perfecto mayor* o *perfecto menor*.

Al construir acordes triadas sobre los diversos grados de una escala, utilizando siempre las notas diatónicas de tal escala, sólo los construidos sobre el VII grado de las escalas mayores y el II de las menores resultan no ser perfectos, por contener una 5.^a disminuida.

47. Estado fundamental e inversiones. Según la nota que se encuentre por debajo de las demás en la disposición de un acorde, éste puede estar:

- a) En estado fundamental: si es la fundamental la nota más grave.
- b) En primera inversión: si la nota más grave es la 3.^a del acorde.
- c) En segunda inversión: si la nota más grave es la 5.^a del acorde.

Para indicar la función dentro del acorde de una nota de un bajo, se coloca sobre esta nota un 6 si es una primera inversión, o un $\frac{6}{4}$, si es una segunda inversión. La no numeración de un bajo indica estado fundamental (aunque a veces se numera con un 3 o un $\frac{5}{3}$).

48. Acordes consonantes y disonantes. Un acorde es *consonante* cuando entre sus intervalos armónicos no se da ninguna disonancia. Es *disonante* en el caso contrario.

El estudio en profundidad del tema de los acordes es materia propia de la Armonía.

49. Cadencias. Son los puntos de reposo, suspensión o conclusión a lo largo de un discurso musical. Vienen determinadas por las sucesiones de acordes sobre las que descansan los puntos fundamentales de tal discurso.

Las cadencias más sencillas y utilizadas son las siguientes:

Cadencia perfecta. De sentido plenamente conclusivo. Paso del acorde de dominante al de tónica, ambos en estado fundamental.

Cadencia imperfecta. Paso del acorde de dominante al de tónica, estando uno de los dos o los dos en estado invertido. Sentido de reposo no conclusivo.

Cadencia plagal. Paso del acorde de subdominante al de tónica, ambos en estado fundamental.

Cadencia interrumpida o rota. Paso del acorde de dominante al de VI grado (a veces, al IV), ambos en estado fundamental. Suspensión momentánea y sorpresa por no haber resuelto en el acorde de tónica.

Semicadencia. Reposo momentáneo sobre el acorde de dominante (a veces sobre el de subdominante), dejando en suspenso la resolución.

50. Arpeggio. Es el desdoblamiento en notas sucesivas de las notas que integran un acorde. Su tratamiento y análisis es prácticamente el mismo que el del acorde que lo origina.

51. Transporte. Es el proceso por el que un pasaje musical determinado es reproducido en una

tonalidad diferente a la original, respetando completamente las distancias relativas. La modalidad debe permanecer invariable.

El método de transporte como práctica solfística comprende los siguientes pasos:

Fijación del tono resultante deseado, y de su armadura.

Determinación de la nueva clave de lectura de las notas (a efecto de sus nombres, no de sus tesituras reales).

Por el sistema de diferencias (entre la armadura original y la resultante), determinación de las alteraciones accidentales que resultan afectadas.

Se denomina *intervalo de transposición* al intervalo (ascendente o descendente) entre las tónicas de los tonos original y resultante.

52. Afinación absoluta. Índices acústicos. Para determinar la altura física de las notas de nuestro sistema, se establece por convenio que la nota La de la 2.^a línea de Clave de Sol corresponde a un sonido que produce 440 vibraciones simples por segundo (a veces, 442 ó 444).

A la octava superior de un sonido dado le corresponde siempre el doble de vibraciones que a éste. A la octava inferior, la mitad.

Para poder precisar la altura absoluta de una nota determinada y distinguirla de sus homónimas de otras octavas, se le puede posponer un número llamado *índice acústico* que precisa la octava a que pertenece. El La del diapasón (el anteriormente dicho de 440 vibraciones/segundo) corresponde a la 3.^a octava, es decir, es el La 3, numerándose el resto de las octavas correlativamente hacia arriba y hacia abajo.

Las octavas más graves que la 1 se denominan -1, -2, etc.

D) SIGNOS COMPLEMENTARIOS DE USO MAS FRECUENTE

53. Signos de repetición. Son signos que indican la repetición exacta de un fragmento ya interpretado. En algún caso pueden presentar alguna pequeña variante respecto al original. He aquí los de uso más frecuente y sus significados:

Dos puntos antes de una doble barra: repetición desde el comienzo de la escritura hasta esa indicación. (Cuando el pasaje a repetir había comenzado en compás incompleto, el último compás de ese pasaje debe aparecer también incompleto.)

Dos puntos después de una doble barra: continúa la lectura hasta encontrar otros dos puntos ante una doble línea. Después, repetición de lo contenido entre ambas indicaciones.

Da Capo (o D C): vuelta al comienzo de la escritura.

«1.^a vez» y «2.^a vez»: lectura normal hasta el final de «1.^a»; vuelta al comienzo, nueva lectura de lo anterior excepto lo contenido en «1.^a»; y continuación con lo contenido en «2.^a».

