

Manual de Teoría Musical

Trinity College London
exámenes escritos

6º Grado

Naomi Yandell

Esta traducción ha sido realizada para acompañar el libro de teoría de música de Trinity en inglés a este grado, y se suministra de buena fe. Sin embargo, si hay un conflicto entre el original en inglés y la traducción al castellano, la versión inglesa prevalecerá.

This translation has been made to accompany the Trinity music theory book in English at this grade, and is provided in good faith. However, if there is a conflict between the English original and the Spanish translation, the English version will prevail.

Publicado por
Trinity College London
www.trinitycollege.com

Registrada en Inglaterra
Compañía no. 02683033
La caridad no. 1014792

Copyright © 2007 Trinity College London

Las fotocopias no autorizadas son ilegales

Ninguna parte de esta publicación puede ser copiada o reproducida en cualquier forma o por cualquier medio sin el permiso previo del editor

Traducción: Daniel Blanco Laurent

Revisión: Cesar Tomás, Juan Pedro Medina, Luís Blanco, Jeroni Pagán

INDICE

Valores de notas y de silencios	2
Escritura de escalas y melodías	12
Los Modos	18
Identificación de la tonalidad o el modo de una pieza	19
El ciclo de quintas	21
Más sobre las nuevas armaduras del 6º curso	22
Arpeggios	25
Transposición de melodías	26
Tríadas de mediente, submediante y sensible	28
Arpeggios – Séptimas de dominante	31
Séptimas disminuídas	32
Acordes con 5ª y 7ª disminuida	33
Intervalos compuestos	34
Bajo cifrado	36
Acordes a cuatro voces	38
Partituras cerradas (close score) y partituras abiertas (open score)	40
Cadencias	43
Escribiendo cadencias a cuatro voces para SATB	46
Secuencias armónicas	48
Textura	53
Términos y símbolos musicales	54
Análisis	59
Ejemplo de una hoja de examen	66
Tesitura de los instrumentos	72
Tesitura de las voces	73
Palabras diferentes – Igual significado	73
Nombres de instrumentos en inglés y en italiano	73

VALORES DE NOTAS Y DE SILENCIOS

Tresillos de fusa

En ocasiones los compositores quieren dividir una semicorchea en tres partes iguales. Para hacerlo escriben tresillos de fusa: son tres fusas que duran lo mismo que una semicorchea.

Por ejemplo:

{Figura de ejemplo 1}

{Figura de ejemplo 2}

Cuando aparecen dos tresillos de fusa seguidos, pueden escribirse de esta otra forma (seis fusas en un tiempo de una corchea):

{Figura de ejemplo 3}

Igual que sucede con los tresillos de corchea y semicorchea a veces los compositores quieren utilizar silencios dentro de sus tresillos de fusa. En estos casos es necesario agrupar todo el tresillo, fusas y silencios, utilizando el signo de tresillo.

1. Escribe ritmos de dos compases incluyendo tresillos de fusa.

{Ejercicio a}

2. Indica el tiempo de compás correcto.

{Ejercicios a,b,c,d}

El doble puntillo en notas y silencios

Como sabes, un punto a continuación de una nota significa que hay que añadir a su duración la mitad del valor de esa nota. Cuando aparece un segundo punto significa que hay que añadir además la mitad de la duración del primer punto, por ejemplo:

Blanca (dos tiempos de negra)	+	Negra (un tiempo de negra)	+	Corchea (½ tiempo de negra)	=	Blanca con dos puntos
----------------------------------	---	-------------------------------	---	--------------------------------	---	-----------------------

Los silencios también pueden llevar doble punto.

1. Escribe ritmos de dos compases. Incluye al menos dos notas o silencios con doble punto.

Dosillos

Los dosillos se acostumbran a utilizar en piezas de tiempo compuesto cuando el compositor quiere dividir un tiempo ternario en dos binarios de igual duración.

A continuación, los ritmos del ejemplo (escritos sucesivamente en tiempo compuesto y tiempo simple) suenan igual aunque están escritos de forma diferente.

{Figura de ejemplo 1}

En ocasiones los compositores que escriben en tiempos ternarios simples prefieren dividir un compás en dos en lugar de tres tiempos. Para conseguirlo pueden hacerlo de una de estas dos formas:

{Figura de ejemplo 2}

Los ritmos mostrados suenan igual a pesar de escribirse de forma diferente. El dosillo suele considerarse más fácil de leer por el intérprete porque está en un tiempo de compás simple.

Igual que con los tresillos, es necesario agrupar los dosillos con una barra siempre que entre ellos haya un silencio o notas de diferente valor; o también, cuando el número de tiempos en el compás resulte confuso sin ella.

1. Escribe dosillos que concuerden con cada tiempo de compás.

- Página 6 -

2. Indica el tiempo de compás correcto.

{Ejercicios a,b,c,d,e}

- Página 7 -

3. Añade los dosillos apropiados en los lugares indicados con un asterisco (*) para completar los arpegios.

4. Escribe ritmos de dos compases utilizando los valores de notas y de silencios que ya conoces. Incluye dosillos.

- Página 8 -

Hemiola

Hemiola es un término griego que describe el ratio 3:2 .

Una hemiola se produce cuando un compositor modifica el acento del compás durante uno o más compases, a menudo al aproximarse a una cadencia. Esto se hace sin necesidad de modificar el compás original y tiene el efecto de alterar el acento de los tiempos del compás, de dos a tres tiempos. El ritmo armónico también suele cambiar.

Las hemiolas son populares en la ***courante*** francesa y la ***corrente*** italiana, danzas que suelen incluirse en las suites barrocas (ver página 55).

Aquí tienes un ejemplo. Las cajas sombreadas te ayudarán a distinguir los tiempos principales:

Courante

{Figura de ejemplo 1}

Escucha o toca tantas ***courantes/correntes*** como te sea posible para identificar la sensación que produce la hemiola.

¿Sabías que?

Muchos compositores, no solamente barrocos, utilizan las hemiolas en su música, aunque de una manera menos formalizada.

Por ejemplo:

{Figura de ejemplo 2}

Nota: Los ornamentos de esta sección se han eliminado para una mayor claridad.

Aviso: A menudo las ligaduras muestran dónde se producen las hemiolas.

- Página 9 -

1. Señala los tiempos principales para indicar dónde cambian, creando un efecto de hemiola. Los dos primeros tiempos están resueltos como ejemplo.

{Ejercicios a,b}

- Página 10 -

{Ejercicios c,d,e}

- Página 11 -

Corcheas con 'swing'

En jazz verás esto con frecuencia: *{Figura de ejemplo 1}*

Esta indicación se utiliza cuando el compositor escribe corcheas pero quiere que el músico interprete: *{Figura de ejemplo 2}*

1. Escribe esta música tal y como un músico debería interpretarla.

Aviso: Los ritmos siguientes suenan igual aunque se escriban de manera diferente.

- Página 12 -

ESCRITURA DE ESCALAS Y MELODÍAS

Escala Pentatónica Mayor

Como recordarás del 5º grado del curso, la escala pentatónica mayor consta de cinco notas y se obtiene a partir de una escala mayor, eliminando los grados 4º y 7º. Para el 6º grado del curso tienes que conocer las tonalidades C, D, F y G de la escala pentatónica mayor.

1. Escribe una octava completa de las escalas indicadas con un ritmo que encaje en el compás especificado. Utiliza silencios entre algunos grados de la escala. No escribas las armaduras, sino las alteraciones que sean necesarias en cada caso.

Recuerda: Una nota que dura un compás completo en 4/2 se llama cuadrada (*'breve', en inglés*) *{Figura de ejemplo 1}*. Atípicamente, el silencio de redonda (utilizado en todos los demás tiempos para indicar un compás completo en silencio) no se utiliza en el tiempo de compas de 4/2; en su lugar se utiliza un silencio de cuadrada, llenando así todo el espacio entre las barras del compás *{Figura de ejemplo 2}*.

- Página 13 -

2. Escribe melodías de ocho compases utilizando la escala mayor pentatónica en distintas tonalidades. No utilices armaduras, pero indica las alteraciones que sean necesarias. Para los instrumentos transpositores, utiliza su afinación propia en lugar de la afinación de concierto.

