

**Musicalización de textos**  
**¿Cómo poner música a un texto?**  
 (Para profesores de enseñanza Primaria y Secundaria)

## Índice

Prólogo		4
Metodología		5
Unidad 1	Poema del marinero en tierra R. Alberti (Sistema Pentatónico)	17
Unidad 2	Canción del pirata J. de Espronceda (Sistema Tonal)	31
Unidad 3	Fontefrida Anónimo (Sistema Modal - Dórico)	43
Unidad 4	Greguerías R. G. de la Serna (Moderno, semihablado)	59
Unidad 5	La muralla invisible B. Alamo (Sistema Pentatónico)	69
Unidad 6	Si vas deprisa J. R. Jiménez (Sistema Tonal)	85
Unidad 7	Canción Tan - tan F. García Lorca (Sistema Modal - Frigio)	101
Unidad 8	Rimas XXXVIII G. A. Bécquer (Sistema Tonal)	115
Unidad 9	La noche/I E. Galeano (Sistema Neomodal - Eólico)	129
Unidad 10	El guiriguirigay Gloria Fuertes (Parlato - Rap)	143

## Apéndices

153

### Sistema Pentatónico

#### Ostinatos rítmicos:

compás 2/4  
 compás 3/4  
 compás 4/4  
 compás 6/8

#### Ostinatos rítmicos a dos voces:

compás 2/4  
 compás 3/4  
 compás 4/4  
 compás 6/8

#### Características de los instrumentos escolares.

Escalas pentatónicas  
 Otras escalas pentatónicas

#### Sistema Modal

Escalas modales  
 Otras escalas modales

#### Sistema Tonal

Escala y grados en tono Mayor y menor.  
 Tonalidades: grados tonales y sus enlaces armónicos.  
 Estructuras armónicas.  
 Enlaces armónicos.  
 Estructuras armónicas de 4 acordes con cadencia perfecta o plagal.  
 Estructuras armónicas de 4 acordes con semicadencia o cadencia rota.  
 Estructuras armónicas de 8 acordes con cadencia perfecta o semicadencia.  
 Creación y adaptación de motivos melódicos.  
 Cifrado americano.



# Prólogo

**E**n este libro nos hemos planteado como **objetivo** presentar de forma sencilla todos aquellos sistemas y herramientas que nos permitan **poner música (musicalizar) a un texto dado**. El resultado final debe ser una instrumentación que recoja, por una parte, la melodía que hemos compuesto para el texto y, por la otra, un conjunto reducido de instrumentos, tanto rítmicos como melódicos que acompañan a aquella. Es importantísimo destacar que la interpretación final correrá a cargo de niños con escasa formación instrumental y conceptual y por lo tanto nuestra instrumentación debe aceptar como regla de juego la **sencillez y la facilidad** de ejecución de la partitura. Si no se tiene en cuenta este principio podemos crear una gran obra que será tanto más absurda cuanto más se aleje de las características reales de aquellas personas a las que va dirigida.

Es cierto que para poder tener acceso a esta información se precisa una formación musical que, naturalmente, cuanto mayor sea mejores resultados se obtendrán. Sin embargo no es menos cierto que en este manual nos hemos esforzado por exponer nuestras ideas de modo que pueda ser practicable con mínimos conocimientos musicales. Nuestro interés reside en proporcionar al profesorado con pequeños o medianos conocimientos técnicos musicales una herramienta sencilla que les ayude a realizar la musicalización de un texto de un modo digno.

Este libro forma parte de una Metodología de carácter global aplicada a la educación musical que el Instituto de Educación Musical (IEM) está desarrollando profundamente desde el Lenguaje Musical hasta la formación instrumental, pasando por la Armonía, el Piano Complementario, el Coro, la Improvisación, los Fundamentos de Composición, etc. Pretendemos una formación integral basada en el conocimiento y control del lenguaje musical, desarrollando la creatividad que se deduce y potencia a partir de la comprensión de los elementos sintácticos y morfológicos del Sistema tonal. Esta formación posteriormente se verá enriquecida por la proyección lógica hacia otros Sistemas.

Dentro de ese entorno, este libro pretende potenciar la creatividad y la imaginación de profesores, y en su caso alumnos, invitándoles a inventar motivos y a saber adaptarlos a diferentes armonías y a desarrollarlos para construir frases coherentes y sencillas.

# Metodología

**T**odo trabajo que quiera ser eficaz y productivo debe organizarse siguiendo unas pautas de comportamiento que encaucen, ordenen y dirijan los pasos a seguir.

Nuestra Metodología aplicada al problema concreto de poner música a un texto dado consta de los siguientes puntos:

## ➔ Partimos de la elección de un texto

Cualquier texto puede ser apto para musicalizar, aunque unos pueden resultar más problemáticos que otros. Al tratarse de música para niños o jóvenes hay que tender a organizar el texto de modo que pueda ser adaptado a una música con divisiones de frases y semifrases más o menos simétricas. De este modo se favorece el aprendizaje y la memorización. Eso significa que la poesía siempre es más sencilla de musicalizar por su reparto de sílabas y por su rima. En el caso de textos de prosa o de poesía libre nuestro problema inicial siempre será el de determinar un reparto de las frases.

Existe mucha variedad en la elección de los textos:

- Romances, poesía medieval, renacentista, siglo de oro, romanticismo,...
- Lorca, Machado, Alberti, Gloria Fuertes,...
- Poesía popular, letras infantiles, cuentos,...
- Textos religiosos o profanos.

En el caso de que nuestro texto nos venga dado o impuesto no hay más que aceptarlo y tratar de solucionar el problema lo mejor posible.

