

Manual de Teoría Musical

Trinity College London
exámenes escritos

7º Grado

Naomi Yandell

Esta traducción ha sido realizada para acompañar el libro de teórica 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 las notas	2
Tiempos de compás inusuales	4
Transposición de melodías	6
Escala de tonos enteros (hexatónica)	7
El modo dórico	9
Escritura de escalas y melodías	12
El blues de doce compases	15
Escribiendo blues para piano y/o teclados	17
Escribiendo para teclado del periodo clásico	20
Más cadencias	25
Séptimas secundarias	28
Acordes a cuatro voces	31
La aproximación a los puntos de cadencia	33
Secuencias armónicas y suspensiones	36
La modulación	41
Partituras abiertas y cerradas	46
Disposición de las partituras orquestales – Periodo clásico	52
Términos y símbolos musicales	54
Análisis	58
Ejemplo de una hoja de examen	68
Tesitura de los instrumentos	76
Tesitura de las voces	77
Palabras diferentes – Igual significado	73
Nombres de instrumentos en inglés y en italiano	73

VALORES DE LAS NOTAS

Agrupaciones rítmicas irregulares

En ocasiones los compositores quieren dividir el tiempo en otros **grupos rítmicos irregulares** diferentes a los dosillos y los tresillos. Hay muchos tipos de agrupaciones irregulares. Estos grupos vienen señalados con el número de notas a tocar *en lugar del* número del valor habitual de la nota dada.

Por ejemplo:

{Figura de ejemplo 1}

tocar 12 en el tiempo de 8

tocar 9 en el tiempo de 8

tocar 5 en el tiempo de 4

Hoy día se utiliza el signo ':' como la abreviatura de '*tocar en el tiempo de*'. Por ejemplo:

{Figura de ejemplo 2}

Igual que sucede con los tresillos hay que agrupar con un corchete todos los grupos irregulares que contengan un silencio, diferentes valores de nota dentro de un mismo grupo, o cuando se pudiera producir confusión si no se incluyera el corchete.

¿Sabías que?

Algunas de estas agrupaciones tienen nombre. Estas son las que necesitarás conocer:

- **Cuatrillo:** Se ha de tocar 4 notas en el tiempo de 3
- **Cinquillo:** Se ha de tocar 5 notas en el tiempo de 4 (o 3 dependiendo del tiempo de compás.
- **Seisillo** (o sextillo):
- **Septillo:** Se ha de tocar 7 notas en el tiempo de 4 (o 6, dependiendo del tiempo de compás.

1. Escribe varias agrupaciones irregulares que encajen con el tiempo de compás.
2. Añade el tiempo de compás correcto de esta música.

{Figuras de los ejercicios a,b,c,d}

TIEMPOS DE COMPAS INUSUALES

Aquí tienes algunos de los tiempos de compás más inusuales que los compositores pueden usar en su música. Para el 7º grado del curso necesitarás conocer las siguientes:

Tiempos simples

{Figura de ejemplo 1}

¿Sabías que?

Los compositores raramente usan tiempos de 4/8; sólo lo hacen cuando quieren una sensación de 4 corcheas por compás. Utilizan 2/4 cuando quieren una sensación de dos tiempos por compás. La agrupación de notas y silencios de 4/8 es muy similar a 2/4.

Tiempos compuestos

{Figura de ejemplo 2}

¿Sabías que?

Hay tiempos de compás muy poco usuales, como 3/16, 11/16 o 16/32.

1. Añade el tiempo de compás correcto de esta música. En los ejemplos indicados

con un asterisco (*) necesitarás añadir más de un símbolo de tiempo de compás.

Aviso:

En el punto en el que un compositor decide cambiar el tiempo de compás, a veces lo indica escribiendo *{Figura de semicorchea} = {Figura de semicorchea}* para indicar que la semicorchea del primer compás equivale a la semicorchea del siguiente compás. Aquí un 'ca.' significa "aproximadamente".

- Página 6 -

TRANSPOSICION DE MELODIAS

Para el 7º grado del curso necesitas saber cómo transponer una melodía para todos los instrumentos del grado. Mira la página 76 para saber qué instrumentos son, sus registros y los intervalos de transposición tendrás que conocer de memoria. Cuando el intervalo de transposición sea muy grande puedes necesitar escribir la música usando una clave diferente.

Recuerda

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

1. Haz la transposición de esta melodía de manera que un saxo soprano en Bb pueda tocarla con la misma entonación que tienen las notas siguientes.

2. Haz la transposición de esta melodía de manera que un clarinete en A pueda tocarla con la misma entonación que tienen las notas siguientes.

3. Haz la transposición de esta melodía de manera que un bombardino o trompa alto (tenor horn) en Eb pueda tocarla con la misma entonación que tienen las notas siguientes.

4. Haz la transposición de esta melodía de manera que un saxo barítono en Eb pueda tocarla con la misma entonación que tienen las notas siguientes.

- Página 7 -

LA ESCALA DE TONOS ENTEROS (HEXATONICA)

Como sugiere su nombre, la escala de tonos enteros es una escala formada por una serie de intervalos de un tono. Igual que otras escalas puede transponerse de manera que empiece en una nota diferente si se mantiene el mismo patrón de intervalos. Aquí tienes la escala de tonos enteros que empieza en C:

{Figura de ejemplo 1}

¿Sabías que?

En la escala mostrada en el ejemplo, cada nota por encima del primer grado de la escala está escrita un tono por encima de la nota anterior. Estrictamente hablando, esta es la forma correcta de escribirla. Sin embargo, en realidad los compositores suelen utilizar equivalentes enarmónicos para escribir algunas de las notas.

1. Escribe una octava completa de las siguientes escalas de tonos enteros con un ritmo que encaje en el tiempo de compás indicado. Utiliza silencios entre algunos de los grados de la escala. No utilices armaduras, pero escribe todas las alteraciones que sean necesarias.

- Página 8 -

2. Escribe melodías usando las notas de la escala de tonos enteros. No utilices armadura, pero escribe todas las alteraciones necesarias. Para los instrumentos transpositores, utiliza su afinación propia en lugar de la afinación de concierto.

- Para violín, usando notas de la escala de tonos enteros en Eb
- Para oboe, usando notas de la escala de tonos enteros en C
- Para contrabajo, usando notas de la escala de tonos enteros en F
- Para trombón tenor (ver página 76 para su tesitura)

Recuerda

Cuando escribas una melodía:

- Equilibra la forma de las frases
- Piensa en utilizar silencios, secuencias y repeticiones
- Piensa en el instrumento para el cual estás escribiendo (tesitura, técnicas, escribe *idiomáticamente*)
- Piensa en dónde debería estar el punto más alto (el *clímax*) de tu melodía
- Acostúmbrate siempre a cantar o tocar la melodía para comprobar que realmente suena como *crees* que suena en tu mente.

En tu examen, podrás escoger si quieres empezar tu melodía como se te da, o no, pero la clave, el tiempo de compás, el instrumento y la tonalidad son obligatorias.

