

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamos públicos.

Armonía

Daniel Roca
Ignacio Cabello
Emilio Molina



Metodología IEM

El Instituto de Educación Musical (IEM) es una institución que centra sus esfuerzos en promover y potenciar un renovador Sistema pedagógico para el aprendizaje y la enseñanza de la música, tanto en la educación general como en la educación musical específica y profesional, basada por una parte en el desarrollo integral de la creatividad y de la imaginación, y por otra, en la improvisación entendida como control del lenguaje musical.

www.iem2.com

© Copyright 2007 by Enclave Creativa Ediciones S.L.
C/. Salaserra, 6 Local
28026. Madrid.
Tel: 91 460 00 99 • Fax: 91 460 00 82
E-mail: info@enclavecreativa.com
Web: www.enclavecreativa.com

Dirección Pedagógica: Instituto de Educación Musical (IEM).

Todos los derechos reservados en todos los países del mundo.
All right reserved for all countries in the world.

1ª Edición: XXXXXXXXXXXX

I.S.B.N.: 84-96350-75-4
I.S.B.N. Obra completa: 84-96350-77-0
I.S.M.N.: M-801222-87-9
I.S.M.N. Obra completa: M-801222-89-3
Depósito legal: M-XXXXXXXXXXXXXXXXXX
Impreso por Edigrafos S.A.

INDICE

INTRODUCCIÓN	3
UNIDAD DIDÁCTICA 1	11
L. Mozart: Menuet	
Grados I, IV, V - Funciones - Tradas - Séptima de Dominante - Cadencias Perfecta y Plagar - Semicadencia - Motivo - Adaptación armónica por enlace	
Modificación cadencial - Repetición - El piano	
UNIDAD DIDÁCTICA 2	29
F. J. Haydn: Scherzo (Hob XVI: 9 / III)	
Grado II - Inversiones de los acordes triadas y de séptima de dominante - Contraste melódico - Adaptación por cambio de nivel	
UNIDAD DIDÁCTICA 3	45
C. Czerny: Escuela de la Velocidad, op. 299, Cuaderno 1º, Estudio nº 1	
Adornos en la estructura armónica - Cuarta y sexta cadencial - Grado VI - Cadencia Rota - Notas eje - Melodía compuesta	
UNIDAD DIDÁCTICA 4	61
W. A. Mozart: Frühlingslied	
Tercera inversión de dominante - Dominantes secundarias - Cambio de estado - Soldadura - Conducción de voces - La flauta - El piano como instrumento acompañante	
UNIDAD DIDÁCTICA 5	79
A. Corelli. Sonata para violín, op. 5, nº 12 "Folia" (Tema y Variaciones, fragmento)	
Tema y variaciones - Bajo cifrado - Grados y funciones del Modo menor - Grados III y VII - Adaptación armónica por transporte - Espejo - El violín	
UNIDAD DIDÁCTICA 6	91
F. Schubert: "Der Müller und der Bach" de "La Bella Molinera" (fragmento)	
Texto y música - Pedal de Tónica - Dominante sobre Tónica - Acorde de séptima disminuida - Acorde de sexta napolitana - Serie por quintas diatónica - Voz de soprano	
ÍNDICE DE CIFRADOS	111

INTRODUCCIÓN

El propósito del presente trabajo es presentar a docentes y estudiantes de música una metodología de trabajo para el estudio de la Armonía y la iniciación a la Composición que aspira a ofrecer una alternativa a los métodos tradicionales. Nuestra propuesta combina dos ideas fundamentales:

- En primer lugar, en este libro forma parte de la **Metodología del IEM** (www.iem2.com). El IEM es un grupo de trabajo formado por profesores de distintas especialidades y niveles educativos que está dedicado a desarrollar y extender las ideas pedagógicas concebidas por Emilio Molina, Catedrático de Improvisación y Acompañamiento del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Esta metodología se basa fundamentalmente en poner la creatividad “racionalizada” (entendemos por ello el manejo práctico y dominio controlado del lenguaje musical en contextos progresivamente más ricos) en el centro del proceso de enseñanza-aprendizaje de la música, y ello desde el primer momento y a través de todo el proceso educativo, desde la iniciación a la formación profesionalizadora. Desde las primeras etapas de la formación, esta creatividad se pone en marcha a través de la improvisación, ya que entendemos que, en un principio, el “hacer” debe ir por delante del “entender” y el “escribir”. No obstante, también casi desde el primer momento y de manera progresiva, en todas nuestras actividades se introduce la escritura y la composición musical de manera gradual. En este sistema pedagógico resulta natural que, a partir de un cierto momento, sea necesario un estudio más profundo de la creación escrita musical, es decir, de la composición, aunque es importante puntualizar que se practica la composición (en contextos simples) casi desde el primer momento, en paralelo a la improvisación, el dominio progresivo de la técnica y la adquisición de conocimientos teóricos. Esta “especialización inicial” en la composición podría llevarse a cabo en cualquier estilo musical, pero, por razones metodológicas y culturales, nos centramos en el Sistema Tonal, entendido en un sentido amplio. En la metodología IEM, la herramienta principal para racionalizar y controlar el lenguaje musical es el análisis de obras musicales que nos dan la clave para la comprensión y la puesta en práctica. Por lo tanto, presentamos **una herramienta pedagógica dedicada al estudio de modelos de composición que se fundamentan en la armonía tonal**.
- Por otro lado, este libro **está adaptado al sistema educativo musical español**, en el que se programa de manera explícita el objetivo de la iniciación a la Armonía y la Composición en el Grado Medio (“Enseñanzas Profesionales de Música” según la terminología de la LOE¹) mediante la asignatura “Armonía”, que a su vez encuentra su continuidad en otras (“Fundamentos de Composición” en la LOGSE).

La redefinición de la materia de Armonía que estableció la LOGSE ha sido mantenida en la LOE, con los siguientes objetivos:

- a) Conocer los elementos básicos de la armonía tonal y sus características, funciones y transformaciones en los distintos contextos históricos.
- b) Utilizar en trabajos escritos los elementos y procedimientos básicos de la armonía tonal.
- c) Desarrollar el oído interno tanto en el análisis como en la realización de ejercicios escritos.
- d) Identificar a través de la audición los acordes y procedimientos más comunes de la armonía tonal.
- e) Identificar a través del análisis de obras los acordes, los procedimientos más comunes de la armonía tonal y las transformaciones temáticas.
- f) Comprender la interrelación de los procesos armónicos con la forma musical.
- g) Aprender a valorar la calidad de la música.

Es evidente que estas nuevas bases curriculares actuales exigen, **una renovación de puntos de vista, objetivos, contenidos, actividades de aprendizaje y metodología** con respecto a la enseñanza tradicional de la Armonía, que estaba pendiente en nuestro país desde hacía décadas. Una de las grandes taras del sistema educativo español a este respecto es el descuido del análisis y sus contribuciones al aprendizaje de la música, tanto en las materias instrumentales como en las llamadas “teóricas”. Esto plantea, como se verá más adelante, un reto aún vigente en el momento de escribir estas líneas, a cuya superación este libro espera contribuir.

¹ REAL DECRETO 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación

Al entender que los postulados definidos en el currículo para las Enseñanzas Profesionales de Música son enteramente compatibles con los principios y procedimientos que desarrolla el IEM, nos hemos propuesto la elaboración de este material didáctico que aplique dichos principios a la iniciación a la composición dentro del marco curricular citado.

Por lo tanto, este no es un tratado armónico tradicional (al estilo de los que compendian reglas sobre enlaces armónicos en combinación con ejercicios a cuatro voces), ni un manual para la composición libre, sino una propuesta didáctica pensada los Conservatorios Profesionales españoles, aunque es adaptable a otros entornos educativos (Escuelas de Música, Práctica Armónico-Contrapuntística en Grado Superior, y por supuesto a otros países y al autoaprendizaje)

Ya plasmamos en su día este esfuerzo en la forma de dos libros "Armonía 1 y 2" (Molina, Cabello y Roca), en los que evidentemente está basado el presente libro, aunque revisa y amplía notablemente los contenidos y su ámbito de aplicación.

1. LA INICIACIÓN A LA COMPOSICIÓN EN LAS ENSEÑANZAS PROFESIONALES DE MÚSICA

El Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, establece las nuevas enseñanzas mínimas en todo el Estado al desarrollar la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. El citado Decreto, claramente continuista (al menos en lo que respecta a la Armonía) con respecto al RD 756/1992 (LOGSE) establece dos cursos de Armonía, rebajando a la mitad los cuatro largos años de estudio que se le dedicaban antes de la renovación LOGSE (en el llamado "Plan 66"), y que arrastraban la inercia de una larga tradición. La rebaja en el tiempo no debe significar una depreciación en los contenidos, ya que, en nuestra opinión, era evidente el gran despilfarro de tiempo que suponían los cuatro años dedicados casi exclusivamente a la labor de enlazar acordes a cuatro voces. Estos dos cursos, en la LOGSE se completaban posteriormente en el tercer ciclo con la asignatura "Fundamentos de Composición", que forma parte de una de las dos opciones de los alumnos. Si bien el reciente desarrollo LOE no contempla otras materias relacionadas en los contenidos mínimos, es evidente que los desarrollos curriculares autonómicos mantengan una lógica continuidad de estos estudios en materias análogas a los "Fundamentos de Composición" de la LOGSE para los alumnos con perfil de creación o investigación.

De esta manera, en la Armonía debe encontrarse la base común que todos los futuros músicos deberían dominar, y en los Fundamentos de Composición o materia que lo sustituya en cada comunidad autónoma la adecuada profundización en conceptos y técnicas para aquellos que se encaminen hacia la composición o la investigación.