Consejo útil:

Cuando escribas una melodía:

- Equilibra la forma de las frases y los puntos de cadencia.
- Considera la utilización de silencios, secuencias y repeticiones.
- Considera dónde deberá situarse el clímax de tu melodía.
- Siempre, toca o canta tu melodía para comprobar que suena tal y como la escuchas en tu cabeza.

Consejo útil:

Cuando escribas para un instrumento o una voz en particular:

- Extiéndete bien sobre su tesitura. Utiliza sus notas más altas y más bajas ocasionalmente para el clímax de la pieza o para un efecto especial.
- Ten presente que habitualmente es difícil para los intérpretes alcanzar las notas más altas y más bajas de sus instrumentos.
- Utiliza técnicas que se acomoden bien para cada instrumento; por ejemplo, el *pizzicato* en instrumentos de arco (ver página 58).
- Piensa en los inconvenientes prácticos: los cantantes y los instrumentos de viento necesitan tiempo para respirar, las cuerdas necesitan un tiempo para pasar del *pizzicato* al arco.
- Descubre lo que suena bien con cada instrumento en particular. Esto te ayudará a escribir *música idiomática* exclusiva para él, es decir, música que aprovecha las ventajas propias de cada instrumento. Por ejemplo, los arpeggios y las escalas veloces se interpretan más fácilmente con los instrumentos agudos que con los graves; los metales utilizan a menudo estructuras muy arpegiadas, etc.
- Incluye signos de dinámica y articulación para hacer tu música más interesante.
- Para un recordatorio de los distintos registros de los instrumentos ver página 72.

Ejercicio de ejemplo:

Para violonchelo, usando la escala pentatónica mayor en F.

Ejercicios:

- a) Para saxo alto en Eb, usando la escala pentatónica mayor en C.
- b) Para trompeta en Bb, usando la escala pentatónica mayor en F.
- c) Para clarinete en Bb, usando la escala pentatónica mayor en D.

Escala Pentatónica Menor

Una escala pentatónica menor consta de cinco notas y se obtiene a partir de una escala menor natural a la que se le han eliminado los grados 2º y 6º.

Para el 6º grado del curso necesitas conocer la escala pentatónica menor de las tonalidades A, B, D y E.

Aquí tienes la escala pentatónica menor en A:

{Figura de ejemplo 1}

Aviso: Igual que sucede con las escalas C mayor y A menor natural, las notas de las escalas C pentatónica mayor y A pentatónica menor son exactamente las mismas pero están escritas en otro orden; el primer grado de la escala menor es A, no C, lo que le da otro centro tonal y un foco diferente a la música.

1. Escribe las escalas de una octava indicadas con un ritmo que encaje en el compás especificado. Utiliza silencios entre algunos grados de la escala. No escribas las armaduras, sino las alteraciones que sean necesarias en cada caso.

2. Escribe melodías de ocho compases utilizando la escala pentatónica menor en distintas tonalidades. No utilices armaduras, pero indica las alteraciones que sean necesarias. Para los instrumentos transpositores, utiliza su afinación propia en lugar de la afinación de concierto.

Ejercicio de ejemplo:

Para trompeta en Bb, usando la escala pentatónica menor en D.

Ejercicios:

- a) Para flauta dulce soprano (*descant recorder*), usando la escala pentatónica menor en B.
- b) Para fagot (*bassoon*), usando la escala pentatónica menor en E.

c) Para violín, usando la escala pentatónica menor en D.

Consejo útil:

En tu examen puedes escoger si quieres utilizar o no la introducción dada, aunque la clave, el tiempo de compás, el instrumento y la tonalidad son un obligatorias.

Utiliza todo el papel pautado que necesites para practicar la escritura de melodías.

- Página 16 -

Escala de Blues

La escala de blues es igual que una escala pentatónica menor a la que se ha añadido una nota extra, la *'blue note'* (lit. *'nota azul'*), que se muestra abajo sombreada.

Esta es la escala de blues en A:

{Figura de ejemplo 1}

Para el 6º del curso necesitas conocer la escala de blues en las tonalidades A, B, D y E.

1. Escribe las escalas de una octava indicadas con un ritmo que encaje en el compás especificado. Utiliza silencios entre algunos grados de la escala. No escribas las armaduras, sino las alteraciones que sean necesarias en cada caso.

- Página 17 -

2. Escribe melodías de ocho compases utilizando la escala de blues en distintas tonalidades. No utilices armaduras, pero indica las alteraciones que sean necesarias. Para los instrumentos transpositores, utiliza su afinación propia en lugar de la afinación de concierto.

Consejo útil:

La escala de blues puede centrarse en diferentes lugares. Por ejemplo, la escala de blues en E puede centrarse en E o en G. En el ejemplo dado se centra en G.

Ejercicio de ejemplo:

Para flauta, usando la escala de blues en E, centrada en G.

Ejercicios:

- a) Para violonchelo usando la escala de blues en B, centrada en B.
- b) Para trompeta en Bb, usando la escala de blues en A, centrada en C.
- c) Para flauta dulce alto (*treble recorder*), usando la escala de blues en D, centrada en D.

- Página 18 -

MODOS

Ahora ya has compuesto melodías utilizando escalas diferentes además de la escala mayor y la escala menor. El sistema mayor/menor se desarrolló a partir de del sistema modal, en el que hay muchos patrones tono-semitono en los que basar la melodía y la armonía. Los modos se utilizan todavía en muchos tipos de música.

La manera más fácil de entender cómo funcionan los distintos modos es tocando sucesivamente todas las teclas blancas de un teclado empezando cada vez en una nota diferente (de F a F, de A a A, etc). Date cuenta cómo el patrón tono-semitono cambia cada vez que empiezas una escala desde una nota diferente, por ejemplo:

{Figura de ejemplo 1}

Reconocerás la secuencia de notas blancas de A a A como la escala menor natural. A esta escala también se le conoce como *Modo Eólico*. A continuación la tienes transpuesta para empezar en F (F menor natural). Observa como es necesario el uso de alteraciones para conservar el patrón tono-semitono correcto del modo eólico.

Modo eólico empezando en F:

{Figura de ejemplo 2}

1. Escribe el modo eólico empezando en las notas indicadas. Señala los semitonos.

- Página 19 -

IDENTIFICACIÓN DE LA TONALIDAD O EL MODO DE UNA PIEZA

Muchas melodías, especialmente las baladas *folk* (ver página 58), están escritas utilizando el modo Eólico. Para el 6º grado del curso has de ser capaz de identificarlo y escribirlo.

Aquí tienes un ejemplo que te mostrará cómo averiguar si un tema está escrito usando el modo Eólico:

{Figura de ejemplo 1}

- ¿Hay algún bemol o sostenido en la armadura, y si los hay, cuantos son?
- *Sí, dos bemoles, que pueden indicar la tonalidad de Bb mayor o G menor, o la música podría estar escrita usando el modo eólico empezando en G (G menor natural).*
- ¿Hay alguna alteración que pueda indicar un 6º o un 7º grado elevado en el relativo menor?
- *No.*
- ¿Hay alguna razón que permita pensar que la tonalidad sea Bb mayor?
- *No, las frases están centradas en torno a G y su dominante D.*

Respuesta:

Esta melodía está escrita usando el modo Eólico, empezando en G.

1. Usa las preguntas del ejemplo anterior para averiguar la tonalidad o el modo:

– **Página 20** –

2. Escribe melodías de ocho compases utilizando el modo Eólico en distintas tonalidades. Utiliza las armaduras. Para los instrumentos transpositores, utiliza su afinación propia en lugar de la afinación de concierto.

Ejercicio de ejemplo:

Para violín, usando el modo Eólico empezando en F#.

Ejercicios:

- a) Para clarinete en A, usando el modo Eólico empezando en B.
- b) Para viola usando el modo Eólico empezando en C.
- c) Para guitarra, usando el modo Eólico empezando en E.

EL CICLO DE QUINTAS

Aquí tienes representado el ciclo de quintas con todas las tonalidades mayores y menores. Para el 6º grado del curso tienes que saberla.