## ➔ I. Elegir Sistema musical

La primera decisión, una vez determinado el texto, es la de concretar qué Sistema musical vamos a utilizar. Estas son las posibilidades más usuales teniendo en cuenta como siempre a quién va dirigida nuestra música:

- **Sistema tonal**
  - Lied clásico
  - Canción moderna
  - Improvisación tonal

Este Sistema es el más cercano y familiar a los niños porque es el que escuchan generalmente en radio, televisión, etc. Toda la música “clásica” del mundo occidental desde el Barroco (año 1600 aprox.) hasta principios del Siglo XX sigue este Sistema al igual que la música ligera, de consumo, de baile, etc.

- **Sistema modal**
  - Modalismo anterior a la tonalidad (auténtico)
  - Neomodalismo (impresionismo)
  - Modalismo actualizado (música comercial o jazz)
  - Improvisación modal

El modalismo aporta un carácter antiguo, misterioso y dulce a la melodía. Nos recuerda antiguas catedrales y monumentos de la Edad Media y, desde otro punto de vista, también nos ofrece un carácter exótico y nos conduce hasta culturas no occidentales, como algunas del centro y sur del continente americano u otras centroeuropeas.

En el caso de un modalismo con una visión moderna, de música comercial, entonces todo cambia y está más cercano a la música tonal, puesto que se construyen acordes dentro de la escala modal correspondiente, y además puede tener referencias incluso al jazz, en donde son habituales las improvisaciones a partir de escalas modales.

- **Sistema pentatónico**

- Pentatonismo anterior a la tonalidad
- Neopentatonismo (impresionismo)
- Pentatonismo actualizado (música comercial o blues)
- Improvisación pentatónica

También tiene un carácter exótico, lejano y antiguo. Nos transporta al lejano Oriente. Es el más simple de comprender y utilizar por parte de los alumnos.

Este Sistema tiene aplicaciones importantes en la música ligera y sobretodo en el blues y en el Rock.

- **Sistema atonal**

- Música concreta (utilización del “ruido” como elemento musical)
- Ostinatos vocales de rítmica variable
- Improvisación atonal

Aunque lo llamamos “Sistema atonal”, en este caso se trata sólo de una forma de entendernos. No es éste un Sistema propiamente dicho, sino más bien una negación de cualquier otro Sistema. Se asocia con técnicas de composición del Siglo XX y podemos entenderlo principalmente como la no utilización de acordes por tercetas. Este apartado lo consideramos un saco donde caben todas aquellas ideas compositivas que no forman parte de lo tonal, lo modal o lo pentatónico.

Cada uno de los Sistemas contiene a su vez divisiones muy amplias y variadas que son imposibles de acceder porque desbordarían el margen en que nos situamos en este libro.

Es importante también saber elegir estilo y expresión dentro de cada Sistema. Es posible establecer algún tipo de relación en Época-Autor-Estilo, aunque siempre sabiendo que esta relación puede romperse cuando se quiera. Por ejemplo se puede relacionar la época histórica del autor con el Sistema musical que empleamos para musicalizar sus textos o el sentimiento de la propia obra con un estilo determinado. En cualquier caso estas relaciones no son inmutables. Puede hacerse música atonal con un texto de Quevedo o música modal con uno de Alberti.

## ➡ 2. Forma

Llamamos Forma a la distribución de los elementos musicales: secciones, frases y semifrases.

Existen textos que ya presentan en sí mismos una construcción formal que la música debe respetar. Un poema con estrofas de un determinado número de versos nos impondrá componer con frases musicales que equivalgan a una estrofa. Un verso que se repite entre estrofa y estrofa nos llevará a inventar un Estribillo que se repita igualmente.

En todo momento el texto y los objetivos musicales deben estar de acuerdo. Es importante, por tanto, analizarlo minuciosamente para inventar una música que, desde el plano formal, se adecue a él e incluso lo potencie y lo haga visible.

También debemos tener en cuenta el objetivo final que vamos a dar a nuestra obra. Puede ser música para:

- Cantar y acompañar.
- Danzar.
- Jugar.
- Acompañar una historia, etc.

Puede que una función determinada obligue a una forma fija.

Las Formas habituales son:

- Primaria, binaria, ternaria
- A-B-A
- Estribillo-Estrofa
- Lied
- Rondó...

Existe por supuesto la posibilidad de seguir una Forma libre que el autor determina en función del texto y de su propia visión de la obra.

### ➡ 3. Ritmo

#### • Análisis

Dentro del proceso metodológico que estamos exponiendo creemos conveniente en este momento analizar el ritmo del texto, observando sus acentos prosódicos y determinando cuáles de ellos son los que más nos van a interesar.

Nuestro objetivo es por tanto ahora:

- Analizar la acentuación propia del texto.
- Hacer coincidir los acentos del texto con los acentos del compás.

Es el momento de:

#### **Elegir compás, tempo y expresión:**

- ◆ 2/4, 3/4, 4/4 ó 6/8
- ◆ adagio, lento, moderato, andante, allegro, presto, vivo,...
- ◆ lírico, divertido, scherzando, jocoso, caricaturesco, religioso, pomposo, misterioso, infantil, marcha, adaptado a un juego o danza, parlato-rap,...

Todos los elementos anteriores vienen determinados inicialmente como consecuencia del texto.

En principio los acentos deben determinar las partes fuertes del compás, pero no todos los acentos tienen la misma valoración. Algunos de ellos son ineludibles mientras que otros pueden ser fácilmente despreciados. Casi siempre los acentos finales de cada verso deberán ser respetados, mientras que otros intermedios pueden no ser tenidos en cuenta. En general, puede

decirse que el último acento de cada sección de texto analizado (de un verso, si se trata de una poesía) será el más importante y por tanto habrá de ser mantenido fielmente en la música.

La visión del compás varía de acuerdo con el tempo, de modo que a menor velocidad más importante es respetar sus acentos haciéndolos coincidir con los del texto.