Estos loables propósitos intentaban reformar el tradicional sistema anterior, en el que se podía decir que la formación iba destinada exclusivamente al fin último de la preparación para la Composición como especialidad. De hecho se puede constatar que, en general, el estudio de la Armonía y el Contrapunto resultaba de escaso o nulo provecho para los futuros intérpretes.

Tanto en la LOGSE como en la LOE, por el contrario, se entiende que la formación en análisis (clamorosamente ausente del plan anterior) y composición es imprescindible para unos y otros, y por tanto, además de establecerse la opción correspondiente en Grado Medio, se desarrollan objetivos y contenidos con una visión más amplia. Asimismo, la formación básica del Grado Medio se prolonga en el Grado Superior a través de diversas materias (ver cuadro)². Cualquier programación en cualquiera de las fases de este proceso debe tener en cuenta este marco general³.

² Es evidente que los futuros desarrollos estatales y autonómicos podrán variar en algo estas bases. Sin embargo, lo que ya no puede cambiar es la necesidad de renovación de la materia y la dirección en la que debe ir dicha renovación.

³ Y sin embargo, a día de hoy observamos que a menudo se programa en Grado Medio sin tener en cuentas las asignaturas que esperan al estudiante en Grado Superior, lo que a veces duplica contenidos innecesariamente. Y viceversa, en Grado Superior a menudo no se tiene suficientemente en cuenta lo realizado en Grado Medio a la hora de diseñar las pruebas de acceso o las programaciones didácticas.

	Plan LOGSE ⁴		Plan 66
Grado Elemental	Lenguaje Musical: se incluyen contenidos de análisis		
	Instrumentos: se incluyen contenidos de análisis		
	Clases colectivas de instrumento: audiciones y análisis		
Grado Medio 1º Ciclo	Lenguaje Musical: A los contenidos de análisis se añade iniciación a la armonía		Armonía ó Armonía analítica
	Piano complementario: uso del piano como instrumento para el análisis y el desarrollo de la armonía		Contrapunto
	Armonía		Transposición
Grado Medio 2º Ciclo	Acompañamiento*		Acompañamiento Composición 1º y 2º (exclusivamente compositores y directores)
Grado Medio 3º Ciclo	Análisis ó Fundamentos de composición		
	Acompañamiento/Improvisación*		
	Compositores	No compositores	
Grado Superior	Armonía Contrapunto	Práctica armónico-contrapuntística	Composición 3º y 4º (exclusivamente compositores y directores)
	Composición Instrumentación	Composición aplicada Armonización y arreglos**	
	Improvisación y Acompañamiento	Improvisación / Improvisación y acompañamiento	

* según la Comunidad Autónoma

**según las especialidades (instrumentos - pedagogía de los instrumentos - pedagogía del lenguaje y la educación musical)

En el momento en que escribimos (2006) podría parecer que ya habría que considerar estas cuestiones como superadas, pues el plan 66 ya se encuentra definitivamente extinto, y se inicia la transición del currículo de Grado Medio del plan LOGSE (de 14 años de vigencia) al de "Enseñanzas Profesionales de Música" según la LOE. Sin embargo, la realidad no parece haber respondido a las expectativas que la LOGSE planteó en su día. En general, no parece haberse operado el necesario cambio conceptual ni de procedimientos; más bien la práctica general (a falta de estudios específicos sobre la materia) parece ser la adaptación de las tradicionales prácticas de la armonía a cuatro voces y el contrapunto severo a un marco docente mucho más limitado (los 7 años descritos más arriba se reducen a cuatro sin que la carga lectiva o la ratio profesor/alumno haya mejorado, más bien al contrario). Con todo nuestro respeto a estas prácticas tradicionales, excelentes si son aplicadas en el momento y sobre los sujetos adecuados, estamos convencidos de que esta costumbre está abocada al fracaso, y su persistencia habría que achacarla principalmente a la falta de renovación metodológica del profesorado. El contrapunto severo, según las prácticas que adaptan la propuesta inicial de Fux, o el estudio de los enlaces a cuatro voces procedente de Rameau, sea bajo el prisma estricto de un Schoenberg o según la búsqueda de realizaciones más expresivas, a la manera de los tratadistas franceses de los s. XIX y XX, son estupendas herramientas que el futuro compositor debe conocer, y entendemos que su sitio está precisamente en las asignaturas homónimas del Grado Superior en la especialidad de Composición (y otras como Musicología, Clave u Órgano), pero estamos convencidos por razonamiento, coherencia y experiencia de que en el Grado Medio (o Enseñanzas Profesionales) es posible e imprescindible encontrar otros procedimientos de trabajo que se adapten al actual marco educativo.

⁴ En este momento está pendiente la concreción autonómica en la LOE, así como la nueva reglamentación para el Grado Superior.

Proponemos nuestra visión como una posible (no, desde luego, la única) solución a los problemas que plantean unas asignaturas (Armonía y Fundamentos de Composición, o materia que la sustituya), que deben combinar:

- El conocimiento de los elementos básicos de la armonía tonal y sus funciones y transformaciones en distintos contextos históricos
- Su utilización en la escritura, tanto en forma de ejercicios esquemáticos como de composiciones reales, de manera progresivamente más rica
- La interpretación instrumental de trabajos esquemáticos y de composiciones⁵
- El desarrollo del oído armónico y el reconocimiento de elementos armónicos, melódicos y formales
- La comprensión de los procesos armónico, melódicos y rítmicos y su interrelación con la forma musical
- El conocimiento teórico, analítico y práctico de la evolución del lenguaje musical occidental, desde la tonalidad hasta nuestros días (en los ámbitos culto y popular)

Y ello, además, debe hacerse en 2 horas semanales de clase, en unas aulas que, en función de las diferentes ordenaciones educativas, tienen entre 10 y 15 alumnos por profesor.

En resumen, los planes de estudios reformados (tanto en el caso de la LOGSE como de la LOE) demandan que se incluyan muchos más objetivos y contenidos, y de manera mucho más interrelacionada y práctica, en menos horas de clase. El reto, en nuestra opinión, demanda ineludiblemente nuevos planteamientos pedagógicos de los que esta publicación pretende ser un ejemplo aplicable y adaptable a las distintas realidades educativas.

El principio básico de nuestra propuesta consiste en INTEGRAR todos los elementos antes descritos en el estudio de un número (relativamente corto) de piezas musicales, de las cuales extraeremos todos los conocimientos necesarios y que nos motivarán para aplicar estos conocimientos de manera práctica. Así, las obras se escucharán, interpretarán, analizarán, se estudiarán sus contenidos armónicos, melódicos, rítmicos y formales, que de esta manera serán interiorizados y se incorporarán al bagaje del alumno, y este estudio nos permitirá componer fragmentos o nuevas piezas aplicando lo aprendido.

2. LA COMPOSICIÓN EN LA METODOLOGÍA IEM

Como ya ha sido dicho anteriormente, este libro forma parte de una Metodología de carácter global aplicada a la educación musical que el Instituto de Educación Musical Emilio Molina (IEM) está desarrollando profundamente desde la formación preliminar en Música y Movimiento y 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 educación 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.

Nuestro sistema se fundamenta en la Improvisación, entendiendo como tal una creación consciente y controlada. La improvisación motiva el aprendizaje de la música actuando como motor en la adquisición y práctica del conocimiento. El sistema funciona de modo que el alumno necesite, para expresarse musicalmente, los conocimientos que el profesor desea que aprenda. Por lo tanto, más que enseñarle, provocamos una necesidad de expresión que motiva e impulsa la enseñanza.

Por otra parte, la improvisación, apoyada en el análisis, posibilita la aprehensión de los conceptos y refuerza su asimilación y permanencia. Improvisar es hablar con el lenguaje musical, hablar controlando el lenguaje.

Los alumnos que hayan tratado los aspectos armónicos básicos del Lenguaje Musical con nuestro libros conocen muy bien los principios fundamentales de la armonía, porque se han servido de ellos con profusión y por lo tanto el avance hacia esta nueva materia se convierte para ellos en un paso lógico y sin dificultades.

⁵ El RD que desarrolla la LOE no incluye la práctica instrumental en sus objetivos o contenidos mínimos, no obstante, estamos convencidos de que es justamente ésta la herramienta ideal para llegar a una verdadera comprensión e interiorización de los conceptos armónicos, y por lo tanto la mantenemos en nuestra propuesta, recomendando encarecidamente su utilización.

No obstante, nosotros partimos de cero en este método y explicamos paso a paso los conceptos necesarios.

Este método se adapta perfectamente a los requerimientos, tanto de la LOGSE como de la LOE, pero de la misma manera podríamos decir lo contrario, es decir, que ambas leyes se adaptan a nuestros requerimientos. Es decir, que sus enunciados se adaptan perfectamente a lo que nosotros entendemos como adecuado y necesario para iniciar al futuro músico en el mundo de la composición.

3. ARMONÍA Y MODELOS DE COMPOSICIÓN

Este método de armonía pretende enseñar a componer dentro del Sistema tonal. No se trata, sin embargo, de exigir la composición de grandes obras sino de aquellas que están al alcance del nivel creativo y conceptual del propio alumno. Es evidente que no debemos pretender que todos los alumnos tengan una intuición y unas dotes innatas e incluso la motivación personal que les permitan de forma inmediata componer obras para distintos instrumentos. Nuestro objetivo será más acorde con el momento de formación en que se encuentran, proponiéndonos desarrollar equilibradamente su intuición y creatividad y potenciando la comprensión de unas reglas con la audición de la realidad musical que reflejan, todo ello a la vista del análisis de piezas adecuadas de los grandes autores.

