

Manual de Teoría Musical

Trinity College London
exámenes escritos

8º 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

Transposición	2
El modo Mixolidio	4
Repaso – Escalas y tonalidades	7
Escribiendo melodías	9
Serialismo	12
Armonización	15
Armonización de corales al estilo de J. S. Bach	18
Modulando a través de una frase de coral	22
Acordes cromáticos	25
Escribiendo para piano del periodo romántico	30
La orquesta en el periodo romántico	37
Escribiendo una partitura en C	39
Términos y símbolos musicales	43
Análisis	48
Ejemplo de una hoja de examen	62
Rangos de los instrumentos	70
Rangos de las voces	71
Palabras diferentes – Igual significado	71
Idiomas diferentes – Igual significado	71

TRANSPOSICION

Para el 8º grado del curso necesitas conocer cómo transponer música para todos los instrumentos transpositores del grado. Mira en las páginas 70 a 71 para saber cuáles son, sus tesituras e intervalos de transposición. Cuando el intervalo de transposición es grande, puede ser necesario escribir la música usando una clave diferente.

Recuerda

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

1. Haz la transposición de esta música de manera que un flautín (*piccolo*) pueda tocarla con la misma altura que aparece en las notas siguientes.

{Figura del ejercicio 1}

2. Haz la transposición de esta música de manera que un *cornu inglés* pueda tocarla con con la misma altura que aparece en las notas siguientes.

{Figura del ejercicio 2}

3. Haz la transposición de esta música de manera que un saxo soprano en Bb pueda tocarla con la misma altura que aparece en las notas siguientes.

{Figura del ejercicio 3}

4. Haz la transposición de esta música de manera que un glockenspiel (*carrillón de láminas*) pueda tocarla con la misma altura que aparece en las notas siguientes.

{Figura del ejercicio 4}

5. Haz la transposición de esta música de manera que una trompa tenor (*tenor horn*) en Eb pueda tocarla con la misma altura que aparece en las notas siguientes.

{Figura del ejercicio 5}

EL MODO MIXOLIDIO

En los grados 6º y 7º del curso aprendiste que las melodías a veces pueden escribirse usando modos. Si tocas en un teclado todas las notas blancas en una octava de Sol a la siguiente nota Sol, obtendrás el patrón tono-semitono correspondiente al modo Mixolidio.

{Figura de ejemplo 1}

Modo Mixolidio empezando en G

Aquí lo tienes transpuesto para empezar en C. Observa que se hace necesario el uso de alteraciones para mantener el patrón tono-semitono correcto para el modo Mixolidio.

{Figura de ejemplo 2}

Modo Mixolidio empezando en C

Se escriben muchas melodías usando el modo Mixolidio, y para el 8º grado del curso necesitas ser capaz de reconocerlas y escribirlas usando escalas en el modo Mixolidio como base.

Identificación de la tonalidad o el modo de una pieza

Aquí tienes un ejemplo que muestra cómo identificar si una pieza de música está escrita usando el modo Mixolidio:

{Figura de ejemplo 3}

Recuerda

En melodías modales a veces se utilizan las armaduras, aunque este no sea siempre el caso.

- ¿Hay algún bemol o sostenido en la armadura, y si es así, cuantos?
- *Sí, un bemol, de manera que la tonalidad podría ser F mayor, o D menor, o la música podría ser modal.*
- ¿Hay alguna alteración en la música que pudieran corresponder a una 6ª o una 7ª aumentada en el relativo menor?

- *No.*
- ¿Hay alguna razón para pensar que la tonalidad es F mayor?
- *No, porque ninguna de las frases está centrada en torno a F.*
- ¿Hay alguna otra característica inusual?
- *Sí, las frases están centradas en torno a C, pero el tercer grado (E) no es menor (como sería el caso si estuviera en modo Eólico o Dórico empezando en C). También, el 7º grado es bemol.*

Respuesta:

Esta melodía está escrita usando el modo Mixolidio empezando en C.

– Página 5 –

1. Utiliza las preguntas anteriores para averiguar la tonalidad o el modo (Eólico, Dórico o Mixolidio) de la siguiente música.

{Figura de ejemplo 1}

– Página 6 –

2. Escribe una octava de las siguientes escalas en un ritmo que encaje en el tiempo de compás indicado. Usa silencios entre algunos grados de la escala. No utilices armaduras, pero escribe las alteraciones que sean necesarias.
 - a) Modo Mixolidio empezando en Bb, descendiendo y luego ascendiendo.
 - b) Modo Mixolidio empezando en D, descendiendo y luego ascendiendo.
 - c) Modo Mixolidio empezando en E, ascendiendo y luego descendiendo.
 - d) Modo Mixolidio empezando en G, descendiendo y luego ascendiendo.
 - e) Modo Mixolidio empezando en A, ascendiendo y luego descendiendo.
3. Escribe melodías de ocho compases usando notas del modo Mixolidio. No uses armaduras pero escribe las alteraciones que sean necesarias. Para los instrumentos transpositores, utiliza su afinación propia en lugar de la afinación de concierto.

Recuerda

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.

Para violín, usando modo Mixolidio empezando en E

{Figura de ejemplo 1}

– Página 7 –

a) Para saxo soprano en Bb, usando modo Mixolidio empezando en F

b) Para clarinete en Bb, usando modo Mixolidio empezando en Eb

c) Para viola, usando modo Mixolidio empezando B

REPASO – ESCALAS Y TONALIDADES

1. Indica de qué escalas se trata.

{Figura de ejemplo del ejercicio 1}

D pentatónica mayor ascendente y luego descendente.

{Figuras del ejercicio 1}

– Página 8 –

2. Escribe la armadura de cada tonalidad

{Figuras del ejercicio 2}

ESCRIBIENDO MELODÍAS

Para el 8º grado del curso necesitas ser capaz de escribir melodías más largas (12 o 16 compases de duración); utiliza el contraste para hacerlas más interesantes. Sin embargo, alguna repetición y/o secuencia ayuda a que una melodía produzca una sensación plena y satisfactoria. Aquí tienes una melodía muy conocida, hermosa pero simple, *Danny Boy*, que muestra cómo puede ser de efectivo el uso de la repetición y el registro para mantener el interés del oyente.

{Figura de ejemplo 1:

G mayor con un fuerte tirón hacia E pentatónica menor

Repetición exacta

Claramente en G mayor

Cambio de registro, pero usando repetición rítmica

Gran intervalo para el clímax de la melodía

Decoración del principio de la melodía, pero terminando claramente en G mayor

}

1. Escribe melodías de 12 o 16 compases de longitud. Para los instrumentos transpositores, utiliza su afinación propia en lugar de la afinación de concierto.

Para flauta dulce soprano en D mayor

{Figura 1 del ejercicio 1}

Para fagot en G menor

{Figura 2 del ejercicio 1}

Para flauta, usando notas de la escala de tonos enteros empezando en F, sin utilizar armadura, pero usando las alteraciones que sean necesarias.

{Figura 3 del ejercicio 1}

Recuerda

Las melodías de la escala de tonos enteros (como buena parte del tema musical de 'Los Simpson' de Danny Elfman) no tienen un centro tonal, por lo que usa características melódicas y rítmicas para darle una sensación de equilibrio a la melodía.

¿Sabías que?

Las características rítmicas y melódicas que desarrolla el compositor en una pieza a veces reciben el nombre de células, especialmente en el análisis musical contemporáneo.

– Página 11 –

Para saxo soprano en Bb, usando la escala de blues en D, sin usar armadura, pero escribiendo todas las alteraciones que sean necesarias.

{Figura 4 del ejercicio 1}

Para violonchelo, usando el modo Mixolidio empezando en C, sin usar armadura, pero escribiendo todas las alteraciones que sean necesarias.

{Figura 5 del ejercicio 1}

Para clarinete en Bb, usando la escala pentatónica mayor empezando en E, sin usar armadura, pero escribiendo todas las alteraciones que sean necesarias.