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

– **Página 9** –

EL MODO DORICO

En el 6º grado del curso aprendiste que a veces las melodías se escriben utilizando modos. Si tocas todas las teclas blancas de un teclado de D a D estarás tocando el patrón de tono–semitono que corresponde al modo dórico.

{Figura de ejemplo 1}

Modo dórico empezando en D

{Figura de ejemplo 2}

Modo dórico empezando en C

Muchas melodías se escriben usando el modo dórico, y para el 7º grado del curso necesitas ser capaz de reconocerlas y escribirlas usando las escalas del modo dórico en C, D, F y G.

¿Sabías que?

“Scarborough Fair” es una melodía muy popular escrita en modo dórico.

Identificación del modo o la tonalidad de una pieza

Aquí tienes un ejemplo que muestra cómo identificar si un tema está escrito utilizando el modo dórico:

{Figura de ejemplo 3}

Ten presente que las armaduras se utilizan ocasionalmente en las melodías modales, aunque ese no es siempre el caso.

- ¿Hay bemoles o sostenidos en la armadura, y si los hay, cuantos son?
- *Sí, dos bemoles, por lo que la tonalidad podría ser Bb mayor o G menor, o la música podría estar escrita usando el modo eólico empezando en G, o el modo dórico empezando en C.*
- ¿Hay alguna alteración en la música que pudieran corresponder a un 6º o un 7º grado aumentado de la relativa menor?
- *No, porque las frases están centradas en torno a C.*
- ¿Hay alguna otra característica inusual?
- *Sí: Aunque las frases están centradas en torno a C, el 6º grado (A) permanece aumentado y el 7º grado (B) no.*
- Respuesta: Esta melodía está escrita usando el modo dórico empezando en C.

- Página 10 -

1. Utiliza las preguntas de la página anterior para averiguar la tonalidad o el modo (eólico o dórico) de esta música.

¿Sabías que?

A veces la música que escuchas puede contener características de más de un modo, por ejemplo, una frase (o parte de ella) puede estar en eólico y otra en dórico.

- Página 11 -

2. Escribe una octava de las siguientes escalas en un ritmo que encaje en el tiempo de compás indicado. Utiliza silencios entre algunos de los grados de la escala. No utilices armaduras pero escribe las alteraciones que sean necesarias.

- Modo dórico empezando en C, descendiendo y ascendiendo.
- Modo dórico empezando en D, descendiendo y ascendiendo.
- Modo dórico empezando en F, ascendiendo y descendiendo.
- Modo dórico empezando en G, descendiendo y ascendiendo.

3. Escribe melodías de ocho compases usando notas del modo dórico. No utilices armaduras pero escribe todas las alteraciones que sean necesarias. Para los instrumentos transpositores, utiliza su afinación propia en lugar de la afinación de concierto.

- Para trompeta en Bb, usando el modo dórico empezando en F
- Para clarinete en Bb, usando el modo dórico empezando en D
- Para fagot, usando el modo dórico empezando en C

– Página 12 –

ESCRITURA DE ESCALAS Y MELODÍAS

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

- F# mayor, descendiendo y ascendiendo
- B menor, melódica ascendiendo y descendiendo
- C menor, armónica descendiendo y ascendiendo
- B mayor, descendiendo y ascendiendo

2. Escribe una octava de las siguientes escalas en un ritmo que encaje con el tiempo de compás indicado. No utilices armaduras pero escribe las alteraciones que sean necesarias.

- B pentatónica mayor, ascendiendo y descendiendo
- F pentatónica menor, descendiendo y ascendiendo

– Página 13 –

- Escala de blues en C, ascendiendo y descendiendo
- Modo eólico empezando en G#, ascendiendo y descendiendo

3. Escribe melodías de ocho compases en las tonalidades indicadas.

- Para flauta en Ab mayor
- Para violonchelo en C menor
- Para trombón en Eb mayor

– Página 14 –

4. Escribe melodías de ocho compases usando notas de de la escala pentatónica mayor, pentatónica menor, blues o el modo eólico. No utilices armaduras, pero escribe las alteraciones que sean necesarias. Para los instrumentos transpositores, utiliza su afinación propia en lugar de la afinación de concierto.

- Para clarinete en Bb, usando la escala pentatónica mayor en Bb
- Para contrabajo, usando la escala pentatónica menor en C
- Para violín, usando la escala de blues en D, centrando la melodía en D
- Para viola, usando el modo eólico empezando en F#

– Página 15 –

EL BLUES DE DOCE COMPASES

Las melodías que utilizan la escala de blues están habitualmente respaldadas por una progresión de acordes conocida como *12-bar blues* (blues de doce compases). La progresión recibe este nombre porque tiene una longitud de doce compases. Los intérpretes improvisan una melodía sobre ella usando notas que en su mayoría provienen de la escala de blues correspondiente. Aquí tienes una versión simple:

{Figura de ejemplo 1}

Observa los signos / / / / sobre el pentagrama. Mira en la página 57 para una explicación.

Esta progresión de acordes se puede transponer para tocar con otras escalas de blues.

¿Sabías que?

El blues tiene su origen en las canciones del folclore negro y tiene raíces africanas. Los intérpretes suelen tomar partes de melodías de blues para crear una serie de *ostinati* (también llamados *riffs*) para decorar la canción y crear solos. Esto requiere a veces invertir partes de la melodía, lo que significa girar la melodía poniéndola *cabeza abajo*.

1. Haz la transposición de las progresiones de blues de doce compases siguientes a las tonalidades indicadas usando números romanos en la parte inferior del pentagrama y los signos de los acordes ***dentro*** del pentagrama.

{Figuras del ejercicio 1}

– Página 16 –

{Figuras del ejercicio 1 (sigue)}

ESCRIBIENDO BLUES PARA PIANO Y/O TECLADOS

Aquí tienes tres de las formas más simples en que los interpretes de teclados deciden acompañar las melodías de blues usando la progresión de blues de doce compases. Estos acompañamientos son *idiomáticos* para los teclados.

Acordes cerrados

{Figura de ejemplo 1}

Vamp^[1]

{Figura de ejemplo 2}

O

{Figura de ejemplo 3}

¿Sabías que?

Es frecuente oír quintas y octavas paralelas en este tipo de música.

1. Haz la transposición de la progresión de blues de doce compases mostrada en la página 15 hacia las tonalidades indicadas, usando números romanos al pié del pentagrama y los símbolos de los acordes sobre la parte superior. Después, completa la parte del teclado con acordes cerrados sobre cada tiempo de negra. Usa abreviaciones donde sea apropiado (ver página 57).

{Figuras del ejercicio 1}

{Figuras del ejercicio 1 (sigue)}

2. Escribe la progresión de acordes de doce compases de blues de la página 15 en las tonalidades siguientes, usando números romanos al pié del pentagrama y los símbolos de los acordes sobre la parte superior. Después, completa la parte del teclado con un acompañamiento (*vamp*)^[1] de tu elección. Usa abreviaciones (ver página 57) donde sea apropiado.