Contiene un análisis global que abarca desde la forma hasta la propia estructuración de acordes, pasando por el análisis melódico y rítmico, y propone la creación imitativa o libre de pequeñas piezas que puedan ser estrenadas en concierto por los propios alumnos.

Este método consta de dos volúmenes, cada uno de ellos integrado por 6 unidades en las que el alumno, guiado paso a paso, irá trabajando cada uno de los aspectos que consideramos necesarios, y que no se limitan a la visión vertical de la armonía, sino que necesariamente implican el conocimiento y aplicación de conceptos formales, melódicos, rítmicos y de acompañamiento e instrumentación. El método de Armonía se verá continuado por unos materiales destinados a la asignatura de Fundamentos de Composición (en elaboración), en los que por una parte el alumno deberá abordar obras de mayor complejidad y amplitud, y por otra irá ganando en independencia creativa.

4. TERMINOLOGÍA ANALÍTICA. EL “VADEMÉCUM MUSICAL” DEL IEM.

Cualquier sistema de aprendizaje basado en el análisis requiere unos principios claros para la terminología y para el uso de los necesarios conceptos teóricos. Esto es especialmente importante dado que no existen convenciones establecidas claras en esta. El análisis ha experimentado una espectacular evolución a lo largo del s. XX (acelerada en las últimas décadas a causa de la irrupción de corrientes psicológicas, semióticas, de análisis orientado a la interpretación y de nueva definición de las relaciones entre musicología y análisis, entre otras), sin que se haya llegado a una síntesis general que permita unificar conceptos y por tanto terminologías. Las diferentes terminologías utilizadas, además, sufren a menudo de problemas de traducción entre idiomas que contribuyen a aumentar la confusión.

Reconociendo este problema, y sin pretender ofrecer una solución universal, este libro utiliza la terminología del Sistema Pedagógico IEM, que está orientada principalmente al uso práctico de los conceptos para su aplicación a la improvisación y la composición. Por lo tanto, nuestra terminología tiende a la simplicidad sin renunciar a la precisión. La validez de cada concepto la da su aplicabilidad práctica en una situación concreta.

Dicha terminología, que surge de los conceptos propuestos por Emilio Molina, ha sido desarrollada y experimentada por el grupo de profesores que componen el IEM durante las dos últimas décadas, y como tal está recogida en el “Vademécum Musical” del IEM, una publicación descargable gratuitamente desde <http://www.iem2.com/vademecum/vademecum.htm> En ella se presenta, en forma de diccionario, la definición de todos los conceptos necesarios para la comprensión de este libro y del resto de publicaciones IEM con gran cantidad de ejemplos ilustrativos. En el cuerpo del libro, así como en esta Introducción, estas referencias al “Vademécum” se diferencian en una TIPOGRAFÍA DIFERENTE en su primera aparición o en momentos en que nos ha parecido necesario. En algunos casos se señala la referencia exacta (por ejemplo “v. ADAPTACIÓN POR ENLACE ARMÓNICO”).

- GRADOS I, IV, V • FUNCIONES • TRIADAS SÉPTIMA DE DOMINANTE • CADENCIAS PERFECTA Y PLAGAL • SEMICADENCIA

ESQUEMA

1 - FORMA

2 - ARMONÍA

- 2.1 Funciones armónicas
- 2.2 Acordes triadas
- 2.3 Acordes de séptima de dominante
- 2.4 Cifrado de acordes. Estado fundamental
- 2.5 Estructura armónica
- 2.6 Conducción de voces. Enlace armónico
- 2.7 Procesos cadenciales
 - 2.7.1 Cadencia Perfecta
 - 2.7.2 Semicadencia
 - 2.7.3 Cadencia Plagal
- 2.8 Invención de estructuras armónicas
- 2.9 Entrenamiento auditivo

3 - MELODÍA

- 3.1 Estructura melódica: Frase 1
 - 3.1.1 Semifrase 1. Motivo y adaptación armónico por enlace
 - 3.1.2 Semifrase 2. Modificación cadencial
- 3.2 Estructura melódica: Frase 2
 - 3.2.1 Transición. Repetición del motivo
 - 3.2.2 Frase 2
- 3.3 Perfil melódico

4 - RITMO E INSTRUMENTACIÓN

- 4.1 Patrones rítmicos
 - 4.1.1 Patrón rítmico A
 - 4.1.2 Patrón rítmico B
 - 4.1.3 Modificación cadencial en el patrón rítmico
- 4.2 Instrumentos. La flauta
- 4.3 Organización del material
- 4.4 Armonización de melodías

5 - CREACIÓN

- 5.1 Creación imitativa
- 5.2 Creación libre

OBRA

Cantar y /o tocar en grupo la siguiente partitura, respetando las repeticiones indicadas.

Leopold Mozart, Minuet

1. FORMA

Esta es una pieza de carácter pedagógico compuesta por el padre de W. A. Mozart. Para poder escribir algo parecido, primero debemos estudiar su estructura general a través del análisis ANÁLISIS FORMAL. Una de las cuestiones esenciales del análisis formal es la ARTICULACIÓN musical, o sea, la división de la pieza en sus partes.

¿Cómo se refleja en la partitura esta articulación en la obra? Para determinarlo, debemos tener en cuenta cómo suena la música tanto o más que la partitura.

- a) Los **signos de repetición** hacen que la obra esté dividida principalmente en dos partes. La parada melódica antes de cada signo de repetición (c. 8 y 20) y la figura de la mano izquierda refuerzan esta sensación. Por lo tanto decimos que la obra está dividida en dos SECCIONES o que tiene FORMA BINARIA.
- b) Si nos fijamos en las **repeticiones de elementos** veremos que los c. 1-8 son exactamente iguales a los 13-20. Además, estos 8 compases forman una melodía completa, con principio y final bien definidos. Es un elemento melódico completo al que damos el nombre de FRASE.
- c) Los c. 9-12 funcionan de manera distinta. No forman una unidad melódica con sentido completo y sirven para preparar la vuelta de la Frase. Para entender esto, podemos hacer dos pruebas:
 - si tocamos los c. 9-12 solos, veremos que no tienen sentido propio. No constituyen una unidad autosuficiente.
 - si, por el contrario, tocamos la obra sin estos compases, comprobaremos lo monótono del resultado.

¹ Los términos que aparecen en ESTE TIPO DE LETRA Y FORMATO, en su primera aparición están definidos en Molina y Roca (2006) Vademecum Musical. Terminología IEM, Ed. Enclave Creativa, descargable gratuitamente en www.iem2.com ó www.enclavecreativa.com (hacer click en "Vademecum musical").

Por lo tanto, los c. 9-12 son un elemento que no es autosuficiente, pero que contribuye a la FORMA. Podemos llamar TRANSICIÓN (v. ELEMENTOS NO TEMÁTICOS) a este elemento.

d) si examinamos la frase de 8 compases con mayor detenimiento, veremos que se puede **subdividir** en dos partes de 4. Llamamos SEMIFRASES a estas subdivisiones de la Frase

En resumen:

- Es una obra en Forma Binaria, cuyas dos secciones se repiten.
- La primera Sección está formada por una Frase de 8 compases que se divide en dos Semifrases de 4
- La segunda Sección consta de una Transición de 4 compases a la que sigue una repetición de la Frase inicial.

La FORMA de una obra se expresa gráficamente mediante su ESQUEMA FORMAL, en el que constan las diferentes partes de ésta y su extensión. Los esquemas formales permiten comparar entre sí diferentes obras. Es habitual utilizar letras u otros símbolos para realizar esquemas formales. Las letras iguales (A-A) indican repetición de elementos, las letras diferentes (A-B) nuevos elementos y las variantes de elementos anteriores se indican habitualmente con un apóstrofe (A-A'), o bien añadiendo un número (A1-A2, o bien A₁ - A₂). Para los elementos formales mayores es común utilizar letras mayúsculas, y para los menores se suelen utilizar minúsculas. A lo largo de este libro veremos como en muchas obras se repiten las divisiones en múltiplos de 4 compases, como en este Menuet. También indicamos los elementos armónicos (cadencias), rítmicos o instrumentales que ayuden a determinar la forma musical.

ESQUEMA FORMAL del Menuet de L. Mozart:

C.	4	8	12	16	20
Secc.	⋮ A ⋮	⋮	⋮	A'	⋮
Fr.	⋮ A ⋮	⋮	Trans.	A	⋮
Sf.	⋮ a ⋮	⋮ a' ⋮	⋮ b ⋮	a	a'
Cad.*		V-I	V		V-I

*serán explicadas más adelante

■ TRABAJO 1-1: ESCRIBIR EL ESQUEMA FORMAL DE LA SIGUIENTE PIEZA:

W. A. Mozart, Vals

Moderato

2. ARMONÍA

Los **ACORDES** se indican según el orden que ocupan en una tonalidad (v. TONO).. Los **NÚMEROS ROMANOS** indican **GRADOS** de una tonalidad.

Un grado implica un acorde y se representa con un número romano (I..VII).

Más abajo vemos una **SÍNTEISIS** del principio del Menuet. Llamaremos a este tipo de síntesis "**ESQUELETO ARMÓNICO**" y consiste fundamentalmente en la agrupación vertical de las notas de la **ARMONÍA**. A lo largo del libro emplearemos con frecuencia esta fórmula que hará más fácil la visión de la **ESTRUCTURA ARMÓNICA**.