{Figura 6 del ejercicio 1}

– Página 12 –

Entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, compositores como Wagner, R. Strauss y Debussy empezaron a usar acordes tan complicados que empezó a ser difícil para el oyente captar la sensación de tonalidad. Algunos compositores empezaron a experimentar escribiendo música sin un centro tonal (música atonal). Otros, aunque encontraran interesante la música atonal como concepto, buscaron la forma de componer música utilizando cada nota de la escala cromática de la misma manera, sin darle ventaja a ninguna nota sobre las otras. El resultado de esa búsqueda fue el

Serialismo.

Para escribir una pieza de *música serial* el compositor empezaba con una serie de doce notas en la que cada grado de la escala cromática se utilizaba una única vez para crear una serie de notas (*tone row*).

¿Sabías que?

Debido a la existencia de equivalentes enarmónicos hay muchas formas de escribir una serie de notas. Intenta escribirlos de manera que sea fácil de leer para los músicos.

¿Sabías que?

La *serie de notas* original de cualquier pieza recibe el nombre de *original* (a menudo abreviado como **O**).

Aquí tienes un ejemplo de una serie de notas. Fue escrita por Schoenberg, y utilizada para componer sus 'Variaciones para orquesta op.31'.

{Figura de ejemplo 1}

Aviso

Es imposible escribir una serie de notas que no contenga ninguna alusión a una tonalidad; aquí las cuatro primeras notas implican B mayor, las cuatro siguientes D menor, y las últimas cuatro, C menor.

La serie de notas puede estar escrita en sentido *retrógrado* - **R** -, (hacia atrás).

{Figura de ejemplo 2}

Ten presente que la serie de notas puede estar *invertida* - **I** -, (de abajo hacia arriba), o también puede aparecer en sentido *retrógrado-invertido* - **IR** -, (escrita con los intervalos de la fila cabeza abajo y hacia atrás). No necesitas saber cómo se hace esto en el 8º grado del curso.

La serie de notas y sus diferentes formas se usan como base para crear una melodía serial o una pieza mayor. Aquí tienes una melodía de 16 compases para violonchelo escrita usando la serie de notas del ejemplo en forma retrógrada.

{Figura de ejemplo 3}

1. Escribe melodías seriales de 12 o 16 compases de longitud utilizando la serie de notas de Schoenberg anterior y su *retrógrada*.

Ten presente que puedes, si quieres:

- Repetir notas de la *serie de notas* en el mismo registro.
- Repetir dos notas de la serie de notas usándolas como trino o *tremolo*.
- Usar características rítmicas fuertes en tu melodía.
- Transponer toda la *serie de notas* (o hacerla retrógrada).
- Terminar la melodía con una nota que no sea la última de la serie de notas.

Recuerda

Cuando escribas una melodía serial, escribe idiomáticamente para el instrumento, igual que harías con cualquier otro tipo de melodía. Utiliza las alteraciones de manera que resulte fácil de leer para el intérprete.

{Figura 1 del ejercicio 1}

Para clarinete en Bb

{Figura 2 del ejercicio 1}

Para trompeta en Bb

2. Escribe una *serie de notas* y su retrógrada. Después escribe melodías seriales de 12 o 16 compases de longitud. Para los instrumentos transpositores, utiliza su afinación propia en lugar de la afinación de concierto.

Para saxo alto en Eb

Para carrillón de láminas (glockenspiel)

Recuerda

Usa todo el papel pautado que puedas para practicar la escritura de filas de tonos y sus retrógradas. Después escribe melodías seriales con ellas. Tócalas de manera que aprendas a *oírlas* en tu cabeza.

ARMONIZACION

Para el 8º grado del curso necesitas ser capaz de armonizar a cuatro voces (SATB) con un estilo apropiado. Para prepararte para ello es útil etiquetar los acordes de corales o himnos tal y como has aprendido a hacerlo en los grados 6º y 7º del curso. En esta ocasión, presta atención a lo siguiente:

1. **El 6_4 de paso:** Esta es una progresión de acordes diferente de la *progresión cadencial* 6_4 que aprendiste en el 7º grado del curso, aunque su nombre también procede el *bajo cifrado* (recuerda que en el bajo cifrado 6_4 significa *segunda inversión*). Se utiliza como un medio para pasar de *I* a *Ib* (o *i* a *ib*) y de *IV* a *Ivb*, o viceversa. A veces se añade también la séptima al acorde 6_4 .

Aquí tienes dos progresiones de acordes 6_4 de paso, que conducen a una cadencia (a través de una cadencial 6_4):

{Figura de ejemplo 1}

2. **El 6_3 de paso:** Esta progresión de acordes también toma su nombre del bajo cifrado (recuerda que en el bajo cifrado 6_3 significa *primera inversión*). Se utiliza principalmente como un medio para pasar de *I* a *Ib* (o *i* a *ib*) y viceversa; su sonido es más fuerte que el 6_4 de paso.

{Figura de ejemplo 2}

¿Sabías que?

Las partes de alto y de tenor están a una 5ª de distancia en el segundo y el tercer acorde. Sin embargo, como se mueven desde una 5ª disminuida a una 5ª perfecta, no se consideran quintas consecutivas.

3. **Las suspensiones:** En el 7º grado del curso utilizaste suspensiones dentro de secuencias armónicas. Para el 8º grado del curso deberías ser capaz de usarlas apropiadamente en una coral o un himno. Los compositores las usan principalmente cerca de los puntos de cadencia.

{Figura de ejemplo 3}

Recuerda

El 3er tiempo del compás es un tiempo fuerte en 4/4.

Recuerda

Las suspensiones normalmente ocurren en los tiempos fuertes del compás, y hay que prepararlas, es decir, que la nota que se ha de suspender aparece en el acorde anterior con el mismo registro. Esto prepara al oyente para la disonancia que se resuelve descendiendo en el acorde siguiente.

¿Sabías que?

Algunas suspensiones se escriben como notas ligadas, en cambio, otras no.

Las suspensiones siempre se resuelven descendientemente, si una disonancia se resuelve ascendientemente se llama *retardo*.

3. 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 de acordes. Rodea con un círculo las suspensiones que encuentres.

{Figura del ejercicio 1}

4. Armoniza las frases siguientes.

{Figura del ejercicio 2}

Aviso: El final de las frases (los puntos de cadencia) normalmente se marcan con un calderón: *{Figura de calderón}*

ARMONIZACION DE CORALES AL ESTILO DE J. S. BACH

Para el 8º grado del curso necesitas ser capaz de armonizar una coral al estilo de

J. S. Bach. Para hacerlo necesitarás conocer las siguientes características de la forma en que escribía sus corales:

1. **Cadencias:** Bach utilizaba principalmente cadencia auténtica o imperfecta (casi nunca utilizaba cadencia plagal ni rota). Cuando utilizaba cadencia auténtica, a menudo:

{Figura de ejemplo 1}

- *Se aproximaba a la cadencia desde $\text{ii}^{\text{7}}\text{b}$*
- *Dejaba caer la nota sensible^[1] hacia la 5ª si estaba en la voz alto o tenor.*

¿Sabías que ?

Bach prácticamente siempre terminaba con una *tercera de picardía* en las corales de tonalidad menor.

{Figura de ejemplo 2}

- Armonizaba las blancas de la voz de soprano con dos acordes.

¿Sabías que?

Cuando usaba V^{7} , Bach a menudo usaba la 7ª más como nota de paso que sobre el tiempo.

2. **Decoración:** A Bach le gustaba mantener un cierto *suspense musical* en sus corales. Para conseguirlo utilizaba suspensiones, notas de paso (acentuadas o sin acentuar) y notas auxiliares para mantener la música fluyendo:

{Figura de ejemplo 3}

- *Notas de paso sin acentuar*
- *Nota auxiliar superior*
- *Suspensión*
- *Notas de paso sin acentuar*
- *Nota de paso acentuada*
- *Notas de paso sin acentuar*

3. **Escritura de las voces en terceras y sextas:** Bach acostumbraba a tener dos voces moviéndose juntas de forma similar, incluso entre la posición fundamental y la primera inversión del mismo acorde.