{Figuras del ejercicio 2}

ESCRIBIENDO PARA TECLADO DEL PERIODO CLASICO

El término que usan los músicos para la describir una música que es *idiomática* para los teclados es: **pianística**. Hay muchas maneras de componer música que funciona bien en un teclado; muchas de ellas evolucionaron de instrumentos de teclado como el clavicordio en el periodo barroco. Más tarde fueron transferidos y adaptados a las nuevas capacidades del (entonces) nuevo *fortepiano* en el periodo clásico (1750-1830, ver página 54) y desde el *pianoforte* en adelante.

Recuerda

Los teclados de uso más generalizado durante el periodo barroco fueron el clavicordio y el clavecín. Fue bastante más tarde que el piano se convirtió en el instrumento doméstico de teclado más frecuente. Esto no sucedió de repente; hubieron muchos intentos de desarrollar instrumentos de teclado antes de que el piano se convirtiera en el *estándar*. Hay libros enteros dedicados a este tema.

Aquí tienes algunos ejemplos de patrones pianísticos:

Alberti Bass (patrones de acordes abiertos rellenando los acordes que acompañan a la melodía).

{Figura de ejemplo 1}

o

{Figura de ejemplo 2}

A veces se puede utilizar otra versión de lo mismo, en la parte de soprano, acompañando a una melodía en la parte de bajo:

{Figura de ejemplo 3}

¿Sabías que?

Este tipo de acompañamiento recibe su nombre de Domenico Alberti (1710–1740), quien lo usó a menudo en sus trabajos con teclados.

Otros acordes abiertos y pasajes de escalas fluyen bien sobre el teclado porque son fáciles de tocar con naturalidad. Pueden tocarse con una mano o en octavas con las dos manos.

{Figura de ejemplo 4}

- Página 21 -

La alternancia de octavas es fácil y es más interesante de tocar que la repetición de una sola nota; es muy frecuente en el acompañamiento de pasajes.

{Figura de ejemplo 1}

Las melodías (y el acompañamiento) en octavas con una mano no eran muy frecuentes en las obras para clavicordio, pero su uso fue creciendo en el piano a lo largo del periodo clásico. Es difícil tocarlas rápidamente.

{Figura de ejemplo 2}

Contrastes en registro y dinámica. Los teclados tendían a disponer de una tesitura muy amplia que se fue haciendo todavía mayor a lo largo del periodo clásico, por eso es muy fácil para los intérpretes cambiar de registro y variar la dinámica para producir un contraste en el sentimiento y el carácter de la música.

{Figura de ejemplo 3}

Inversión de melodías y notas de pedal. Las melodías suelen tocarse en la parte de soprano y las notas de pedal en la parte de bajo, pero también puede hacerse a la inversa.

{Figura de ejemplo 4}

Consejo útil

Escucha música para teclado escrita en el periodo clásico mientras la sigues leyendo la partitura y busca características que la hagan pianística.

– Página 22 –

1. La música siguiente fue escrita para teclado en el periodo clásico. Nombra las características que la hacen pianística.

{Figuras del ejercicio 1}

– Página 23 –

{Figuras del ejercicio 1 (sigue)}

– Página 24 –

{Figuras del ejercicio 1 (sigue)}

– Página 25 –

MAS CADENCIAS

En las tonalidades menores a veces los compositores escriben cadencias perfectas y plagales con una **tercera de picardía**^[2]. Esto sucede cuando la tercera del acorde final de tónica (normalmente un acorde menor) se altera convirtiéndola en mayor. Produce una sensación especial y se utilizaba con frecuencia en el periodo barroco. En este ejemplo, Bach lo utiliza al final de una coral en G menor.

{Figura de ejemplo 1}

Recuerda

En el sistema de números romanos se asume que ya sabes que algunos acordes de cada tonalidad son disminuidos (o aumentados).

1. Observa estas cadencias en tonalidades mayores y menores. Indica la tonalidad de cada cadencia y su tipo. Etiqueta los acordes con números romanos al pie del pentagrama y con los símbolos de acorde en la parte superior. Escribe **TP** junto a cada cadencia que termine con una *tercera de picardía*.

{Figura de ejemplo 2}

– Página 26 –

Cadencias frigias y cadencias invertidas

A veces, en las tonalidades menores los compositores escriben la siguiente cadencia imperfecta. Este tipo de cadencia se usaba con frecuencia en el periodo barroco al final de un movimiento lento, terminando con la dominante y llevándolo a movimiento rápido en la tonalidad de tónica.

{Figura de ejemplo 1}

Esta cadencia recibe el nombre de **cadencia frigia** y es un tipo de **cadencia invertida** porque uno de sus acordes (*ivb*) está en estado de primera inversión, no de tónica.

¿Sabías que?

Algunas secuencias armónicas se construyen sobre una serie de cadencias invertidas.

Necesitas conocer otras cadencias invertidas para el 7º grado del curso. Suenan menos conclusivas que las cadencias con los dos acordes en estado fundamental. Aquí tienes un ejemplo de una cadencia perfecta invertida usando acordes en primera inversión. A veces también se utilizan acordes en segunda inversión.

{Figura de ejemplo 2}

o

{Figura de ejemplo 3}

1. Observa estas cadencias en ambas tonalidades mayor y menor. Indica la tonalidad de cada cadencia y cual es su tipo. Etiqueta los acordes con números romanos al pié del pentagrama y con los símbolos de acorde en la parte superior. Escribe **TP** junto a cualquier cadencia que termine con una *tercera de picardía* y **IC** si termina con una cadencia invertida.

{Figura de ejemplo 4}

- Página 27 -

Recuerda

Los compositores suelen decorar sus cadencias y no siempre escriben todas las notas de los acordes que están utilizando. Fíjate en la armadura, la línea de bajo, y en las alteraciones para identificar el tipo de cadencia y la tonalidad.

Aviso

En contraste con la escritura para SATB, los compositores suelen incluir octavas paralelas cuando escriben para teclados y/o piano.

{Figuras del ejercicio 1 (sigue)}

- Página 28 -

SEPTIMAS SECUNDARIAS

Como ya sabes, el acorde de 7^a dominante se construye sobre el grado de dominante de la escala.

Puedes añadir séptimas a todas las demás triadas de una escala mayor o menor, aunque ninguna sonará como un acorde de séptima dominante (sombreado en color en el ejemplo). Esto sucede porque los intervalos en los otros acordes de séptima son diferentes de los que se producen de forma natural en la 7^a dominante. A esos otros acordes de séptima se les llama *séptimas secundarias*.

Aquí tienes una escala de C mayor que muestra cómo funciona usando números romanos y los símbolos de los acordes.

{Figura de ejemplo 1}

Aquí tienes una escala menor armónica de A con una séptima construida sobre cada grado.

Consejo útil

Toca los acordes de séptima mostrados arriba de manera que puedas oír el carácter de cada uno. El signo *{Figura de “7ª Mayor” (triángulo y ‘)}* significa que hay una 7ª mayor entre la raíz y la nota superior (m⁷ significa 7ª menor).

Recuerda

Si construyes séptimas secundarias sobre la escala melódica menor, los intervalos de algunos acordes cambiarán debido a la estructura interior de sus intervalos.

