

- CADENCIA ANDALUZA • V MENOR
- REGIONES • SÉPTIMA DE SENSIBLE
- SÉPTIMA DIATÓNICA • SERIE POR QUINTAS
- PROGRESIONES

## 1 - FORMA

- 1.1 La suite
- 1.2 Forma binaria
- 1.3 Forma minuet-trío
- 1.4 Esquema formal del Minuet II dentro de la Suite

## 2 - ARMONÍA

- 2.1 Esqueleto Armónico
- 2.2 Primera Sección
  - 2.2.1 La "Cadencia andaluza"
  - 2.2.2 El V menor
  - 2.2.3 El VI grado como subdominante
  - 2.2.1bis La " Cadencia andaluza"
- 2.3 Segunda Sección
  - 2.3.1 Regiones. La región del III (Regiones relativas)
  - 2.3.2 Novena Mayor y novena menor de dominante
    - 2.3.2.1 Acorde de séptima de sensible
  - 2.3.3 La serie por quintas
  - 2.3.4 Acordes de séptima diatónica
    - 2.3.4.1 Séptimas diatónicas en la serie por quintas
    - 2.3.4.2 Concepto y utilización
    - 2.3.4.3 Cifrado
- 2.4 Estructura armónica
- 2.5 Invención de estructuras armónicas
- 2.6 Entrenamiento auditivo

## 3 - MELODÍA

- 3.1 Motivos "Horizontalización" del esqueleto armónico
- 3.2 Progresiones
- 3.3 Soldadura
- 3.4 Modificaciones cadenciales
- 3.5 Estructura melódica
- 3.6 Perfil melódico

## 4 - RITMO E INSTRUMENTACIÓN

- 4.1 La escritura de una voz
- 4.2 El violoncello
- 4.3 Organización del material
- 4.4 Armonización de melodías

## 5 - CREACIÓN

- 5.1 Creación imitativa
- 5.2 Creación libre



## J. S. BACH: SUITE PARA CELLO EN SOL M, BWV 1717, MINUET II

### OBRA:

Escuchar el Minueto completo de la Suite para cello BWV 1717.

Tocar el siguiente fragmento:

7

12

17

21

## 1. FORMA

### 1.1 LA SUITE:

La obra que trabajaremos en esta unidad forma parte de una Suite, que consiste en un conjunto de danzas. Este género se volvió muy popular en el Barroco, y consistía en la alternancia de danzas lentas y rápidas en distintos compases, a veces precedidas por una pieza no danzística, que se solía llamar "Prélude". Todas las piezas estaban normalmente en la misma tonalidad y cada tipo de danza tenía sus características definidas. Esta Suite de Bach presenta una sucesión típica para la época, que podemos ver en el Esquema Formal.

### 1.2. FORMA BINARIA

Todas las danzas de la Suite presentan el mismo esquema formal binario (v. FORMA BINARIA), que podemos ver en el Minuet II, con repetición de cada una de las secciones. Se asemeja en este aspecto al Minuet de L. Mozart de la ud. 1 y al Scherzo de Haydn de la ud. 2. La forma binaria tiene dos subtipos principales:

Sección 1	Sección 2 (contraste)
A	B
Sección 1	Sección 2 (elaboración de A)
A	A'

La repetición de cada una de las secciones refuerza la forma binaria. En el Menuet II, como pasa muchas veces, la segunda sección es más larga y desarrollada que la primera y se divide a su vez en dos subsecciones. (ver Esquema Formal)

### 1.3 FORMA MINUET-TRÍO

A veces se “encadenaban” dos danzas del mismo tipo, de manera que en esta Suite se toca el Minueto I (que no presentamos en esta unidad didáctica), seguido del II, al final del cual se vuelve a tocar el Minueto I “da capo” (es decir, desde el principio y literalmente) sin las barras de repetición. Es, por lo tanto, una forma en tres secciones (ABA) o TERNARIA, y el Minueto II es en realidad una SECCIÓN de esta forma ternaria, que a su vez está organizada de forma binaria. Por razones de práctica histórica común, es habitual llamar “Trío” al Menuet II y FORMA MINUET-TRÍO al total.

### 1.4 ESQUEMA FORMAL DEL MENUET II DENTRO DE LA SUITE BWV 1717

En cuanto al fragmento en concreto que nos ocupa (el Menuet II) presenta la particularidad de estar en la tonalidad homónima menor de la tonalidad principal<sup>1</sup> (lo que no pasa en ningún otro movimiento de la Suite).

Sus divisiones internas están marcadas claramente por

- las repeticiones de material, en primer lugar las marcadas por las barras de repetición, pero también repeticiones internas (ver c. 1-4/5-8)
- proceso cadencial en la segunda mitad de B' (c. 16).
- la regularidad de las articulaciones cada 8 compases.

Prélude	Allemande	Courante	Sarabande	Minuet I-II	Gigue
4/4	2/2	3/4	3/4	3/4	6/8
Moderato	Moderadamente lento	Moderadamente rápido	Lento	Moderato	Rápido
Sol M	Sol M	Sol M	Sol M	Sol M-m	Sol M

Secc.	Menuet I		Menuet II (trío)		Menuet I (Da capo)	
Fr.	: A	:  : A'	: B	:  : B'	: A	:  : A' :
	Sol M		Sol m		Sol M	

C.	4	8	12	16	20	24
Secc.	B		B'			
Fr.	B		B'1		B'2	
Cad.*	V	V	VII-III <sup>2</sup>		V-I	

1 Bach utiliza una armadura de un sólo bemol, indicando los mib cuando son necesarios. Observamos esta particularidad a menudo en obras parecidas de este periodo, lo que debemos achacar a vestigios modales (según el Sistema modal, una escala de Sol m con el mi natural sería en realidad Sol dórico) en la escritura, a pesar de que la música es tonal.