Es posible incluso (aunque es una posibilidad de la que no aconsejamos abusar) que forcemos el texto a distribuirse en la música de modo que no coincidan los acentos con las partes fuertes del compás. Esto contribuiría al carácter jocoso, divertido o absurdo de la música y en ciertos casos puede ser un excelente recurso.

### ■ Compases

Cada compás tiene una distribución de partes fuertes y débiles que podemos resumir con las siguientes reglas:

Cada unidad de tiempo es divisible sólo (sin recurrir a divisiones artificiales) de tres formas:

- Binaria: primera división fuerte y segunda débil.
- Ternaria: primera fuerte y las dos restantes débiles.
- Cuaternaria: primera fuerte, segunda débil, tercera semifuerte y cuarta débil.

La división cuaternaria en el fondo no es más que la duplicación de la binaria.

Estas reglas son aplicables tanto a compases completos como a un tiempo del compás o una fracción de un tiempo.

Es aconsejable proponer diferentes ritmos para un mismo texto y comparar los resultados que cada uno nos ofrece.

**No existe una relación directa entre un tipo de acento del texto y un compás concreto.** Cualquier texto con cualquier acento puede ser interpretado en cualquier compás, de modo que no hay restricciones ni condicionamientos para elegir el compás que deseemos. Las condiciones las ponemos nosotros mismos porque un compás y un tempo implican un carácter específico y éste lo determina cada autor.

Generalmente la regularidad o irregularidad de acentuación de un texto implica una rítmica similar en la música, pero este aspecto también lo tiene que decidir el autor.

No todas las músicas tienen necesidad de integrarse en un compás determinado. Si nos apetece podemos adentrarnos en el mundo de la **ausencia de compás**, del ritmo ajeno a un compás e incluso de la negación del ritmo pensado como regularidad de movimiento.

En este sentido podemos hacer uso de dos ideas muy diferentes:

- La primera hace referencia al Gregoriano, sólo como aproximación intelectual. En el Gregoriano no se echa de menos el uso de un compás concreto. Existe un ritmo pero la música fluye libremente manteniendo una conexión vital con el texto y no se piensa en acentuaciones cada 2 ó 3 tiempos. Algo similar ocurre en ciertos recitativos de óperas o zarzuelas. El texto impone su autoridad y el autor se libera de la necesidad tradicional (a partir del Barroco) de usar un número de compás.

- Una posibilidad más extrema consiste en la negación total de todo indicio rítmico ni regular ni irregular. Dentro del mundo de la música contemporánea es una realidad. El autor puede conscientemente eliminar cualquier mínima referencia al aspecto rítmico elemental que entendemos cuando una célula rítmica se repite o se elabora.

## ➔ 4.Armonía y Melodía

### ■ Armonía:

De acuerdo con el Sistema que hayamos pensado, es el momento de elegir:

- Estructura armónica tonal.
  - Enlaces armónicos, (páginas 168-172)
  - Cadencias,
- Tipo de escala modal o pentatónica, (páginas 162-165)
- Supresión de toda referencia armónica tonal o de escalas pentatónicas o modales.

**El Sistema tonal se construye siempre sobre estructuras armónicas.** Toda obra tonal, al ser analizada armónicamente, nos descubre siempre una estructura que es el punto de partida obligatorio para inventar la melodía.

Puede que algunas personas inventen más fácilmente la melodía sin pensar en una armonía pero incluso ellos tendrán que analizar su propia armonía, aunque sea a posteriori, para escribir el acompañamiento y la instrumentación final.

En los apéndices hemos preparado una serie de propuestas de Estructuras muy variadas. Las hay de cuatro u ocho compases que a su vez se pueden combinar para conseguir mayores dimensiones. Están divididas de acuerdo con el número de acordes y también según el tipo de proceso cadencial (cadencia perfecta, plagal, rota o semicadencia). (Página 169).

Lo más rápido y sencillo es elegir algunas de las propuestas armónicas pero también pueden inventarse otras nuevas si se dispone de conocimientos para ello. Hay que tener en cuenta que las estructuras propuestas en los apéndices siempre contemplan acorde por unidad de tiempo. Si variamos esta condición, las estructuras se multiplican inmediatamente.

En el caso de elegir el **Sistema Modal o Pentatónico** será necesario concretar cual de las escalas posibles vamos a utilizar teniendo en cuenta que el sonido de cada una de ellas es muy diferente, sobre todo en el caso de las escalas modales.

Ya hemos comentado anteriormente el sonido misterioso, antiguo y a veces exótico que producen las escalas modales. Cada una de ellas tiene personalidad y sonoridad propia. Las escalas Dórica y Eólica suenan dulces y lejanas, con reminiscencias medievales y renacentistas; la Frigia suena a española, a folklore andaluz; la Lidia suena a folklore centroeuropeo, el intervalo de 4ª aumentada que se produce en su primer tetracordo es el responsable de su dureza; la escala Mixolidia tiene también una sonoridad antigua y suave pero dentro de su parecido con el modo mayor del Sistema tonal.

Conscientemente hemos dejado para el final dos escalas modales que no aconsejamos utilizar: el modo Jónico porque su igualdad con la escala mayor del Sistema tonal lo hace difícil de diferenciar de ésta y el modo Locrio por lo extraño, atípico y poco usado que es.

Las escalas pentatónicas suenan mucho más igual entre sí que las modales. Sin embargo es fácil distinguir entre la que denominamos Pentatónica mayor y la Pentatónica menor. Quizá sean éstas las dos más aconsejables y frecuentes en la música popular.

Muchos de los sistemas pedagógicos aconsejan utilizar estas escalas como primeros rudimentos musicales para los principiantes. Su inocente primitivismo hace fácil la asimilación y el manejo de sus elementos, de modo que resulta muy sencillo de enseñar y de aprender.