{Figura de ejemplo 1}

Observa que las nuevas tonalidades son enarmónicamente equivalentes a otras tonalidades; por ejemplo, un compositor puede escoger si prefiere escribir en Gb mayor o F# mayor. Algunas de estas tonalidades no suelen utilizarse, pero deberías conocerlas igualmente y ser capaz de utilizarlas.

Usando el ciclo de quintas, responde las preguntas siguientes:

1. ¿Qué tonalidad mayor tiene seis bemoles en su armadura?
2. ¿Qué tonalidad menor tiene siete sostenidos en su armadura?
3. ¿Qué tonalidad mayor es enarmónicamente equivalente a B mayor?
4. ¿Qué tonalidad menor es enarmónicamente equivalente a Eb menor?
5. ¿Qué tonalidad mayor es enarmónicamente equivalente a Db mayor?
6. ¿Qué tonalidad es el relativo mayor de Eb menor?
7. ¿Qué tonalidad es el relativo menor de Db mayor?
8. ¿Qué tonalidad es el relativo mayor de A# menor?
9. ¿Qué tonalidad es el relativo menor de Cb mayor?
10. ¿Qué tonalidad es el relativo mayor de D# menor?

MÁS SOBRE LAS NUEVAS ARMADURAS DEL 6º CURSO

Las tonalidades nuevas para el 6º curso son F#, C#, Gb y Cb y sus relativos menores D#min, A#min, Ebmin y Abmin. Funcionan igual que las otras tonalidades que has aprendido; las armaduras están ahí para asegurarse de que el patrón tono-semitono es el mismo en cada tonalidad.

1. Escribe la armadura y la tríada de tónica en posición fundamental en cada una de las tonalidades.

2. Escribe las escalas de una octava indicadas con un ritmo que encaje en el compás especificado. Utiliza silencios entre algunos grados de la escala y escribe las armaduras.

- Página 23 -

3. Escribe las escalas de una octava indicadas con un ritmo que encaje en el compás especificado. Utiliza silencios entre algunos grados de la escala. No escribas las armaduras, sino las alteraciones que sean necesarias en cada caso.

4. Escribe melodías de ocho compases en tonalidades mayores. Para los instrumentos transpositores, utiliza su afinación propia en lugar de la afinación de concierto.

- Para oboe, usando F# mayor.
- Para flauta, usando B mayor.
- Para contrabajo, usando E mayor.

- Página 24 -

5. Escribe melodías de ocho compases en tonalidades menores. Para los instrumentos transpositores, utiliza su afinación propia en lugar de la afinación de concierto.

- Para *violonchelo* usando C# menor.
- Para trompa en F, usando G menor.
- Para fagot usando F menor.

6. Rodea con un círculo las parejas de tonalidades que son enarmónicamente equivalentes.

ARPEGIOS

1. Escribe la armadura de la tonalidad indicada, a continuación escribe el arpeggio correspondiente (en una octava) y en un ritmo que encaje con el tiempo de compás indicado.

Cb mayor, descendente y luego ascendente.

D# menor, ascendente y luego descendente.

A# menor, descendente y luego ascendente.

Bb mayor, ascendente y luego descendente.

B menor, ascendente y luego descendente.

F# mayor, descendente y luego ascendente.

Gb mayor, descendente y luego ascendente.

TRANSPOSICIÓN DE MELODÍAS

Para el 6º grado del curso tienes que saber transponer una melodía entre cualquiera de los instrumentos transpositores que entran en el curso. En la página 72 encontrarás una lista con todos los instrumentos, sus tesituras y todos los intervalos de transposición que necesitas memorizar. Cuando este intervalo es muy grande puede ser necesario escribir la música utilizando otra clave.

Recuerda: Utiliza la armadura y añade las alteraciones que sean necesarias para mantener la distancia correcta entre intervalos.

1. Haz la transposición de esta melodía una 3ª menor ascendente de manera que un clarinete en A pueda interpretarla con la misma afinación que las siguientes notas.

2. Haz la transposición de esta melodía de manera que un saxofón en Bb pueda interpretarla con la misma afinación que las siguientes notas.

3. Haz la transposición de esta melodía de manera que una guitarra clásica pueda interpretarla con la misma afinación que las siguientes notas.

4. Haz la transposición de esta melodía de manera que una trompa en F pueda interpretarla con la misma afinación que las siguientes notas.

5. Haz la transposición de esta melodía de manera que un saxofón alto en Eb pueda interpretarla con la misma afinación que las siguientes notas.

TRÍADAS DE MEDIANTE, SUBMEDIANTE Y SENSIBLE

En tonalidades mayores

Para el 6º grado del curso necesitas conocer todas las tríadas de la escala mayor. Aquí tienes una escala de C mayor con la tríada correspondiente a cada grado.

{Figura de ejemplo 1}

Fijate en las tríadas construidas sobre los grados 3º, 6º y 7º en la escala del ejemplo.

- La tríada *mediante* se indica como *iii* o *Em*.
- La tríada *submediante* se indica como *vi* o *Am*.
- La tríada *sensible* se indica como *vii* o *Bº* (o *Bdim*); los dos intervalos de la tríada son terceras menores, lo que la convierte en una tríada *disminuida* (ver la página 32).

Para el grado 6º del curso tienes que saber que las tríadas disminuidas no llevan el signo º cuando se representan con números romanos. Se asume que ya sabes que algunas tríadas (o acordes) en cada tonalidad son disminuidos (o aumentados; ver página 29).

1. A continuación tienes varias escalas mayores. Escribe la tríada que corresponde a cada grado, indicando el símbolo del acorde en la parte superior del pentagrama y el grado en números romanos en la parte inferior.

En tonalidades menores

Para el 6º grado necesitas conocer todas las tríadas de la escala menor armónica y menor melódica.

A continuación tienes la escala menor armónica de A menor con la tríada correspondiente a cada grado:

{Figura de ejemplo 1}

Fijate en las tríadas construidas sobre los grados 3º, 6º y 7º en la escala del ejemplo.

- La tríada *mediante* se indica como *III* o *C+*; los dos intervalos de la tríada son terceras mayores, lo que la convierten en una tríada *aumentada*.
- La tríada *submediante* se indica como *VI* o *F*.
- La tríada *sensible* se indica como *vii* o *G#º* (o *G#dim*); los dos intervalos de la tríada son terceras menores, lo que la convierte en una tríada *disminuida*.

A continuación tienes la escala menor melódica de A menor con la tríada que corresponde a cada grado:

{Figura de ejemplo 2}

Ascendiendo, las tríadas sólo difieren de las de la escala armónica en que la fundamental del 6º grado está elevada un semitono, lo que hace cambiar sus intervalos. Descendiendo, la fundamental de los grados 6º y 7º están disminuidos un semitono, modificando la estructura de las tríadas.

Recuerda: La función tonal de la tríada en cada grado de una escala menor es el mismo para las distintas escalas menores armónicas y melódicas.

1. Aquí tienes algunas escalas menores armónicas y melódicas. Escribe la tríada que corresponde a cada grado, indicando el símbolo del acorde en la parte superior del pentagrama y el grado en números romanos en la parte inferior.

2. Identifica los siguientes acordes utilizando números romanos en la parte inferior del pentagrama y los símbolos en la parte superior.

ARPEGIOS – 7ª DOMINANTE

Como ya sabes, un acorde de 7ª dominante se construye sobre una tríada de dominante, añadiéndole una séptima sobre la fundamental. Para el 6º grado del curso necesitas saber escribir arpeggios usando acordes de 7ª dominante.

Recuerda: Los compositores utilizan acordes para dar diferentes texturas a la música y hacer que los acompañamientos suenen más interesantes.

Aquí puedes ver el acorde de 7ª dominante en C mayor y A menor:

{Figura de ejemplo 1}

Recuerda: En las tonalidades menores, recuerda elevar la nota sensible de la tonalidad en los acordes de 7ª dominante (por ejemplo, en la tonalidad de A menor, el Sol de E⁷ asciende a Sol#).

Usando arpeggios los compositores utilizan una gran variedad de patrones. Aquí tienes un ejemplo de arpeggio utilizando un acorde de 7ª dominante en A menor.