2 Esta cadencia VII-III, como se verá más adelante, en realidad es la culminación de un cambio de región al relativo mayor.

- **TRABAJO 7-1:** REALIZAR EL ESQUEMA FORMAL DE OTRA DE LAS DANZAS DE ESTA SUITE, INDICANDO COMPASES, SECCIONES, FRASES Y CADENCIAS.

## 2. ARMONÍA:

### 2.1 ESQUELETO ARMÓNICO

Las obras tonales para instrumento monofónico están basadas, al igual que las obras para instrumento polifónico o las obras camerísticas u orquestales, en estructuras armónicas. Estas estructuras armónicas a veces se revelan claramente, y otras se intuyen, en función de la escritura elegida por el compositor, pero es muy importante tener en cuenta que el sustrato armónico está siempre ahí y es necesario estudiarlo para comprender la pieza.

En la escritura del Minuet II es conveniente tener en cuenta ciertas particularidades:

- los arpeggios suelen establecer claras armonías tonales.
- el ritmo armónico es de un acorde por compás, excepto en algún proceso cadencial.
- en algunos casos (c. 1, 3 y equivalentes) puede haber alguna nota extraña a la armonía poco convencional.
- la única línea de la textura va pasando sucesivamente por las distintas voces. No hay una distinción clara entre bajo, melodía y voces intermedias.
- es posible que haya notas omitidas en los acordes. La quinta es la nota con más probabilidades de ser omitida.

- **TRABAJO 7-2:** REALIZAR EL ESQUELETO ARMÓNICO DEL MENUET, INDICANDO LAS ARTICULACIONES FORMALES, Y COMPARAR CON EL SIGUIENTE:

- **TRABAJO 7-3:** CIFRAR LOS ACORDES, DEJANDO EN BLANCO TODAS AQUELLAS DUDAS QUE PUEDAN SER SUSCITADAS, YA QUE SERÁN TRABAJADAS A LO LARGO DE LA UNIDAD.

### 2.2 PRIMERA SECCIÓN

Los acordes de la primera sección son relativamente simples. Sin embargo aparecen elementos armónicos nuevos:

#### 2.2.1 LA “CADENCIA ANDALUZA” (I)

La primera sección consta de dos semifrasas de 4 compases (y cuatro acordes) que se repiten, empezando en **I** y terminando en **V**. El bajo desciende por la escala natural (sol-fa-mib-re) y se generan dos acordes de paso que debemos conocer.

### 2.2.2 EL V MENOR

En el c. 2 hay un acorde menor de quinto grado, que por lo tanto, no tiene función de dominante ni tiende a resolver en **I**. Lo llamamos “quinto grado menor” y lo ciframos con **Vm** ya que se trata de un acorde menor construido con las notas de la escala menor natural. Es muy importante evitar el nombre de “Dominante” (incluso de “dominante menor”) al hablar de este acorde. Su función en este caso es claramente de paso y tiene su explicación en la cadencia que estudiaremos en el punto 2.2.1bis.

Dado que las notas del acorde están claramente definidas por el NÚMERO ROMANO, las inversiones, séptimas, etc. se cifran de la manera acostumbrada en los acordes diatónicos, por lo tanto, en este caso ciframos:

**6**  
**Vm**

■ TRABAJO 7-4: TOCAR LAS SIGUIENTES ESTRUCTURAS ARMÓNICAS EN LA m, SOL m Y MI m, CON EL PATRÓN RÍTMICO QUE INDICAMOS COMPARANDO LAS DIFERENCIAS EN SONORIDAD.

7		+		7
I	IV	V	I	
I	IV	Vm	I	

### 2.2.3 EL VI GRADO COMO SUBDOMINANTE

El acorde del c. 3 es un **VI** grado. Ya vimos este grado en su función de sustituto de **I** en la ud. 3. Ahora lo vemos en su función habitual, que es la de Subdominante. El **VI** grado como subdominante ocupa a menudo un lugar de paso por dos vías principales:

a) descenso por terceras: **I-VI-IV-II-V-I**

*J. S. Bach, Clave bien temperado, Preludio XXI, c. 1-2*

En este ejemplo el **VI** forma parte de un movimiento descendente que lleva desde **I** a **II**.  
b) ascenso por cuartas **I-VI-II-V-I**

J. S. Bach, Clave bien temperado, Preludio I, c. 4-7

En ambos casos, el VI es un acorde muy apropiado para enriquecer la función de subdominante

■ TRABAJO 7-5: TOCAR LAS SIGUIENTES ESTRUCTURAS ARMÓNICAS EN LA m, SOL m Y MI m, UTILIZANDO EL MISMO PATRÓN RÍTMICO DEL TRABAJO ANTERIOR

I	VI	IV	V				
I	VI	II	V				
		6	6	6	7		
		6	4	5	+		
I	I	VI	IV	V	V	I	I

### 2.2.1BIS LA “CADENCIA ANDALUZA” (II)

A pesar de su nombre, la llamada CADENCIA ANDALUZA es en realidad una estructura armónica propia del modo menor cuyas características son:

- empieza en I y acaba en V, ambos en estado fundamental.
- el bajo desciende por segundas diatónicas (modo menor natural).
- los acordes intermedios de la estructura pueden variar, respetando las notas del Bajo.