Los **Sistemas atonales** nos permiten una libertad total para elegir la masa sonora. En estos casos aconsejamos la elaboración de un “programa” o historia extramusical que sirva de conducción del discurso.

Puede ser muy interesante y pedagógico pensar el ambiente sonoro más idóneo para dar relevancia a las ideas, pensamientos o sensaciones que se exponen en el texto. Para estos casos puede ser necesario recurrir a la percusión corporal, los ostinatos con onomatopeyas y en general todo tipo de sonidos y ruidos que pueden producirse con el cuerpo o con materiales sencillos del entorno. La atonalidad nos permite pensar más en la conducción sonora del conjunto que en el sistema de engranaje de cada sonido respecto de sus vecinos.

## ■ Melodía

La melodía es a veces lo primero que deseamos hacer, pero es bueno saber esperar para preparar convenientemente muchos otros detalles que después nos facilitarán la labor.

En el caso del Sistema tonal, una vez que hemos preparado el ritmo y la estructura armónica, sólo nos resta unir una cosa y otra.

Necesitamos **elegir la tonalidad** (mayor o menor) en la que nos apetece inventar de acuerdo con el texto y nuestras posibilidades instrumentales. ¿Qué tonalidades ponemos a elegir? Naturalmente aquellas que son accesibles a los instrumentos de que es presumible podremos disponer en la clase. O sea, Do Mayor, Sol Mayor y Fa Mayor y La menor, Mi menor y Re menor. Estos tres últimos tonos menores con algunos problemas derivados de la necesidad de utilizar en ellos el “sol#, re #” y el “do #” respectivamente.

El problema principal para crear una melodía siempre será el de **inventar un motivo**. Toda frase musical se basa en un motivo. De éste, y con las adaptaciones y desarrollos necesarios, se deducirá el resto de la frase. Por lo tanto nuestro objetivo en este momento es la creación de un motivo.

Sabemos qué notas podemos utilizar (las del acorde que corresponda en cada caso y las notas de adorno que consideremos oportunas) y sabemos con qué ritmo hay que escribirlas. El trabajo consiste en elegir entre las múltiples posibilidades.

En los Sistemas Pentatónico o Modal también disponemos del ritmo y de la escala en la que nos vamos a mover. Los motivos melódicos discurrirán en esa escala libremente teniendo en cuenta como referencia las notas finales que nos imponemos en cada motivo.



A partir de la creación del motivo el problema consistirá en su repetición, adaptación o desarrollo en consonancia con los acordes de la estructura, con el tipo de escala, etc. Aquí intervienen muchos factores personales entre los que cabe destacar:

- Las facultades auditivas que dependen de la propia naturaleza y/o de la formación musical recibida.
- La sensibilidad musical que deriva de la música escuchada, los gustos personales, la formación musical, etc.
- El conocimiento de los recursos compositivos: sistemas de adaptaciones de un motivo, sistemas de variación rítmica y/o melódica, manejo de las progresiones, modificaciones cadenciales,...

El oído suele ser un buen consejero y dejarse llevar por él es una sugerencia que puede funcionar, aunque lo lógico es establecer una colaboración a partes iguales entre la técnica y la sensibilidad. La última decisión siempre la tiene el autor.

## ■ Composición

Como reflexión de conjunto nos podemos hacer algunas preguntas:

- ¿Es mejor pensar el ritmo antes que melodía?
- ¿o la melodía antes que ritmo?
- ¿debo establecer la armonía antes que inventar la melodía?
- ¿o es más conveniente que invente la melodía y después piense la armonía?
- ¿podría simultanear todos los elementos?
- ...

Nuestros consejos al respecto son:

- Ritmo, armonía y melodía son elementos cuyo orden puede ser alterado de forma subjetiva. El autor decide, según su criterio, sus posibilidades y su gusto personal el orden en que va creando o la simultaneidad de algunos o todos ellos.
- Dependiendo del Sistema elegido puede que deban variarse los pasos metodológicos marcados o puede que algunos de los puntos ni siquiera haya de ser tenido en cuenta.
- Si hemos marcado una Metodología es porque la consideramos eficaz, pero cada persona es un mundo y tiene sus propias experiencias de las que debe dejarse aconsejar.
- La técnica es importante para un trabajo bien hecho. La sensibilidad y el gusto personal determinan la calidad artística de la obra.

## ➔ 5. Instrumentación

El punto final del trabajo es el de convertir nuestra idea, que ya se encuentra perfectamente delineada rítmica, armónica y melódicamente, en una obra apta para ser interpretada por grupos de niños con un nivel de conocimientos musicales básico y con un manejo instrumental elemental.

Hay por tanto que **decidir una instrumentación**, o sea, el conjunto de instrumentos que vamos a utilizar para dar vida definitiva a nuestra idea musical.

Para las instrumentaciones podemos elegir entre los instrumentos escolares de mayor uso. Lo normal será pensar en:

- La voz (solista o en grupos).
- Xilófonos, metalófonos y carillones de diferentes tesituras, flauta de pico, teclado electrónico, guitarra y armónica (estos últimos instrumentos con cierta restricción puesto que son más raros en el aula).
- Panderetas, claves, triángulos, platillos, cajas chinas, panderos, maracas, etc.

Al tratarse de instrumentaciones dirigidas a alumnos con pocos conocimientos musicales será conveniente:

- Facilitar al máximo cada uno de los papeles y
- Tratar de extraer el mayor partido de los conocimientos de que dispongan los intérpretes.

Una vez decididos los instrumentos será necesario conocer:

- Tesitura de cada instrumento (página 178).
- Técnica instrumental (cómo se tocan y qué recursos sencillos podemos utilizar)
- Posibilidades técnicas de los intérpretes.
- Patrones rítmicos y ostinatos para acompañamientos rítmicos (páginas 154-161).