{Figura de ejemplo 2}

1. Usando semicorcheas, escribe los arpeggios de los acordes apropiados. Utiliza patrones de cuatro notas y al final no utilices más de dos líneas adicionales por encima o por debajo del pentagrama.

- V⁷ en D menor descendiendo.
- V⁷ en C menor, descendiendo.
- V⁷ en E mayor descendiendo.
- V⁷ en Ab mayor ascendiendo.

SEPTIMA DISMINUIDA

Un acorde de séptima disminuida se construye sobre una tríada disminuida, añadiendo una séptima disminuida sobre la fundamental.

Aquí tienes una tríada disminuida en la tonalidad de C:

{Figura de ejemplo 1}

...y aquí un acorde de 7ª disminuida en C.

{Figura de ejemplo 2}

Fijate en que todos los intervalos del acorde de 7ª disminuida son intervalos de 3ª menor:

{Figura de ejemplo 3}

Las alteración 'bb' utilizada más arriba es correcta porque hay un intervalo de 7ª disminuida entre la raíz y la séptima del acorde (C-Bbb). Sin embargo, en la práctica los compositores acostumbran a utilizar otros equivalentes enarmónicos:

{Figura de ejemplo 4}

Normalmente los acordes están comprendidos en una determinada armadura, de manera que algunas de las alteraciones ya están incluidas en ella y no es necesario indicarla explícitamente.

¿Sabías que?

Los acordes de 7ª disminuida son acordes inestables y contienen dos tritonos (escritos como 4ª aumentada o 5ª disminuida, según el caso). Los Compositores acostumbran a utilizarlos para darle una sensación dramática a la música).

1. Escribe los intervalos de 7ª disminuida sobre las notas siguientes:
2. Escribe acordes de 7ª disminuida utilizando las alteraciones correctas. Después vuelve a escribir los mismos acordes utilizando los equivalentes enarmónicos para la 7ª disminuida.

ACORDES CON 5ª Y 7ª DISMINUIDA

Para el 6º grado del curso, necesitas saber cómo escribir arpeggios utilizando acordes de 7ª disminuida.

1. Usando semicorcheas, escribe los arpeggios de los acordes apropiados. Utiliza patrones de cuatro notas y al final no utilices más de dos líneas adicionales por encima o por debajo del pentagrama. Utiliza las alteraciones correctas.

- Séptima disminuida de D, ascendiendo.
- Séptima disminuida de C, descendiendo.
- Séptima disminuida de A, ascendiendo
- Séptima disminuida de Bb, ascendiendo.

2. Escribe los siguientes arpeggios utilizando valores de nota a tu elección. Utiliza patrones de tres o cuatro notas cada vez, y al final no utilices más de dos líneas adicionales por encima o por debajo del pentagrama.

- Acorde iii en D mayor, descendiendo, usando armadura.
- Acorde V⁷ en F# menor, ascendiendo, sin usar armadura.
- Acorde iv en G menor, descendiendo, usando armadura.
- Acorde G^{o7}, ascendiendo, sin usar armadura (con las alteraciones correctas).
-

INTERVALOS COMPUESTOS

A los intervalos mayores de una octava se les conoce como *intervalos compuestos*. Por ejemplo, a un intervalo de una octava más una tercera mayor se le puede llamar *tercera mayor compuesta*, o también es posible contar la distancia total y llamarle una *décima mayor*.

{Figura de ejemplo 1}

Tercera mayor compuesta (o 10ª mayor).

Para el 6º grado del curso has de poder nombrar los intervalos compuestos.

1. Nombra los siguientes intervalos de las dos maneras explicadas más arriba.

– **Página 35** –

2. Nombra los siguientes intervalos. Cuando encuentres un intervalo compuesto nómbralo de una de las dos maneras posibles.

– **Página 36** –

BAJO CIFRADO

El *bajo cifrado* (o *bajo continuo*), muy utilizado en la música barroca (ver página 54) se basa en los intervalos entre la línea de bajo y la melodía, y la armonía que se interpreta sobre ella. El teclado (o del instrumento a cargo del continuo) utiliza los números indicados en la parte inferior de la línea de bajo para improvisar a lo largo de la progresión de acordes, igual que hacen los músicos de jazz con los símbolos de los acordes. Hoy en día, se acostumbra a sugerir posibles desarrollos de las figuras de bajo cifrado, a menudo en tamaño pequeño, para mostrar que sólo se trata de una manera de interpretar esa música.

El bajo cifrado es un sistema más para indicar los acordes, igual que otros como los números romanos o los símbolos de los acordes.

Esta es una tríada de C mayor mostrada en su forma fundamental, y en primera y segunda inversión, etiquetadas con el sistema de bajo cifrado.

{Figura de ejemplo 1}

En este otro ejemplo un acorde de C mayor SATB (siglas de *soprano*, *(contr)alto*, *tenor y bajo*), mostrado en su estado fundamental, y en primera y segunda inversión. Fíjate en la forma que se utilizan los intervalos compuestos.

{Figura de ejemplo 2}

Para el 6º grado del curso sólo necesitas conocer el bajo cifrado para los acordes mayores y menores, en sus estados fundamental, primera y segunda inversión.

¿Sabías que?

En el sistema de bajo cifrado cuando no hay ninguna cifra escrita debajo de una nota de bajo, el compositor quiere que el acorde al que representa se toque en estado fundamental. Si sólo hay una alteración (sin cifra) significa que hay que tocar el acorde en estado fundamental pero la 3ª del acorde ha de ser alterada según se indique. Por ejemplo:

{Figura de ejemplo 3}

Puede significar

{Figura de ejemplo 4}

(o un acorde con las mismas notas en diferente registro, aunque la nota de bajo se conserva tal cual).

Cuando sólo aparece un 6 debajo del acorde, significa que se ha de usar la primera inversión.

– **Página 37** –

1. Escribe la armadura y la tríada de tónica en estado fundamental, primera y segunda inversiones para cada tonalidad indicada.

2. Escribe la armadura de la tonalidad indicada. Usando negras, escribe acordes SATB para cuatro voces, en estado fundamental, primera o segunda inversión, según indique el bajo cifrado. Dobla la raíz en cada caso, incluso aunque el acorde esté en primera o segunda inversión.

– **Página 38** –

ACORDES A CUATRO VOCES

Para el 6º grado del curso tienes que saber escribir cualquier acorde (mayor, menor, disminuido, aumentado, 7ª dominante o 7ª disminuida) en forma SATB a partir de números romanos o con los signos de los acordes, en estado fundamental o invertido.

Como ya sabes, los compositores acostumbran a doblar la raíz de un acorde cuando escriben para cuatro voces (SATB) (o partes a cuatro instrumentos). Sin embargo no lo hacen siempre, especialmente cuando usan acordes con cuatro voces diferentes, como acordes de 7ª dominante o 7ª disminuida.

Además, a veces los compositores pueden omitir la 5ª en acordes de sólo tres notas diferentes, por lo que te puedes encontrar hasta tres raíces en un acorde.

1. Rodea con un círculo la raíz (o raíces) de los siguientes acordes y etiqueta cada uno con números romanos en la parte inferior del pentagrama y el símbolo del acorde en la parte superior. Los acordes disminuidos se han de representar de la forma correcta (sin usar enarmónicos).

– Página 39 –

2. Usando negras, escribe acordes a cuatro voces usando los acordes indicados por los números romanos. Luego escribe el símbolo del acorde correspondiente en la parte superior del pentagrama. Dobla la raíz en todos los casos excepto cuando se trate de un acorde de 7ª.

Consejo útil:

Los acordes de 7ª dominante y 7ª disminuida pueden aparecer en 3ª inversión; si ese es el caso verás una 'd' escrita después del número romano dado.

Recuerda:

En las tonalidades menores, comprueba el número romano para saber si la 3ª del acorde tiene que ir aumentada o no.

– Página 40 –

PARTITURAS CERRADAS Y PARTITURAS ABIERTAS

Aquí puedes ver una frase de una coral (ver página 58) escrita en dos octavas a cuatro voces, en una partitura cerrada ('*closed score*', todas las partes están escritas en

dos pentagramas).