Llamadas o párrafos: representados por los signos \oplus y \otimes . Algo en desuso. En cada caso se nos indican las instrucciones a seguir.

54. Signos de abreviatura. Se utilizan principalmente los siguientes:

Repetición literal de un mismo compás: el signo $\text{||} \text{||}$ se coloca en cada compás que haya de ser igual al original. Es frecuente el numerarlos.

Repetición literal de un grupo de dos compases: el signo anterior se coloca sobre la línea divisoria de cada dos compases siguientes que hayan de ser iguales a los originales.

Repetición literal de una o varias partes de un compás: el mismo signo se coloca dentro del compás tantas veces como haya de repetirse el original para completarlo.

Suma de compases de espera. En las partes de un grupo u orquesta se suelen sumar los compases de espera y colocar la cifra total sobre una línea oblicua. No deben sumarse compases de espera de tipología diferente, ni de números o letras de ensayo diferentes.

Desdoblamiento de una nota en valores inferiores a la corchea: colocación de tantas rayitas como corchetes tenga la figura en que se desea desdoblar la nota escrita.

Trémolo: una variante de lo anterior. Al escribir un desdoblamiento con tres o cuatro rayitas no se indica que hayan de medirse como fusas o semifusas, sino tan rápido como sea posible.

Trémolo de varias notas. Igual que el supuesto anterior, pero batiendo alternativamente dos notas o grupos de notas. En este caso cada una de las notas (o grupos de notas) debe escribirse con la duración total del trémolo, con lo que aparentemente habrá el doble de duraciones que las propias.

«Con 8.^a». Al colocar esta indicación sobre/bajo una serie de notas, han de doblarse éstas con su octava superior o inferior, según se indique.

«Simile» o «segue». Tales términos indican que una observación anterior de cualquier tipo sigue vigente hasta una indicación en contra, sin que sea necesario volver a escribirla constantemente.

55. Signos de articulación. Indican la forma de articular o frasear cada pasaje o frase, según su «espíritu» o «intención».

Ligado o legato. No extinguir una nota sino hasta el momento de atacar la siguiente. Se representa por las llamadas «ligaduras expresivas». Una misma nota puede servir de puente entre dos ligaduras, como final de una y comienzo de la siguiente.

Picado. El caso contrario: separar un poco cada nota de su consecutiva. Se representa en la partitura con un punto sobre/bajo la nota correspondiente.

Ligado-picado. La síntesis de las anteriores: separar un poco cada nota de su consecutiva, pero interpretando dentro de una misma unidad expresiva todo el grupo que aparece ligado. Se representa por notas punteadas abarcadas por una ligadura expresiva.

Staccato. Efecto similar al picado, pero más exageradamente.

Subrayado. Mantener una nota en toda su duración y sin disminuir su intensidad, para darla una cierta «tensión». Se indica con una rayita horizontal sobre/bajo cada nota.

Filado. Juego de intensidades: aumentar primero la intensidad de una nota y disminuirla después. No es propia de valores breves.

Acento. Atacar una nota con mayor fuerza que lo habitual, para destacarla de las demás.
Signos: \wedge , $>$, \leftarrow .

Sforzato o sforzando. Similar al acento, pero con disminución rápida de la intensidad, una vez atacada. En grupos de notas o notas de larga duración se utiliza el «forte-piano».

Otros términos diversos. A traducir en cada caso concreto: «tenuto», «rifornzando el sonido», «legatissimo», etc.

56. Agógica. Estudio de los tempos o velocidades de interpretación. Variable con respecto a épocas y estilos. Posible auxilio del metrónomo.

57. Dinámica. Estudio de los matices o intensidades de interpretación. Muy relativa según la estética de la música que se interpreta.

58. Carácter. Estudio de las características expresivas o de «intencionalidad» a la hora de la interpretación. Ver tabla.

59. Notas de adorno. Notas sin valor propio teórico, que lo toman de la nota que les antecede (modernamente) o que les sigue (a veces, en la antigüedad).

Escritas en caracteres gráficos más pequeños de lo normal.

De clasificación y criterio interpretativo muy variable según los estilos. He aquí una clasificación sencilla:

Mordente: grupo de una, dos, tres o cuatro notas a ejecutar tan rápido como sea posible (aunque en tiempos muy lentos puede interpretarse algo más despacio). Nota (o notas) atravesada(s) por una rayita.

* Tradicionalmente, el mordente puede ser:

a) *de retardación:* si se retarda la nota real, es decir, si el mordente va a tiempo. Hoy en desuso.

b) *de anticipación*: si el mordente toma su valor de la nota anterior, con lo que la nota real va a tiempo. En uso actualmente.

- * *Apoyatura*: Nota de adorno que toma el valor que representa, restándosele a la nota siguiente, a la que va ligada. Se representa por una nota en tipo más pequeño que lo normal, sin rayita oblicua transversal. Al interpretarse debe resultar ligeramente apoyada o acentuada. Tiene su origen en la apoyatura armónica. Hoy en completo desuso.