- **TRABAJO 1-2:** COMPLETAR EL ESQUELETO ARMÓNICO Y ANOTAR DEBAJO LOS GRADOS CON NÚMEROS ROMANOS. HAY QUE TENER EN CUENTA QUE ALGUNOS ACORDES DURAN MÁS DE UN COMPÁS.

I I

9

15

■ TRABAJO 1-3: TOCAR EL ESQUELETO ARMÓNICO².

2.1. FUNCIONES ARMÓNICAS. GRADOS I, IV, V.

Los únicos acordes que aparecen la obra son el **I**, el **V** y el **IV**.

Son los grados más importantes de la tonalidad y tienen, por su función, un nombre específico:

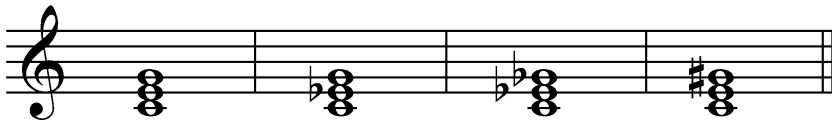
TÓNICA (**I**), DOMINANTE (**V**) y SUBDOMINANTE (**IV**).

Estas funciones se explican tradicionalmente en términos de tensión-relajación o movimiento-reposo. La Tónica (que empieza la obra y está al final de cada sección) representa el reposo y la Dominante (que se mantiene durante la transición y precede a la Tónica en los finales de sección) representa la tensión. La Subdominante cumple un papel intermedio. Las implicaciones de estas funciones serán desarrolladas a lo largo del libro.

2.2. ACORDES TRIADAS

Se hace necesario ahora recordar los 4 tipos básicos de acordes triada (mayor, menor, aumentada y disminuida). Se observará que en tonalidades mayores, los tres grados estudiados son acordes mayores.

Mayor	menor	Disminuido	Aumentado
3ª m	3ª M	3ª m	3ª M
3ª M	3ª m	3ª m	3ª M



Será de gran ayuda que, según vayamos utilizando los distintos grados, vayamos memorizando el tipo de acorde que son.

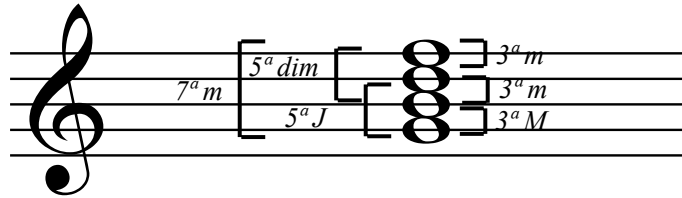
2.3. ACORDE DE SÉPTIMA DE DOMINANTE. LA SENSIBLE.

Si al acorde triada de la dominante se le superpone otra tercera diatónica, se obtiene el "acorde de séptima de dominante". Si bien en esta obra la dominante no aparece con séptima, podemos observarla en la obra que utilizamos anteriormente para realizar su esquema formal.

■ TRABAJO 1-4: ESCRIBIR EL ESQUELETO ARMÓNICO DEL VALS E INDICAR LOS GRADOS.

² Se trata de que los alumnos toquen, canten y oigan la estructura armónica a "tiempo real". Para ello se empleará la instrumentación que más convenga, según la "plantilla" de la clase y la capacidad de los alumnos. También se puede variar la formulación rítmica del esqueleto.

Obsérvese que el **V** se presenta en el Vals con cuatro sonidos (por ejemplo, en el compás 3 donde aparecen "sol" "sí" "re" en el ACOMPAÑAMIENTO y "fa" en la MELODÍA). Se trata del acorde de séptima de dominante. La figura 6 muestra la configuración interválica de este acorde:



Esta configuración interválica le confiere a la Dominante una característica especial. La quinta disminuida que se forma entre la tercera y la séptima del acorde, así como la séptima menor entre la FUNDAMENTAL y la séptima son **DISONANTES** (v. **CONSONANCIA** y **DISONANCIA**) y responsables en gran parte del carácter de tensión hacia la Tónica que mencionamos anteriormente (v.2.1.).

La tercera del acorde de dominante recibe el nombre de **SENSIBLE**³.

2.4. CIFRADO DE ACORDES. ESTADO FUNDAMENTAL

En el **SISTEMA TONAL** los acordes se construyen a partir de una nota básica (la fundamental) sobre la que se añaden terceras. Si la fundamental es además la nota más grave, se dice que el acorde está en "ESTADO FUNDAMENTAL".

Tradicionalmente se indica cada acorde de una tonalidad por medio de signos (números arábigos y romanos, así como otros signos que iremos conociendo) que lo identifican y lo sitúan dentro de esa tonalidad. Al conjunto de estos signos con los que hacemos referencia a los acordes lo llamamos "CIFRADO".

El cifrado de los acordes en estado fundamental es el siguiente:

Acordes triadas	Acordes de séptima de dominante
5 (ó nada)	7 +

En general, no es necesario cifrar la quinta o la tercera de los acordes, ya que se sobreentienden. El "+" (ver **SIGNO +**) señala que la tercera de este acorde es la sensible. Originalmente, se cifraba "+3". A este cifrado se añadiría debajo el número romano correspondiente a cada grado.

Este es un ejemplo de cómo cifrar un fragmento de música:

I - IV - V - I - V⁺ - I

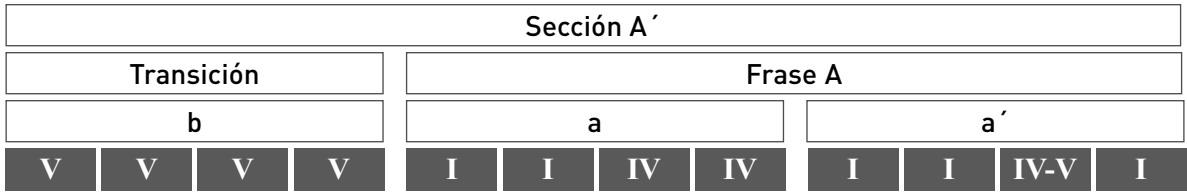
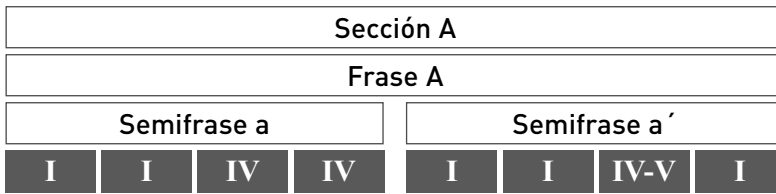
2.5 ESTRUCTURA ARMÓNICA.

El cifrado de una frase forma una **ESTRUCTURA ARMÓNICA** y resume su contenido armónico. En una estructura armónica se debe indicar el **RITMO ARMÓNICO** (la distribución de los acordes en los compases). También es útil, como haremos a continuación, enmarcar la estructura armónica dentro del esquema formal.

- **TRABAJO 1-5:** AÑADIR A LOS GRADOS DEL MENUET EL CIFRADO CORRESPONDIENTE. COMPARAR EL RESULTADO CON EL SIGUIENTE:

³ Tradicionalmente se entiende como sensible la séptima nota de una tonalidad mayor, independientemente de su contexto, lo que es un error conceptual. Sólo tiene sentido llamarla sensible, con lo que implica en cuanto a tensión resolutive, cuando es la tercera de un acorde de dominante,

Estructura armónica de la obra:



■ TRABAJO 1-6: PRACTICAR EN EL TECLADO LA ESTRUCTURA ARMÓNICA DEL MINUET DE L. MOZART EN DO M, FA M Y SOL M. DESARROLLAR PARA ELLO LOS SIGUIENTES ESQUELETOS ARMÓNICOS BÁSICOS, QUE SON DERIVADOS DEL QUE REALIZAMOS ANTERIORMENTE.

I I IV IV I I IV V I V V

11

V V I I IV IV I I IV V I

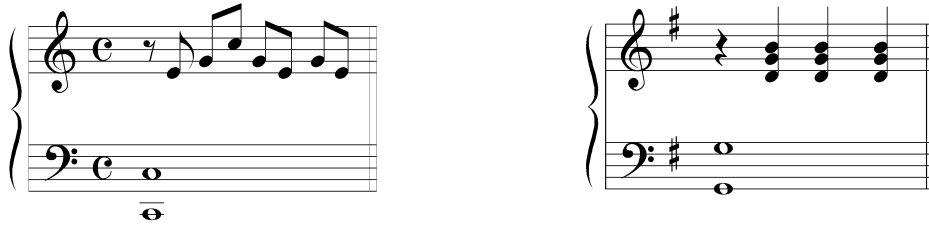
1

I I IV IV I I IV V I V V

11

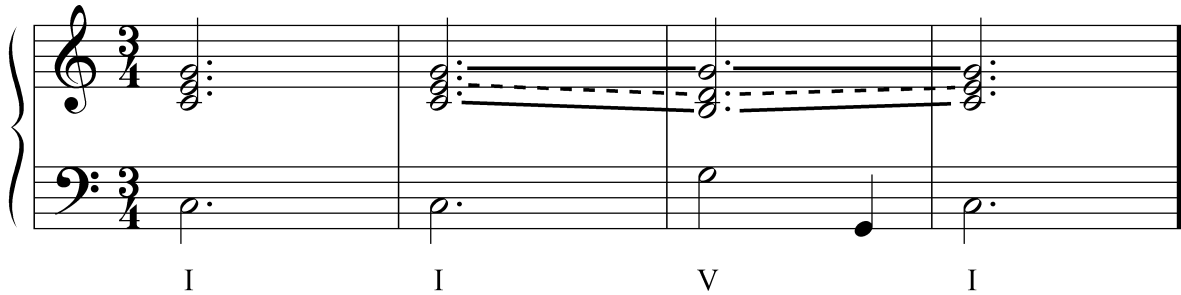
V V I I IV IV I I IV V I

Ofrecemos algunos PATRONES RÍTMICOS para practicar estructuras armónicas al piano:



2.6. CONDUCCIÓN DE VOCES. ENLACE ARMÓNICO

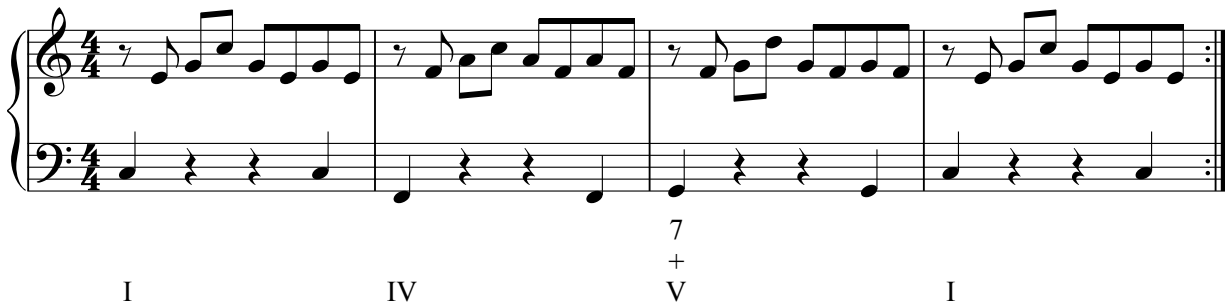
Para introducir el concepto de "conducción de voces" nos fijaremos en los acompañamientos pianísticos, Para ello, volveremos al esqueleto armónico del Vals de W. A. Mozart.



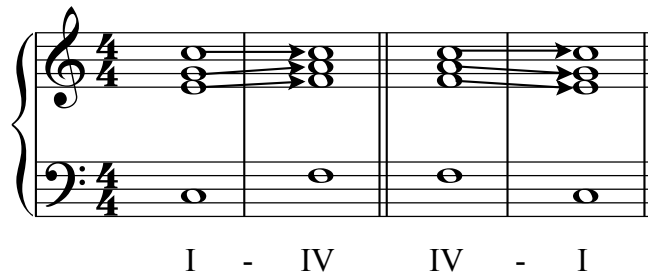
En la figura 25 hemos unido con líneas las notas que forman las distintas VOCES, todas ellas de la mano derecha del piano.

Por ahora trabajaremos asignando al acompañamiento un registro lo más uniforme posible. Para ello emplearemos el m ínimo movimiento de un acorde a otro. La uniformidad del registro, además de a la coherencia armónica, ayuda a la comodidad de la práctica instrumental.

■ TRABAJO 1-7: TOCAR LA SIGUIENTE ESTRUCTURA ARMÓNICA EN DO M, SOL M Y FA M. PARA HACERLO, SUGERIMOS UN MODELO APLICABLE A CUALQUIER TONALIDAD:



LA MANERA DE ENLAZAR LOS ACORDES QUE HEMOS UTILIZADO SE DENOMINA ENLACE ARMÓNICO. CADA NOTA DE I SE MUEVE A LA MÁS CERCANA DEL ACORDE DE IV Y ASÍ SUCESIVAMENTE. AL HABER TRES NOTAS EN LOS ACORDES DE TÓNICA Y SUBDOMINANTE Y CUATRO EN EL DE DOMINANTE, EN ALGUNOS ENLACES HAY VARIAS POSIBILIDADES. ESTA FIGURA ILUSTRAS LAS POSIBILIDADES DE ENLACE ARMÓNICO ENTRE LOS TRES GRADOS:



I - V V - I I - V⁷ V⁷ - I

IV - V V - IV IV - V⁷ V⁷ - IV

Nótese que el enlace de **I** y **IV** con **V** con séptima hace que algunas voces puedan seguir distintos caminos. Hemos indicado esta posibilidad con líneas discontinuas⁴.

■ **TRABAJO 1-8:** REALIZAR UN ESQUELETO ARMÓNICO A PARTIR DE LA ESTRUCTURA ARMÓNICA DEL MINUET EN FA M Y EN DO M CON LAS TRES SIGUIENTES POSICIONES:

2.7 PROCESOS CADENCIALES

Los "PROCESOS CADENCIALES" son fórmulas que se emplean para dar fin a una obra o un fragmento de ella. Gracias a ellos se percibe un final más o menos acentuado. Se parecen a los signos de puntuación del lenguaje hablado (punto seguido, punto y coma, punto final). Los procesos cadenciales son muy variados y se clasifican según los acordes utilizados.

2.7.1 CADENCIA PERFECTA

En la siguiente figura se muestra el final de Minuet y, como tal, se trata de un proceso cadencial.

IV - V - I

Hay cuatro elementos que caracterizan este final y que contribuyen al efecto conclusivo:

- a) elemento armónico: la sucesión **V - I**.
- b) elemento melódico. El descenso de la melodía hasta la fundamental de la **I**.
- c) elemento rítmico: la parada de la melodía (blanca con puntillo)
- d) acompañamiento: la figura del bajo en el último compás, que cierra el movimiento.

⁴ Oportunamente se ampliarán las reglas que vayan siendo necesarias para realizar los enlaces armónicos.

Sin embargo, el elemento armónico es el más determinante en un proceso cadencial, y por lo tanto los procesos cadencias se clasifican según su contenido armónico . Cuando en un proceso cadencial el elemento armónico es **V-I**, éste se denomina "CADENCIA PERFECTA".

■ **TRABAJO 1-9:** ANALIZAR EL PROCESO CADENCIAL AL FINAL DEL VALS DE *W. A. Mozart*.

2.7.2 SEMICADENCIA

En la transición sólo hay un acorde pero precisamente esa persistencia en la Dominante crea una expectativa de vuelta de la Tónica. Cuando una articulación acaba en un acorde que no sea Tónica, hablamos de una **SEMICADENCIA**. Las Semicadencias más habituales son sobre la Dominante

2.7.3 CADENCIA PLAGAL

El Minuet no tiene más procesos cadenciales claros, pero si nos fijamos en el Vals, observaremos que al final de la tercera semifrase hay un proceso cadencial algo distinto, puesto que el elemento armónico es **IV-I**. Al terminar en **I**, la sensación es de reposo, pero sin la sensación de tensión que aporta la Dominante.

Un proceso cadencial que termina en **I**, antecedida que cualquier grado que no sea **V**, se denomina "CADENCIA PLAGAL". El grado más habitual es, como en este caso, el **IV**

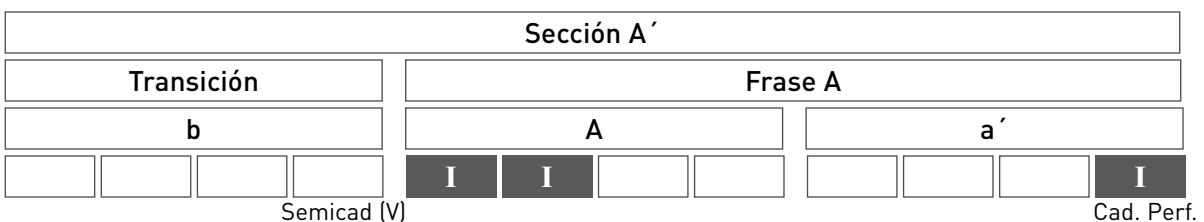
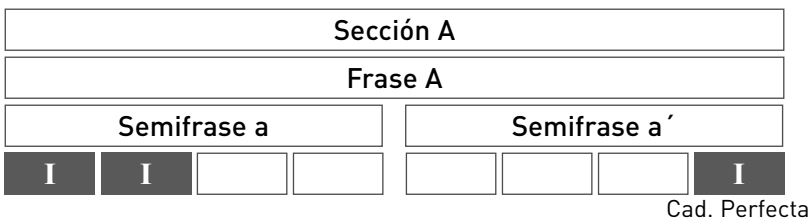
2.8 INVENCION DE ESTRUCTURAS ARMÓNICAS

La invención de estructuras armónicas por parte del alumno es una tarea fundamental del aprendizaje de la armonía. La complejidad de la tarea obliga a establecer unas limitaciones en este primer momento.

Como sistema, tomaremos como guía la estructura armónica y formal de la obra analizada en cada unidad didáctica. En este caso se trataría de:

- 1) Adoptar el mismo esquema formal
- 2) Utilizar un ritmo armónico de dos acordes por compás, excepto en las cadencias
- 3) Acabar cada frase con Cadencia Perfecta o Semicadencia
- 4) Utilizar sólo los grados **I, IV y V**
- 5) Empezar y acabar la estructura en **I**

■ **TRABAJO 1-10 PASO A PASO:** UTILIZANDO LA PLANTILLA QUE PROPORCIONAMOS, Y QUE ESTÁ BASADA EN EL ESQUEMA FORMAL DEL MINUET, INVENTAR UNA ESTRUCTURA ARMÓNICA SIGUIENDO LAS INDICACIONES EXPUESTAS Y TOCARLA AL PIANO EN *Do M*, *SoL M* Y *FA M* SIGUIENDO UNO DE LOS PATRONES RÍTMICOS DADOS ANTERIORMENTE. DESPUÉS, ESCRIBIR UN ESQUELETO ARMÓNICO A TRES VOCES PARTIENDO DE LA ESTRUCTURA INVENTADA.