1. Aquí tienes algunas escalas mayores y menores. Escribe séptimas secundarias sobre cada grado excepto en el 5º, y etiquétalos con números romanos al pié del pentagrama y el símbolo del acorde en la parte superior.

{Figura del ejercicio 1}

{Figura del ejercicio 1 (sigue)}

Acordes abiertos – Séptimas secundarias

Para el 7º grado del curso necesitas saber como se escriben los arpegios usando séptimas secundarias.

Recuerda

Los compositores usan arpeggios para darle a la música diferentes texturas y hacer que los acompañamientos suenen más interesantes.

1. Usando semicorcheas, escribe arpeggios utilizando el acorde apropiado. Usa patrones de cuatro notas cada vez. Termina con no más de dos líneas adicionales por encima o por debajo del pentagrama.

- IV^7 en G mayor, ascendiendo
- ii^7 en A menor descendiendo

- iii^7 en A mayor ascendiendo
- ii^7 en D mayor descendiendo
- I^7 en Eb mayor descendiendo

2. Escribe los arpeggios usando valores de nota de tu elección. Usa patrones de tres o cuatro notas cada vez. Termina con no más de dos líneas adicionales por encima o por debajo del pentagrama.

- Acorde de V^7 en Eb mayor ascendiendo, usando armadura.
- Acorde de $G\#^o7$ ascendiendo, sin usar armadura (con la nomenclatura correcta).
- Acorde de iv^7 en D menor descendiendo, usando armadura.

- Acorde iii^7 en E mayor ascendiendo, usando armadura.
- Acorde V^7 en C menor ascendiendo, sin usar armadura.
- Acorde F+Maj^7 en D menor ascendiendo, usando armadura.
- Acorde $\text{F}\sharp^0$ en G menor descendiendo, usando armadura.

– Página 31 –

ACORDES A CUATRO VOCES

Para el 7º grado del curso necesitas escribir todos los acordes que conoces para SATB (a partir de números romanos o el símbolo del acorde), en posición fundamental o en inversión.

1. Rodea con un círculo la raíz de cada uno de los acordes y etiquétalos con números romanos al pie del pentagrama y con el símbolo del acorde en la parte superior del pentagrama. Los acordes disminuidos se han de escribir con la grafía correcta (no con enarmónicos).

{Figura del ejercicio 1}

Recuerda

Los compositores a veces deciden omitir la 5ª del acorde porque al hacerlo no se pierde el verdadero carácter del acorde.

– Página 32 –

2. Utilizando negras, escribe acordes a cuatro voces para SATB usando los acordes indicados por los números romanos; después escribe el símbolo del acorde apropiado en la parte superior del pentagrama.

{Figura del ejercicio 2}

LA APROXIMACION A LOS PUNTOS DE CADENCIA

Para el 7º grado del curso necesitas ser capaz de etiquetar los acordes de la frase de una coral o un himno usando los números romanos y los símbolos de los acordes, además de completar una progresión, en forma de SATB, hacia un punto de cadencia en el estilo de la coral o el himno. Para hacerlo necesitarás conocer las progresiones que se acostumbran a usar para preparar al oyente hacia la cadencia.

1. La progresiones de acordes $I - iib - V (o V^7) - I$ o $Ib - ii - V - I$ funcionan bien en las tonalidades mayores.

{Figura de ejemplo 1}

Las progresiones $i - ii^o - V (o V^7) - i$ o $ib - ii - V - i$ funcionan bien en las tonalidades menores.

Consejo útil

Los acordes de fundamental de dos grados consecutivos de una escala tienden a sonar débiles; toca la siguiente progresión de acordes para oír cómo suena:

{Figura de ejemplo 2}

2. La séptima secundaria del acorde de supertónica funciona bien moviéndose hacia la dominante, o séptima de dominante:

{Figura de ejemplo 3}

3. **La cadencial 6_4** : Esta progresión de acordes recibe su nombre del bajo cifrado (recuerda que la cifra 6_4 significa *segunda inversión*). Aquí el acorde de tónica en segunda inversión resuelve hacia abajo sobre el acorde de dominante, listo para la cadencia:

{Figura de ejemplo 4}

1. Etiqueta los acordes con números romanos en la parte inferior del pentagrama y con los símbolos de acorde en la parte superior para mostrar la progresión. Después rodea con un círculo las progresiones mencionadas en la página 33.

{Figura del ejercicio 1}

2. Etiqueta los acordes de cada frase con números romanos en la parte inferior del pentagrama y con los símbolos de acorde en la parte superior, y complétala apropiadamente.

{Figura de ejemplo 1}

Recuerda

Cuando completes las frases, asegúrate de escribir sin brusquedades para cada voz y de incluir notas de paso donde sea apropiado.

Consejo útil

Toca o escucha muchas corales e himnos, y observa con especial atención las progresiones de acordes en los puntos de cadencia.

{Figura del ejercicio 2}

Recuerda

No permitas que ninguna voz realice movimientos paralelos de quintas perfectas ni octavas; este movimiento suena débil y te hará perder puntos en el examen. Esto incluye quintas y octavas '*ocultas*', por ejemplo:

{Figura de ejemplo 2}

SECUENCIAS ARMONICAS Y SUSPENSIONES

Para el 7º grado del curso necesitas ser capaz de reconocer las secuencias armónicas que aprendiste en el 6º grado y también aquellas que incluyen acordes de séptima (tanto dominante como secundaria). Estas secuencias contienen acordes de séptima que resuelven descendiendo en una serie de disonancias solapadas llamadas **suspensiones**.

{Figura de ejemplo 1}

Observa que cada séptima (la suspensión, o nota suspendida) aparece como la 3ª del acorde previo en el mismo registro. Esto 'prepara' al oyente para la disonancia que resuelve descendentemente sobre el acorde siguiente. Aquí te los mostramos sombreados en color para que los veas con facilidad.

A continuación tienes una secuencia armónica similar en A menor. Como la mayor parte del movimiento de la secuencia armónica es descendente, se han usado las notas de la escala menor melódica de A para mantener un contorno suave en la escritura de la voz, excepto allí donde la nota sensible se mueve ascendiendo hacia la tónica, cerca del final.

{Figura de ejemplo 2}

Los compositores acostumbran a utilizar secuencias armónicas en todos los tipos de música.

Recuerda

Las secuencias armónicas se mueven siguiendo un patrón y a menudo contienen acordes que están alterados cromáticamente. Esto significa que los compositores pueden viajar a través de diferentes tonalidades que también formarán parte de la secuencia (ver página 41).

1. Enlaza con un corchete las secuencias armónicas.

{Figuras del ejercicio 1}

{Figuras del ejercicio 1 (sigue)}

{Figuras del ejercicio 1 (sigue)}

2. Aquí tienes una progresión de acordes. Construye una secuencia armónica a base de repetirla una nota más baja cada vez hasta completar la frase.

{Figuras del ejercicio 2}

{Figuras del ejercicio 2 (sigue)}

LA MODULACION

Para el 7º grado del curso necesitas aprender algunos de los sistemas que usan los compositores para modular de una tonalidad a otra en una pieza musical.