Trino: Batir rápido de una nota real con su auxiliar o inferior, según se indique, durante el tiempo que dure la nota real. Representando por el signo $\text{tr} \sim$, si es superior, o por $\text{tr} \underset{\sim}{\text{tr}}$ si es inferior.

Es necesario indicar arriba o abajo si la nota auxiliar debe ser alterada. Tal posible alteración no afectará al resto de las notas reales del compás.

En música antigua debe atacarse comenzando por la nota auxiliar.

- * *Semitrino*: Mismo tratamiento que los trinos, pero con una sola batida de la nota real con su auxiliar. Signos: $\text{tr} \sim$, si es superior; $\text{tr} \underset{\sim}{\text{tr}}$, si es inferior. Hoy en desuso, como abreviatura.
- * *Grupeto*: Mordente de tres o cuatro notas que procede circularmente en torno a la nota real, que puede ser su anterior o su posterior. Abreviatura: § , de significación no muy unánime. Admite diversas interpretaciones de desarrollo; consultar el capítulo correspondiente.

Hoy en desuso, especialmente en su forma abreviada, extraordinariamente confusa.

Arpegiado: Interpretación de un acorde no con notas simultáneas, sino sucesivas y rápidas, del grave al agudo. Representación: una línea ondulada junto al acorde.

Si ha de arpegiarse del agudo al grave, se escribe con un mordente del mismo nombre de la nota superior, unido a ésta. Modernamente se utiliza también una flechita al final de la línea ondulada, indicando el sentido del arpegiado.

Otros grupos diversos. Existen otras posibles notas de adorno sin caracteres fijos, de interpretación más o menos libre, muy en función de cada época y estilo: *florituras*, *fermatas*, etc. Consultar el texto correspondiente.

Llegados a este punto, puede decirse que hemos tratado con un cierto detenimiento todos los temas propiamente técnicos de la Teoría de la Música tradicional, resumidos, además, en el anterior esquema.

Pero para tener una perspectiva realmente completa y general de los presupuestos teóricos que suponen el punto de partida para la música de nuestro siglo, nos quedarían por tratar cuatro temas no estrictamente solfísticos, que serían los siguientes:

- El fenómeno físico-armónico y sus consecuencias de cara a la teoría de la tonalidad.
- Conocimiento de las Formas Musicales tradicionales, su análisis y su historia.
- Conocimiento de las características de los instrumentos musicales de uso más habitual en Occidente, y de las agrupaciones instrumentales y vocales más comunes.
- Conocimiento de la Teoría Musical y el Solfeo anteriores a nuestro sistema, es decir, la Teoría y grafías anteriores al siglo XVII.

El primer tema (fenómeno físico-armónico, etc.) lo abordaremos en el libro IV A al tratar de una forma genérica ciertos aspectos de la física-acústica relacionados directamente con el estudio de la Teoría de la Música. Las Formas Musicales —como repetiremos en breve— suponen toda una ciencia independiente del Solfeo, por lo que sería un «querer y no poder» intentar abordar ahora un estudio tan específico. Por ello, no trataremos aquí tal tema, pero sí la nomenclatura estricta —sin mayores consideraciones analíticas y estéticas, que son el auténtico sentido de esta ciencia— en la síntesis que ofreceremos a continuación de estos párrafos.

La introducción de la Organología (ciencia que estudia los instrumentos musicales y sus posibilidades) la posponemos hasta el libro IV A, donde la trataremos con un cierto rigor, sobre todo a la luz de los nuevos hallazgos instrumentales propios de nuestro siglo.

Por último, te aconsejamos, si quieres tener una perspectiva histórica del Solfeo prediastemático, que trates de introducirte en este estudio, por cierto no muy sencillo. Por razones de espacio y de objetivos de nuestro Tratado, no lo haremos nosotros ahora. Además, este tema estará muy en relación con tu estudio de la Historia de la Música.

Para finalizar este texto, no incluiremos, pues, más que la referida lista esquemática de Formas Musicales tradicionales.

ESQUEMA DE FORMAS MUSICALES

El estudio de las Formas musicales pertenece a un terreno completamente diferenciado del estudio del Solfeo, y muy próximo al del Análisis musical. Se trata, sobre todo, de una ciencia analítica, que deberás abordar en su momento, siempre con la compañía de la partitura y la grabación discográfica (o, mejor aún, de la interpretación en vivo). Puesto que nosotros no vamos a abordar este tema como tal estudio científico, te recomendamos que trates de iniciarte en él lo antes posible, pues constituye un paso importantísimo para la buena comprensión de una obra musical.