{Figura de ejemplo 1}

Para el 6º grado del curso tienes que ser capaz de transferir una frase a cuatro voces como ésta de una partitura cerrada a otra abierta, y viceversa. Una partitura abierta (*'open score'*) es aquella en la que cada parte (cada voz) está escrita en un pentagrama diferente.

¿Sabías que?

Los compositores a menudo transcriben obras de otros autores para asimilar la manera en que construyen su música. A medida que transcribas música de partituras cerradas a abiertas (o al revés) fíjate cómo se mueven las partes individuales de cada voz y de qué manera el compositor inventa buenas progresiones de acordes.

Para transcribir a una *partitura abierta*^[6] escribe cada parte en un pentagrama diferente, usando los palos de las notas como si estuvieras escribiendo para una única voz.

Aquí tienes el mismo ejemplo anterior, escrito en forma de .

{Figura de ejemplo 2}

Recuerda:

En una , la música del tenor se escribe en clave de G una octava por encima de su sonido real. Aquí se muestra su parte sombreada.

Consejo útil:

Usa una regla para dibujar las líneas del compás.

Aviso:

Las notas se han de alinear verticalmente siguiendo los tiempos del compás.

Para transferir una a otra cerrada, se procede en modo inverso.

1. Transfiere las siguientes frases de coral a .

2. Transfiere las siguientes frases de coral a partitura cerrada.

3. Rodea con un círculo cualquier nota de paso en las frases de la coral anterior. Señala sobre el círculo con las siglas APN (*'Accented Passing Note'*) cualquier nota de paso acentuada. Pon una cruz sobre cualquier nota auxiliar (para más explicaciones, ver el libro de 5º grado).

CADENCIAS

Más cadencias imperfectas (*también semicadencias, o cadencias suspensivas*)

Hasta ahora has aprendido a reconocer las cadencias perfectas, plagales y algunas cadencias suspensivas abordadas desde la tónica y la supertónica (ii).

Aquí tienes ejemplos de nuevos tipos de cadencias suspensivas que has de conocer para el 6º grado del curso:

Abordadas desde subdominante (IV):

{Figura de ejemplo 1 y 2}

Abordadas desde submediante (vi):

{Figura de ejemplo 3 y 4}

Abordadas desde tónica (segunda inversión):

{Figura de ejemplo 5 y 6}

Recuerda:

Las cadencias suspensivas se cierran sobre el acorde de dominante, no el de tónica. También se conocen como *'half-closed'* (*semicadencias*). Como todas las cadencias, acostumbran a estar decoradas.

La cadencia rota (*Interrupted cadence*)

Toca las cadencias siguientes para oír por qué se les llama *cadencia rota*. El oyente escucha el acorde de dominante (o 7ª dominante) y espera una cadencia perfecta, en su lugar suena el acorde de submediante (tónico VI) que produce un efecto de sorpresa.

Aquí tienes algunos ejemplos:

{Figura de ejemplo 1 y 2}

Cadencia rota en C mayor.

{Figura de ejemplo 3 y 4}

Cadencia rota en A menor.

Consejo útil:

Para evitar que se produzcan quintas paralelas y octavas en esta cadencia, la 3ª del acorde se dobla en ocasiones en los acordes de *vi* (V-VI modo mayor) o VI (V-VI modo menor) cuando se escribe en SATB.

1. Observa estas cadencias. Identifica la tonalidad y adivina de qué tipo de cadencia se trata. Indica los acordes usando números romanos en la parte inferior del pentagrama y el símbolo en la parte superior.

Recuerda:

Los compositores a menudo decoran sus cadencias y no siempre escriben todas las notas de los acordes que están utilizando. Fíjate en la armadura, la línea de bajo y las alteraciones para averiguar el tipo de cadencia y la tonalidad utilizadas.

Aviso:

En contraste con la escritura para SATB, los compositores a menudo incluyen octavas paralelas cuando escriben para piano o teclados.

{Figura de ejemplo 5}

{Ejercicios del problema 1}

ESCRIBIENDO CADENCIAS A CUATRO VOCES PARA SATB

Para el 6º grado del curso debes ser capaz de escribir los acordes de una frase de un himno o una coral usando los números romanos y los símbolos del acorde; también has de poder completarla con una cadencia apropiada para SATB.

Recuerda:

Cuando completes una cadencia, escribe sin brusquedades para cada voz e incluye notas de paso donde sea apropiado. El 6º grado de la escala se acostumbra a elevar en las tonalidades menores cuando se utiliza la escala menor melódica ascendente, de manera que el contorno de esa parte de la voz progresa suavemente hacia la nota sensible.

Recuerda:

No permitas movimientos similares de distintas voces en quintas perfectas o en octavas; esto produce un sonido débil y te hará perder puntos en tu examen.

Consejo útil:

Toca o escucha himnos y corales, y presta atención a la progresión de acordes, especialmente en los puntos donde se producen las cadencias.

1. Indica los acordes de cada frase usando números romanos en la parte inferior del pentagrama y el símbolo de los acordes en la parte superior, y complétala con una cadencia apropiada.

{Ejercicios del problema 1}

SECUENCIAS ARMONICAS

Una secuencia melódica es una melodía que se repite con el mismo patrón pero empezando desde una nota diferente. Una secuencia armónica es una cadena de acordes que se repite con una afinación diferente. A menudo tiene una secuencia armónica por encima de ella, pero no siempre. Los compositores acostumbran a utilizar secuencias armónicas con frecuencia; para el 6º grado del curso debes ser capaz de reconocerlas en una pieza musical.

Aquí puedes ver dos secuencias armónicas sombreadas en color, primero en C mayor y luego en A menor.

{Figura de ejemplo 1}

{Figura de ejemplo 2}

Aviso:

Toca la secuencia armónica en A menor. Debido a que el movimiento de la secuencia es descendente, se han utilizado las notas de la escala melódica menor de A para conservar un contorno suave en la parte de esta voz, excepto en la cadencia perfecta del final.

Aquí puedes ver secuencias armónicas similares en C mayor y luego en A menor. En esta ocasión se han utilizado acordes en primera inversión intercalados entre los acordes en estado fundamental.

{Figura de ejemplo 1}

{Figura de ejemplo 2}

Los compositores barrocos utilizan a menudo este tipo de secuencias; especialmente en la sección B de movimientos de forma binaria (ver página 54). Alterar cromáticamente las secuencias es una manera efectiva de pasar a través de diferentes tonalidades para terminar en la tónica.

A continuación tienes una secuencia melódica en la línea de la flauta con una secuencia armónica descendente que la acompaña. Fijate que la secuencia está decorada y alterada cromáticamente, pero es una versión del tipo de secuencias que se muestran en la página 48.

Consejo útil:

Las secuencias armónicas se pueden mover tanto hacia arriba como hacia abajo.

1. Señala con un corchete las secuencias armónicas de esta música.

– **Página 50** –

{Ejercicios del problema 1}

– **Página 51** –

2. Aquí tienes varias progresiones de acordes. Conviértelas en secuencias armónicas a base de repetirlas una nota por debajo hasta completar la frase.

– **Página 52** –

{Ejercicios del problema 2}

TEXTURA

Textura es un término utilizado por los músicos para describir las cualidades de la estructura que da forma a la música; si sus diferentes partes se mueven en conjunto o vagan alrededor de forma independiente, si produce una sensación densa o liviana, etc. El tipo de instrumentos utilizados y las voces (y el registro en el que suenan o cantan) influyen en la textura de una composición.

Para el 6º grado del curso necesitas conocer los términos que se utilizan para describir la textura de la música:

Textura homofónica: Todas las partes se mueven con el mismo ritmo:

{Figura de ejemplo 1}

Textura polifónica: Dos o mas partes oscilan una alrededor de la otra (encontrándose normalmente en los puntos de cadencia).

{Figura de ejemplo 2}

¿Sabías que?

La música puede recibir el nombre de ***imitativa*** si las partes (homofónica o polifónica) se copian la una a la otra de forma exacta o parcialmente.