El paso siguiente es **distribuir** entre los instrumentos elegidos cada una de las **funciones** de acuerdo a nuestro criterio y gusto personal.

En líneas generales en toda instrumentación debe haber como mínimo las siguientes funciones:

- Una melodía (entendiendo por tal la línea que canta, recita o dice el texto).
- Un acompañamiento melódico desarrollando los acordes u ostinatos melódicos o interpretando melodías complementarias de la principal.
- Una línea de bajo.
- Un acompañamiento rítmico (aconsejamos dos líneas rítmicas).

Lógicamente la tesitura de cada instrumento influye en la decisión final. Los instrumentos agudos se dedicarán preferentemente a la función melódica, los graves a la función de bajo y el resto a la función de acompañantes.

Esta lógica puede romperse cuando se desee y precisamente esta ruptura puede ayudar a una expresión musical determinada que nos interese. Así podemos necesitar en alguna ocasión que la melodía la canten unos instrumentos muy graves y que acompañen los más agudos.

Como punto final deberemos retocar, perfeccionar e incluir todos aquellos detalles de dinámica, matices, expresión,... que creamos necesario para conseguir una buena interpretación.

## ■ Escritura

No es detalle de menor importancia la presentación del trabajo final. Unas excelentes ideas musicales pueden verse despreciadas por una deficiente presentación, por una escritura descuidada o por una falta de conocimiento o atención a las normas más elementales de grafía musical.

#### Sugerencias:

- Pensar el número de pentagramas que necesitamos en cada sistema, que serán como mínimo:
  - Melodía (1 pentagrama)
  - Acompañamiento/s melódicos (1)
  - Bajo (1)
  - Ostinato/s rítmicos (2)
- Distribuir los sistemas en el papel de forma amplia y generosa. Se facilita la lectura si se deja un espacio vacío entre sistema y sistema.
- Dividir compases de acuerdo a la forma y ritmo.
- Distribución de la escritura de forma amplia para facilitar la lectura y la comprensión.
- Sería deseable una escritura por ordenador pero en cualquier caso cuidar mucho la limpieza, pulcritud y claridad del trabajo.

#### Será útil tener en cuenta estas **consideraciones finales**:

- Utilizar frecuentemente ostinatos tanto rítmicos como melódicos para facilitar el aprendizaje y la interpretación.
- Modificar los ostinatos en los finales de frase y/o semifrase para dar variedad al conjunto.
- Utilizar los conceptos de enlaces armónicos y de notas fundamentales de cada acorde, en el caso de música tonal, para los acompañamientos.
- Utilizar bordones en ostinato para la música modal, pentatónica y atonal.
- Disponer con claridad la distribución de los sistemas, de modo que se perciba en ellos la estructura formal de la canción. Es decir, agrupar los compases en cada sistema de acuerdo con el número de compases de semifrases o frases. Generalmente será de 4 en 4 ó de 8 en 8.
- Las piezas admiten generalmente una introducción y una coda que deberán ser siempre de un número de compases igual a los de una semifrase o frase. Es posible incluso incorporar pequeños “interludios” entre dos repeticiones de la misma canción.
- Conviene incluir sugerencias o dejar espacios para la posible participación creativa de los alumnos dentro de la interpretación final. Estos pasajes de improvisación pueden colocarse en lugares intermedios, entre repetición y repetición de una misma frase, y ayudan a motivar y a aumentar la participación y la concentración de los intérpretes,
- Incorporar los signos de expresión, matices de dinámica y agógica, articulaciones y en general todos aquellos detalles que se consideren indispensables para la buena comprensión e interpretación de la partitura.
- Es importante conocer la dificultad técnica que entraña para los niños tocar con diferentes matices y ser consciente de que la instrumentación puede convertirse en una masa informe en donde no se distinga la melodía del resto porque todos tocan con la misma potencia.
- Las instrumentaciones, sin olvidar su facilidad de realización, deben al mismo tiempo ser variadas, pedagógicas y con diferentes sistemas musicales, de modo que los alumnos tengan la oportunidad de conocer, practicar y escuchar músicas de muy distinta índole.

#### ■ **Actividades complementarias**

Estas son actividades recomendables para completar las informaciones anteriores:

- Analizar canciones populares, melodías para niños, lieder clásicos y románticos, canciones actuales,... para observar sus estructuras formales, sus estructuras armónicas, su desarrollo melódico y la relación texto-ritmo.
- Analizar instrumentaciones de otros autores para observar la utilización de los diferentes instrumentos y la sensación sonora que producen.
- Analizar formas de danza para observar su estructura formal.
- Realizar estructuras armónicas para formar nuestros conocimientos armónicos y potenciar nuestra audición.
- Inventar motivos melódicos para potenciar nuestra imaginación y desarrollar nuestra sensibilidad creativa.
- Elaborar frases a partir de motivos dados o inventados para desarrollar nuestra capacidad de aplicación de los conceptos y de las técnicas de composición.
- Realizar ostinatos rítmicos, melódicos y vocales para ampliar nuestras librerías de recursos instrumentales.

Llevando a cabo todos estos procedimientos y siguiendo la Metodología indicada es seguro que nuestra labor de Musicalización tendrá el éxito asegurado. De todos modos volvemos a insistir:

**La técnica es importante para un trabajo bien hecho.  
La sensibilidad y el gusto personal determinan la calidad  
artística de la obra.**





Unidad

3

Musicalizar a:

Romance de Fonte-frida

Sistema modal-dórico



## Anónimo siglo XV

### ROMANCE DE FONTE-FRIDA

Fonte-frida, fonte-frida  
 fonte-frida y con amor,  
 do todas las avecicas  
 van tomar consolación,  
 si no es la tortolica,  
 que está viuda y con dolor.

Por allí fuera a pasar  
 el traidor de ruseñor:  
 las palabras que le dice  
 llenas son de traición:  
 -Si tú quisieses, señora,  
 yo sería tu servidor.