{Figura de ejemplo 1}

· *Las voces alto y tenor se mueven en sextas (las notas de armonía y las auxiliares).*

· *Las voces tenor y bajo se mueven en terceras (notas de armonía y notas de paso).*

4. **Voz de tenor alta:** Bach a menudo escribía las voces de tenor muy altas. Aquí tienes un ejemplo en el que la voz de tenor está más aguda que la voz de alto:

{Figura de ejemplo 2}

¡Consejo útil!

Cuando escribas partes de tenor al estilo de Bach, mantenlas por encima del pentagrama tanto como sea posible.

5. **Anacrusas:** Bach a menudo utilizaba *i - i* o *I - I* en lugar de *V - i* para el principio de una anacrusa. Sin embargo, si lo hacía, normalmente también hacía subir la línea de bajo una octava para mantener la música fluyendo.

{Figura de ejemplo 3}

· *La línea de bajo asciende una octava*

¿Sabías que ?

En una colección editada por Albert Riemenschneider - “*Bach: 371 Harmonized Chorales and 69 Chorale Melodies with Figures Bass (Schirmer/Music Sales)*” - hay disponibles más de trescientas armonizaciones de las corales de Bach. De ahora en adelante, en los ejercicios habrá una **R** (de *Riemenschneider*) seguida de un número para que puedas comparar tu trabajo con el original.

1. Armoniza las frases siguientes al estilo de J. S. Bach.

{Figura del ejercicio 1}

2. Señala las notas de paso sin acentuar (U) y las notas de paso acentuadas (A) en las siguientes corales:

{Figura del ejercicio 2}

3. Reescribe las siguientes frases añadiendo notas de paso y notas auxiliares.

{Figura del ejercicio 3}

¡Consejo útil!

Busca intervalos de 3ª entre notas adyacentes para encontrar lugares donde poner notas de paso.

MODULANDO A TRAVES DE UNA FRASE DE CORAL

Para el 8º grado del curso necesitas ser capaz de modular en la frase de una coral o un himno usando una nota o un acorde pivote apropiado. Para hacerlo:

- Averigua la tonalidad en la que empieza y termina cada frase (a menudo marcado con un *{Figura: Calderón}*).
- Localiza un lugar donde puedas utilizar una nota o un acorde pivote (una nota o un acorde que sea común a ambas tonalidades).
- Escribe la nota o el acorde pivote y úsalo como puente para pasar de una a otra tonalidad (y de regreso, si fuera necesario).
- Armoniza el resto de la frase en la tonalidad que ha de terminar ésta.

{Figura de ejemplo 1}

1. Armoniza las siguientes frases. Modula según sea necesario.

{Figura del ejercicio 1}

– Página 23 –

2. Termina de armonizar las siguientes frases.

{Figuras del ejercicio 2}

– Página 24 –

{Figuras del ejercicio 2 (sigue)}

– Página 25 –

ACORDES CROMATICOS

Para el 8º grado del curso necesitas conocer algunos de los acordes cromáticos que usan los compositores para añadir un sentimiento dramático a su música, que son los siguientes:

Acorde de 6ª Napolitana

El nombre de este acorde proviene del bajo cifrado (recuerda que en el bajo cifrado el símbolo **6** o $\overset{6}{3}$ significa *primera inversión*); probablemente se llama *Napolitana* porque este acorde era muy popular en Italia, especialmente durante el siglo XVIII. La 6ª Napolitana es la primera inversión del acorde construido sobre la supertónica^[1] disminuida un semitono. Aquí tienes un ejemplo en C mayor:

{Figura de ejemplo 1}

El acorde de 6ª Napolitana se acostumbra a utilizar en lugar de *iib* en las progresiones de acordes *iib – V – I* o más comúnmente, *iib – V – i*. Aquí tienes un ejemplo escrito en el periodo barroco donde el acorde de 6ª Napolitana resuelve sobre

la dominante y después hacia VI antes de moverse hacia una cadencia auténtica:

{Figura de ejemplo 2}

Aquí tienes otro ejemplo, escribo en el periodo clásico:

{Figura de ejemplo 3}

- Página 26 -

1. Usando negras, escribe acordes de 6ª Napolitana a cuatro voces para SATB. Dobra la raíz en cada caso, incluso aunque el acorde esté en primera inversión. Después resuelve el acorde sobre la dominante y luego sobre tónica para hacer una cadencia auténtica.

{Figuras del ejercicio 1}

Acordes de 6ª aumentada

El nombre de estos acordes proviene del bajo cifrado (recuerda que en el bajo cifrado el símbolo **6** o 6_3 significa *primera inversión*). Los acordes de 6ª aumentada son acordes contruidos normalmente sobre la submediante^[1] disminuida un semitono. Hay tres tipos y normalmente resuelven hacia la dominante de la tonalidad, con frecuencia a través de un acorde **Ic** (o **ic**).

Aquí se muestran resolviendo sobre la dominante en C mayor:

6ª Italiana

{Figura de ejemplo 1}

6ª Francesa

{Figura de ejemplo 2}

6ª Alemana

{Figura de ejemplo 3}

¿Sabías que?

Las sextas aumentadas a veces se construyen sobre la *supertónica* disminuida un semitono.

Si resuelven vía **Ic** sobre la dominante, la progresión tiene el aspecto siguiente, normalmente moviéndose hacia una cadencia auténtica:

{Figura de ejemplo 4}

*Este acorde es enarmónicamente equivalente al acorde de arriba.

Los acordes de 6ª aumentada suelen usarse en lugar de *IVb* o *ivb* en las progresiones de acordes *IVb - V - I* o *ivb - V - i*

Aviso: Los acordes de 6ª alemana son enarmónicamente equivalentes a los acordes de 7ª dominante y son útiles en modulaciones hacia tonalidades relacionadas pero distantes, como por ejemplo la supertónica disminuida un semitono.

- Página 27 -

Aquí tienes un ejemplo de una 6ª italiana escrita en el periodo barroco:

{Figura de ejemplo 1}

Aviso: Los acordes de 6ª aumentada producen una sensación de inestabilidad debido a los intervalos que contienen. Producen la necesidad de resolver. Tócalos para asimilar esta sensación.

1. Resuelve los siguientes acordes de 6ª italiana para SATB sobre el acorde de dominante en la tonalidad indicada.

{Figuras del ejercicio 1}

2. Resuelve los siguientes acordes de 6ª francesa para SATB sobre el acorde de dominante de la tonalidad indicada.

{Figuras del ejercicio 2}

- Página 28 -

3. Resuelve los siguientes acordes de 6ª alemana para SATB sobre el acorde indicado en números romanos y en la tonalidad indicada.

{Figuras del ejercicio 3}

Acordes de dominante secundaria

Estos acordes están alterados cromáticamente para funcionar como acordes de dominante en otra tonalidad. Se suele pasar por ellos de forma rápida para evitar competir con la tonalidad de tónica establecida.

Aquí tienes un ejemplo escrito en el periodo clásico que muestra cómo las dominantes secundarias pueden intensificar la sensación de la tónica (C) a base de crear referencias hacia otras tonalidades (en este caso, D menor y F mayor).

{Figura de ejemplo 1}

– Página 29 –

1. Haz la transposición de estas progresiones de acordes que incluyen una dominante secundaria a las tonalidades indicadas:

{Figuras del ejercicio 1}

Acordes de la tonalidad de tónica menor

A veces, al escribir piezas en tonalidades mayores, los compositores toman *prestados* acordes de tonalidades menores de la misma tónica, especialmente en el periodo romántico. Los acordes más populares, los preferidos son aquellos contruidos sobre los grados *ii dim*, *iv* y *bVI*, de la escala. Aquí hay un ejemplo que muestra los acordes que pueden considerarse *acordes prestados (borrowed chords)*.