Las posibilidades más habituales son:

I	VII	VI	V
	V <sub>m</sub> <sup>6</sup>	IV <sup>6</sup>	

A pesar de su nombre, no está claro que su origen esté en Andalucía, aunque sí que tiene características similares que la CADENCIA FLAMENCA, aunque ésta pertenece al ámbito del Sistema modal.

Es una estructura utilizada desde la Edad Media y que se encuentra muy frecuentemente en obras del Barroco.

■ TRABAJO 7-6: TOCAR LAS DIFERENTES VARIANTES DE LA CADENCIA ANDALUZA EN LA m, SOL m Y MI m, CON UN PATRÓN RÍTMICO INVENTADO.

■ TRABAJO 7-7: ELABORAR UN ESQUELETO ARMÓNICO A 4 VOCES EN MI m SOBRE UNA DE LAS VARIANTES DE LA CADENCIA ANDALUZA, A PARTIR DE LA SIGUIENTE POSICIÓN:

## 2.3 SEGUNDA SECCIÓN

### 2.3.1 REGIONES. LA REGIÓN DEL III (REGIONES RELATIVAS)

■ TRABAJO 7-9: TOCAR AISLADAMENTE LA PRIMERA FRASE DE LA SEGUNDA SECCIÓN

Como se indica en el esquema formal, esta frase acaba en una cadencia **VII-III**. Como ya hemos estudiado, la relación **VII-III** en modo menor es equivalente a una Dominante-Tónica. Si escuchamos esta frase, tendremos la sensación de que la cadencia **VII-III** tiene un carácter conclusivo (desde la óptica de esta frase aislada). Por lo tanto, temporalmente percibimos el **III** como si fuera tónica. Cuando esto ocurre, decimos que este fragmento está en la **REGIÓN del III**.

Aclaremos este concepto: toda obra escrita en el sistema tonal está en una tonalidad, y sólo una, a la que llamamos tonalidad principal. Regionalizar consiste en utilizar durante un fragmento de una obra un centro tonal distinto del **I**. Al regionalizar nunca perderemos de vista la relación del nuevo centro tonal con la tonalidad de la obra. Indicamos la nueva región poniendo dentro de un **CÍRCULO** el grado de la nueva tónica provisional<sup>3</sup>. La vuelta a la tonalidad de la obra se señalará como **Ⓘ**.

El tamaño de una región es variable, desde unos pocos acordes a secciones enteras o movimientos dentro de una obra. El análisis de un fragmento con o sin regiones a menudo depende de la visión más general o más pormenorizada que elijamos. Evidentemente, mientras mayor sea la extensión de una región más importante será ésta en la pieza.

Ya hemos hablado del lugar especial que el **III** ocupa en el modo menor. Su relación con la tonalidad principal es muy estrecha y el cambio entre ambas es muy natural, razón por la cual no es necesario que ahora nos extendamos sobre el proceso de regionalización. Algo similar ocurre con el **VI** con respecto del **I** en el modo mayor. Llamamos **REGIONES RELATIVAS** a estas regiones tan cercanas.

■ TRABAJO 7-10: CIFRAR ARMÓNICAMENTE LA PRIMERA FRASE DE LA SEGUNDA SECCIÓN, PARTIENDO DE LA REGIÓN **Ⓘ** VOLVER A CIFRARLA DE ATRÁS ADELANTE, PARTIENDO DE LA REGIÓN **Ⓜ**. DECIDIR EN QUÉ MOMENTO ES CONVENIENTE EL CAMBIO DE REGIÓN. OMITIR LOS DETALLES QUE POR AHORA NO ESTÉN CLAROS.

### 2.3.2 NOVENA MAYOR Y NOVENA MENOR DE DOMINANTE

En el compás 9 está arpegiado un acorde que aún no había aparecido

Es un acorde de dominante que, además de la séptima, tiene una novena menor. Se llama **ACORDE DE NOVENA MENOR DE DOMINANTE**. Ya conocimos este acorde al explicar el acorde de **SÉPTIMA DISMINUIDA** en la ud. 6. La novena le añade al acorde de dominante más tensión, gracias a las disonancias que genera, que se añaden a las ya estudiadas en el acorde de séptima de dominante.

<sup>3</sup> Sustituimos con este concepto la tradicional **MODULACIÓN**, conservando siempre la relación con la **I** por medio del cifrado de regiones.

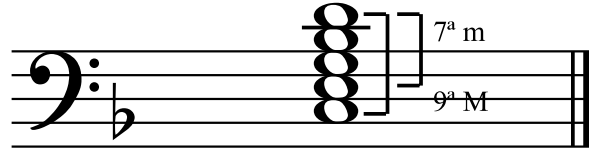


El acorde de novena menor de dominante se usa tanto en modo mayor como en modo menor.

En el compás 11 hay otro acorde de dominante con novena, pero ésta es mayor.



Es el acorde de novena mayor de dominante. Sólo se utiliza en modo mayor, y genera una disonancia menos que el de novena menor.