Secuencia armónica: El compositor altera cromáticamente las notas de una secuencia armónica para moverse hacia otra tonalidad; esto se suele utilizar cuando el compositor quiere pasar momentáneamente por otras tonalidades mientras está modulando de camino hacia la tonalidad de destino.

{Figura de ejemplo 1}

Nota pivot: El compositor usa una nota (a veces dos) como puente de una tonalidad a otra. Esto hace posible modulaciones muy intensas y se hizo popular durante el periodo

clásico. Observa estos compases de un trio de piano (violín, violonchelo y piano):

{Figura de ejemplo 2}

- Página 42 -

{Figura de ejemplo 1}

Los acordes de G mayor y Eb mayor (la relativa menor de C menor, que es la tonalidad hacia la que, eventualmente, está modulando esta frase) tienen la nota G en común:

{Figura de ejemplo 2}

Acorde pivot: Es similar a la *nota pivot*, pero aquí el compositor utiliza un acorde completo, común a ambas tonalidades, como puente para pasar de una a la otra.

{Figura de ejemplo 3}

{Figura de ejemplo 4}

- Página 43 -

Acorde de 7ª disminuida: Los compositores utilizan acordes de séptima disminuida para modular hacia número determinado de tonalidades; si cualquier nota de este acorde resuelve hacia abajo un semitono, se convierte en la 7ª dominante de otra tonalidad (mayor o menor).

{Figura de ejemplo 1}

Ten presente: Es frecuente utilizar equivalentes enarmónicos para mostrar la manera en que la música está modulando. Esto puede parecer complicado; **escucha los acordes para habituarte a la sensación sonora que producen**; después aprende a escribirlos.

{Figura de ejemplo 2: (o Gm si el B es bemol)
(o i si el B es bemol) }

{Figura de ejemplo 3: (o Em si el G permanece natural)
(o i si el G permanece natural) }

{Figura de ejemplo 4: (o C# si se utilizan equivalentes enarmónicos y se hace bajar a F un semitono)

(o i si se utilizan equivalentes enarmónicos y se hace bajar a F un semitono) }

{Figura de ejemplo 5: (o Bbm/Db si D es bemol)

(o ib si D es bemol)}

Recuerda

Las 7ª disminuidas son acordes inestables porque contienen dos tritonos (escritos como quinta disminuida o cuarta aumentada dependiendo de la grafía utilizada en el símbolo del acorde). Los compositores a menudo usan estos acordes para darle un sentimiento dramático a la música.

Aquí tienes un ejemplo de cómo puede funcionar esto en una pieza de música:

{Figura de ejemplo 6}

– **Página 44** –

1. Observa las secuencias armónicas de las páginas 37 a 39 y escribe las tonalidades por las que transitan, bajo la música.

2. Escribe las (o las) notas que podrían funcionar como *nota pivote* entre los siguientes pares de acordes.

{Figura del ejercicio 2}

3. Escribe un acorde que podría funcionar como *acorde pivote* entre los siguientes pares de acordes.

{Figura del ejercicio 3}

– **Página 45** –

4. Escribe los siguientes acordes de 7ª disminuida para que modulen sobre un acorde de 7ª dominante hacia la tónica de cuatro nuevas tonalidades (ver página 43).

{Figura del ejercicio 4}

5. Resuelve estos acordes de 7ª disminuida para que modulen sobre un acorde de 7ª dominante hacia una tónica de tu elección.

{Figura del ejercicio 5}

- Página 46 -

PARTITURAS ABIERTAS Y CERRADAS

Aquí tienes una pieza para un cuarteto de cuerda. Está escrita sobre dos pentagramas en una partitura cerrada (*close score*) las dos partes de violín en la clave de Sol^[3] y la viola y el violonchelo en la clave de Fa^[4].

{Figura de ejemplo 1}

¿Sabías que?

Escribir para un cuarteto de cuerda (dos violines, viola y violonchelo) se hizo popular en el periodo clásico. Igual que sucede con SATB, componer para cuatro 'voces' es algo que funciona bien.

Para el 7º grado del curso necesitas ser capaz de transferir una frase o una pieza de cuarteto de cuerda desde una partitura cerrada (*close score*) a una partitura abierta (*open score*), y viceversa.

Recuerda

Muchos compositores han transcrito música escrita por otros compositores. A medida que transfieras la música hacia la nueva partitura, observa cómo el compositor utiliza las progresiones y escribe idiomáticamente para los instrumentos.

- Página 47 -

Para transcribir a una partitura abierta (*open score*) escribe cada parte en un pentagrama separado, utilizando los palos de las notas igual que lo harías si estuvieras escribiendo para una única parte. Aquí tienes el mismo ejemplo anterior, escrito en

forma abierta:

{Figura de ejemplo 1}

Recuerda

Las notas se alinean verticalmente siguiendo los tiempos del compás. En composiciones con pentagrama abierto (*open score*), la música para viola suele escribirse en clave de Do^[5]. Aquí se muestra sombreada en color.

Para transcribir a partitura cerrada (*close score*): Hacer lo contrario.

– Página 48 –

1. Transfiere las siguientes frases de cuarteto de cuerda a *partitura abierta*.

{Figura del ejercicio 1, a}

– Página 49 –

{Figura del ejercicio 1, b}

– Página 50 –

2. Transfiere las siguientes frases de cuarteto de cuerda a *partitura cerrada*.

{Figura del ejercicio 2, a}

– Página 51 –

{Figura del ejercicio 2, b}

DISPOSICION DE LAS PARTITURAS ORQUESTALES – PERIODO CLASICO

En una partitura abierta (*open score*) Las distintas partes de un cuarteto de cuerda se escriben en un orden predeterminado, con la parte encargada de la voz más alta ocupando la parte superior.

A medida que los instrumentos principales de la orquesta evolucionaron durante el periodo clásico, se fue estableciendo como práctica común ordenarlos en la partitura agrupándolos por familias, habitualmente de la forma siguiente:

Viento madera

- [Flautas]
- Oboes
- [Clarinetes]
- Fagots

Viento metal

- Cornos y Trompas
- Trompetas
- [Trombones]

Percusión

- Timbales

Cuerda

- Violín I
- Violín II
- Viola
- Violonchelo
- Contrabajo

¿Sabías que?

Durante el periodo clásico los compositores empezaron a usar con más frecuencia los instrumentos indicados entre corchetes.

¿Sabías que?

- En una partitura del periodo clásico, los nombres de los instrumentos se acostumbraban a escribir en italiano.
- Si hay más de un instrumento de viento-madera o viento-metal del mismo tipo, las dos partes acostumbran a compartir el mismo pentagrama (p.e. oboe I y oboe II).
- Las partes de cornos, trompas y trompetas tienden a escribirse para instrumentos afinados en la misma tonalidad de la sinfonía, aunque la música se anota en la tonalidad de C y es transportada por los intérpretes. Esto es así porque estos instrumentos de viento-metal sólo podían tocar las notas de la serie armónica correspondiente a su tonalidad ya que los instrumentos de válvulas no se generalizaron hasta después de 1850. Los timbales de este periodo, por lo general, también usan esta notación.