{Figura de ejemplo 1}

Aquí tienes un ejemplo, escrito en el periodo romántico:

{Figura de ejemplo 2}

1. Escribe los acordes que se toman prestados (*borrowed chords*) más habitualmente de las tonalidades siguientes. Indícalos usando números romanos por debajo del pentagrama y con el símbolo del acorde por encima.

ESCRIBIENDO PARA PIANO DEL PERIODO ROMANTICO

El periodo romántico (aproximadamente de 1830 a 1900) fue testigo de un cambio inmenso en el piano, como instrumento. Su tesitura se amplió significativamente y los fabricantes competían entre sí para refinar sus mecanismos, sus pedales y la potencia de su sonido. Al hacerlo, los materiales utilizados en su fabricación también cambiaron.

Buena parte de este desarrollo técnico fue impulsado por los compositores de la época, muchos de los cuales eran pianistas virtuosos de pleno derecho (por ejemplo, Schumann, Chopin y Liszt).

¿Sabías que?

'*Virtuoso*' denota a un intérprete o un cantante que tiene un alto grado de maestría técnica de su instrumento o su voz.

Los virtuosos atraían poderosamente la atención en los conciertos públicos, que se hicieron populares en esta época. En contrapartida, esto inspiraba a los compositores a escribir música que extendía los límites de lo que era técnicamente posible hacer con el instrumento.

Durante este periodo, los compositores tendían a usar la *forma* de manera más informal que hasta entonces y la música a menudo se escribía con un espíritu improvisatorio.

¡Consejo útil!

Aquí tienes algunos ejemplos que muestran características de la música escrita para piano del periodo romántico:

Contrastes de registro, textura y dinámica: El desarrollo del piano durante el periodo romántico supuso que estos contrastes podían ser más pronunciados; los compositores a veces los ponían a prueba hasta el límite.

{Figura de ejemplo 1}

{Figura de ejemplo 1 (sigue)}

Aviso

La tonalidad de esta sonata es Bb mayor, pero la música ha modulado hacia F menor en el punto donde empieza este fragmento. Observa el dramático acorde de 6ª Napolitana en la nueva tonalidad (marcado con un asterisco), que eventualmente resuelve hacia su acorde de dominante siete compases más adelante.

Sentimiento improvisatorio: A veces se utilizaban acordes arpegiados para añadir rango a los acordes y producir la sensación de improvisación.

{Figura de ejemplo 1}

Las cadencias (ver página 44) producían un sentimiento de flujo y reflujo a la música.

{Figura de ejemplo 2}

El uso de silencios, marcas *recitativas* y *ad libitum*, grupos rítmicos irregulares y acentos en tiempo débil daban como resultado la desestabilización de la sensación de un tiempo fijo en el compás. Las notas de gracia y trémolo de octava también se utilizaban con el mismo objetivo.

Melodías (y a veces acompañamientos) a una mano. Muchos compositores querían exhibir su propio talento o el de otros intérpretes, y se escribieron muchos estudios (ver página 44) durante este periodo. Bastantes de ellos eran tan técnicos que la música resultaba *floja* para el oyente; otros, como los *Estudios de Chopin*, son piezas maravillosas por derecho propio, pero al mismo tiempo todo un reto para las habilidades técnicas del músico. Aquí tienes un ejemplo donde Chopin quiere que el intérprete haga destacar la melodía (en las notas grandes) por encima de un acompañamiento exigente, parte del cual está en la misma mano que la melodía.

{Figura de ejemplo 3}

Texturas más densas. Durante este periodo, los compositores usaban con más frecuencia las *octavas dobles* (octavas que debían tocarse con ambas manos al mismo tiempo), a veces rellenas con acordes completos para mayor consistencia. Son difíciles de tocar, especialmente a velocidades elevadas como la de este *Scherzo*:

{Figura de ejemplo 1}

Los trinos también se utilizaban como una manera de rellenar las texturas.

Uso del pedal. Con el desarrollo de los pedales de *una corda* y *sostenuto* se hicieron posibles nuevas texturas. Beethoven era muy consciente de ello en sus últimas composiciones para piano, y sus indicaciones sobre el uso de los pedales eran muy específicas:

{Figura de ejemplo 2}

Aviso

Este pasaje, además de ser interesante por sus indicaciones para los pedales, es improvisatorio; la palabra *recitativo*, es un término utilizado a menudo en ópera para describir las conversaciones o reflexiones que los personajes cantan, con ritmo libre, entre sus arias.

1. La música siguiente se escribió para piano durante el periodo romántico. Nombra las características que la hacen típica de este periodo.

{Figura del ejercicio 1.a}

{Figura del ejercicio 1.b}

{Figura del ejercicio 1.c}

LA ORQUESTA EN EL PERIODO ROMANTICO

A lo largo del periodo romántico los compositores fueron ampliando el tamaño de la orquesta; los instrumentos como el clarinete o el trombón se hicieron estándar y el número de partes para instrumentos de viento-madera, viento-metal y percusión se incrementó de forma generalizada. Para equilibrarlo, el número de cuerdas también creció, y en ocasiones voces fueron subdivididas.

Subdivisión de las partituras orquestales – Periodo romántico

Igual que en periodo clásico, era práctica común que los instrumentos de una orquesta se escribieran en un orden específico, agrupándolos por *familias*. En ocasiones, particularmente en la sección de viento, un mismo músico debía llevar dos instrumentos diferentes y tocar cualquiera de ellos según las especificaciones del compositor (por ejemplo, la flauta *doblando* al piccolo).

Viento-madera

Piccolo
Flautas
Oboes
Corno inglés
Clarinetes
Fagots

Viento-metal

Trompas
Trompetas
Trombones
Tuba

Percusión

Timbales
Triangulo
Platillos
Bombo

Cuerdas

Violín I
Violín II
Viola
Violonchelo
Contrabajo

Recuerda

Si hay más de un instrumento de viento-madera o viento-metal del mismo tipo, normalmente las dos partes comparten un pentagrama (p.e. Oboe I y Oboe II).

¿Sabías que?

- En una partitura del periodo romántico, los nombres de los instrumentos, los símbolos de tiempo y las instrucciones de ejecución pueden aparecer escritas en italiano, pero a menudo están escritas en el idioma con el que el compositor está más familiarizado (ver páginas 72 a 73).

- En las partituras del periodo romántico, la música para los instrumentos transpositores tiende a estar escrita en afinación de concierto. Normalmente se utiliza una armadura, pero no siempre es el caso.

- A veces, los compositores del periodo romántico también podían escoger escribir la parte de viento-metal en C. Esto se hace evidente a partir de la armadura, o las alteraciones.

Para el 8º grado del curso necesitas ser capaz de comentar la manera en que un compositor del periodo romántico escribe para un cuarteto de cuerda, o una orquesta.

Aquí tienes la obertura de la Sinfonía nº4 en E menor de Brahms, compuesta en 1885. Las zonas sombreadas muestran algunas características de la orquestación que la hacen típica del periodo.

Recuerda

La orquestación es importante, porque instrumentos diferentes pueden darle a la música una coloración muy distinta.

{Figura de ejemplo 1}

- Zona coloreada nº1:** Dos voces de cada viento-madera comparten un mismo pentagrama. Las partes de clarinete están en A y están escritas en la afinación de orquesta.
- Zona coloreada nº2:** La sección de viento-madera acompaña a las cuerdas en los tiempos débiles.
- Zona coloreada nº3:** Dos voces de cada viento-metal comparten un mismo pentagrama. Hay dos tipos de trompa; trompa en E y trompa en C. Ambos están escritos en la afinación de orquesta, igual que las trompetas en E.
- Zona coloreada nº4:** Los timbales están afinados en E y en H (esto significa B en alemán, ver página 72).
- Zona coloreada nº5:** Los violines tocan a una distancia de una octava, lo que le da profundidad al sonido.
- Zona coloreada nº6:** La parte de la viola está dividida en dos voces (**div.**).
- Zona coloreada nº7:** La parte del violonchelo es independiente de la parte de bajo y está escrita por separado. Esto se vuelve cada vez más frecuente en el periodo romántico.