Lo que sí haremos aquí es presentar en forma esquemática y sucinta —casi telegráfica— los tipos formales más característicos de la música occidental desde el final de la Edad Media hasta comienzos de nuestro siglo. Con ello pretendemos dos cosas: primera, que esta síntesis te pueda servir de breve introducción, ya que no a la ciencia de las Formas Musicales, sí a los principales términos de sus formas preestablecidas; y segundo, proporcionarte una relación de consulta rápida en un momento determinado, lo que a veces no es fácil encontrar en un texto denso sobre la materia.

Por último, vaya por adelantado nuestro conocimiento del posible simplismo con el que planteamos ciertos conceptos, pero ese es el riesgo que debe correr toda introducción esquemática como la que sigue, en la que, junto a la nomenclatura de los tipos formales de mayor tradición encontrarás sus características principales y localización histórica.

Alborada. Canto de origen trovadoresco. Serenata matinal desenfadada.

Alemana (o Allemande). Danza de origen alemán en compás binario o cuaternario. Suele formar parte de la forma *suite de danzas*, característica de los siglos XVII y XVIII.

Antífona. Canto coral de origen gregoriano, en el que se alternan intervenciones de dos o más coros (frecuentemente, de hombres y de niños).

Aria. Pieza vocal con acompañamiento, que se suele incluir en una ópera, oratorio, etc., con entidad propia. Suele ser fundamentalmente melódica, y con esquema A B A.

Arieta. Aria de dimensiones y pretensiones reducidas.

Balada. Aire de la Edad Media sobre un texto narrativo. Posteriormente se utilizó la danza sólo instrumental, de carácter evocador y sombrío.

Ballet. Música destinada a ser bailada, sobre un argumento temático (ocasionalmente, sin él). Puede constituirse en una obra en sí misma o puede ir intercalado en una obra mayor, generalmente una ópera. Hoy día suele presentarse como espectáculo con intervención de figurines, decorados, iluminación, efectos, etc.

Barcarola. Canto de los bateleros italianos, generalmente en 6/8. Aire amable y ondulante.

Berceuse. Sinónimo de *canción de cuna*.

Bolero. Danza española del siglo XVIII, en compás 3/4 y tempo moderado.

Bourrée. Danza de origen francés en tempo vivo y compás cuaternario. Frecuente aparición de anacrusas y síncopas. Habitualmente incluido en *partitas* y *suites*.

Canción. Término con múltiples acepciones. Originalmente corresponde a una forma típicamente trovadoresca. En el siglo XVI es frecuente su uso aplicado a formas meramente instrumentales, en oposición a la llamada *canción de concierto* (sinónima de *lied*) propia de los siglos XVIII y XIX. En nuestro siglo se ha asociado a cualquier fórmula de melodía vocal acompañada, que contenga un texto poético. Una moderna acepción la hace corresponder a la *canción ligera* o comercial, generalmente con un estribillo fácil de retener, alternado con fragmentos que hacen las veces de *coplas*.

Canon. Forma polifónica en la que las voces inician la repetición constante de un motivo, superponiéndose unas a otras a cierta distancia regular. Puede ser «al unísono», «a la octava», «a la quinta», etc., según el intervalo al que se produzcan las diversas entradas.

Cantata. Inicialmente, cualquier pieza cantada. Más concretamente se denomina cantata a una forma extensa (sobre tema religioso o laudatorio) con intervención de orquesta, solistas y coro. Suele contener, además, arias, duos, concertantes, recitativos, corales, etc.

Cantiga. Canto monódico característico de los siglos XI, XII y XIII sobre texto literario, casi siempre religioso.

Capricho (o capriccio). Originalmente, pieza característica, en estilo contrapuntístico. Modernamente, forma desenfadada y sin grandes pretensiones, con pasajes espontáneos, originales y, a veces, poco académicos.

Cavatina. Pieza vocal similar a la *canción* o el *aria*, pero de carácter más elemental y sencillo.

Concertante. No es propiamente una forma musical, sino un tipo de escritura: se denomina obra o pasaje *concertante* a aquél en el que existen varios «protagonistas» fundamentales, es decir, simultaneidad de solos. Por ejemplo: *sinfonía concertante* (algo así como concierto para varios solistas), *concertante de ópera* (generalmente una escena final de acto o cuadro, en la que intervienen varios personajes simultáneamente), etc.

Concierto. En sentido moderno, obra escrita para un instrumento solista y orquesta. Suele constar de tres tiempos: el primer tiempo, en forma *sonata* con inclusión (antes de la *reexposición* o de la *coda*) de un pasaje para lucimiento del solista, denominado *cadencia* o *fermata*. El segundo tiempo, en movimiento moderado, suele ser de tipo melódico y cantable, a veces con forma de *lied*. El tercero, o bien una forma *rondó* o a veces, de nuevo una forma *sonata*.

El *concierto doble* y el *concierto triple* presentan la misma forma, pero con dos y tres solistas, respectivamente.

Concierto grosso. Antecesor del concierto clásico romántico para solista y orquesta. Forma habitual en los siglos XVII y XVIII. Caracterizado por la dotación instrumental: un grupo de varios solistas (*concertino*) se ve respaldado por un pequeño grupo orquestal (*ripieno*).