Para el 7º grado del curso necesitas ser capaz de comentar la forma en la que un compositor del periodo clásico escribe para un cuarteto de cuerda o una orquesta.

A continuación tienes una página de la sinfonía nº91 en D de Haydn, compuesta en 1791.

Las zonas sombreadas de la página 53 muestran algunas de las características de la orquestación que la hacen típica de ese periodo. Dicho esto, los compositores experimentaron constantemente con la orquestación (qué instrumentos tocan qué y cuando). La orquestación es importante porque instrumentos diferentes pueden dar muchos colores diferentes a la música.

- Zona sombreada nº1: 'a2' Significa que deberían tocar los dos instrumentos de viento-madera que comparten ese pentagrama.
- Zona sombreada nº2: Toca toda la orquesta para hacer una afirmación rotunda al principio del movimiento.
- Zona sombreada nº3: Toca la familia de las cuerdas para hacer un contraste instrumental y dinámico, con la melodía y el detalle en la parte del violín I.
- Zona sombreada nº4: El viento-metal añade fuerza a las marcas de articulación ***fp*** en las familias de cuerda y viento-madera, y también, suelen tocar principalmente las notas tónica y dominante de la tonalidad de la sinfonía.

- Zona sombreada nº5: Las cuerdas más graves completan las notas de la armonía por debajo de los acordes agudos, sostenidos por la familia de viento-madera.

– Página 53 –

{Figura de ejemplo 1}

– Página 54 –

TERMINOS Y SIMBOLOS MUSICALES

FORMA

Para el 7º grado del curso necesitas conocer las siguientes formas musicales, de uso muy extendido durante el periodo clásico (aproximadamente 1750–1830). Ten presente que las definiciones dadas aquí son generalizaciones y que los compositores escogen interpretar las formas de diferentes maneras.

- **Rondo:** La forma *Rondo* es similar a la forma ternaria, ABA, pero extendida para añadir otra sección, C, en contraste – por tonalidad, melodía y sentimiento –, con las secciones A y B. Se puede describir como ABACA.

¿Sabías que?

Las secciones que aparecen una sola vez en piezas en forma de *Rondo* (como B y C, más arriba) suelen llamarse **episodios**. Las formas de *Rondo* se las suele conocer como *formas episódicas*. Las *Codas* suelen utilizarse para terminar las piezas en forma de *Rondo*, y también otros movimientos con forma de *Sonata*. Suelen ser cortas y su función es incrementar la tensión hacia el final del movimiento.

- **Sonata Rondo:** Una forma *Sonata-Rondo* es un Rondo ampliado con otra sección B (aunque esta vez en la tonalidad de la tónica), seguida por otra sección A. Se puede describir como ABACAB (en tonalidad de tónica) A/Coda.

- **Scherzo y Trío:** Estos movimientos están en forma ternaria (ABA). Son parecidos al *Minueto y trío* en que suelen estar en un compás ternario, pero a menudo son mucho más rápidas y humorosas; *Scherzo* significa 'chiste'.

– **Sonata:** La forma de *Sonata* se usa en muchos movimientos y evolucionó de manera natural como una extensión de otras formas populares del periodo barroco. A veces se le llama '*forma extendida binaria*'.

– **Exposición:**

- Primer tema (tonalidad de tónica).
- Pasaje puente (modula hacia la tonalidad de dominante).
- Segundo tema (tonalidad de dominante). A menudo contrasta en sensación con el tema principal.
- Una cadencia perfecta y marcas de repetición suelen terminar la exposición (tonalidad de dominante).

– **Desarrollo:**

- Se recorren tonalidades remotas usando fragmentos de temas de la exposición, o incluso en ocasiones temas completamente nuevos, acabando en la dominante para crearle al oyente una sensación de expectación de que la recapitulación está a punto de llegar.

– **Recapitulación:**

- Primer tema (tonalidad de tónica).
- Pasaje puente (similar al pasaje puente de la exposición pero su rol es preparar la reaparición del segundo tema, en la tonalidad de tónica).
- Segundo tema (tonalidad de tónica).
- Una cadencia perfecta y marcas de repetición suelen terminar la recapitulación y el movimiento (en tonalidad de tónica).

¿Sabías que?

Hay muchos movimientos en forma de sonata que empiezan con una lenta introducción y/o tienen una coda al final para *redondearlas*. También, Las tonalidades hacia las que los compositores escogen modular pueden ser diferentes que las indicadas aquí en este perfil de la forma de sonata.

Aquí tienes un ejemplo de la forma de sonata, mostrada en su forma más simple y breve (una **sonatina** de Clementi), para demostrar las características explicadas en la página 54:

¿Sabías que?

Sonatina significa 'sonata breve'.

{Figura de ejemplo 1

- *EXPOSICIÓN*
 - *Primer tema en la tonalidad de tónica*
 - *Pasaje puente, modulación a tonalidad de dominante*
 - *Segundo tema en tonalidad de dominante*
 - *Cadencia perfecta en tonalidad de dominante*
 - *DESARROLLO Fragmentos musicales contruidos en el primer tema; aquí en la tonalidad de tónica menor*
- }*

{Figura de ejemplo 1 (sigue)

- *Pasaje puente contruido alrededor de un pedal de dominante invertida*
 - *Primer tema en la tonalidad de tónica*
 - *RECAPITULACIÓN*
 - *Pasaje puente, permanece en tonalidad de tónica*
 - *Segundo tema en tonalidad de tónica*
 - *Cadencia perfecta en tonalidad de tónica*
- }*

LA SONATA EN EL PERIODO CLASICO

La palabra **sonata** en el periodo clásico tomo el significado de una pieza importante tanto para piano solo o acompañado por algún otro instrumento. Estaba formado generalmente por tres o cuatro movimientos en tonalidades muy relacionadas entre si, como se muestra a continuación:

1. Un **movimiento rápido** en forma de sonata (a veces con una introducción lenta).
2. Un **movimiento lento** a menudo en forma ternaria, sonata abreviada, aria y variación, o rondo.
3. Una **danza** , a menudo un *minueto y trío* o, pasado el tiempo, un *scherzo y trío* (en forma ternaria).
4. Un **movimiento rápido** (a menudo llamado *Finale*) de una naturaleza diferente a la del primer movimiento (con frecuencia en forma de *sonata, rondo, o sonata-rondo*).

¿Sabías que?

Los compositores utilizaban todos los elementos de la sonata cuando escribían para cuartetos de cuerda (dos violines, viola y violonchelo) y sinfonías (orquesta). Por eso, los cuartetos de cuerda y las sinfonías de este periodo son en realidad sonatas para cuarteto de cuerda u orquesta.

ABREVIACIONES

A veces, para ahorrar tiempo escribiendo música, los compositores utilizan abreviaturas; ornamentos, signos de octava, marcas *da capo/al segno, repetición y calderones* son algunos ejemplos.