Aquí tienes un breve fragmento de la Sinfonía Nº1 de Tchaikovsky (sólo la parte de viento-metal).

{Figura de ejemplo 1}

Para el 8º grado del curso necesitas ser capaz de reescribirla tal y como sonará

(como una partitura en C), usando armaduras o alteraciones de acuerdo con el fragmento original. También tendrás que hacer lo mismo para las secciones de viento o percusión de la orquesta.

Para hacerlo:

- Determina la tonalidad de la pieza observando la armadura de una parte que corresponda a un instrumento no transpositor.
- Determina qué partes necesitan transposición.
- Realiza la transposición de las partes que lo necesiten, escribiendo la armadura o las alteraciones.
- Escribe las otras partes, extendiendo completamente las abreviaciones.
- Escucha la música en tu cabeza para comprobar que suena correctamente.

Recuerda

Las notas han de estar alineadas verticalmente siguiendo los tiempos del compás; también, que parte de la música tendrá que ser escrita con la misma afinación, pero usando claves diferentes.

Aquí tienes el ejemplo anterior escrito como una partitura en C:

{Figura de ejemplo 2}

- Página 40 -

1. Reescribe los siguientes fragmentos tal y como sonarán (como una partitura en C). Escribe los nombres de todos los instrumentos en inglés.

{Figura del ejercicio 1.a}

{Figura del ejercicio 1.b}

- Página 41 -

{Figura del ejercicio 1.c}

{Figura del ejercicio 1.d}

{Figura del ejercicio 1.e}

TERMINOS Y SIMBOLOS MUSICALES

FORMA

Para el 8º grado del curso necesitas conocer las siguientes formas musicales. Ten presente que las definiciones dadas aquí son generalizaciones y que los compositores escogen interpretar las formas de diferentes maneras.

- **El Concierto:** El concierto es un tipo de pieza en el cual se exhibe y se contrasta la habilidad de un solista, o un grupo de solistas, frente a una orquesta. Los compositores se han sentido inspirados para escribir conciertos de muchas maneras a lo largo de los periodos barroco, clásico y romántico. Aun hoy en día se siguen componiendo nuevos conciertos.

Periodo barroco (aproximadamente 1600 – 1750)

Dos tipos de concierto dominan este periodo:

1. El *concerto grosso* – (gran concierto)

Un concierto con secciones contrastadas para:

- a) Un grupo reducido de solistas (habitualmente llamado ***concertino***)
- b) Toda la orquesta (habitualmente llamada ***ripieno***)

Características principales:

- Contraste dinámico entre las secciones *concertino* y el *ripieno* debido al diferente número de instrumentos entre ambos.
- A menudo se incluyen movimientos de *danzas de suite*.

- No existe un número fijo de movimientos, aunque es común la alternancia *rápido – lento – rápido*.
- Siempre se incluye un *bajo continuo*.

2.El *solo concerto (ritornello principle)*

Un concierto con secciones contrastadas para:

- a) Un único solista
- b) Toda la orquesta

Características principales:

- Se hizo estándar una sección introductoria llamada ritornello
- El contraste dinámico y melódico entre las secciones de solo y tutti era mayor que en el concerto grosso.
- A menudo se incluían movimientos de danzas de suite.
- La modulación la inicia el instrumento solista y la modulación de regreso hacia la tónica suele estar marcada por un trino o una pequeña *cadenza* (ver página 44).
- No existe un número fijo de movimientos, aunque es común la alternancia *rápido – lento – rápido*.
- Siempre se incluye un *bajo continuo*.

Escucha los conciertos de J. S. Bach, Handel, Telemann, Vivaldi y otros compositores barrocos.

Observa en las partituras de los conciertos, la parte (o partes) de solo suele escribirse por encima de la sección de cuerda.

Periodo clásico (aproximadamente 1750 – 1830)

El concierto clásico se desarrolló principalmente a partir del *solo concerto* pero con movimientos que habitualmente tenían la forma de sonata o rondo.

Características principales:

- Normalmente consistía en tres movimientos.
- **Primer movimiento: Rápido**, normalmente con una sección introductoria de obertura a *tutti* (en tonalidad de tónica), seguida por la exposición (en forma de sonata), donde entra el solista. La cadencia al final de la recapitulación, antes del coda, suele estar marcada por una *cadenza*.

¡Consejo útil!

En tonalidades menores (y a veces incluso en las mayores), los compositores barrocos solían omitir el último bemol o sostenido de la armadura y escribirlos sobre el pentagrama como alteraciones. Vale la pena saber esto cuando estás tratando de identificar la tonalidad de una pieza.

¿Sabías que?

Concerto grossi es el plural de *concerto grosso* en italiano.

– Página 44 –

- **Segundo movimiento: Lento**, a menudo un aria con variaciones.
- **Tercer movimiento: Rápido**, usualmente basado en una forma de rondo o sonata-rondo.
- El uso de *bajo continuo* se fue haciendo menos corriente con el paso del tiempo.

Escucha conciertos compuestos por Haydn, Mozart, Beethoven y otros compositores clásicos.

Periodo romántico (aproximadamente 1830 – 1900)

Los compositores que escribían conciertos en el periodo romántico tendían a estar mucho menos limitados por la forma; los conciertos eran a menudo fluidos y rapsódicos. Sin embargo, el surgimiento del virtuosismo (ver página 30) hizo que los compositores a menudo empujasen los límites técnicos del instrumento hasta el extremo para exhibir la maestría del solista.

Características principales:

- El número de movimientos era más variado.
- Las partes *solo* y *tutti* se consideraban con frecuencia igual de importantes.
- Las *cadenzas* se extendieron y solían ser escritas por el compositor.
- Las modulaciones solían hacerse principalmente a tonalidades distantes.
- No se utilizaba el *bajo continuo*.

Escucha conciertos compuestos por Brahms, Chopin, Liszt, Mendelssohn, Paganini, Tchaikovsky y otros compositores románticos.

¿Sabías que?

En el periodo barroco, los cantantes y los instrumentistas solían improvisar una decoración para las cadencias importantes. Esta costumbre tomó el nombre de ***cadenza***. En el periodo clásico las *cadenzas* se hicieron más elaboradas (lo sabemos porque Mozart escribió algunas para sus alumnos). Era frecuente que incluyeran los temas principales de la obra, pero aparecían en los principales puntos de cadencia, especialmente al final de la recapitulación, antes de la coda del primer movimiento. Durante el periodo romántico se extendieron todavía más. Los virtuosos tendían a darle una preeminencia exagerada dentro de la pieza y a improvisar en un estilo inadecuado, por lo que los compositores acabaron por escribirlas íntegramente.

OTRAS FORMAS PARA EL 8º GRADO DEL CURSO

Las que siguen son algunas de las otras formas, más breves, también populares en el periodo romántico, especialmente entre las escritas para piano. Algunas de ellas estaban inspiradas por los ritmos y los movimientos de bailes populares de la época.

Étude

Un *étude* es un estudio: Una pieza escrita para darle al intérprete la oportunidad de practicar un aspecto particular de su técnica. En el auge del virtuosismo, los estudios se hicieron muy populares, sobre todo para piano y violín.

Aquí tienes el principio del Étude op.10 nº2 para piano de Chopin, escrito para ayudar al pianista a practicar el *legato* de semicorcheas cromáticas, usando el 3º, 4º y 5º dedo sobre acordes breves de la misma mano; una técnica extremadamente difícil:

{Figura de ejemplo 1}

– Página 45 –

Lied (del alemán 'Canción'; *Lieder*: 'Canciones' en plural)

En el periodo romántico se hizo extremadamente popular acompañar musicalmente la poesía (normalmente, una voz y piano). A veces los compositores escribían series de canciones que se conocieron como *ciclos de canciones*. Estas canciones podían estar escritas en forma poética, o ***durchkomponiert***. *Durchkomponiert* es un término alemán para designar las canciones que están escritas como prosa, sin métrica ni rima.