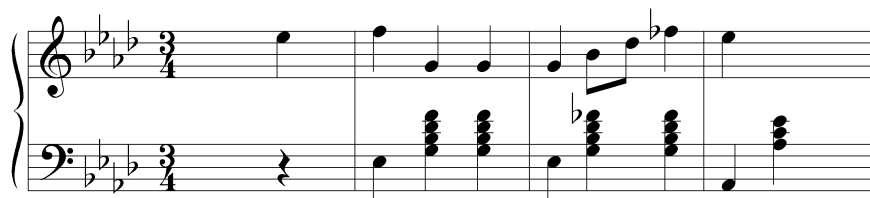
En ambos casos, la novena resuelve descendiendo diatónicamente.



Los acordes de novena de Dominante tienen tres inversiones, con el siguiente cifrado:

	Estado fundamental	1ª Inversión	2ª Inversión	3ª Inversión
9ª menor	(b) 9 <sup>4</sup> 7 +	7 5 6	5 +6 4	(b)3 +4 2
9ª Mayor	9 7 +	7 5 6	5 +6 4	3 +4 2

En este ejemplo extraído del vals de Schubert, D365 Op. 9 nº 7, podemos ver la utilización sucesiva de los acordes de 9ª dominante mayor y menor.



El uso de los acordes de dominante es bastante complejo para el nivel en el que nos encontramos. Por el momento nos bastará por conocerlos a nivel analítico y como explicación de los ACORDES DE SÉPTIMA DISMINUIDA y SÉPTIMA DE SENSIBLE.

4 El bemol se utiliza en modo mayor y en modo menor, aunque en este último pueda parecer innecesario.

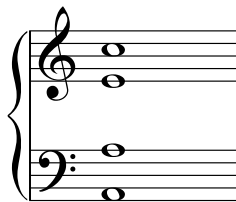


	Estado fundamental <sup>5</sup>	1ª Inversión	2ª Inversión	3ª Inversión
7ª disminuida	7	+6 5	+4 b3	+2
7ª sensible	7 5	5 +6	3 +4	4 +2
	(V)	(V)	(V)	(V)

■ TRABAJO 7-11: COMPLETAR LA ESTRUCTURA ARMÓNICA DEL TRABAJO 7-10, INDICANDO LOS CIFRADOS DE LOS NUEVOS ACORDES APRENDIDOS. EN LOS C. 17-22, INDICAR EL CAMBIO DE ESTADO.

■ TRABAJO 7-12: ESCRIBIR UN ESQUELETO ARMÓNICO A CUATRO VOCES DE LA SIGUIENTE ESTRUCTURA EN LA m A PARTIR DEL SIGUIENTE COMIENZO A 4 VOCES.

		+4 b3	6	7 5	7	(6) 7 (4) +	
I	IV	(V)	I	(II)	IV-(II)	V	I



■ TRABAJO 7-13: PRACTICAR EN EL PIANO LA ESTRUCTURA ARMÓNICA EN LA m, Mi m y Sol m.

### 2.3.3 LA SERIE POR QUINTAS

Obsérvese la estructura armónica de la segunda sección, c. 9-14.

9

Se trata, según lo ya estudiado en la ud. 6, de una SERIE POR QUINTAS, en la que se combinan acordes triadas y acordes de séptima disminuida. Ahora estudiaremos una variante importante de la serie por quintas: la utilización de ACORDES DE SÉPTIMA DIATÓNICA

### 2.3.4 ACORDES DE SÉPTIMA DIATÓNICA

#### 2.3.4.1 SÉPTIMAS DIATÓNICAS EN LA SERIE POR QUINTAS

En las series por quintas es frecuente el uso de ACORDES DE SÉPTIMA DIATÓNICA, como en este ejemplo

5 Por conveniencia, mantenemos los términos de “estado fundamental”, etc. para hablar de las distintas formas de estos acordes.

I IV VII III VI II V I

Obsérvese como cada dos acordes (en los impares) hay uno de cuatro notas. Estos acordes se forman añadiendo a cualquier grado una séptima. Como esta séptima es siempre diatónica, es decir, tomada de la escala básica de la tonalidad, estos acordes se llaman acordes de séptima diatónica, o también **ACORDES DE SÉPTIMA a secas**.

En el caso de que en una serie por quintas todos los acordes sean de séptima, tenemos la llamada **SERIE DE SÉPTIMAS DIATÓNICAS**: Es posible realizarla mediante un **ENLACE DE VOCES** suave.

I - IV - VII - III - VI - II - V - I

Obsérvese muy especialmente cómo se forman el **VII** (sol natural como fundamental<sup>6</sup>), por tanto no sensible, el **I** (sol natural como séptima), el **III** (sol natural como quinta) y el **V** (sol # y por tanto sensible). Esto ilustra y demuestra la formación de los grados en modo menor discutida en la unidad 5. Sólo un acorde con función de dominante contiene sensible.

Estilísticamente, la serie por quintas con o sin séptimas diatónicas nació con el definitivo establecimiento del sistema tonal, es decir, en el Barroco. Durante esta época se utilizó con muchísima frecuencia y en su versión más completa, lo que resulta evidente al oír cualquier concierto de Vivaldi por ejemplo. En autores del último Barroco como J. S. Bach, los fragmentos de serie por quintas son los elementos más utilizados en transiciones y desarrollos.

Durante el Clasicismo fue también ampliamente utilizada, pero cada vez fue más frecuente "esconderla" de alguna manera para no sonar "antiguo", por ejemplo, utilizando **DOMINANTES SECUNDARIAS** o fragmentando la serie. En el Romanticismo cada vez se utilizó menos y cuando se hacía, se "disfrazaba" aún más que en el Clasicismo.