2.9 ENTRENAMIENTO AUDITIVO

El objetivo del Entrenamiento Auditivo en esta unidad será:

Distinguir entre los tres grados mostrados en esta pieza: **I**, **IV** y **V** en estado fundamental⁶. El dictado consistirá en una estructura armónica de 4 u 8 compases en tonalidad mayor movidos por todo el piano con diferentes patrones rítmicos. El resultado del ejercicio consistirá en números romanos y no en notas. Se recomienda empezar sólo con los grados **I** y **V** y después incluir el **IV**.

Ejemplos de iniciación:



Ejemplo avanzado:



3. MELODÍA

En esta sección estudiaremos los procedimientos más comunes para la elaboración de melodías.

Recordamos brevemente los principales elementos de una ESTRUCTURA MELÓDICA: las divisiones primarias de las FRASES se llaman SEMIFRASES⁷. Si observamos las articulaciones melódicas más pequeñas, observaremos que las semifrases contienen al menos un MOTIVO. Los motivos contienen una o más CÉLULAS⁸.

3.1 ESTRUCTURA MELÓDICA: FRASE 1

Analizando los componentes de una frase podemos acceder a su estructura o modo en que el autor ha dispuesto los elementos melódicos. Para la composición de una frase, el autor parte de inventar uno o dos motivos que después elaborará convenientemente.

3.1.1 SEMIFRASE 1. MOTIVO Y ADAPTACIÓN ARMÓNICA POR ENLACE

La primera semifrase consta de un motivo y su desarrollo:

a) MOTIVO (cc. 1-2)

Llamamos motivo melódico a la mínima unidad melódica con cierto sentido. Es el elemento melódico que da origen al conjunto de la obra⁹. Para el análisis de un motivo es esencial tener en cuenta su armonía, por lo que siempre indicamos el cifrado:



Este motivo consiste exclusivamente en NOTAS REALES (F y 5a) del acorde de tónica. Dura dos compases y es **cerrado en el ritmo**, es decir, está rítmicamente separado del siguiente elemento melódico, por lo que la articulación motívica es evidente.

b) Desarrollo del motivo (cc. 3-4)

Una vez que tenemos el motivo definido, analicemos cómo se ha completado la semifrase (cc.3-4). Para entender el proceso, obviaremos en principio la ANACRUSA del c. 3¹⁰.

⁶ Para ayudar al reconocimiento auditivo, añadiremos 7ª al V, excepto cuando esté en el c. 4 de la estructura.

⁷ Algunos tratadistas utilizan otros términos. Nosotros nos limitamos a la terminología que nos parece mas simple, al menos de momento.

⁸ En Molina, García y Roca: Tratado de Improvisación al piano, Vol. III Estructuras melódicas. Análisis y creación de melodías. Real Musical, 2001, se puede encontrar un completo desarrollo práctico de estos conceptos.

⁹ Es la mínima expresión de la invención melódica. A veces incluso, se puede deducir todo el desarrollo melódico de una pieza o sección de este germen inicial.

¹⁰ "La anacrusa del c. 3" significa "el elemento anacrúsico que está antes del c. 3"

ESQUELETO ARMÓNICO

El motivo se repite adaptado a los distintos acordes. Cuando repetimos un motivo sobre una armonía distinta a la del motivo original, decimos que “adaptamos” el motivo a la nueva armonía.

Hay dos tipos básicos de adaptación de células o motivos: **ADAPTACIÓN POR ENLACE ARMÓNICO** y **ADAPTACIÓN POR TRANSPORTE**. Vamos a estudiar el primer tipo, que es el que observamos en la obra que estamos analizando.

La **ADAPTACIÓN POR ENLACE ARMÓNICO** es la adaptación que resulta de aplicar un enlace armónico entre las notas reales del motivo original y las reales del motivo adaptado, como podemos observar en el esqueleto armónico. Cada nota real del motivo original se convierte en la nota real más cercana del nuevo acorde. De este modo, la adaptación de las notas se efectúa con el mínimo movimiento. Los enlaces armónicos que hemos estudiado en el apartado de “Armonía” nos dan la pauta para la realización de estas adaptaciones. En caso de haber notas extrañas, éstas se añaden posteriormente.

En este caso, las dos notas reales del motivo se adaptan armónicamente a las notas reales más próximas del **IV**. La anacrusa del c. 3 es un añadido que ayuda a que todas las notas del acorde de **I** se hallen en los c. 1 y 2.

■ **TRABAJO 1-11:** ESCRIBIR UNA ADAPTACIÓN POR ENLACE AL MOTIVO QUE PRESENTAMOS:

3.1.2 SEMIFRASE 2. MODIFICACIÓN CADENCIAL

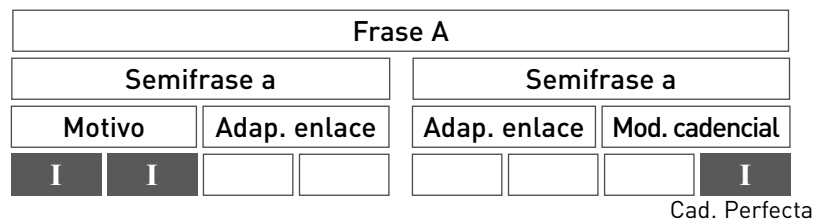
Los c. 5-6 vuelven a presentar la adaptación por enlace armónico a **I**, pero esta vez incluyendo la anacrusa del c. 3. Observemos cómo la anacrusa pertenece motivicamente al compás que le sigue, pero armónicamente al compás en que se encuentra.

c) MODIFICACIÓN CADENCIAL

En el compás 7-8 se cierra la frase con un giro melódico que contrasta de alguna manera con ésta, lo que constituye un recurso usual con el que los compositores indican las articulaciones formales. Denominamos a este tipo de giro “**MODIFICACIÓN CADENCIAL**”. En la modificación de este compás, el ritmo permanece inalterado, pero cambian la armonía (que aumenta su **RITMO ARMÓNICO** drásticamente) y la dirección de la melodía, que baja hasta el “Fa”. Esta melodía descendente provoca que la nota que hay en el momento que aparece el **V** sea extraña al acorde. Al ser una nota que está en el lugar que correspondería a la anterior, y desplaza a ésta a la parte más débil del compás, se llama “**ΑΡΟΥΑΤΥΡΑ**”

Seguidamente mostramos la comparación entre el final que escribió L. Mozart y el que podría haber resultado de no haber existido modificación cadencial. Es evidente que, a pesar de la armonía cadencial, la frase no hubiera quedado satisfactoriamente concluida.

■ **TRABAJO 1-12 PASO A PASO:** INVENTAR EN SOL M o FA M UN MOTIVO PARA LOS COMPASES 1 Y 2 CON NOTAS REALES (PUEDE INCLUIRSE ALGUNA APOYATURA). ADAPTAR ESTE MOTIVO POR ENLACE ARMÓNICO A LA ARMONÍA DE LOS C. 3-4 Y LUEGO A LA DE 5-6, CON ALGUNA PEQUEÑA VARIANTE SI SE CONSIDERA OPORTUNO. ACABAR LA FRASE CON UNA MODIFICACIÓN CADENCIAL QUE SEA CONCLUSIVA. LA SIGUIENTE FIGURA MUESTRA LA ESTRUCTURA MELÓDICA (GRÁFICO QUE INDICA LOS PROCEDIMIENTOS MOTÍVICOS SEGÚN LA ARMONÍA Y EL ESQUEMA FORMAL).



3.2 ESTRUCTURA MELÓDICA: SEGUNDA SECCIÓN

3.2.1 TRANSICIÓN. REPETICIÓN DEL MOTIVO

En la transición todavía encontramos un nuevo motivo (c. 9-10) construido sobre el acorde de Dominante, en el que vemos más notas extrañas a la armonía. El "La" adorna la repetición del "Sol" una segunda por arriba y en parte débil. Llamamos "FLOREO" a este tipo de ADORNO.

El "Fa" y el "Re" del final del compás, teniendo en cuenta que la armonía no cambia, son un floreo doble.

El nuevo motivo se repite exactamente (v. REPETICIÓN)

■ **TRABAJO 1-14 PASO A PASO:** ESCRIBIR PARA LA TERCERA SEMIFRASE UN NUEVO MOTIVO DE DOS COMPASES CON LA ARMONÍA DE LOS C. 9-10 Y LUEGO REPETIRLO O BIEN ADAPTARLO POR ENLACE PARA ACABAR EN V.

3.2.2 FRASE 2

La segunda frase no es más que la repetición literal de la primera, por lo que el trabajo ya está hecho.

3.3 PERFIL MELÓDICO

La forma en que la melodía va ampliando su registro hacia las notas agudas y/o graves marca el "PERFIL MELÓDICO". En este caso vemos cómo la melodía es bastante plana en su primera (y última) frase, con una oscilación entre Fa y Do, y la característica bajada final. La transición aporta una pequeña subida del registro que es suficiente para contribuir a la tensión de esta SUBSECCIÓN.

En los gráficos del perfil melódico, las figuras grandes indican las notas principales de la línea.



- TRABAJO 1-15: REALIZAR EL PERFIL MELÓDICO DEL VALS DE W. A. MOZART Y SACAR LAS CONCLUSIONES OPORTUNAS.
- TRABAJO 1-16 PASO A PASO: TOCAR LA MELODÍA OBTENIDA CON SU ESTRUCTURA ARMÓNICA DESARROLLADA EN UN PATRÓN RÍTMICO DE LOS QUE SE HAN PRACTICADO, A SOLO O EN GRUPO.