Los términos siguientes se pueden utilizar para describir la textura de la música, tanto homofónica como polifónica:

Gruesa o densa: Cuando los instrumentos o las voces suenan o cantan (a menudo en un registro bajo) con acordes muy poco espaciados, normalmente con muchas partes.

Delgada o transparente: Cuando los instrumentos (o las voces) suenan o cantan normalmente con pocas partes y a menudo con registros muy distanciados. Esto facilita oír las líneas individuales.

Aquí tienes un ejemplo en el que se contrasta las texturas densa y transparente. La dinámica también ayuda a crear la textura.

{Figura de ejemplo 3}

TERMINOS Y SIMBOLOS MUSICALES

FORMA

Ya conoces del 5º grado del curso la forma binaria (a veces conocida como *estructura AB* porque tiene dos secciones). Muchas de las piezas de forma binaria se escribieron en el periodo barroco (aproximadamente entre los años 1600 y 1750) y el carácter de esas piezas se inspiraron en los ritmos y los movimientos de las danzas populares de esa época.

Aquí tienes una breve *bourée* (ver página 56) en forma binaria, que muestra las características principales de un movimiento de este tipo:

{Figura de ejemplo 1}

Ten presente que las características indicadas son generalizaciones; los compositores eligen interpretar la forma binaria de diferentes maneras, por ejemplo, puede no haber una modulación al final de la sección A, o el primer tema puede no reaparecer en la sección B.

Recuerda:

Los teclados más habituales en esa época eran el clavecín (*harpsichord*) y el clavicordio (*clavichord*). No fue hasta bastante más tarde que el piano se convirtió en el instrumento doméstico de teclado más corriente.

Durante el periodo barroco, se estableció entre los compositores la práctica común de agrupar una colección de varias piezas contrastadas, en una *suíte*. Estas piezas, normalmente danzas de diferente tipo, solían estar en la misma tonalidad o en tonalidades muy relacionadas. La primera pieza de una *suíte* era generalmente un *preludio* o una pieza introductoria. Era muy informal; este tipo de pieza se originó a partir de las pruebas de afinación que realizaban los músicos antes de empezar, improvisando sobre una cadena de acordes de la misma tonalidad (o tonalidades) que la *suíte*. Al fin y al cabo, en aquella época, era necesario afinar incluso los teclados antes

de cada actuación. Al preludio le seguía un cierto número de danzas rápidas y lentas en fuerte contraste.

Otras colecciones de danzas, o movimientos al estilo de las danzas de la época, eran conocidas como ***sonata da camera***. La palabra *sonata* indicaba que el tema era instrumental y, *da camera*, que solía interpretarse en una sala. Las sonatas que consistían en cuatro piezas ordenadas normalmente lento-rápido-lento-rápido y sin usar nombres de danzas solían llamarse ***sonata da chiesa*** (sonatas de iglesia), y solían tener un carácter más serio. Una ***trío sonata*** era una sonata escrita para dos instrumentos melódicos y bajo continuo (ver página 58).

Hoy en día es habitual llamar *movimientos* a las piezas individuales de una *suíte* o una *sonata*, y tocarlas en un orden específico. En los conciertos, a lo largo de los años, se ha establecido la costumbre de no aplaudir entre movimientos porque impide que la audiencia pueda sentir el contraste de tonalidad y sensaciones presentes en la colección de piezas.

Para el 6º grado del curso tienes que conocer los siguientes tipos de movimientos:

Movimientos de danzas usualmente escritos en forma binaria

¿Sabías que?

Estas danzas te las presentamos aquí en orden alfabético para tu referencia, pero en una *suíte* pueden aparecer en una variedad de órdenes diferentes. Por ejemplo, uno de los órdenes más populares puede ser: ***Preludio, Alemanda, Courante, Zarabanda, Minueto I, Minueto II y Giga***.

Alemanda

La Alemanda es un baile alemán (*Allemande* es el nombre en francés para *Alemana*) y ha de interpretarse con un tiempo moderado. El tiempo de compás es bien **4/4** o **C**, su línea melódica acostumbra a ser suave y fluída y tiende a empezar con una breve anacrusa (*{Figura de semicorchea}, {Figura de tresillo de semicorchea}* o *{Figura de corchea}*). A veces se utilizan ritmos con puntillo, y si es el caso, hay una sensación de pompa y dignidad en la música. Aquí tienes los primeros compases de un par de Alemandas:

{Figura de ejemplo 1}

{Figura de ejemplo 2}

Consejo útil:

Las zonas sombreadas muestran algunas características de cada danza.

Ten presente que las definiciones dadas aquí son generalizaciones; los compositores escogían interpretar las danzas de diferentes maneras. Los movimientos de las danzas, la velocidad y el modo en que se ejecutaban los ornamentos diferían de país en país.

Bourée

La Bourée es una danza rápida, usualmente en 4/4 o 2/2. A menudo empieza con una anacrusa en el último tiempo del compás.

{Figura de ejemplo 1}

Courante

La palabra *courante* significa *corriendo*. Hay dos tipos diferentes, la **corrente** italiana y la **courante** francesa. Ambas acostumbran a incluir ritmos de notas con puntillo y hemiolas (ver página 8) cerca de las cadencias principales. La *corrente italiana* es rápida en tiempo $\frac{3}{4}$ o $\frac{3}{8}$, a menudo con un movimiento continuo de la línea melódica.

{Figura de ejemplo 2}

La *courante* francesa es más lenta y normalmente está escrita en tiempo $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{2}$ o $\frac{6}{4}$.

{Figura de ejemplo 3}

Gavota

Esta danza es similar a la *bourée* aunque más lenta, normalmente en 2/2 o 4/4. A menudo produce una sensación de dos tiempos por compás (*two in a bar*) tiende a empezar con una anacrusa en los dos últimos tiempos de negra del compás.

Giga

Se cree que el nombre proviene de la danza inglesa *Jig*. Hay dos tipos principales, la **giga** italiana y la **gigue** francesa. Ambas acostumbran a incluir ritmos {Figura de negra}, {Figura de corchea}, {Figura tresillo de corchea (la primera con puntillo)} o {Figura de tresillo} y una breve anacrusa. El baile italiano es rápido y a menudo en un tiempo de compás 12/8.

El baile francés tiende a estar en 6/8 o bien 12/8 y en la mayoría de los casos con una textura polifónica.

Minueto

El minueto es una danza de tiempo moderado, usualmente en $\frac{3}{4}$, y compuesta a menudo en segmentos de dos compases para amoldarse a los movimientos del baile. Suele empezar en el primer tiempo del compás.

Zarabanda

Es una danza lenta y rítmica, normalmente en $\frac{3}{4}$ o $\frac{3}{2}$, y a veces con una sensación de pesadez en el segundo tiempo del compás. Son comunes los valores *{Figura de negra, negra con puntillo y corchea}* o *{Figura de blanca, blanca con puntillo y negra}*. Los compositores rara vez utilizan anacrusa.

{Figura de ejemplo 1}

Aria con variaciones

Un *aria con variaciones* se suele utilizar por los compositores que quieren decorar un aria (una melodía con acompañamiento) de diferentes maneras. Primero se toca el aria y le sigue un cierto número de variaciones en las que el compositor puede cambiar el ritmo, la melodía, el acompañamiento, la tonalidad (normalmente a otra tonalidad cercana o relacionada), la textura, la articulación o la dinámica. Aunque el tema en sí suele ser en forma binaria, se dice que todo el conjunto tiene forma de estrofas porque toda el aria se repite (decorada) una y otra vez, de la misma manera que una canción con un número determinado de versos (con distinta letra).

Forma ternaria

A una *forma ternaria* se la conoce como una estructura A-B-A porque está formada por tres secciones. La primera sección (A) suele estar en forma binaria. Su final está marcado por una cadencia perfecta sobre la tónica. La segunda sección (B), también en forma binaria, está en una tonalidad muy relacionada con la principal, con una melodía y un sentimiento contrastados. El final viene marcado por una cadencia perfecta en la tonalidad relacionada. La tercera sección (A) es una repetición de la primera sección.

A veces se unen varias danzas de forma binaria para crear movimientos en forma ternaria.