-Vete de ahí, enemigo,  
 malo, falso, engañador,  
 que ni poso en ramo verde,  
 ni en prado que tenga flor;  
 que si el agua hallo clara,  
 turbia la bebía yo;

que no quiero haber marido,  
 porque hijos no haya no:  
 no quiero placer con ellos,  
 ni menos consolación.

¡Déjame, triste enemigo,  
 malo, falso, mal traidor,  
 que no quiero ser tu amiga,  
 ni casar contigo, no!

### 1. Sistema

Elegimos para esta letra el Sistema Modal. Su localización histórica nos anima a ello.

Pensamos en:

- El carácter melancólico de la letra.
- Que pueda ser usada como material de disfrute y a la vez pedagógico.
- La posibilidad de convertirlo en una danza con las características propias de la época a la que pertenece.



## ➡ 2. Forma

Para la distribución formal de nuestra melodía podemos dividir el texto.

- En grupos de cuatro versos
- 6 versos+ 6 versos+ 6 versos+ 4 versos+ 4 versos (tal cual está distribuido el poema con sus signos de puntuación).

→ 2.1 Sugerencia de distribución formal para una melodía que abarque cuatro versos:

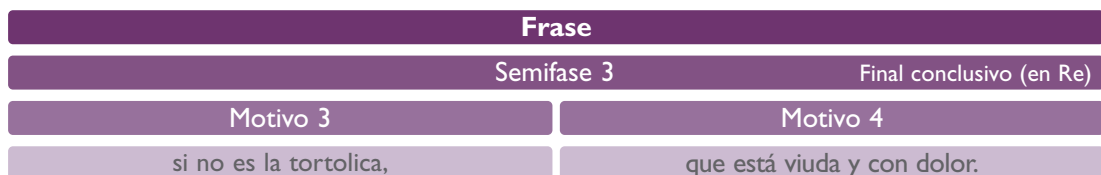
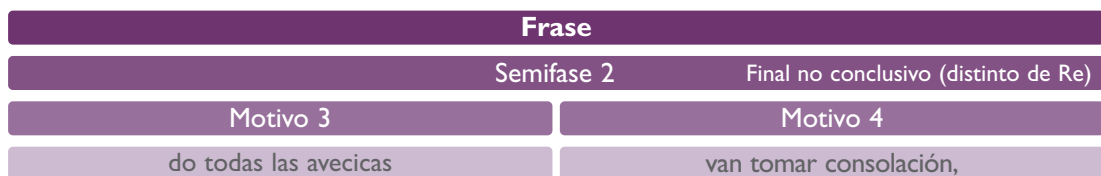
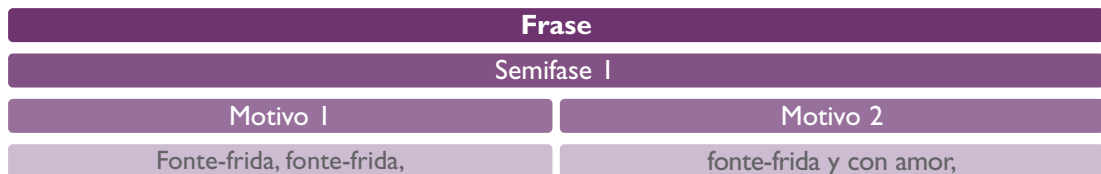
Frase	
Semifrase	Final suspensivo (distinto de re)
Motivo 1	Motivo 2
Fonte-frida, fonte-frida,	fonte-frida y con amor,

Frase	
Semifrase	Final suspensivo (distinto de re)
Motivo 1	Motivo 2
do todas las avecicas,	van tomar consolación;

Inventamos un motivo rítmico para el primer verso y lo adaptamos al siguiente.

La primera semifrase tendrá un final suspensivo (distinto de re) y la segunda uno conclusivo (en re).

→ 2.2 Sugerencia de Forma para una melodía que abarque seis versos (cuatro en las dos últimas estrofas):



Esta estructura se repite exactamente igual durante las tres primeras estrofas, compuestas de seis versos cada una. Sin embargo, para las dos últimas estrofas necesitamos introducir un cambio, ya que son de cuatro versos. Nuestra propuesta es utilizar la primera y la tercera semifrases, olvidándonos de la segunda.

Otras posibilidades:

- Similar al primer ejemplo, pero cambiando de frase cada vez que el poema cambie de estrofa (en total son cinco estrofas, las tres primeras de 6 versos y las dos últimas de 4).
- Una variante del último ejemplo podría ser inventar una nueva música para las dos últimas estrofas, ya que formalmente varían en la estructura del poema (son de 4 versos en lugar de 6).

### ➡ 3. Ritmo

Nuestro primer objetivo es:

- Determinar la acentuación propia del texto.

En principio los acentos deben determinar las partes fuertes del compás:

- Hacer coincidir los acentos importantes del texto y el acento del compás.

Pero no todos los acentos importantes tienen la misma valoración. Algunos de ellos son ineludibles mientras que otros pueden ser fácilmente despreciados. La visión del compás varía de acuerdo con el tempo, de modo que a menor velocidad más importante es respetar sus acentos haciéndolos coincidir con los del texto.

Estos son los acentos de la primera estrofa sin tener en cuenta preposiciones ni conjunciones.

**Fonte-frida, fonte-frida  
 fonte-frida y con amor,  
 do todas las avecícas  
 van tomar consolación,  
 si no es la tortolica,  
 que está viuda y con dolor.**

Necesitamos proponer un compás en el que establecer posibles ritmos.

Por su sencillez, elegimos el 2/4.