Recuerda

Strophic form (*forma de estrofa*). Se mantiene la misma música por un número determinado de versos, aunque la letra cambia.

Verse and refrain form (*forma de verso y estribillo*). Similar a la forma de estrofa, usa la misma música por un número determinado de versos, aunque se repite un mismo estribillo entre verso y verso.

Los *lieder* pueden variar mucho en estilo y tema, y tienden a tener partes de piano que evocan el ambiente y la emoción que relata el poema, a menudo *coloreando las palabras*, componiendo la música expresamente de forma que ayude al oyente a entender el significado del poema con claridad.

Aquí está la obertura de un *lied* de Schubert llamado 'La Mariposa'. Observa cómo utiliza el registro alto y las apoyaturas en la introducción del piano para crear la atmósfera adecuada al poema.

Escucha *lieder* escritos por Brahms, Schubert, Schumann y Wolf, con una traducción de las letras para poder apreciar cómo la coloración de la música ilustra el poema.

– Página 46 –

Mazurka

La mazurca es una danza folclórica tradicional de Polonia que recibe su nombre de la etnia Mazur. Está habitualmente en tiempo $\frac{3}{4}$ o $\frac{3}{8}$ y suelen acentuarse los tiempos débiles del compás (2º y 3º). En estos bailes es frecuente encontrar ritmos con puntillo.

¿Sabías que?

El compositor polaco Chopin escribió muchos ejemplos de piezas para piano en las formas mencionadas aquí. También escribió baladas (canciones instrumentales), polonesas (danzas polacas), y muchas otras.

Nocturno (Música nocturna)

El nocturno es una pieza lenta, normalmente para piano, con una melodía lírica e improvisatoria en la mano derecha, y un acompañamiento arpegiado en la izquierda. John Field fue el primer compositor romántico en escribir una pieza con este nombre; derivado del nocturno y la serenata del siglo XVIII, música que se interpretaba en

espectáculos que se celebraban al anochecer.

Aquí tienes el I Nocturno N°4 (de *18 Nocturnos*):

{Figura de ejemplo1}

Tiempo lento

Melodía lírica improvisatoria

Arpeggios, con pedal para darles una atmósfera velada y dramática.

¿Sabías que?

Las notas con cuatro barras se llaman *semifusas*.

Ten presente que las canciones sin letra son muy similares a los nocturnos. Mendelssohn escribió muchas de ellas (hay varias colecciones).

Preludio

En el periodo romántico el *preludio* se convirtió en una pieza independiente por derecho propio. Los preludios tienden a explorar una atmósfera o una emoción y tienen forma improvisatoria y fluida.

Vals

El vals se convirtió en una forma de baile popular en el periodo romántico, aunque su origen es muy anterior. Está en un tiempo de compás de $\frac{3}{4}$ o $\frac{3}{8}$, con énfasis en el primer tiempo de compás y un motivo repetitivo (*vamp*) en el bajo.

– Página 47 –

Para el 8º grado del curso necesitas conocer lo siguiente, además de los términos y símbolos aprendidos en los grados 1º a 7º:

Marcas de dinámica

A niente: Dejar que el volumen de la música disminuya gradualmente hasta quedar en silencio.

Calando: Más suave (y más lento).

Marcas de expresión

- Capriccioso*: Alegrementemente, juguetón.
Con ánima: Vivamente, con espíritu.
Di bravura: Con brillo.
Impetuoso: Con ímpetu.
Lacrimoso: Como llorando, sollozando.
Mesto: Con tristeza.
Soto vocce: Sin fuerza ni vitalidad, a media voz.

Instrucciones específicas para instrumentos y orquesta

- Con sordino*: Con sordina (*mute*).
Divisi: Dividir la música como está indicado (usualmente instrumentos de cuerda).
Martellato: Acentuada con fuerza (usualmente instrumentos de cuerda, con arco).
Senza sordino: Sin sordina (*mute*).
Solo: Un instrumento (o un tipo de instrumento, dentro de una orquesta) que ha de tocar un solo.
Sul E: Tocar la música utilizando únicamente la cuerda indicada, aquí la cuerda de E (Mi), (usualmente instrumentos de cuerda, con arco).
Tacet: Permanecer en silencio (a menudo durante un movimiento).
Tremolo (tremolando, trem.): Tocar una nota (o notas) lo más rápido posible para producir un efecto de temblor. Trémolo.
Tutte le corde (tre corde, t.c.): Con todas las cuerdas (indicación de pedal para el piano).
Tutti: Todos tocando a la vez.
Vibrato: Las notas se han de tocar con *vibrato* (haciendo vibrar la nota usando el dedo – los instrumentos de cuerda –, o el diafragma – los instrumentos de viento).
Volti subito (V.S.): Pasar la página rápidamente.

Marcas de tiempo y otros términos

- Ad libitum*: Tocar libremente; en el tiempo que uno considere apropiado.
Affrettando: Tocar deprisa; con prisa.
Doppio movimento: Doblar la velocidad.
General pause (G.P.): Todos los instrumentos guardan silencio, tanto tiempo como esté indicado.

<i>Quasi:</i>	De forma ' <i>similar a</i> ', ' <i>casi</i> '.
<i>Virtuoso:</i>	Un intérprete que tiene un dominio absoluto de su instrumento o su voz.
<i>Stretto:</i>	Acelerando.

– Página 48 –

1. Observa la pieza siguiente y responde a las preguntas de la página 50.

{Figura del ejercicio 1}

– Página 49 –

{Figura del ejercicio 1 (sigue)}

– Página 50 –

1. Nombra tres características que hace a esta pieza típica de la música escrita para piano en el periodo romántico.
2. ¿En qué tonalidad está esta pieza?
3. ¿En qué grado de la escala empieza, en el compás nº1?
4. Comenta lo que sucede con la altura de la melodía (compases 2 a 3) e indica el término musical que lo describe.
5. Escribe los números romanos apropiados bajo el último tiempo de negra del compás nº4 y el primer tiempo de negra del compás nº5, e indica el nombre de la cadencia.
6. Escribe los símbolos de acorde apropiados sobre el último tiempo de negra del compás nº8 y el primer tiempo de negra del compás nº9, e indica el nombre de la cadencia.
7. Explica por qué los compases 1 a 8 podrían ser considerados una introducción.
8. ¿Cómo utiliza el compositor los compases 9 a 12 para enfatizar la tonalidad de tónica?
9. Describe la melodía (compases 11 a 16).

10. Describe la línea de bajo (compases 15 a 24).
11. Nombra dos compases de la pieza donde las partes de agudos (clave de sol) tienen un movimiento similar en sextas.
12. Nombra la progresión de acordes de los últimos dos tiempos de negra del compás nº33 y el primer tiempo de negra del compás nº34.
13. Explica por qué los compases 30 a 36 podrían considerarse una *Coda*.
14. Describe el acorde usado en el compás nº6.
15. Nombra la nota que funciona como nota de paso sin acentuar en el compás nº11 (parte de agudos) y la nota que es una *nota auxiliar inferior* en el compás nº12 (parte de agudos).

– Página 51 –

2. Observa el *lied* siguiente para voz y piano y responde a las preguntas de la página 52.

{Figura del ejercicio 2}

– Página 52 –

{Figura del ejercicio 2 (sigue)}

1. ¿En qué forma se compuso este *lied*?
2. ¿Qué voz sería la más apropiada para cantar este *lied*?
3. ¿En qué tonalidad está escrito?
4. Observa la parte de la voz. Describe los dos intervalos enlazados con corchetes en los compases 1 a 2.
5. Haz un comentario sobre la importancia de la dominante (en la parte de voz).
6. ¿Por qué la melodía es afín a la letra (parte de voz)?
7. Describe el ritmo armónico en los compases 1 a 4 y compáralos con el ritmo armónico de los compases 10 a 12.
8. ¿Cómo utiliza el compositor los compases 1 a 6 para establecer la tonalidad de tónica?
9. Haz un comentario sobre la línea de agudos (clave de sol de la parte de piano).
10. Escribe los símbolos de acorde apropiados sobre los compases 10 a 13.