4. RITMO E INSTRUMENTACIÓN

4.1 PATRONES RÍTMICOS

Las posibles formas de acompañar una melodía son infinitas, pero cada obra suele presentar unos pocos diseños rítmicos regulares de acompañamiento que se repiten con o sin variantes. A estos diseños los llamamos "PATRONES RÍTMICOS".

Las siguientes observaciones que realizamos en esta obra valen también para muchas otras:

4.1.1 PATRON RÍTMICO A

La frase A se caracteriza por un patrón rítmico con la melodía sola en la mano derecha y un acompañamiento muy simple de 2 voces en la izquierda, que refuerza rítmicamente a la melodía y aporta las notas necesarias para completar el acorde. Este comportamiento se mantiene durante todas las adaptaciones armónicas.



4.1.2 PATRON RÍTMICO B

En la Transición observamos cómo la melodía cambia de aspecto, con un ritmo mucho más continuo y el acompañamiento se adapta a estos cambios, conservando las dos voces, pero con un ritmo diferente (que, no obstante, sigue reforzando el ritmo melódico).

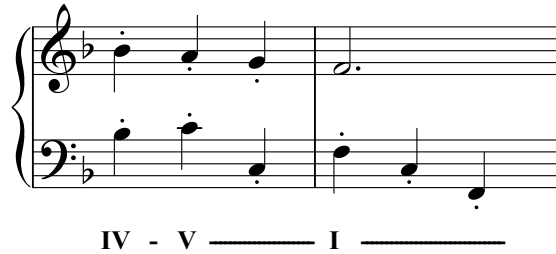


El siguiente cuadro resume las características principales de ambos patrones, y muestra cómo comparten el mismo concepto de acompañamiento.

	A	B
Duración	2 c.	2 c.
M. Der	Melodía	Melodía
M. Izq	2 voces acomp.	2 voces acomp.
Ritmo del acomp.	Refuerza a la melodía	Refuerza a la melodía

4.1.3 MODIFICACIÓN CADENCIAL EN EL PATRÓN RÍTMICO

La modificación cadencial no sólo afecta a la melodía, sino también a la forma de acompañar, que en este caso se simplifica, quedando la mano izquierda sólo con el Bajo, que hace un característico giro cadencial (Fundamental-Quinta-Fundamental)



4.2 INSTRUMENTOS. EL PIANO

El piano es un instrumento de unas características muy especiales que le han dado un lugar privilegiado en la literatura musical. En particular, sus capacidades polifónicas, superadas posiblemente sólo por las del órgano, así como su popularidad, lo convierten en un instrumento indispensable para el aprendizaje musical, en especial de la armonía y la composición.

Estas capacidades polifónicas hacen que el piano pueda actuar como instrumento autosuficiente, o sea, que realice patrones rítmicos que integren la melodía con el acompañamiento (“PATRONES RÍTMICOS AUTOSUFICIENTES”). En piezas sencillas como el Menuet de L. Mozart es característica la división de melodía y acompañamiento que hemos visto más arriba, así como la escritura a tres voces.

En el Vals de W.A.Mozart podemos ver al piano en su faceta acompañante, lo que permite mayor complejidad rítmica. Llamamos “PATRONES RÍTMICOS DE ACOMPAÑAMIENTO” a aquellos que no incluyen la melodía.

- TRABAJO 1-17: ANALIZAR LOS PATRONES RÍTMICOS DEL VALS E IDENTIFICAR EL O LOS PATRONES RÍTMICOS DE ACOMPAÑAMIENTO QUE HACE EL PIANO, SACANDO LAS CONCLUSIONES OPORTUNAS.

4.3 ORGANIZACIÓN DEL MATERIAL

Una vez decidida la estructura armónica, es importante pensar de manera ordenada la ubicación de los sonidos, es decir, textura, registro, estado de los acordes, DISPOSICIÓN (v. POSICIONES) de los acordes y DUPLICACIONES.

La realización del esqueleto armónico nos ayudará en el ANÁLISIS de la organización del material. El Menuet de L. Mozart responde a la siguiente descripción:

TEXTURA	melodía acompañada en un solo instrumento (piano) (patrón autosuficiente)
REGISTRO	central-agudo para la melodía (MD) y central-grave para el acompañamiento (MI).
ESTADO	Estado Fundamental
DISPOSICIÓN	La mano izquierda está en disposición cerrada (máximo de una octava de distancia entre las notas extremas). La melodía está moderadamente separada por encima.
DUPLICACIONES	La textura a tres voces del Minuet no se presta a duplicaciones armónicas. Las duplicaciones armónicas pueden estudiarse mucho mejor en el acompañamiento del Vals ¿Qué nota se duplica en cada acorde? Resulta evidente que la fundamental es la nota más propicia para ser duplicada.

4.4 ARMONIZACIÓN DE MELODÍAS

En este apartado trataremos de reconstruir sintéticamente todo el proceso de elaboración musical estudiado, partiendo ahora de una melodía dada. Los pasos a seguir son los siguientes:

- 1) Analizar la melodía dada en cuanto a
 - tonalidad
 - secciones, frases, motivos, etc.
 - distinción, en lo posible, de las notas reales y de adorno.
- 2) Formar una estructura armónica de acuerdo con
 - las notas que identifiquemos como reales
 - el proceso lógico de formación de estructuras armónicas dentro de los límites de cada unidad
- 3) Construir un esqueleto armónico de acuerdo con la estructura armónica.
- 4) Aplicar un patrón rítmico al esqueleto armónico. Para ello, habrá que tener presente lo estudiado en el apartado anterior.

■ **TRABAJO 1-18:** A PARTIR DE LA SIGUIENTE MELODÍA PARA INSTRUMENTO MELÓDICO, REALIZAR UN SENCILLO ACOMPAÑAMIENTO PARA PIANO (PATRÓN DE ACOMPAÑAMIENTO). ANOTAR LA ESTRUCTURA ARMÓNICA BAJO LA PARTITURA:

5. CREACIÓN

5.1. CREACIÓN IMITATIVA

Escribir un acompañamiento para piano (patrón rítmico de acompañamiento) para la melodía inventada siguiendo estos pasos:

- a) escribir el esqueleto del acompañamiento
- b) asignarle un patrón rítmico, teniendo en cuenta lo estudiado en el apartado de "Ritmo e instrumentación"
- c) ajustar pequeños detalles sobre todo en la cadencia.

5.2. CREACIÓN LIBRE

Escribir una pieza corta para piano solo, utilizando y mezclando a voluntad alguno de los elementos estudiados, y utilizando un patrón autosuficiente.

5. METODOLOGÍA:

El conjunto de los contenidos se distribuye en unidades didácticas, cada una de las cuales contiene:

Obra/s a analizar

- 1.- Esquema formal
- 2.- Armonía
- 3.- Melodía
- 4.- Ritmo e instrumentación
- 5.- Creación

OBRA/S A ANALIZAR

El trabajo de cada unidad didáctica se encauza a través del estudio y comprensión de una obra de un autor de la época tonal (s. XVII - XX) que se ve complementada a lo largo de la Unidad con fragmentos de otras obras que contengan elementos similares. Es lógico pensar que las reglas que rigen la composición musical no pueden ser dadas en abstracto, sino que deben ser analizadas y deducidas a partir de su uso real en las obras de los maestros.

Por lo tanto, serán Bach, Mozart, Schubert y otros quienes dicten las reglas de comportamiento. La elección de este material se ha llevado a cabo desde muchos puntos de vista. Aunque la visión armónica sea el hilo conductor primordial, también se ha tenido en cuenta el avance en la complejidad formal y de tratamiento melódico y rítmico; se han valorado los aspectos históricos de forma que estén presente el máximo posible de estilos y épocas del Sistema tonal, y, por supuesto, hemos sido escrupulosos con la elección de obras con diversidad instrumental, es decir, teniendo en cuenta que participen diversas agrupaciones de instrumentos, desde solistas a grupos de cámara, que aporten variedad y riqueza sonora.

Es necesario que esta obra sea interpretada en clase, adaptándola a los medios instrumentales de los propios alumnos y distribuyendo los papeles de modo que todos participen, escuchen y disfruten de su montaje. La experiencia auditiva directa de la música debe ser, ineludiblemente, uno de los puntos de partida del trabajo, y a esta experiencia deberemos remitirnos a cada paso.

FORMA

La audición de la obra y la observación general de la partitura nos ayudarán a establecer un marco de referencia para el trabajo que plasmaremos en un **esquema formal**. Pretendemos potenciar la identificación de la arquitectura global y las principales articulaciones de una composición, entendidas como la interrelación de los diversos elementos armónicos, melódicos e instrumentales que la componen. Se aportan guías para investigar las causas y consecuencias de cada articulación o **sección** importante. Dentro de la metodología analítica que proponemos, la confección de un esquema formal general nos ayuda a relacionar cada elemento de la partitura con el todo de la obra, lo que explica que sea éste y no otro el punto de partida.

La preocupación central en este momento serán los fraseos y segmentaciones de la música. Para establecerlos sin género de dudas, los **procesos cadenciales** son elementos muy definitorios del discurso, pero no debemos olvidar que no son sólo los elementos armónicos, sino también los melódicos y los rítmicos los que lo ponen en evidencia.

Las conclusiones desde el punto de vista formal determinan los diferentes patrones de discurso que siguen los autores en sus obras, lo que comúnmente se llama "**formas musicales**" (forma ternaria, tema con variaciones, etc.).