Aunque debemos tener en cuenta que:

- No existe un paralelismo exacto entre carácter de la música y un compás concreto.
- Hay muchas posibilidades de adaptar un texto a un compás.
- Un mismo ritmo puede ser escrito en diferentes compases.
- En la música vocal profana de carácter popular de las épocas medieval y renacentista los ritmos solían ser poco variados y con escasa complicación. Este es el espíritu que hemos querido reflejar aquí, que por otra parte resulta muy útil para trabajar con los alumnos por la facilidad para su memorización e interpretación.

Propuestas rítmicas concretas para los dos primeros versos.

Comprobar cómo se adapta a los siguientes.

1  $\frac{2}{4}$

Fon - te - fri - da,    fon - te - fri - da,    fon - te - fri - da\_y    con a - mor,  
 do to - das las    a - ve - ci - cas    van to - mar con -    so - la - ción,  
 si no es la    tor - to - li - ca,    que\_es - tá    viu - da\_y    con do - lor.

Propuesta rítmica para el primer verso.

Comprobar cómo se adapta a los siguientes.

2  $\frac{2}{4}$

Fon - te -    fri - da,    fon - te    fri -    -    da,  
 fon - te -    fri - da\_y    con a - mor,  
 do to - das las a - ve - ci -    -    cas  
 van to - mar con - so - la - ción,

Observar la no coincidencia de ciertos acentos del lenguaje con los del compás.

Como se trata de recrear la época medieval-renacentista, vamos a utilizar también el compás de 3/4 (aunque en el siglo XV hubieran escrito 3/2), mucho más común en la música popular.

**Propuestas** rítmicas concretas para los seis primeros versos.

Comprobar cómo se adapta a los siguientes.

1  $\frac{3}{4}$

Fon - te - fri - da, fon - te - fri - da,  
do to - das las a - ve - ci - cas  
si no es la tor - to - li - ca,  
que está viu - da y con do - lor.

2  $\frac{3}{4}$

Fon-te - fri-da, fon-te - fri-da, fon-te - fri-da y con a - mor,  
do to - das las a - ve - ci - cas van to - mar con - so - la - ción,  
si no es la tor-to - li - ca, que está viu-da y con do - lor.

Observar la no coincidencia de ciertos acentos del lenguaje con el del compás.

No es necesario mantener el ritmo exactamente en cada verso o pareja de versos.

Antes bien se aceptan pequeñas modificaciones que aporten variedad y que nos permitan adaptarnos más concretamente a las peculiaridades de cada verso.

Probamos también en 6/8.

**Propuestas** rítmicas para los dos primeros versos.

Comprobar cómo se adapta a los siguientes.

1  $\frac{6}{8}$

Fon - te - fri - da, fon - te - fri - da, fon - te - fri - da y con a - mor,  
do to - das las a - ve - ci - cas van to - mar con - so - la - ción,  
si no es la tor - to - li - ca, que está viu - da y con do - lor.

2  $\frac{6}{8}$

Fon-te - fri-da, fon-te - fri-da, fon - te - fri-da y con a - mor,  
do to - das las a - ve - ci - cas van to - mar con - so - la - ción,  
si no es la tor-to - li - ca, que está viu-da y con do - lor.

Es potestativo del compositor la organización de su trabajo.

En ciertos casos será aconsejable la composición de los aspectos rítmicos como primer paso.

En otros, el motivo melódico será el que nos aporte la visión rítmica.

→ Sistema modal (Dórico)

Si en una cosa se caracteriza la música vocal popular renacentista es en la utilización de acordes formados a partir de las notas que componen la escala modal que se está utilizando. Los acordes detallados a continuación se han cifrado según las normas de la música tonal para simplificar la transmisión, aunque realmente no se trata de una estructura armónica propiamente dicha.

Sin embargo, no hay que olvidar que se trata de música basada en el sistema modal, por lo que los **acordes son una consecuencia y no el esqueleto generador de la melodía.**

El cifrado funcional se ha hecho respecto de Re m.

- La primera de nuestras opciones:

I Vm	I bVII	III bVII	III	bVII	III	IVM Vm	I
Dm Am	Dm C	F C	F	C	F	G Am	Dm

- Otra posibilidad:

I	IVM I	I	IVM I	IVM	IVM I	I	bVII
Dm	G Dm	Dm	G Dm	G	G Dm	Dm	C
IVM	IVM I	I	bVII I				
G	G Dm	Dm	C Dm				

**Esqueleto armónico**

Ahora escribimos el esqueleto armónico, o sea el conjunto de los acordes, bien enlazados y con su distribución temporal correspondiente.

En este primer ejemplo:

- Escala dórica partiendo de “re”.
- Compás de 3/4.
- Dos frases diferentes.

Dm Am Dm C F C F  
 I Vm I VII III VII III  
 C F G Am Dm  
 VII III IV Vm I



El siguiente ejemplo sirve para la segunda melodía que hemos creado:

- Seguimos con la escala dórica partiendo de “re”.
- Compás de 2/4.
- Dos frases diferentes y la tercera es la repetición de la segunda con una modificación cadencial.

The image shows three staves of musical notation in 2/4 time, illustrating a Dorian mode progression starting on D. The chords and their corresponding Roman numerals are as follows:

- Staff 1:** Dm (I), G (IVM), Dm (I), G (IVM), Dm (I)
- Staff 2:** G (IVM), Dm (IVM), Dm (I), C (VII)
- Staff 3:** G (IVM), Dm (IVM), Dm (I), C (VII), Dm (I)

## 4. Melodía I

Ahora ya estamos en condiciones de inventar nuestra melodía.

Pasos:

1. Inventar un motivo de cuatro compases con final suspensivo (no acabar en re).
2. Inventar un segundo motivo con el mismo ritmo que el primero y con final conclusivo (acabar en re).