Coral. Forma característica del culto luterano, a partir del siglo XVI en Alemania. Las melodías originales sobre las que se construye la armonía están tomadas en unos casos de melodías antiguas alemanas, en otros de cantos populares, y buena parte son creación personal del propio Lutero. Los textos suelen ser tradicionales cristianos. Articulado en frases breves, separadas por calderones. Según el procedimiento de elaboración de la melodía original, se distinguen el *coral variado*, *coral figurado*, *coral canónico*, etc.

Courante. Danza francesa del XVI, que suele formar parte de la *suite* deciochesca. Generalmente en 3/4 (a veces, 6/4) y carácter noble y alegre.

Cuarteto. Genéricamente, cualquier pieza para cuatro instrumentistas. Concretamente se suele aplicar a la forma instrumental escrita para cuarteto de cuerdas (dos violines, viola, cello). Suele seguir el mismo esquema formal que el que se indica en la *sinfonía*.

Czarda. Danza de origen húngaro. Alternancia de una parte lenta y solemne, con otra muy viva y bailable.

Chacona (o ciacona). Danza antigua, de origen español, que supone una serie de variaciones sobre un mismo bajo. Compás ternario y tiempo moderadamente rápido.

Divertimento. Serie de fragmentos sin orden ni rigor determinado, con cierto aire informal. Para cualquier formación instrumental. Forma similar a la *suite*, pero con libertad plena para el compositor de incluir piezas de forma diversa.

Ensalada. Composición vocal del estilo humorístico y forma libre, en la que se entremezclan los más diversos estilos e incluso varios idiomas. Característica del XVI español.

Estudio. Pieza compuesta en principio como ejercicio didáctico instrumental, pero en la que no queda descartado su interés estético. Esquema libre.

Fantasia. Forma típica del romanticismo en la que el compositor deja volar su imaginación y no se sujeta a ningún tipo formal preestablecido. Generalmente, de breves dimensiones.

Folía. Danza española y portuguesa del XVI. Compás ternario. Tempo moderadamente vivo. Variaciones diversas sobre un solo que se repite constantemente.

Fuga. La forma contrapuntística por excelencia. Emparentada con el *canon* y el *motete*. Polifónica por definición. Un tema básico es expuesto por una voz a solo (*tema* o *sujeto*), e inmediatamente es imitado en el tono de la dominante por una segunda voz (*respuesta* o *contramotivo*) y sucesivas, si la fuga es a más de dos voces. Le sigue una sección intermedia de cierta fantasía (*episodio* o *divertimento*), antes de una nueva aparición del tema básico en una o varias voces (*reexposiciones*). Le sucede una nota tenida en una voz (*pedal*) sobre la que se construyen nuevas imitaciones. El *estrecho* (o entradas sucesivas de las voces a menor distancia de la exposición) encamina la fuga hacia la *coda final*.

Puede ser tanto instrumental como vocal, y es una de las formas del XVIII que más han influido en formas posteriores. Se trata, casi más que de una forma esquemática, de todo un estilo de composición.

Gallarda. Danza antigua que solía seguir a una pavana. Compás ternario y tempo vivo. Frecuentemente incluida en las *suites de danzas* dieciochescas.

Gavota. Danza antigua de origen francés. Compás de 2/2, con comienzo en anacrusa. Carácter amable. Habitual en las *suites instrumentales*.

Giga (o Gigue). Danza ternaria de origen inglés (siglo XVI). Carácter vivo y decidido, lo que la hace habitual como pieza conclusiva en las *suites de danzas*.

Himno. Cualquier pieza de carácter laudatorio. Originalmente, forma gregoriana para la Liturgia, de carácter sencillo.

Impromptu. Pieza característica del XIX, sin forma predeterminada y generalmente breve. La impresión es que se trata de una improvisación, tal debe ser su espontaneidad. Carácter y esquema sencillos.

Interludio. Cualquier pieza o fragmento —generalmente instrumental— que sirve de puente o intermedio entre dos formas principales.

Intermezzo. Originalmente, pequeña ópera que se representaba intercalada entre dos actos de una gran *tragedia*. Con el tiempo fue ganando independencia y constituyéndose en obra con entidad propia.

Ocasionalmente, puede darse este nombre a una pieza instrumental aislada, de forma algo caprichosa e intrascendente.

Jota. Danza aragonesa. Tempo vivo —generalmente alternado con pasajes lentos— y compás ternario. De cierta influencia en la música de concierto.

Laendler. Danza austriaca en 3/4, muy emparentada con el vals, aunque algo más lenta, y de origen más antiguo.

Largo. Cualquier pieza musical en tiempo lento y solemne.

Lied. Canción de concierto sobre texto poético. Aunque el origen es lejano, su concepción romántica es debida a Schubert. Generalmente, voz acompañada de piano (a veces, de orquesta). Breve. Frecuentemente se agrupan varios lieder en un ciclo común bajo un mismo título. Básicamente su esquema formal es A B A, aunque existen multitud de variantes, en función del texto.