- **TRABAJO 6-22:** TOCAR AL PIANO EL CÍRCULO ENTERO DE LA SERIE POR QUINTAS CON O SIN SÉPTIMAS EN RE M Y SI m. RECOMENDAMOS ESPECIALMENTE ESTE EJERCICIO EN MODO MAYOR Y EN MENOR, PUES ES UN MAGNÍFICO MÉTODO DE PRACTICAR TODOS LOS ACORDES DE LA TONALIDAD. PARA QUE LOS ENLACES DE ACORDES SEAN CORRECTOS BASTARÁ CON MOVER LOS DEDOS LO MENOS POSIBLE.

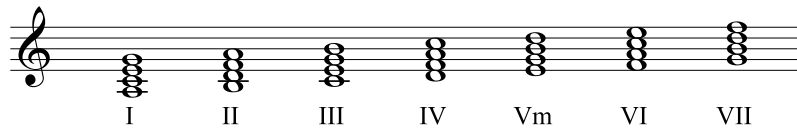
(¡Cuidado con la alteración de la sensible en el modo menor!)

### 2.3.4.2 CONCEPTO Y UTILIZACIÓN

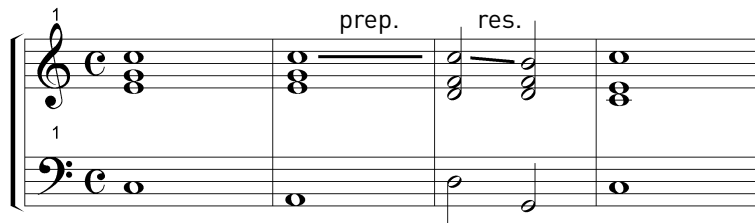
En un sentido amplio, se puede formar un acorde de séptima diatónica en cada grado de la tonalidad; sin embargo, como ya hemos explicado, algunos de estos acordes (el **V** y el **(V)**) tienen un nombre específico. Por lo tanto, reservamos la denominación "acorde de séptima diatónica" para los acordes de séptima formados diatónicamente en los grados **I, II, III, IV, VI** y **VII**, además del ya estudiado **Vm**.

En Do mayor:

En La menor:



El acorde es disonante por la séptima que contiene, aunque no tanto como el de séptima de dominante (porque no tiene quinta disminuida entre la tercera y la séptima). En la utilización de este acorde hay que tener en cuenta que la séptima (nota de atracción) origina una disonancia con la fundamental que en la época barroca debía ser preparada (introducida en el acorde anterior como nota real y en la misma voz) y resuelta (conducida descendentemente por segunda). En el ejemplo de Haydn se puede observar esta preparación y resolución.



En el Clasicismo y Romanticismo desapareció en general la necesidad de preparar la séptima, pero normalmente se mantuvo su resolución.

2.3.4.3 CIFRADO.

Para cifrar los acordes de séptima diatónica se señalan las dos notas principales, la fundamental y la séptima. Si una de ellas es el bajo, se omite<sup>7</sup>. Este modo de cifrar tiene su origen en el cifrado barroco y refleja los principales intervalos producidos entre el bajo y el resto de las notas del acorde en las diferentes inversiones.

	Estado fundamental	1ª Inversión	2ª Inversión	3ª Inversión
7ª disminuida	7	6 5	4 3	2
Nota del bajo	Fundamental	Tercera	Quinta	Séptima

- TRABAJO 7-14: ANÁLISIS: CIFRAR LAS SÉPTIMAS DIATÓNICAS DEL EJEMPLO DEL CUARTETO DE HAYDN.
- TRABAJO 7-15: REALIZAR EN ESQUELETO ARMÓNICO LAS SIGUIENTES ESTRUCTURAS ARMÓNICAS:

5	7	5	7
I	IV	II	V
5	2	6	5
I	IV	II	V
	4	6	7
7	3	5	+
I	IV	V	I

- TRABAJO 7-16: TOCAR LAS ANTERIORES ESTRUCTURAS ARMÓNICAS EN LA m, MI m Y SOL m.
- TRABAJO 7-17: LOCALIZAR Y CIFRAR LOS DOS ACORDES DE SÉPTIMA DIATÓNICA DEL MENUET II DE BACH, CON LA AYUDA DEL ESQUELETO ARMÓNICO.

<sup>7</sup> Como regla mnemotécnica, es útil fijarse en que las cifras van descendiendo en los cifrados consecutivos: 7-65-43-2.

## 2.4 ESTRUCTURA ARMÓNICA DE LA OBRA

Una vez explicadas los muchos conceptos armónicos nuevos que han aparecido en esta pieza estamos en disposición de completar la Estructura Armónica del Menuet II:

• SECCIÓN I. FRASE I

Cadencia andaluza				Cadencia andaluza			
6				6			
I	V <sub>m</sub>	VI	V	I	V <sub>m</sub>	VI	V

• SECCIÓN II. FRASE II

Serie por quintas (dominantes secundarias) y regionalización						Confirmación de (III) (Cadencia Perfecta)	
b9	9					(6)	5
7	7	5	+4	6	5	7	(4)
+	+						3
⓪	V	I					
Ⓜ		VI	II	V	I	IV	II V
							I

• SECCIÓN II: FRASE III

Serie por quintas (dominantes secundarias) y regionalización de vuelta						Cadencia Perfecta	
	+4	7	3		+4		
7	3	6	5	6	7	6	7
⓪				III	(V)	I	IV V I
Ⓜ	(V4)	II	(V)	I			

■ TRABAJO 7-18: ESCRIBIR UN ESQUELETO ARMÓNICO A 4 VOCES A PARTIR DE LA ESTRUCTURA ARMÓNICA DEL MENUET II Y DE LA SIGUIENTE POSICIÓN. INTENTAR, EN LA MEDIDA DE LO POSIBLE, TENER EN CUENTA LAS PROGRESIONES EN LA REALIZACIÓN.