<u>Sección A</u>	<u>Sección B</u>	<u>Sección A</u>
Gavota I	Gavota II	Gavota I
Bourée I	Bourée II	Bourée I
Minueto I	Minueto II o trío ^(*)	Minueto I

**Un trío es un tipo de minueto interpretado originalmente por tres músicos, de ahí el nombre.*

– Página 58 –

Otras formas musicales para el 6º grado del curso

La **coral** es un tipo de himno propio de la iglesia protestante. Normalmente está compuesta para un coro a cuatro voces (SATB) y la melodía está en la voz soprano. Está escrita en estrofas (se repite la misma música en una serie de versos), aunque las corales que encontrarás en este libro no llevan letra. Habitualmente, la melodía era cantada por la congregación, mientras que las otras partes se tocaban al órgano o eran cantadas por el coro.

También se las conoce como **corales luteranas** porque muchas fueron escritas por Martín Lutero en Alemania. Johann Sebastian Bach también compuso muchas corales famosas.

La **balada folk** es una canción folclórica escrita normalmente en forma de estrofas en la que la letra explica una historia. También puede tener forma de verso o de estribillo (*refrain*). Las baladas pueden estar escritas en una tonalidad o en un modo.

Punto pedal (*Pedal point*)

Un *Punto Pedal* es el término que describe un tipo de música en la que una nota pedal (normalmente la tónica o la dominante de la pieza) suena continuamente por encima o por debajo de los acordes, que pueden ser, o no ser, armónicamente consonantes con ella.

{Figura de ejemplo 1}

Instrucciones específicas para los instrumentos

Instrumentos de arco

Arco: Usar el arco para tocar la música.

Double stopping: Tocar las notas del acorde juntas (dos notas); cuando hay tres o más notas, tocarlas rápidamente de dos en dos, habitualmente de abajo hacia arriba.

Con sordino: Poner una sordina en el puente para amortiguar parcialmente el sonido.

Armónicos naturales [°]: Tocar suavemente la cuerda en un lugar donde sonará un armónico.

Open strings [o]: (Cuerdas al aire) Tocar con las cuerdas *al aire*.

Pizzicato: Pulsa las cuerdas para hacer sonar las notas sin utilizar el arco.

Bajo continuo

En muchas piezas barrocas los compositores se limitaban a indicar la línea del bajo por debajo de la (o las) melodías, sin desarrollar, utilizando unos signos especiales (bajo cifrado) para describir las armonías que el teclado (o más raramente el laúd o el arpa) debía utilizar para improvisar a lo largo de la progresión de acordes. Esta *línea de bajo* se reforzaba con otro instrumento grave, como el fagot, el *violonchelo* o el contrabajo. A la combinación de estos instrumentos se le llama *bajo continuo*.

Ten presente que los instrumentos de teclado del periodo barroco no podían sostener notas porque su mecanismo pellizcaba las cuerdas en lugar de golpearlas con un macillo, como sucede con el piano. Esta es una de las razones por las que era ventajoso reforzar la línea de bajo.

– Página 59 –

ANALISIS

1. Observa el siguiente movimiento y responde a las preguntas de la página 61.

{Figura del movimiento}

{Figura del movimiento (sigue)}

1. ¿En qué tonalidad está este movimiento?
2. ¿Hacia qué tonalidad relacionada ha modulado este movimiento al final de la sección A?
3. Nombra dos tonalidades por las que transita la música de regreso a la tónica en la sección B.
4. ¿En qué compases puedes ver dos secuencias armónicas y melódicas en un mismo compás.
5. ¿En qué compases puedes ver una nota pedal en la tónica de la tonalidad relativa mayor?
6. ¿Qué cadencia termina el movimiento?
7. ¿En qué nota empezarías el trino del compás 24 (parte de soprano)?
8. Une con un corchete una escala de una octava empezando y terminando en la supertónica.
9. Nombra el intervalo entre las dos notas marcadas con asterisco (*) en el compás 9 (parte de soprano).
10. ¿Qué puedes observar respecto a la entonación en el primer tiempo del compás 17 (parte de soprano).
11. Nombra qué nota (o notas) son notas de paso sin acentuar en los primeros dos tiempos del compás 1 (parte de soprano).
12. Nombra un compás en el que puedas ver un ejemplo de síncope (parte de soprano).
13. Compara el ritmo de la melodía del violín con el ritmo armónico del compás 1 de este movimiento.
14. Nombra dos compases donde puedas ver tres notas descendentes de una escala cromática (parte de soprano).
15. Nombra el valor de nota de las segundas notas más rápidas de este movimiento.

2. Observa el siguiente movimiento y responde a las preguntas más abajo.

{Figura del movimiento}

1. Nombra dos características que hagan de este movimiento un minueto típico.
2. ¿En qué tonalidad está este movimiento?
3. Hacia qué tonalidad relacionada ha modulado en el compás 8.
4. Rodea con un círculo la primera alteración que indica esta modulación.
5. Nombra la tonalidad por la que transita la música de regreso hacia la tónica en la sección B.
6. Rodea con un círculo la primera alteración que indica la modulación de regreso hacia la tónica en la sección B.

7. ¿Qué cadencia termina el movimiento?
8. ¿Cuál es el nombre del ornamento a utilizar en el compás 11?
9. Describe cómo debería tocar un músico el ornamento del compás 11.
10. ¿En cuántas partes individuales está escrito este movimiento?
11. Nombra el intervalo entre las dos notas marcadas con asterisco (*) en los compases 14 y 15 (parte de soprano).
12. ¿En qué otro compás hay el mismo tipo de intervalo que el marcado con asteriscos en los compases 14 y 15 (parte de soprano)?
13. ¿Qué puedes observar respecto a la entonación de las notas en el compás 1 (línea de bajo)?
14. Nombra la nota de paso acentuada del compás 1 (parte de soprano).
15. Compara la entonación de la melodía de los compases 1 y 10 (parte de soprano).

3. Observa el siguiente movimiento y responde a las preguntas de la página 65.

{Figura del movimiento}

- **Página 64** -

{Figura del movimiento (sigue)}

- **Página 65** -

1. Escribe una característica rítmica de este movimiento que sea típica de la Zarabanda.
2. ¿A qué tiempo de compás debería interpretar este movimiento un músico?
3. ¿En qué tonalidad está este movimiento?
4. Escribe el último acorde de la sección A con el símbolo de acorde.
5. ¿Que cadencia termina este movimiento?
6. ¿En qué compases de la sección B puedes ver la secuencia armónica y la secuencia melódica en un mismo compás?
7. Nombra los compases de la sección B donde puedas ver una cadencia perfecta en B menor.
8. Nombra dos tonalidades por las que transita la música de regreso hacia la tónica, en la sección B después del compás 17.
9. ¿Qué puedes observar respecto al ritmo armónico en los compases 9-12.
10. Describe la forma rítmica y melódica de este movimiento (línea de bajo).
11. Nombra dos compases donde puedas ver una nota cromática auxiliar inferior (parte de continuo).
12. Rodea con un círculo dos ejemplos de un intervalo de 4ª aumentada (parte de violín).
13. Nombra el intervalo que empieza la mayoría de las frases (parte de violín).

14. Compara la entonación de la melodía (compases 14–16 y compases 22–24) (parte de violín).
15. Encuentra un motivo por el que sería difícil para un flautista tocar este movimiento.

– Página 66 –

Ejemplo de una hoja de examen

Sección 1 (10 puntos)

1.1 ¿Qué significa (*{Figura: negra con puntillo}* = 84) ?

1.2 Escribe el tiempo de compás correcto.

{Figura de ejemplo 1}

1.3 ¿Qué tonalidad mayor es enarmónicamente equivalente a Cb mayor?

1.4 ¿Cual es la nota tónica de la tonalidad mayor mostrada en esta armadura?

{Figura de ejemplo 2}

1.5 ¿Cual es la nota medianta de la tonalidad menor mostrada en esta armadura?