Madrigal. Pieza vocal sobre texto literario profano (generalmente, amoroso) característico del Renacimiento y primer Barroco. Puede ser para una o varias voces, acompañadas o no de instrumentos. Su esquema formal está muy en función del texto al que sirve. (Existen otras diversas acepciones del término *madrigal*, anteriores y posteriores al Renacimiento).

Magnificat. Pieza vocal de cualquier forma, que toma como base el texto de la Anunciación a la Virgen: «Magnificat anima mea Dominum / et exultavit Spiritus meus in Deo Salutari meo...»

Marcha. Inicialmente, pieza musical para llevar y marcar el paso de un grupo de personas que se desplaza. Admite muchas variaciones: *marcha fúnebre militar*, etc.

Mazurca. Danza nacional polaca, en 3/4, ligeramente más lenta que el vals. Cierta acentuación en la 2.^a ó 3.^a partes.

Melodrama. Drama en música. En sentido amplio es sinónimo de *ópera*. En sentido más estricto, se refiere a un género teatral-musical en que abundan los recitados.

Minueto (o minué). Danza aristocrática de carácter noble y compás 3/4. Se remonta al XVI francés, pero su apogeo como danza de corte se produce en el XVIII. Su esquema formal básico es A B A, en el que A es un tema danzable muy característico (que suele ser, a su vez repetido), y B una sección de contraste en el tono de la dominante de A, y se suele denominar *trío*. En la reexposición, A no se repite más que una sola vez. Suele incluirse un minueto en la *suite de danzas* y en la *sonata* y *sinfonía* (generalmente, como tercer tiempo). Es el antecedente del *scherzo* beethoveniano.

Misa. Música para el rito fundamental de la Liturgia cristiana. Originalmente (canto gregoriano), la parte cantada comprendía tanto los pasajes Ordinarios como los Propios del día. Desde el siglo XV, comprende únicamente los primeros, es decir, el *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* y *Agnus Dei* (a veces, también la despedida o *Ite, Misa est*). Originalmente, la Misa era para Coro a capella; posteriormente se introdujo acompañamiento instrumental y posibles *arias* para solistas.

Motete. Se utiliza este término con diversas acepciones, según la época a que se aplique. El motete

original es una superposición de melodías con textos diferentes, sobre un *cantus firmus* medieval. Más frecuentemente se refiere este término a una composición coral a capella sobre texto religioso y estilo contrapuntístico. A esta especie pertenecen los grandes motetes del XVI.

Movimiento perpetuo (o **perpetuum mobile**). Pieza, generalmente breve, para lucimiento de un instrumentista o cantante, caracterizada por la vertiginosa rapidez de su figuración.

Nocturno. Serenata en movimiento reposado, de carácter nostálgico. Forma libre, aunque el esquema más frecuente es un sencillo A B A. Breves dimensiones.

Obertura. Pieza que abre una *suite*, una *ópera* o un *oratorio*. Frecuentemente se basa en material temático de la obra a la que sirve de pórtico. Tradicionalmente se distinguen dos tipos formales: la *obertura francesa*, que consta de un movimiento lento, una fuga en tiempo rápido, y de nuevo el tempo lento; y la *obertura alemana*, que sigue el esquema inverso, es decir, tempo vivo, tempo lento, tempo vivo. Eventualmente puede la obertura tomar el esquema de *sonata*.

Ópera. El espectáculo músico-teatral más complejo. Una acción dramática es puesta en música con intervención de solistas, coros y orquesta, además de los elementos habituales en una acción teatral (escenografía, vestuario, iluminación, tramoya, etc.). De uno, dos, tres, cuatro o más actos. Formalmente suele presentar a su vez los más diferentes tipos esquemáticos: *oberturas*, *interludios*, *arias*, *duos*, *cavatinas*, *concertantes*, piezas para *ballet*, etc. El estudio de la ópera como género puede considerarse como toda una ciencia dentro de la Música, por su extraordinaria complejidad.

Opereta. Ópera de pequeñas dimensiones, de tema generalmente intrascendente, y con abundancia de partes habladas. Como tal género floreció en el XIX en Francia, Alemania y Austria. Cierta paralelismo con la *zarzuela* española.

Oratorio. Pieza de inspiración religiosa para ser interpretada en concierto, es decir, no para la Liturgia. Generalmente intervienen solistas, orquesta y coro, y supone la reunión de otras subformas: *arias*, *duos*, *corales*, etc.

Partita. Término frecuentemente empleado con el mismo sentido que *suite*, pero generalmente referido a una obra para un instrumento solo.

Pasacalle. Danza antigua de origen español, en tiempo moderado y compás de 3/4. Un bajo es expuesto repetidamente para obtener sobre él diversas variaciones contrapuntísticas. Muy emparentado con la *chacóna* y la *folía*.