11. Nombra dos compases donde haya acordes de dominante secundaria.
12. Rodea con un círculo dos acordes con un rango superior a una octava (línea de bajo).
13. ¿Por qué el compositor vuelve a indicar la marca dinámica en el compás nº13.
14. ¿Cómo cambia la textura en el tercer tiempo de negra del compás nº13 (parte de piano).
15. Enlaza con un corchete horizontal el clímax de esta canción (parte de voz).

- Página 53 -

3. Observa este movimiento y responde a las preguntas de la página 54.

{Figura del ejercicio 3}

- Página 54 -

{Figura del ejercicio 3 (sigue)}

1. ¿En qué periodo se compuso este movimiento?
2. ¿De qué tipo de pieza se ha tomado este movimiento?
3. ¿Por qué no hay marcas de dinámica?
4. Nombra una característica que haga que este movimiento sea típico de una gavota.
5. ¿En qué tonalidad está?
6. ¿Qué cadencia finaliza la sección A?
7. Este movimiento no modula al final de la sección A. ¿Qué notas del último acorde de la sección A funcionan como notas pivote para modular hacia la nueva tonalidad en los compases 8 a 12?
8. Pon un corchete sobre dos compases de la sección A donde haya una secuencia armónica que incluya acordes de séptima.
9. Rodea con un círculo tres notas preparatorias de suspensiones en los compases 2 a 4.
10. Nombra dos tonalidades a través de las cuales transite la música de regreso hacia la tónica en los compases 8 a 16.
11. Rodea con un círculo las suspensiones de los compases 16 y 25.

12. ¿Por qué las suspensiones eran más potentes al violín que con un teclado durante el periodo que se compuso este movimiento?
13. Nombra el intervalo entre las dos notas marcadas con asteriscos (*) en el compás nº13 (parte de violín).
14. Compara la textura de los compases 1 a 2 con la utilizada en los compases 13 a 14.
15. Compara los roles del violín I y el violín II.

– Página 55 –

4. Observa el principio del concierto para piano de Schumann y responde a las preguntas de la página 58.

{Figura del ejercicio 4}

– Página 56 –

{Figura del ejercicio 4 (sigue)}

– Página 57 –

{Figura del ejercicio 4 (sigue)}

– Página 58 –

1. Escribe los nombres en inglés de los instrumentos de viento-madera y viento-metal necesarios para tocar este movimiento.
2. Nombra tres características que hacen a la parte del solo de piano típica de la música escrita para piano en el periodo romántico.
3. ¿En qué tonalidad está este fragmento?
4. Explica por qué los compases 1 a 4 podrían considerarse como una cadencia auténtica decorada.

5. Describe la textura de los compases 1 a 3 (parte de piano).
6. Describe el uso del contraste en este fragmento (la dinámica).
7. Describe el uso del contraste en este fragmento (la orquestación).
8. Compara la primera y la segunda interpretación del primer tema (compases 4 a 11 y 12 a 19).
9. Describe el rol de la familia de cuerda en los compases 1 a 12 de este fragmento.
10. Describe el rol de la parte del Violín I en los compases 19 a 21.
11. ¿Qué significa la indicación ***sul G*** en el compás 19?
12. Describe el rol de la parte de violonchelo en el compás nº21.
13. Rodea con un círculo los acordes en primera inversión de la supertónica *disminuida un semitono* en los compases 1 a 3 e indica otro nombre para ellos.
14. Pon un corchete horizontal sobre tres ejemplos de acorde en primera inversión construido sobre la submediante.
15. Rodea con un círculo dos acordes disminuidos en los compases 12 a 18.

– Página 59 –

5. Observa el siguiente fragmento de la Sonata K. 284 para piano de Mozart y responde a las preguntas de la página 61.

{Figura del ejercicio 5}

– Página 60 –

{Figura del ejercicio 5 (sigue)}

– Página 61 –

1. Nombra tres características que hagan de este extracto un ejemplo típico de la música escrita para piano durante el periodo clásico.
2. ¿En qué tonalidad está el extracto?
3. ¿Hacia qué tonalidad relacionada ha modulado este movimiento en el compás nº8?

4. Observa la zona sombreada en el compás nº5 y comenta por qué podría considerarse un acorde pivote hacia la nueva tonalidad.
5. Escribe los números romanos apropiados bajo los compases 1 a 4 en el *Tema* y los compases 18 a 21 en la *Variación I*.
6. Nombra la cadencia en el compás nº4 e indica los compases donde se pueden encontrar cadencias similares en las variaciones I y II.
7. Pon un corchete horizontal sobre dos ejemplos de progresión de acordes *cadencial* $\frac{6}{4}$ que conduzcan a una *cadencia auténtica*.
8. ¿En qué compás del *Tema* puedes ver dos secuencias, una armónica y la otra melódica?
9. Compara el compás nº9 con el compás nº26
10. Compara el *Tema* con la *Variación I*.
11. Compara el *Tema* con la *Variación II*.
12. Comenta de qué manera el compositor prepara la reaparición de los dos primeros compases del *Tema* en los compases 12 y 13.
13. Comenta de qué manera el compositor prepara la reaparición de los dos primeros compases de la *Variación I* en los compases 29 y 30.
14. Describe las alteraciones de G sostenido en la segunda mitad del compás nº8.
15. Describe la alteración de A sostenido en el compás nº50.

- Página 62 -

Ejemplo de una hoja de examen

Sección 1 (30 puntos)

- 1.1 Usando semicorcheas, escribe un arpeggio usando el acorde apropiado. Utiliza patrones de cuatro notas cada vez. Termina a no más de dos líneas adicionales bajo el pentagrama.

{Figura del ejercicio 1.1}

ii dim7 en D menor, ascendiendo

- 1.2 Identifica esta escala:

{Figura del ejercicio 1.2}

- 1.3 Resuelve este acorde de *6ª francesa* para SATB sobre el acorde de dominante en la tonalidad indicada.

{Figura del ejercicio 1.3}

A mayor

- 1.4 Escribe los acordes que se *toman prestados* con más frecuencia de la tonalidad mostrada. Nómbralos utilizando números romanos bajo el pentagrama y el símbolo del acorde por encima del pentagrama.

{Figura del ejercicio 1.4}

D mayor

- 1.5 Escribe el acorde apropiado:

{Figura del ejercicio 1.5}

- 1.6 ¿Cómo transpondrías música para saxo alto en Eb? Indica el intervalo (y si se ha de transponer hacia arriba o hacia abajo).

– Página 63 –

- 1.7 ¿En qué orden se acostumbra a escribir los instrumentos de la familia de viento-metal en las partituras orquestales del periodo romántico?

- 1.8 ¿Qué es un episodio? (forma rondo).

- 1.9 Nombra los dos tipos de concierto más comunes del periodo barroco.

- 1.10 ¿Cómo se dice *partitura* en italiano, francés e inglés?

Sección 2 (15 puntos)

- 2.1 Escribe una melodía para clarinete en Bb usando notas del modo Mixolidio empezando en D. No utilices armadura, pero escribe todas las alteraciones necesarias. Para los instrumentos transpositores, utiliza su afinación propia en lugar de la afinación de concierto.

Puedes utilizar los compases siguientes como principio, si quieres:

{Figura del ejercicio 2.1}

– Página 64 –

Sección 3 (15 puntos)

3.1 Reescribe el siguiente fragmento breve tal como sonará. Escribe el nombre de todos los instrumentos en Inglés.

{Figura del ejercicio 3.1}

– Página 65 –

{Figura del ejercicio 3.1 (sigue)}

– Página 66 –

Sección 4 (20 puntos)

4.1 Armoniza las frases siguientes con el estilo apropiado. Modula como creas necesario.

{Figura del ejercicio 4.1}

Sección 5 (20 puntos)

Observa el siguiente fragmento de una pieza para piano de John Field y responde a las preguntas de las páginas 67 y 68.