{Figura de ejemplo 3}

1.6 Indica otro nombre para D menor natural.

1.7 Indica cual es este acorde con bajo cifrado.

{Figura de ejemplo 4}

1.8 Escribe el nombre de las notas de un acorde de 7ª disminuida sobre D. Utiliza la notación correcta.

1.9 Escribe dos nombres posibles para el siguiente intervalo:

{Figura de ejemplo 5}

1.10 Escribe una tríada en estado fundamental utilizando las notas

correspondientes al símbolo del acorde indicado:

{Figura de ejemplo 6}

- Página 67 -

Sección 2 (15 puntos)

Escribe las escalas siguientes dentro de una octava en un ritmo que encaje con el tiempo de compás indicado. Utiliza silencios entre algunos grados de la escala.

2.1 Escala de C# mayor, usando armadura, ascendiendo y luego descendiendo.

{Figura de ejemplo 1}

2.2 Escala de blues en D, ascendiendo y luego descendiendo. No utilices armadura, pero escribe las alteraciones necesarias.

{Figura de ejemplo 2}

2.3 Utilizando semicorcheas, escribe un arpeggio usando el acorde apropiado. Utiliza patrones de cuatro notas cada vez. Termina no más de dos líneas adicionales por encima del pentagrama.

{Figura de ejemplo 3}

Sección 3 (15 puntos)

3.1 Escribe una melodía de 8 compases para flauta usando notas de la escala pentatónica mayor de D. No utilices armadura, pero escribe las alteraciones que sean necesarias. Si quieres, puedes empezar utilizando el compás indicado.

{Figura de ejemplo 4}

Sección 4 (15 puntos)

4.1 Aquí tienes una progresión de acordes. Escribe una secuencia armónica repitiéndola una nota más abajo cada vez hasta completar la frase.

{Figura de ejemplo 1}

Sección 5 (10 puntos)

5.1 Usando negras, escribe acordes a cuatro voces para SATB usando los acordes indicados en números romanos. Dobla la raíz en cada caso, incluso cuando el acorde esté en inversión.

{Figura de ejemplo 3}

{Figura de ejemplo 4}

Sección 6 (15 puntos)

6.1 Indica los acordes de esta frase usando números romanos en la parte inferior del pentagrama y los símbolos en la parte superior. Complétala con una cadencia adecuada.

{Figura de ejemplo 1}

Sección 7 (20 puntos)

Observa el movimiento siguiente y responde a las preguntas de las páginas 70 y 71.

{Figura de ejemplo 2}

- Página 70 -

{Figura de ejemplo 2 (sigue)}

7.1 Nombra dos características que hacen a este movimiento típico de una *corrente*.

7.2 ¿En qué forma está compuesto este movimiento?

- Página 71 -

7.3 ¿Hacia qué tonalidad relacionada ha modulado este movimiento en el compás 15?

7.4 Compara la entonación de las tres primeras notas del movimiento (violín) y las tres primeras notas de la parte de continuo (línea de bajo).

7.5 ¿Los compases 2 y 3 son homofónicos o polifónicos (parte de continuo).

7.6 Nombra la tonalidad por la que transita la música en los compases 20 y 21.

7.7 Escribe el símbolo del acorde apropiado sobre el primer tiempo de negra del compás 33.

7.8 ¿En qué otra parte del movimiento se vuelven a repetir los compases 1-5 con la misma entonación (partes de violín y continuo)?

7.9 ¿Sobre qué nota deberías empezar el trino del compás 12 (parte de violín)?

7.10 Fíjate en la doble nota del compás 29 y en los acordes del compás 33 (parte de violín). ¿Cómo debería emplear el arco el violinista para tocar unas y otros correctamente?

– Página 72 –

Tesitura de los instrumentos

Las tesituras dadas aquí son las tesituras en afinación de orquesta para intérpretes de, aproximadamente, 8º grado estándar. Las tesituras completas (especialmente para instrumentos de cuerda) suben más. **Necesitas memorizar los intervalos de transposición de los instrumentos sombreados.**

Instrumentos de viento-madera

Flauta travesera	{Figura 1}	
Flauta dulce soprano (<i>descant recorder</i>)	{Figura 2}	Suena una octava por encima
Flauta dulce alto (<i>treble recorder</i>)	{Figura 3}	Suena una octava por debajo
Oboe	{Figura 4}	
Clarinete en Bb	{Figura 5}	Suena una 2ª mayor por encima
Clarinete en A	“	Suena una 3ª menor por debajo
Fagot (<i>bassoon</i>)	{Figura 6}	
Saxo soprano en Bb	{Figura 7}	Suena una 2ª mayor por debajo
Saxo alto en Eb	“	Suena una 6ª mayor por debajo
Saxo tenor en Bb	“	Suena una 9ª mayor por debajo

Saxo barítono en
Eb

“

Suena una 6ª mayor
compuesta por
debajo

Instrumentos de viento-metal

Trompeta en Bb

{Figura 8}

Suena una 2ª mayor
por debajo

Trompa en F
(french horn)

{Figura 9}

Suena una 5ª
perfecta por debajo

Instrumentos de cuerda

Violín

{Figura 10}

Viola

{Figura 11}

Violonchelo

{Figura 12}

Contrabajo *(double
bass)*

{Figura 13}

Suena una octava
por debajo

Guitarra clásica

{Figura 14}

Suena una octava
por debajo

– Página 73 –

Tesitura de las voces

Soprano

{Figura 1}

Alto

{Figura 2}

Tenor^(*)

{Figura 3}

Bajo

{Figura 4}

** En un pentagrama abierto, la música para la voz tenor casi siempre se escribe en clave de sol una octava por encima de su sonido real.*

Palabras diferentes – Igual significado

En música es frecuente que se usen palabras diferentes para describir una misma cosa. Necesitas conocer las siguientes palabras para el 6º grado del curso.

Aeolian Mode (<i>Modo Eólico</i>):	Natural Minor (<i>Modo menor natural</i>)
Basso continuo (<i>Bajo continuo</i>):	Continuo
C+ (<i>en relación a los símbolos de los acordes</i>):	Caug , C ^{o7} , Cdim ⁷
Close score:	Short score, 'piano' score, reduced score
Copy (<i>en relación a las líneas melódicas o la armonía</i>):	Imitate
Duple time:	Two beats in a bar (<i>dos tiempos por compás</i>)
Homophonic:	Block Chords
Improvise (improvisatory):	Jamming, extemporise, make up music (<i>improvisar música, a menudo basandose en una progresión de acordes particular</i>)
Leading note:	Te (<i>sólo tonalidades mayores</i>)
Mediante:	Me (<i>sólo tonalidades mayores</i>)
Open score:	Full score
Pedal bass:	Pedal point, pedal bass, drone bass
Polyphonic:	Contrapuntual
Quadruple time:	Four beats in a bar
Submediant:	La (<i>sólo tonalidades mayores</i>)
Theme (<i>motivo</i>):	Subject, idée fixe, air, theme tune (<i>en música para cine y TV</i>)
Triple time:	Three beats in a bar

Nombres de instrumentos en inglés y en italiano

Instrumentos de viento-madera

Recorder	–	Flauto dolce
Flute	–	Flauto
Oboe	–	Oboe
Bassoon	–	Fagotto

Instrumentos de viento-metal

Trumpet	–	Tromba
Horn	–	Corno

Instrumentos de cuerda

Violin	–	Violino
Viola	–	Viola
Violonchelo	–	Violoncello
Double bass	–	Contrabasso

Instrumentos de percusión

Harpischord	–	Clavicembalo
Timpani	–	Timpani

Recuerda

Puedes utilizar términos americanos en tu examen, pero no hay necesidad de usarlos si no quieres.

Notas de la Traducción:

SATB:

Siglas de “soprano, (contr)alto, tenor, bajo”.

Grados tradicionales de la escala:

Tónica (I), Supertónica (II), Mediente (III), Subdominante (IV), Dominante (V), Superdominante (o Submediante) (VI), Sensible (VII), Octava (o Tónica) (VIII). No hay que confundirlos con la función tonal de los acordes.

Cadencias:

Perfect cadence: Cadencia auténtica (V– I)

Plagal cadence: Cadencia plagal (IV – I)

Interrupted cadence: Cadencia rota (V – VI, V – III)

Imperfect cadence: Semicadencia (en general, las que no resuelven: I – V, II – V, IV – V, VI – V)