Allegro

Semifrase I

Melodía

Bajo

I Vm I VII III VII III

Semifrase 2

5

8

VII III IVM Vm I

fon - te - fri - da, fon - te - fri - da,  
do - to - das las a - ve - ci - cas  
si no es la tor - to - li - ca,

fon - - - te - fri - da y con a - - - mor,  
van - - - to - mar con so - la - - - ción,  
que\_es - ta viu - da y con do - - - lor.

Una frase de 8 compases dividida en dos semifrases de 4 compases cada una.

El esquema rítmico consta de cuatro compases.

En los siguientes cuatro (5-8) se mantiene la estructura rítmica pero la melodía es diferente.

Las notas escritas en el pentagrama del bajo podrían ser la base de una armonización en el estilo de Juan del Encina, y los acordes se han cifrado como si se tratase de una melodía escrita en el sistema tonal (re menor) a modo orientativo.



En esta otra sugerencia inventamos un primer motivo de 4 compases con final no conclusivo (no acabar en re).

El siguiente motivo (compases 5-8) tendrá básicamente el mismo ritmo que el primero, pero la melodía varía y el final es suspensivo (no acabar en re).

Los últimos compases (9-12) son una repetición de los cuatro anteriores pero con final conclusivo (acabar en re).

Motivo I

Andante

Motivo 2

Final suspensivo

Motivo 2

Final conclusivo

Los acordes del pentagrama inferior se han colocado a modo orientativo, como si estuviésemos utilizando un sistema tonal. Sin embargo, sólo se trata de una manera de simplificar la comprensión de los acordes que podríamos utilizar para el acompañamiento. Se han cifrado respecto de Re menor.



## 5. Instrumentación I

Sugerencia de instrumentación de la melodía inventada previamente.

### Instrumental recomendado

1. Canto.
2. Flautas: este acompañamiento es opcional, ya que utiliza la textura llamada hererofónica (una melodía normalmente cantada acompañada por una ornamentación de sí misma pero tocada por un instrumento).
3. Placas agudas.
4. Placas graves.
5. Panderetas, sonajas.
6. Pandero/ bombo.

### ROMANCE DE FONTE-FRIDA

ANÓNIMO SIGLO XV

MELODÍA ORIGINAL Y ARREGLO: MOLINA- CHACÓN

*Lento Ad libitum* *Andante*

1 *f* *Dm*

2 *f*

3 *f* *mp*

4 *f* *mp*

5 *f* *mp*

6 *f* *mp*

7 *Dm* *G* *Dm* *Dm* *G* *Dm*

*f* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

*I* *IVM* *I* *I* *IVM* *I*

Fon - te - fri - da, fon - te - fri - da, fon - te - fri - da y con a - mor,  
 Por a - llí fue - ra a pa - sar el traí - dor de rui - se - ñor:

\*) Movimiento rápido (trémolo) de la pandereta  
 \*\*) Idem con el pandero.



11 G Dm C

1 do to - das las a - ve - ci - cas van to - mar con - so - la - ción,  
 las pa - la - bras que le di - ce lle - nas son de trai - ción: -

2

3

4

5 IVM IVM I I VII

6

15 G Dm C Dm Fine

1 si no es la tor - to - li - ca, que es - ta viu - da y rit. con do - lor. Fine  
 Si tú qui - sie - ses, se - ño - ra, yo se - rí - a tu ser - vi - dor. Fine

2 rit. rit. Fine

3 rit. Fine

4

5 IVM IVM I I rit. VII I Fine

6 rit. rit. Fine

Improvisación libre

19

1  
2  
3  
4  
5  
6

IVM IVM I I VII

23

*D.S. al Fine*

1  
2  
3  
4  
5  
6

IVM IVM I I VII

*D.S. al Fine*  
*D.S. al Fine*  
*D.S. al Fine*  
*D.S. al Fine*  
*D.S. al Fine*  
*D.S. al Fine*

## 5. Instrumentación II

Sugerencia de instrumentación de la melodía inventada previamente.

La instrumentación recomendada es la siguiente:

1. Canto (es posible doblarlo con flautas)
2. Canto y/o instrumentos graves (si nuestros alumnos todavía no están acostumbrados a cantar a dos voces)
3. Instrumentos de placas
4. Aro, claves.....
5. Membranófonos: Pandero, timbales, bongoes, derbuka...

### ROMANCE DE FONTE-FRIDA

ANÓNIMO SIGLO XV  
MELODÍA ORIGINAL Y ARREGLO: MOLINA- CHACÓN

**Allegro**

1 *mf* Fon - - - te - fri - - - da. fon - te - - - fri - - - da.  
do si to - das las a - ve - ci - - - da.  
no no es la tor - to - - - li - - - ca.

2 *mp* I Vm I VII III VII III

3 *mp*

4 *mp*

5 *mp*

5 C F G Am Dm *Fine*

1 fon - - - te - fri - - - da y con a - - - mor.  
van to - mar - - - da y so la - - - ción.  
que es - - - ta - viu - - - da y con do - - - lor. *Fine*

2 VII III IVm Vm I *Fine*

3 *Fine*

4 *Fine*

5 *Fine*

Improvisación libre

Aconsejamos la composición de una pieza de similares características con este otro texto de la misma época:

**ROMANCE DE ROSA FRESCA**

Rosa fresca, rosa fresca,  
tan garrida y con amor,  
cuando vos tuve en mis brazos,  
no vos supe servir, no:  
y agora que os serviría,  
no vos puedo haber, no.

-Vuestra fue la culpa, amigo;  
vuestra fue, que mía no;  
enviásteme una carta  
con un vuestro servidor,  
y en lugar de recaudar  
él dijera otra razón:

que érades casado, amigo,  
allá en tierras de León;  
que tenéis mujer hermosa  
y hijos como una flor.  
-Quien os lo dijo, señora,  
no vos dijo verdad, no;  
que yo nunca entré en Castilla  
ni allá en tierras de León,  
sino cuando era pequeño,  
que no sabía de amor.