Para el 7º grado del curso debes conocer:

{Figura de silencio extendido 2 compases } – El intérprete ha de permanecer en silencio durante dos compases (o el tiempo indicado).

{Figura de corchete horizontal indicando 'bis'} – El intérprete ha de repetir la música señalada por el corchete.

{Figura de negra con una barra cruzando el palo} – El intérprete ha de tocar negras durante tantos tiempos como esté indicado. Si hay dos barras cruzando el palo deberá tocar corcheas, si son tres barras semicorcheas.

{Figura de dos blancas unidas por una barra en un compás 2/4} Se toca *{Figura de cuatro corcheas unidas por una barra en un compás 2/4}*

{Figura de dos blancas unidas por una barra doble en un compás 2/4} o *{Figura de dos blancas unidas por una barra 'y media' en un compás 2/4}* Se toca *{Figura de dos grupos de cuatro corcheas unidas por una barra doble en un compás 2/4}*

{Figura de dos blancas unidas por una barra triple en un compás 2/4} o *{Figura de dos blancas unidas por una barra 'y dos medias barras' en un compás 2/4}* Se toca *{Figura de dos grupos de ocho corcheas unidas por una barra triple en un compás 2/4}*

·/· – El intérprete debe repetir la música de los compases previos tantas veces como indique el número que hay sobre el signo.

2

·//· – El intérprete debe repetir la música de los dos compases previos.

C / / G – El intérprete debe tocar notas del acorde C durante los tres primeros tiempos del compás y cambiar a G en el último tiempo.

{Figura de un corchete horizontal con el texto 'x4 times' abarcando por encima las figuras de inicio y final de repetición} – El intérprete debe repetir cuatro veces la música entre las marcas de repetición.

ANALISIS

1. Observa esta Gavotta y responde a las siguientes preguntas.

- Página 59 -

1. ¿En qué periodo se compuso este movimiento?
2. ¿En qué forma está compuesto?
3. ¿Por qué no hay indicaciones de dinámica en este movimiento?
4. Nombra dos características que hagan de este movimiento algo típico de una Gavota.
5. ¿En qué tonalidad está este movimiento?
6. Hacia que tonalidad relacionada ha modulado en el compás 8?
7. Observa el acorde en la zona sombreada y explica por qué se le podría considerar un acorde pivote hacia la nueva tonalidad.
8. ¿Por qué tonalidades transita la música desde el compás 9 al 20?
9. ¿En cuantas partes individuales está escrito este movimiento?
10. ¿En qué compases puedes ver un punto de pedal de tónica invertido?
11. ¿En qué compases puedes ver un punto de pedal de dominante?
12. Rodea con un círculo una nota de paso acentuada en este movimiento.
13. Nombra el ornamento del compás nº9.
14. Marca con un corchete horizontal el lugar donde las voces se mueven con un movimiento similar durante cuatro tiempos de negra (parte de agudos).
15. Indica un compás donde puedas ver una suspensión en el primer tiempo de compás.

- Página 60 -

2. Observa la exposición de este breve movimiento en forma de sonata y responde a las siguientes preguntas.

1. Nombra al compositor que podría haber escrito este movimiento.
2. ¿En qué tonalidad está el primer tema?
3. ¿Qué cadencia puedes ver que conduce hacia el compás nº7?
4. ¿En qué compás aparece el segundo tema?
5. Nombra dos maneras en las que el compositor contrasta el primer y el segundo tema.
6. Escribe los números romanos apropiados debajo del compás nº14 y el primer tiempo del compás nº15 y describe la manera en la que el compositor se aproxima a esta cadencia.
7. ¿Qué cadencia puedes ver conduciendo hacia el compás nº16?
8. ¿Qué cadencia finaliza la exposición y en qué tonalidad?
9. Describe el acompañamiento en los compases 1 a 4.
10. Describe el ritmo armónico en los compases 1 a 3.
11. Compara el ritmo armónico de los compases 1 a 3 con el utilizado en los compases 15 a 16.
12. Escribe los símbolos de acorde apropiados sobre los compases 8 a 11.
13. Nombra el ornamento del compás nº7 (pentagrama de agudos).
14. Con qué nota deberías empezar el trino del compás nº14 (pentagrama de agudos)
15. Indica el nombre de la nota cromática auxiliar inferior del compás nº15.

3. Observa este movimiento para cuarteto de cuerda y responde a las siguientes preguntas.

{Figura del ejercicio 3}

{Figura del ejercicio 3 (sigue)}

{Figura del ejercicio 3 (sigue)}

1. En una pieza de cuatro movimientos compuesta durante el periodo clásico, ¿dónde esperarías encontrar situado este tipo de movimiento?
2. ¿En qué forma está compuesto este movimiento?
3. ¿Cuál es la relación entre las tonalidades del minueto y el trío?
4. ¿Qué hay de inusual respecto a la cadencia al final de la sección A (minueto)?
5. Compara los compases 1 a 8 (parte de violín I) con los compases 8 a 16 (parte de violonchelo)?
6. ¿Qué puedes observar sobre los intervalos entre los pasajes cromáticos descendentes de los compases 5 a 6 (partes de violín II y violonchelo), y los compases 13 a 14 (partes de violín I y violín II)?

7. Nombra el ornamento del compás nº5 (parte de violín I).
8. Compara el rol del violonchelo en el minueto y en el trío.
9. ¿Cómo contrasta el compositor la textura (al final del minueto y al principio del trío)?
10. Compara los registros de la parte del violín I en el minueto y en el trío.
11. Nombra un compás del trío donde el compositor use corcheas sincopadas para decoración en octava (parte de violín I).
12. Nombra un compás del trío donde puedas ver un arpeggio ascendiendo y descendiendo una octava, construido sobre el acorde de subdominante de la tonalidad (parte de violonchelo).

13. ¿Cuál es el efecto musical de los signos de articulación de los compases 44 a 54?
14. Reescribe la parte de viola desde el último tiempo del compás 28 al compás 30 en clave de sol.
15. Nombra un compás donde la viola toca en un registro más alto que la parte del violín II.

- Página 66 -

4. Observa los compases del principio de esta sinfonía y responde a las preguntas siguientes.

{Figura del ejercicio 4}

- Página 67 -

1. Escribe en inglés los nombres de los instrumentos de viento-madera y viento-metal necesarios para interpretar esta sinfonía.
2. ¿En qué periodo se compuso esta sinfonía?
3. ¿Por qué hay dos armaduras diferentes en la partitura?
4. Escribe los nombres de las notas que sonarán cuando los instrumentos de viento-metal toquen el compás nº1.
5. ¿Por qué estas partes de viento-metal son idiomáticas para los instrumentos que se tocaban en la época en que esta sinfonía fue escrita?
6. ¿Qué instrumento dobla las notas tocadas por el oboe II en los compases 7 y 8?
7. Reescribe en forma explícita la parte de viola del compás nº1.
8. Escribe las notas que sonarán cuando los intérpretes del contrabajo toquen el compás nº1.
9. Comenta el rol de los violines y las violas en los compases 5 y 6.
10. ¿Cómo utiliza el compositor la instrumentación para ayudar al contraste entre los signos de dinámica de los compases 7 a 10?
11. Escribe los números romanos apropiados bajo los primeros dos compases.
12. ¿En qué compás sólo se ven las notas del acorde de dominante?