## 2.5 INVENCION DE ESTRUCTURAS ARMÓNICAS

En esta unidad hay gran cantidad de novedades armónicas, por lo que seremos prudentes a lo hora de proponer pautas para la invención de estructuras:

- Partir del Esquema Formal del Menuet II.
- Ritmo armónico de un acorde por compás, que puede ser aumentado a dos en las cadencias.
- Frase 1: Dos semifrases de 4 c. repitiendo la armonía. Utilizar una variante de la Cadencia Andaluza.
- Frase 2: 8 compases en dirección a la región  $\textcircled{\text{III}}$ . Utilizar marcha por quintas con o sin séptimas diatónicas. Acabar en Cadencia Perfecta en  $\textcircled{\text{III}}$ .
- Frase 3: 8 compases de vuelta a  $\textcircled{\text{I}}$ . Utilizar alguna séptima disminuida. Acabar en Cadencia Perfecta.

■ **TRABAJO 7-19: PASO A PASO:** INVENTAR UNA ESTRUCTURA ARMÓNICA SEGÚN ESTAS PAUTAS, UTILIZANDO LAS INVERSIONES NECESARIAS PARA HACER UNA BUENA LÍNEA DE BAJO.

■ **TRABAJO 7-20: PASO A PASO:** REALIZAR UN ESQUELETO ARMÓNICO A 3 VECES SOBRE ESTA ESTRUCTURA ARMÓNICA, TENIENDO EN CUENTA LA TESITURA DE UN INSTRUMENTO MONOFÓNICO CONCRETO; A PODER SER, EL PROPIO INSTRUMENTO DEL ALUMNO.

## 2.6 ENTRENAMIENTO AUDITIVO

En esta unidad hay una gran cantidad de nuevos elementos armónicos que merecen ser trabajados por medio del entrenamiento auditivo. Posiblemente no se podrían acometer todos a la vez. Exponemos el orden en que a nuestro juicio deberían ser trabajados, durante esta unidad o las siguientes, con algunos consejos:

- **VI:** Trabajar diversas estructuras de 4 compases en los que cambie el acorde que hace función de Subdominante. Ejemplo.

I	IV	II	V
I	VI	V	V
I	VI	IV	V

- Acordes de séptima diatónica: empezar por una estructura con triadas y añadir algún acorde de séptima diatónica para reconocer la diferencia de sonoridad:

I	IV	II	V	I	IV	V	I
		7		7			
I	IV	II	V	I	IV	V	I

- Incorporar la cadencia andaluza al repertorio de estructuras armónicas. Reconocer diferentes variantes.

## 3. MELODÍA

### 3.1 MOTIVOS. “HORIZONTALIZACIÓN” DEL ESQUELETO ARMÓNICO

Como hemos visto en el apartado anterior, esta obra, al igual que las demás obras tonales que hemos ido analizando, está compuesta según una Estructura Armónica. En las obras para un instrumento homofónico es habitual observar lo que llamamos HORIZONTALIZACIÓN del esqueleto armónico. Consiste en convertir el esqueleto armónico en un motivo melódico más o menos complejo, a partir de sus notas reales. La figura siguiente ilustra este proceso en el arranque del Menuet II:

En esta figura vemos cómo el esqueleto armónico se convierte en una línea de notas reales (con un primer descenso y quiebro final) y cómo es adornada con floreos. Siguiendo la tendencia del primer floreo ("la") se entiende el "mi" como floreo incompleto (v. FLOREO) con supresión de la nota final. De esta manera se origina el motivo 1.

El segundo motivo (c. 9) también se forma a partir del esqueleto armónico, esta vez con una suave curva de perfil ascendente-descendente adornada en su segunda mitad por una nota de paso y dos apoyaturas. Nótese cómo las notas inicial y final son las fundamentales de ambos acordes. La figura ilustra cómo la novena de dominante puede analizarse en realidad como una apoyatura superior de la fundamental<sup>8</sup>. El "la" del c. 4 puede analizarse bien como floreo, bien como apoyatura.

El tercer motivo (c. 13) horizontaliza un solo acorde del esqueleto armónico, en una curva ascendente-descendente adornada con un floreo similar al del motivo 1.

Los c. 17-18 se asemejan en su construcción al motivo 2, pero con una estructura algo más compleja, ya que después de la curva inicial escapa en dirección ascendente. La figura muestra cómo la resolución al **II** es, de hecho, como si el cambio de bajo hubiera motivado un cambio de posición del acorde. En este caso los adornos son notas de paso.

Finalmente, tengamos en cuenta la figuración: Bach utiliza en esta pieza exclusivamente negras y corcheas (con la salvedad de los finales de sección). Podemos observar además una tendencia a la fluidez que aportan las corcheas seguidas, presentes siempre en el primer compás de cada motivo.

Como resumen, podemos dar las siguientes pautas de horizontalización para instrumento solista basadas en estas observaciones:

- conectar las notas del esqueleto armónico con una cierta variedad.
- cuidar mucho la línea melódica de cada motivo.
- utilizar con parquedad las notas extrañas, para no oscurecer la Estructura Armónica.
- limitar el ritmo a las posibilidades de dos o tres figuras diferentes, buscando una cierta fluidez.