{Figura del ejercicio 5}

{Figura del ejercicio 5 (sigue)}

- 5.1 Nombra dos características que hagan a este fragmento típico de un Nocturno.
- 5.2 Nombra tres características que hagan a este fragmento típico de la música escrita para piano en el periodo romántico.
- 5.3 ¿En qué tonalidad está?
- 5.4 Describe el ritmo armónico del compás nº1 y compáralo con el ritmo armónico del compás nº8.
- 5.5 Enlaza con un corchete horizontal una cadencia auténtica invertida en la tonalidad dominante de la pieza.
- 5.6 Explica cómo el primer acorde del compás nº5 actúa como un acorde pivote a D menor, la tonalidad tocada brevemente al principio del compás nº6.
- 5.7 Nombra dos maneras en las que el compositor decora la melodía de los compases 1 y 2 cuando reaparece en los compases 9 y 10.
- 5.8 Nombra el ornamento del compás nº14.
- 5.9 Cómo utiliza el compositor los compases 18 a 21 para enfatizar la tonalidad de tónica.
- 5.10 Nombra cuatro compases donde puedas ver un acorde de 7ª disminuida (no necesariamente escrito con la nomenclatura correcta).

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.

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

Piccolo	<i>{Figura 1}</i>	Suena una octava por encima
Flauta travesera	<i>{Figura 2}</i>	
Flauta dulce soprano	<i>{Figura 3}</i>	Suena una octava por encima
Flauta dulce alto	<i>{Figura 4}</i>	Suena una octava por debajo
Oboe	<i>{Figura 5}</i>	
Corno Inglés	<i>{Figura 6}</i>	Suena una 5ª perfecta por encima
Clarinete en Bb	<i>{Figura 7}</i>	Suena una 2ª mayor por encima
Clarinete en A	“	Suena una 3ª menor por debajo
Fagot	<i>{Figura 8}</i>	
Saxo soprano en Bb	<i>{Figura 9}</i>	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	<i>{Figura 10}</i>	Suena una 2ª mayor por debajo
Trompa en F	<i>{Figura 11}</i>	Suena una 5ª perfecta por debajo

Trompa tenor en Eb (<i>tenor horn</i>)	<i>{Figura 12}</i>	Suena una 6ª mayor por debajo
Trombón tenor	<i>{Figura 13}</i>	
Trombón bajo	<i>{Figura 14}</i>	
Tuba		

- Página 71 -

Instrumentos de percusión

Timbales	<i>{Figura 15}</i>	
Carrillón de láminas (<i>Glockenspiel</i>)	<i>{Figura 16}</i>	Suena dos octavas por encima
Xilófono	<i>{Figura 17}</i>	Suena una octava por debajo

Instrumentos de cuerda

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

Tesitura de las voces

Soprano	<i>{Figura 1}</i>
Alto	<i>{Figura 2}</i>
Tenor ^(*)	<i>{Figura 3}</i>
Bajo	<i>{Figura 4}</i>

** 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

Italiano

A niente – Morendo, perdendosi

Concertino – Solo

Doppio movimento – *Doppio tempo*

Ripieno – *Tutti*

Inglés

Lyrical – *Song-like*

Open score – *Full score, orchestral score*

Range – *Compass*

Section (referido a viento, cuerda, percusión, etc.) – *Family*

Serial technique – *12-note composition*

Tone row – *Series*

Recuerda

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

– Página 72 –

Idiomas diferentes – Igual significado

Como ya sabes, en música es frecuente que se usen palabras diferentes para describir una misma cosa. Muchas están en otro idioma aparte del Inglés o el Italiano. Para el 8º grado del curso necesitas conocer las siguientes. Se añaden términos en Francés y Alemán porque son mucho más frecuentes en la música del periodo romántico.

Nombre de las notas en Inglés, Italiano, Francés y Alemán

Son especialmente útiles para leer partituras y entender los intervalos de transposición.

<i>Inglés</i>	<i>Italiano</i>	<i>Francés</i>	<i>Alemán</i>
Ab	Lab	lab	As
A	La	la	A
Bb	Sib	sib	B
B	Si	si	H
C	Do	ut/do	C
D	Re	ré	D
Eb	Mib	mib	Es (o S)
E	Mi	mi	E
F	Fa	fa	F
G	Sol	sol	G

¿Sabías que?

Los nombres en alemán siempre empiezan con mayúscula, p.e. Übung, y no übung.

Términos en Inglés, Italiano, Francés y Alemán

<i>Inglés</i>	<i>Italiano</i>	<i>Francés</i>	<i>Alemán</i>
major	maggiore	majeur	dur
minor	minore	mineur	moll
mute	sordino	la sourdine	Dämpfe
nocturne	notturmo	nocturne	Nachtstück
piece	pezzo	morceau	Stück
prelude	preludio	prélude	Vorspiel
score	partitura	partition	Partitur
song without words	canzone senza parole	chanson sans paroles	Lied ohne Worte
study	esercizio	étude	Übung
waltz	valzer	vals	Walzer

Instrucciones específicas para instrumentos

<i>Inglés</i>	<i>Italiano</i>	<i>Francés</i>	<i>Alemán</i>
left hand (l.h.)	mano sinistra (m.s.)	main gauche (m.g.)	linke Hand
right hand (r.h.)	mano destra (m.d.)	main droite (m.d.)	rechte Hand

- Página 73 -

Nombres de instrumentos orquestales

<i>Inglés</i>	<i>Italiano</i>	<i>Francés</i>	<i>Alemán</i>
Instrumentos de viento-madera			
piccolo	ottavino	petite flûte	kleine Flöte
flute	flauto	flûte	Flöte
oboe	oboe	hautbois	Oboe
cor anglais (o English Horn)	corno inglese	cor anglais	Englisches Horn
clarinet	clarinetto	clarinette	Klarinette
bassoon	fagotto	basson	Fagott
Instrumentos de viento-metal			
horn	corno	cor	Horn (o Waldhorn)
trumpet	tromba	trompette	Trompete
trombone	trombone	trombone	Posaune
tuba	tuba	tuba	Tuba
Instrumentos de percusión			
percussion	batteria	batterie	Schlagzeug
timpani	timpani	timbales	Pauken
triangle	triangolo	triangle	Triangel
cymbals	piatti	cymbales	Becken
snare drum	tamburo piccolo	caisse clare	kleine Trommel
bass drum	tamburo grande	grosse caisse	grosse Trommel
Instrumentos de cuerda			
violin	violino	violon	Geige
viola	viola	alto	Bratsche
cello	violoncello	violoncelle	Violoncelle

double bass	contrabasso	contrebasse	Kontrabass
-------------	-------------	-------------	------------

Otros nombres de instrumentos

classical guitar	chitarra	guitare	Gitarre
harpischord	clavicembalo	clavecin	Cembalo
piano	pianoforte	pianoforte	Klavier
recorder	flauto dolce	flûte a bec	Blockflöte
saxophone	saxofono	saxophone	Saxophon

Música romántica para piano reseñada en este manual

Schubert,	Sonata para piano en Bb, D.960,	págs. 30–31
Schumann,	Estudios en forma de variaciones, op. 13	pág. 31
Liszt,	Nocturno III de Liebesträume	pág. 32
Chopin,	Estudio, op. 25 nº1	pág. 32
Brahms,	Scherzo op. 4	pág. 33
Beethoven,	Sonata para piano op. 110	pág. 33
Chopin,	Gran vals brillante op. 34 nº1	pág. 34
Liszt,	Vallé d'Obermann (versión temprana)	pág. 35
Mendelssohn,	Capriccio op. 33	pág. 36

Notas de la traducción:

- [1] 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.