Pasión. Oratorio sobre la narración evangélica de la pasión y muerte de Cristo.

Pavana. Danza del XVI (especialmente, italiana y española) en compás binario. Tempo lento, serio y noble; suele ser seguido de una *gallarda*, o danza en tempo vivo. Muy utilizada en las *suites de danzas* del XVII (para ser sustituida posteriormente por la sucesión *alemana-courante*).

Poema sinfónico. Obra para orquesta (excepcionalmente, para un solo instrumento) sobre un argumento literario o poema, pero sin texto cantado. Frecuentemente, la forma viene dada por la propia del poema o texto que tome como inspiración. Excepcionalmente, cabe también considerar como *poemas sinfónicos* las obras escritas a partir de una pintura o escultura.

Polca. Danza bohemia de origen reciente (mediados del XIX), en compás de dos tiempos y tempo muy vivo. Carácter festivo.

Polonesa. Danza polaca en 3/4 y tempo andante y solemne. Cierta aire de marcha, por su rigor rítmico.

Preludio. En términos generales, cualquier pieza introductoria a una forma de mayores dimensiones. Al igual que la *obertura*, puede estar compuesta sobre motivos de la obra a la que sirve de pórtico. Como acepción más moderna, el *preludio* es una pieza en sí misma (no pórtico a otra) de carácter descriptivo o alegórico, generalmente de corta longitud.

Rapsodia. Fantasía instrumental, generalmente sobre citas de aires populares, sin esquema predeterminado.

Recitativo. Estilo de canto en el que la línea melódica, el ritmo y, en cierta medida, la armonía bienen dadas por las cadencias del texto, con lo que se acerca al simple recitado literario. Cuando existe apoyo instrumental, éste suele ser muy simple, limitándose a precisar los puntos de articulación e inflexión. Muy habitual en la ópera primitiva, e incluso en buena parte de toda la música dramática del XVIII y XIX.

Requiem. Misa de difuntos, generalmente no con finalidad litúrgica, sino de concierto. El texto difiere del de la Misa, en la omisión del *Gloria* y el *Credo*, y la inclusión del *Introito*, el *Dies Irae* y el *Domine Jesu Christe*; el *Agnus* finaliza con otro texto.

Ricercare. Pieza instrumental (originalmente para laúd, clave u órgano) de estilo contrapuntístico imitativo. Es el antecedente (siglo XVI) más inmediato de la *fuga*.

Rigodón. Danza provenzal muy alegre y festiva, en compás 2/2.

Romanza. Pieza para voz y acompañamiento (ocasionalmente, para instrumento monódico y acompañamiento), algo emparentada con el *lied*. Carácter «soñador» y «nostálgico». En sus orígenes, el texto narraba los romances entre nobles amantes.

Rondó. Aunque su origen se remonta a los cantos campesinos medievales, la acepción habitual corresponde a una forma (generalmente instrumental), en la que un motivo característico y vivo (*ritornello*), es contrastado sucesivas veces con una serie de fragmentos intermedios (*coplas*, o *couplets*), dando el esquema A B A C A D A, etc., con una *coda* para finalizar. Se utilizó en el XVIII y XIX como último tiempo de las *sonatas*, *sinfonías* y *conciertos*. Existe una variante, algo compleja de análisis, en el que una de las coplas hace funciones de segundo tema principal, lo que da origen a una fusión del *rondó* con la forma *sonata*, y que se suele denominar «*rondó-sonata*».

Salmo. Cada uno de los ciento cincuenta poemas del libro de Salmos de la Biblia, Constituyen una de las bases poéticas de todo el *canto gregoriano* y en consecuencia, de toda la primera música polifónica. Por extensión, su recitación se denomina *salmodia*.

Scherzo. En sentido moderno, es una pieza en 3/4 de carácter festivo y bromista (*scherzo* = chiste, broma), llevado generalmente a un tiempo. Su esquema es A B A, con las mismas repeticiones que el minuetto. B se denomina también *trío*. A partir de Beethoven, sustituye al *minuetto* en los terceros tiempos de las *sonatas* y *sinfonías*. Ocasionalmente el término se emplea también con sentido de pieza extensa de carácter desenfadado, sin la forma esquemática característica.

Secuencia. Una de las formas básicas características del *canto gregoriano*. Un texto latino supone un comentario superpuesto al texto litúrgico.

Seguidilla. Danza española en 3/4 emparentada con el *bolero*. Series de cuatro compases. Las intervenciones de castañuelas (instrumento típico de esta danza) separan las sucesivas coplas. Aire alegre y bullicioso.

Serenata. Forma de suite instrumental, casi sinónima del *divertimento*. A veces, no obstante, adopta la forma de la *sinfonía*, aunque de carácter más breve e intrascendente.

Sinfonía. Una de las formas más arraigadas en la música occidental del XVIII y XIX. El esquema formal es idéntico al de la *sonata*, pero aquí está referido a una pieza para orquesta. Ver sonata (como suite de varios movimientos) en la segunda acepción referida en el apartado correspondiente.