13. Escribe los símbolos de acorde apropiados sobre los compases 5 a 15.
14. ¿Qué compases describirías como *construidos sobre un pedal de tónica continuo*?
15. ¿Qué significa *Allegro spiritoso*?

– Página 68 –

Ejemplo de una hoja de examen

Sección 1 (20 puntos)

- 1.1 Usando semicorcheas escribe un arpeggio utilizando el acorde apropiado. Usa patrones de cuatro notas cada vez. Termina no más de dos líneas adicionales por encima del pentagrama.
V⁷ en B menor ascendente.
- 1.2 Escribe con el tiempo de compás correcto.
- 1.3 Escribe la armadura para F# mayor.
- 1.4 ¿Qué nota es la nota sensible de la escala mayor mostrada por esta armadura?
- 1.5 Escribe un acorde en estado fundamental usando las notas mostradas por este símbolo de acorde.
- 1.6 ¿Como transpondrías música para un clarinete en A. Indica el intervalo (y di si has de transponer hacia arriba o hacia abajo).
- 1.7 ¿En qué orden se acostumbraba a escribir las familias de una orquesta en las partituras del periodo clásico?

– Página 69 –

- 1.8 ¿Que es una *allemande*?
- 1.9 Haz una lista de los tipos de movimiento que esperarías encontrar en una sonata de cuatro movimientos del periodo clásico.

1.10 ¿Qué significa la expresión ***una corda*** y con qué instrumento está normalmente asociada?

Por favor, pasa página para la sección 2.

– Página 70 –

Sección 2 (10 puntos)

2.1 Haz la transposición de esta progresión de acordes de 12 compases de blues a Eb mayor usando números romanos debajo del pentagrama y símbolos de acorde por encima. Después completa la parte de teclado con acordes de bloque (*block chords*) en cada tiempo de negra. Usa abreviaturas donde sea apropiado.

{Figura del ejercicio 2.1}

– Página 71 –

Sección 3 (15 puntos)

3.1 Escribe una melodía de ocho compases para oboe usando notas de la escala de tonos enteros que empieza en Eb. No utilices armadura, pero incluye todas las alteraciones que sean necesarias. Si quieres puedes utilizar el siguiente compás para empezar:

{Figura de ejemplo del ejercicio 3.1}

Sección 4 (10 puntos)

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

{Figura del ejercicio 4.1}

- Página 72 -

Sección 5 (10 puntos)

- 5.1 Transfiere esta frase de cuarteto de cuerda a una partitura abierta (*open score*).

{Figura del ejercicio 5.1}

Sección 6 (15 puntos)

- 6.1 Etiqueta los acordes de esta frase con números romanos en la parte inferior del pentagrama y los símbolos del acorde en la parte superior. Complétalo apropiadamente.

{Figura del ejercicio 6.1}

- Página 73 -

Esta página se ha dejada en blanco intencionadamente, por favor, vuelve la hoja.

Trinity Guildhall se reserva el derecho de alterar el formato y el contenido de los papeles de examen en cualquier momento. Por favor asegúrate de consultar el último plan de estudios y nuestro sitio web - www.trinityguildhall.co.uk - antes de presentarte a un examen.

- Página 74 -

Sección 7 (20 puntos)

Observa la exposición de este breve movimiento con forma de sonata y responde a las preguntas siguientes.

{Figura del ejercicio 7}

- Página 75 -

- 7.1 ¿En qué tonalidad está el primer tema?
- 7.2 ¿En qué compases puedes ver el pasaje puente preparando al oyente para el segundo tema?
- 7.3 ¿En qué compás aparece el segundo tema?
- 7.4 ¿En qué tonalidad relacionada está el segundo tema?
- 7.5 Compara el primer y el segundo tema (dinámica, articulación, ritmo).
- 7.6 Indica el nombre de la nota cromática auxiliar inferior que es una característica particular del segundo tema.
- 7.7 ¿De qué manera funciona el segundo acorde del compás 12 como un acorde pivote entre las tonalidades del primer y del segundo tema?
- 7.8 Describe el ritmo armónico de los compases 28 a 30.
- 7.9 ¿En qué compás puede verse la cadencia final de la exposición?
- 7.10 ¿Qué partes de un movimiento en forma de sonata esperarías que siguieran después de la exposición?

- Página 76 -

Tesitura de los instrumentos

Las tesituras dadas aquí son las tesituras en afinación de orquesta para interpretes 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	{Figura 9}	Suena una 5ª perfecta por debajo
Trompa tenor en Eb (tenor horn)	{Figura 10}	Suena una 6ª mayor por debajo
Trombón tenor	{Figura 11}	
Trombón bajo	{Figura 12}	

Instrumentos de percusión

Timbales	{Figura 13}
----------	-------------

También necesitas conocer sobre las partituras clásicas para metales (ver página 52) y timbales.

Instrumentos de cuerda

Violín	{Figura 14}	
Viola	{Figura 15}	
Violonchelo	{Figura 16}	
Contrabajo	{Figura 17}	Suena una octava por debajo
Guitarra clásica	{Figura 18}	Suena una octava por debajo

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 7º grado del curso.

Pasaje puente:

Transición

C ^{{Figura 'triangulo mayor'}7} (en relación a los símbolos de los acordes):

C_{maj7} – C_{ma7} – $CM7$

C_m ^{{Figura 'triangulo mayor'}7}:

C_m ^{Figura 'triangulo mayor'}

$C^{\circ}m^7$:

Cm^{7b5} – $C-7^b5$ – $Cmin7^b5$

Consonance:

Concord

Dissonance:

Clash

Pianistic:

Idiomático (palabra equivalente para otros instrumentos)

Piano:	Pianoforte
Riff:	Ostinato
Rondo form:	Old rondo form
Second subject:	Second theme
Sonata form:	First movement form
Sonata rondo:	Rondo sonata, modern rondo moderno, new rondo
Subject:	Theme
Timpani:	Kettle drums
Tutti:	Whole orchestra

Nombres de instrumentos en inglés y en italiano

Instrumentos de viento-madera

Clarinet:	Clarinetto
Trombone:	Trombone

Recuerda

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

Notas de la traducción:

Índice

- [1] “*Vamp*” es una técnica de acompañamiento en la que el bajo y la batería repite constantemente la misma frase de dos o cuatro compases durante toda una pieza. Concepto equivalente al *ostinato*. Es frecuente en el jazz, gospel, soul, funk, r&b, hip-hop y rock.
- [2] “Tercera de Picardía” En francés: *Tierce de Picardie*. En inglés se utiliza el nombre francés de esta figura.
- [3] En este *gran pentagrama*, la voz soprano corresponde al pentagrama con la clave de Sol.
- [4] En este *gran pentagrama*, la voz bajo corresponde al pentagrama con la clave de Fa.
- [5] Clave de do, sobre la tercera línea del pentagrama.