<sup>8</sup> Esta apoyatura es en realidad el origen histórico de la novena de dominante.



- **TRABAJO 7-21: PASO A PASO:** ESCRIBIR UN MOTIVO MELÓDICO APLICANDO ESTAS PAUTAS A LOS DOS PRIMEROS COMPASES DEL ESQUELETO ARMÓNICO A 3 VECES ELABORADO ANTERIORMENTE, TENIENDO EN CUENTA EL INSTRUMENTO ELEGIDO PARA ELLO. ESCRIBIR MÁS MOTIVOS BASADOS EN EL ESQUELETO ARMÓNICO DEL PRINCIPIO DE LA SEGUNDA FRASE Y EN OTROS MOMENTOS DE LA ESTRUCTURA. INTERPRETAR EL RESULTADO CON EL INSTRUMENTO ELEGIDO Y HACER LAS CORRECCIONES QUE SEAN NECESARIAS.

### 3.2 PROGRESIONES

Una **PROGRESIÓN** es la traslación ascendente o descendente de un modelo de al menos dos acordes. El intervalo puede variar. Al fragmento transportado lo llamaremos “modelo” y a sus repeticiones “progresiones”.

Cuando en una serie por quintas se agrupan los acordes de dos en dos, se obtiene una progresión en la que un modelo de dos acordes se repite por segundas descendentes. En el apartado de armonía ya lo observamos en los enlaces armónicos:

I - IV - VII - III - VI - II - V - I

La realización melódica de esta idea es lo más habitual y, precisamente, el medio principal de desarrollo melódico de este Menuet. Los progresiones armónicas dan lugar al transporte melódico.

- **TRABAJO 7-22:** EN EL APARTADO DE ARMONÍA PRESENTAMOS DOS EJEMPLOS, DE VIVALDI Y HAYDN RESPECTIVAMENTE. MARCAR LAS PROGRESIONES DE ESTOS EJEMPLOS EN RELACIÓN CON LA SERIE DE LA ARMONÍA.
- **TRABAJO 7-23:** SEÑALAR LOS MODELOS Y LAS PROGRESIONES DEL MENUET II. INDICAR EL INTERVALO DE PROGRESIÓN.
- **TRABAJO 7-24 PASO A PASO:** COMPLETAR CON PROGRESIONES TODOS LOS FRAGMENTOS DE SERIE POR QUINTAS DE LA ESTRUCTURA ARMÓNICA INVENTADA Y TODOS AQUELLOS LUGARES DONDE LA ARMONÍA LO PERMITA.

### 3.3 SOLDADURA

Entre las dos repeticiones de semifrase de la Frase I, Bach intercala un pequeño fragmento que sirve a la vez para dar continuidad rítmica al discurso y para evitar la monotonía y una sensación prematura de final. Estos pequeños fragmentos que unen dos frases o dos fragmentos de frase se llaman **SOLDADURAS**.

- **TRABAJO 7-25:** BUSCAR UN EJEMPLO DE SOLDADURA EN ALGUNA DE LAS OBRAS DEL REPERTORIO DE LOS ALUMNOS.

### 3.4 MODIFICACIONES CADENCIALES

La Frase 2 acaba con una modificación cadencial que rompe el ritmo armónico, que hasta entonces había sido de un acorde por compás. Podemos analizar una “cuarta y sexta cadencial implícita”:

15

modificación cadencial

giro cadencial

II V V I

La otra modificación cadencial está al final de la obra. Ambas coinciden en delimitar claramente el bajo y la armonía cadencial y en el mismo giro final.

23

modificación cadencial

giro cadencial

IV V I

P

### 3.5 ESTRUCTURA MELÓDICA

Estamos ahora en condiciones de resumir todo lo aprendido en la estructura melódica completa del Menuet II.

motivo 1: modelo      progresión      soldadura      repetición

I - Vm      VI - V      I - Vm

7

motivo 2: modelo      progresión

ⓐ VI - V      V - I      ⓓ VI      ♯

12

motivo 3      adapt. enlace      modificación cadencial

ⓓ V      I      IV      II      V      I

17

motivo 2b: modelo      progresión

ⓓ (VI)      II      (V)      ⓐ III      I

21

progresión      modificación cadencial

(V)      I      IV      V      I

■ TRABAJO 7-26 PASO A PASO: ESCRIBIR UNA MELODÍA PARA INSTRUMENTO SOLO, BASADA EN LA ESTRUCTURA ARMÓNICA INVENTADA ANTERIORMENTE Y EN LAS TÉCNICAS DE CONSTRUCCIÓN MELÓDICA UTILIZADAS POR BACH EN EL MENUET II.

### 3.6 PERFIL MELÓDICO

La realización del perfil melódico de una pieza de estas características requiere distinguir las distintas voces que la forman, para lo que sirve de ayuda el esqueleto armónico que realizamos anteriormente.

En la siguiente figura hemos realizado por primera vez el perfil melódico a dos niveles:

- En la pauta inferior simplificamos el esqueleto armónico en sus voces extremas
- En la superior mantenemos sólo las notas principales de la melodía, a fin de comprobar el perfil melódico general.

La primera frase transcurre en un suave descenso en paralelo de ambas voces, lo que es el comportamiento más típico de la cadencia andaluza. En la segunda una progresión nos lleva hasta el “sib” en ambas voces. La progresión de la Frase 3 conduce de nuevo a “sol”.