Sonata. Forma fundamentalísima en toda la música del XVIII y XIX. Puede tomarse el término en dos acepciones:

Forma sonata propiamente dicha (llamada a veces también *allegro de sonata*): Es una pieza en tiempo vivo y compás libre, que se sirve de dos temas principales. Este es su esquema resumido:

- a) *exposición*: del tema A, que está en tono principal. Del tema B, que está en el relativo mayor (si A estaba en menor), o en el tono de la dominante de A (si A estaba en mayor).
- b) *desarrollo*: de ambos temas (ocasionalmente, de uno solo).
- c) *reexposición*: de ambos temas en el tono principal.
- d) *coda* final.

Frecuentemente, este esquema es precedido de una *introducción* solemne en tempo lento. También frecuentemente la sección de exposición se repite literalmente una segunda vez antes de atacar el desarrollo, con el fin de dejar los temas bien grabados en el oyente.

Sonata como serie de cuatro movimientos para uno o dos instrumentos. En este caso, tal nombre se debe a que el primero de estos movimientos es necesariamente una forma sonata como la referida arriba.

El segundo tiempo suele ser un tempo lento de carácter melódico, a veces como forma *lied*, a veces como *tema con variaciones*, etc.

El tercer tiempo es un *minuetto* o un *scherzo*.

El cuarto tiempo suele ser un *rondó*, o a veces nuevamente una forma *sonata*. En ocasiones se recurre a una forma intermedia entre ambas, que se denomina *rondó-sonata*.

En la sonata de tres tiempo se suele suprimir el minuetto o *scherzo*.

La forma sonata en esta acepción es la misma que la forma *sinfonía*; la diferencia es que se habla de *sonata* cuando se aplica a uno o dos instrumentos, como acabamos de decir, y de *sinfonía* cuando la obra está escrita para orquesta.

Incluso este mismo esquema se utiliza para la fórmula prototipo del *cuarteto*, *quinteto*, etc.

Sonatina. Sonata de breves proporciones y menores pretensiones que la sonata. Incluso a veces, el primer tiempo no es una forma sonata propiamente dicha, sino una especie de *sonata monotemática*, de estructura muy sencilla.

Suite. En sentido genérico, cualquier sucesión de piezas diversas. Más concretamente se suele aplicar a una sucesión de danzas bajo el denominador común de encontrarse todas en la misma tonalidad. Frecuente alternancia de tiempos rápidos y lentos. La estructura más fundamental y sencilla es la reunión de las cuatro danzas típicas: *allemande*, *courante*, *zarabanda* y *giga*. Pero otras muchas son también empleadas: *minuettos*, *arias*, *bourrées*, *gavotas*, *chaconas*, *toccatas*, etc. Frecuentemente está precedida por una *obertura*. El término *partita* es sinónimo del de *suite*, pero generalmente la *partita* es para un solo instrumento y la *suite* para un conjunto instrumental.

Tema y variaciones. Forma en la que un tema principal —expuesto generalmente al comienzo de

la obra— es seguido de una serie de variaciones más o menos distantes del original, por medio de modificaciones rítmicas, armónicas, contrapuntísticas, ornamentales, etc. Frecuentemente el tema vuelve a aparecer al final de la obra en su estado. En ocasiones, el tema dado no es original del mismo compositor que las variaciones.

Toccata. En el siglo XVI y siguientes, pieza para teclado de forma bastante libre y carácter solemne. Frecuentemente precede a otra pieza de estructura más precisa (*toccata y fuga*).

Vals. Danza ternaria (3/4) en tempo moderado y carácter galante. Origen en Austria a comienzos del XIX.

Variaciones (ver tema y variaciones).

Villancico. Originalmente, canción popular o villanesca de ambiente y tema sencillos. Recientemente, el término ha quedado restringido a cantos populares sobre el nacimiento de Cristo.

Zarabanda. Danza española del XVI. Compás ternario. Carácter noble y galante. Frecuentemente integrada en la *suite instrumental* del XVIII.

Zarzuela. Género típicamente español, que se remonta a mediados del XVIII. Origen en la *opera cómica*. Las zarzuelas en un solo acto (emparentadas con la *opereta*) se conocen a veces como *género chico*. Alternancia de pasajes cantados y pasajes hablados.

Zortziko (o **zorcico**). Danza característica del País Vasco, en compás 5/8.

linea

© Copyright 1984 by José Luis Temes

EDICIONES LINEAS - Santa Engracia, 104 - Madrid-3 (España)

Depósito legal: M. 13.966-1984

I.S.B.N.: 84-85971-12-4. IIIa. I.S.B.N.: 84-85971-00-0. Obra completa

Impreso en España por FARESO, S. A. - Paseo de la Dirección, 5. - Madrid-29

Compuesto en JALME - Juan de Olías, 12. - Madrid-3

၉