ARMONÍA

Dentro del plano exclusivamente armónico, identificamos cada uno de los **acordes** que forman la **estructura armónica**, explicando su formación, su **cifrado**, su **función**, sus tendencias, su modo de relacionarse con el resto, etc. Se sintetiza la obra en lo que llamamos el "**esqueleto armónico**", modo de visión de corte estructuralista, en el que puede verse con total claridad la conducción armónica y su distribución rítmica. Este esqueleto armónico es de primordial importancia, ya que representa justamente la unión entre la música real y la conducción esquemática de la armonía. Naturalmente, después se explican los acordes novedosos o cuya comprensión necesite ser reforzada, las

conducciones de voces, y la función que cada acorde juega en el discurso musical. En los ejercicios escritos, especialmente en las realizaciones de esqueletos armónicos, ha de observarse pulcritud en los **enlaces de voces**, al modo de los ejercicios de armonía tradicional. Se integra todo ello bajo el concepto esencial de **estructura armónica**.

Con frecuencia se intercalan ejercicios en los que se sugiere la práctica de una estructura armónica al piano con un **patrón rítmico** sencillo. Consideramos este tipo de ejercicio indispensable para el aprendizaje verdaderamente significativo de los contenidos estudiados, y además recordamos que responde a un aspecto previsto en la normativa y a menudo poco practicado. En estos casos no ha de exigirse un respeto estricto a las reglas que rigen el comportamiento de las voces, sino valorar más la continuidad y la audición de la propia sucesión de acordes en tiempo real. Además los patrones dados son sólo sugerencias a las que conviene dar toda la amplitud que permitan las posibilidades de los alumnos. Es recomendable cambiar de **posición** los acordes y recorrer todo el teclado. En grupos numerosos también es conveniente tocar las estructuras aprovechando los instrumentos disponibles, para lo que se podrán adaptar estos patrones a las características de cada uno (v. **PATRONES RÍTMICOS** en el “Vademécum Musical” del IEM). Estos ejercicios continúan y enriquecen los que se trabajan en los libros de Piano Complementario.

La enseñanza de la armonía como antesala de la composición requiere que el alumno no se limite a “solucionar” armonizaciones sobre partes dadas, al estilo de los tradicionales bajos cifrados o sin cifrar, tiples o armonización de melodías, que por supuesto también incluimos; es imprescindible que también sea entrenado en **INVENTAR** estructuras armónicas propias a partir de la partitura en blanco. Dedicamos a ello en cada unidad un apartado de “Invención de estructuras armónicas” en el que, a partir del esquema formal y las características armónicas de cada obra analizada, se crea una estructura armónica nueva. Esta actividad será muy dirigida al principio, para ir flexibilizándose a medida que el alumno experimenta con nuevos conceptos formales y armónicos. Esta estructura armónica inventada es el germen de lo que llamamos “Trabajo PASO A PASO”, mediante los cuales se va componiendo una pieza nueva sobre parámetros similares a los estudiados.

Un importante apartado al que hemos querido dar toda la relevancia que merece es el del **ENTRENAMIENTO AUDITIVO**, donde proponemos diversos ejercicios para potenciar la audición armónica. Es importante destacar al respecto que no se trata de reconocer más o menos notas sino de ser capaces de escuchar las funciones de los acordes y sus relaciones. Por lo tanto, el alumno no debe escribir las notas en un pentagrama, sino más bien la estructura armónica en forma de grados. Aconsejamos para ello que cada dictado se realice en distintos tempi, compases, realizaciones rítmico-melódicas, pero manteniendo la armonía. Este tipo de “dictado” es muy poco utilizado en nuestro entorno y sin embargo tiene un inmenso valor formativo.

MELODÍA

En este apartado se procede a la identificación de los elementos melódicos: **frases, semifrases, motivos y células**, y se estudian las **técnicas de construcción** melódica que cada autor ha utilizado en su elaboración. Las reglas que rigen el comportamiento melódico son una verdadera novedad en muchos casos. Planteamos exhaustivamente posibilidades de **pregunta-respuesta, adaptaciones, espejos, progresiones, variaciones, ornamentaciones**, desarrollo de células, etc., siguiendo al detalle el significado y la elaboración de cada nota. Las teorías de desarrollo melódico que hemos madurado a raíz del análisis melódico renuevan e incrementan el vocabulario técnico que siempre ha sido más desarrollado desde el punto de vista armónico. Por otro lado, prestaremos especial atención al **perfil** de la melodía, señalando tendencias, puntos culminantes, **procesos de adorno**, etc. Una premisa esencial que rige el trabajo melódico en nuestra propuesta es que el fenómeno melódico en el sistema tonal está indisolublemente unido a la armonía. Por lo tanto, no debe sorprender de que en cada ejemplo de análisis melódico se deba incluir necesariamente el cifrado que permite comprender verdaderamente el significado de cada nota de adorno o de cada proceso de construcción melódica.

También se incluyen en este apartado trabajos “PASO A PASO” para crear melodías propias con las técnicas estudiadas a partir de la estructura armónica inventada.

RITMO E INSTRUMENTACIÓN

El concepto de “**ritmo**”, tal como lo entendemos en nuestra metodología, va más allá de las características de duración y medida. Entendemos el ritmo como un fenómeno complejo que interrelaciona diversas tramas musicales, las cuales determinan una expresión particular en la que

se incluye la **dinámica**, la **textura**, el **registro**, el **timbre**, etc. Así, en este apartado analizamos estos aspectos en la obra musical y sacamos conclusiones que nos permiten enriquecer las composiciones propias. Un concepto fundamental para entender el ritmo, según lo que entendemos que el alumno necesita en este momento, es el **patrón rítmico**. El estudio detallado de las características de los tipos de acompañamiento y distribución de **planos** analizados en la partitura tiene una gran relevancia. Con esto pretendemos aportar recursos sencillos de composición que pueden ser aplicados a las estructuras armónicas. Cada "patrón" es un comportamiento tipificado que puede ser puramente de acompañamiento o giros melódicos típicos, etc. El conjunto de los patrones rítmicos es un ideal acercamiento al estilo característico del compositor.

Se analiza la textura, la disposición de las voces, se comentan las peculiaridades de los instrumentos que participan. Cada instrumento nos ofrece diferentes posibilidades de interpretar un acorde, diversas fórmulas de desplegar los acordes **arpegiadamente** o en **escala**, de distribuir los registros y los movimientos rítmicos con que se impulsan y muchas otras variantes.

Naturalmente, sería ideal disponer entre los propios alumnos de instrumentistas que pudieran interpretar las obras en su forma original. En caso contrario, se podrán adaptar a cualquier otro conjunto de que se disponga.

Los conceptos estudiados se ponen en práctica en la obra propia del alumno.

CREACIÓN

En cada uno de los apartados anteriores se han ido proponiendo trabajos parciales de acuerdo con las explicaciones ("Trabajos PASO A PASO"). Llegados a este punto, se pide una puesta en práctica de todos los conocimientos adquiridos, y esto de dos modos diferentes:

- **Creación imitativa**, que respeta fielmente los diferentes análisis de la obra, de manera que el resultado de este proceso será una obra muy similar al modelo. Lejos de considerar esto una falta de imaginación o creatividad, la similitud entre el modelo y la creación imitativa, al menos en un primer momento, será la mejor prueba de que el trabajo está bien hecho.
- **Creación libre**, que utiliza sin trabas los elementos estudiados en cada unidad y en las anteriores a fin de conseguir una obra original de cada alumno al tiempo que se asientan y se escuchan los conceptos aprendidos. Dependiendo del grupo y del momento de evaluación del alumnado, se puede exigir este trabajo o configurarlo como opción para los alumnos más motivados (los que probablemente puedan ser orientados a la opción de Fundamentos de Composición y quizás posteriormente a la especialidad de Composición).

A lo largo de todas estas secciones se intercala una variada gama de ejercicios que asegura la participación del alumnado a fin de asimilar los contenidos. Estas actividades de aprendizaje incluyen:

- Analizar formal, armónica, melódica y rítmicamente las obras o fragmentos propuestos
- Tocar obras y estructuras armónicas, improvisando o no
- Audiciones intentando acceder a la forma y armonía de lo escuchado
- Dictados armónicos
- Componer o completar esqueletos armónicos a cuatro voces a partir de una estructura armónica dada (bajo cifrado o sin cifrar)
- Armonizar o completar la armonización de melodías
- Inventar patrones rítmicos, desarrollándolos según la armonía inventada por el alumno
- Composición de pequeñas obras siguiendo el modelo dado en la unidad o de manera libre.

Profesores y/o alumnos pueden, de acuerdo con sus necesidades y conocimientos, modificar el orden de estudio, siguiendo o no la totalidad de los pasos indicados e incluso alterando el orden de las Unidades. En este texto podríamos sustituir las obras por cualesquiera otras que contuviesen los mismos o parecidos contenidos. La metodología no se vería comprometida por ello. Es decir, que el profesor puede y debe en cualquier momento adaptar los ejercicios a la realidad de su alumnado, sustituir las obras por otras que le resulten más atractivas o cercanas a su ambiente, modificar las definiciones o contenidos que no respondan a su criterio e incluso alterar el orden de estudio. Si se mantiene la dinámica del esquema de trabajo general y los aspectos sustanciales de la Metodología, los objetivos se cumplirán igualmente.

Nuestra pretensión es la de dejar abierta la participación del profesor ofreciendo un sistema y unos materiales que sirvan de marco y guía para la clase.