En la pauta superior vemos cómo el perfil de la Frase 2 es en realidad bastante estático, mientras que el descenso progresivo de la Frase 3 nos conduce hacia el sol final, que sin embargo aparece una octava más alta.

Este tipo de simplificaciones se denominan **síntesis** o **reducciones analíticas** y son esenciales para comprender el transcurso de la melodía a lo largo de una obra.

■ TRABAJO 7-27: CIFRAR LA ARMONÍA Y REALIZAR EL PERFIL MELÓDICO DE ESTA FRASE.

*J.S. Bach: Partita nº 1 para violín solo. Sarabande (Double) c. 1-8*

Double

Comparar el resultado con el inicio de la Sarabande, que es básicamente la misma melodía separada en diferentes líneas.

## 4. RITMO E INSTRUMENTACIÓN.

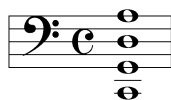
### 4.1 .LA ESCRITURA A UNA VOZ

En este caso, nos encontramos ante una pieza para violoncello solo escrita en una sola línea, por lo que no hay estructura rítmica más allá de la estudiada en la melodía. Por lo tanto en este apartado vamos a resumir escuetamente lo ya trabajado acerca de la escritura para un solo instrumento. Si bien la armonía tenderá a quedar implícita, lo normal es escribir de forma que la estructura armónica de partida pueda ser entendida, algo que ha quedado suficientemente trabajado a lo largo de esta unidad. Habrá que procurar que las fundamentales de los acordes importantes estén en sitios relevantes (nota más aguda o más grave y parte fuerte del compás). Además, para que la armonía se entienda es mejor no excederse con las notas extrañas en la melodía.

### 4.2 EL VIOLONCELLO

Como miembro de la familia de cuerda, gran parte de lo aprendido sobre el violín se puede aplicar al violonchelo, con las siguientes diferencias:

Las cuatro cuerdas del violoncello se afinan de la siguiente manera:




Es un instrumento bastante más grave que el violín y por tanto más voluminoso y un poco menos ágil. Por otra parte, su sonido es potente y rico, y resulta un instrumento ideal para servir de soporte armónico, pero, como pasa en las Suites para violoncello solo de Bach, también se utiliza como instrumento solista. En el Romanticismo a menudo se utiliza el violoncello para cantar las melodías más expresivas, como en este ejemplo:

Ejemplo de escritura musical para violoncello solo. La imagen muestra un extracto de una partitura en clave de bajo, compás 6/4, con una tonalidad de un sostenido (F#). La melodía principal está en la línea superior, marcada con *p* (piano). El acompañamiento está en las líneas inferiores, con una textura rítmica constante de octavas y cuartas. Se indica *simile legato* en la parte inferior derecha.

Para imitar el estilo de Bach debemos limitarnos a los registros grave y medio (del Do 1 al Sol 3).

### 4.3 .ORGANIZACIÓN DEL MATERIAL

<b>TEXTURA</b>	melodía compuesta, en una sola línea que combina varias voces.
<b>REGISTRO</b>	grave-medio.
<b>INVERSIONES</b>	la mayor parte de los acordes están en estado fundamental. También se utiliza la primera inversión en ocasiones, así como la tercera inversión de paso (séptima en el bajo como nota de paso).
<b>DISPOSICIÓN</b>	abierta en la primera sección abierta y después cerrada.
<b>DUPLICACIONES</b>	la liviana textura no permite muchas duplicaciones. Cuando ocurren, se duplica siempre la nota del bajo (ver esqueleto armónico)
<b>PATRÓN RÍTMICO</b>	autosuficiente:
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ritmo de superficie: En general es de </li> <li>• Articulación del patrón: El ritmo de superficie se para en las articulaciones de motivo o frase. En el c. 3 hay una soldadura melódica.</li> </ul>

### 4.4 ARMONIZACIÓN DE MELODÍAS

En la armonización de la siguiente melodía (basada en una Siciliana de Bach para violín y tecla), se han de tener en cuenta las normas previamente establecidas para la armonización de melodías.

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 y los propios límites que nos impongamos para evitar dificultades excesivas.

3) Construir un esqueleto armónico de acuerdo con la estructura armónica.

4) Aplicar un patrón rítmico al esqueleto armónico. El acompañamiento (bajo o voces armónicas), puede rellenar las paradas de la melodías con soldaduras.

Asimismo, se deben utilizar los elementos armónicos trabajados en esta unidad:

- acordes de séptima disminuida y/o de sensible
- acordes de séptima diatónica
- marcha por quintas
- región del  $\textcircled{\text{III}}$

■ **TRABAJO 7-28:** REALIZAR UN ACOMPAÑAMIENTO PARA INSTRUMENTO DE TECLA A LA SIGUIENTE MELODÍA (QUE PUEDE SER PARA VIOLÍN, FLAUTA O CLARINETE). TOCAR EL RESULTADO.

**Tempo de Siciliana**



## 5. CREACIÓN

### 5.1 CREACIÓN IMITATIVA

Revisar la melodía obtenida en el Trabajo 7-26 a partir de las últimas observaciones realizadas, procurando obtener una pieza que pueda ser tocada en público.

### 5.2 CREACIÓN LIBRE

Escribir una pieza para un instrumento solista distinto del que toca el alumno, combinando las técnicas y procedimientos estudiados en esta unidad con los trabajados anteriormente.