

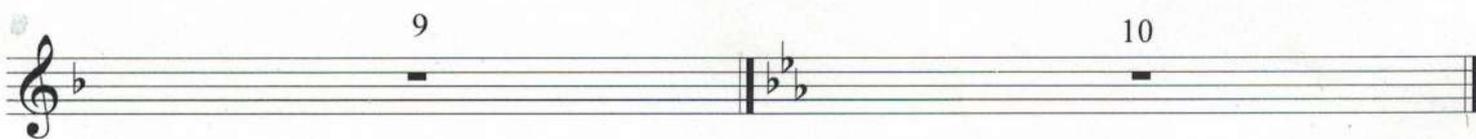
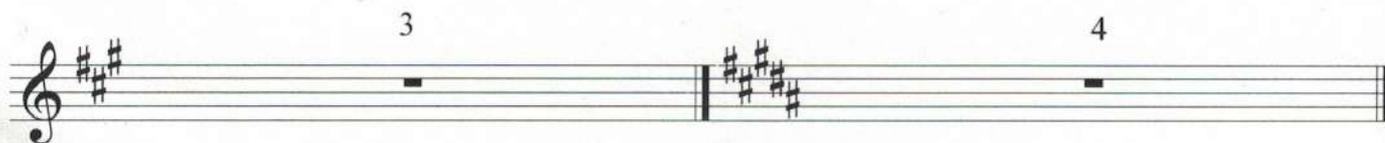
Lenguaje Musical II

FOBA II

Prof: Maddonni, Laura

Tonalidades Mayores y Menores

Actividad de Repaso



2020

Armonía de la Escala Mayor

(Triadas en Estado Fundamental)

Lenguaje Musical II
Prof.: Laura Maddonni

Todos los grados de la escala

C Dm Em F G Am B° C

I II III IV V VI VII

Ejemplos con I y V

1 C C G I
I I V I

2 C G G C
I V V I

3 C G C C
I V I I

4 G C G C
V I V I

5 C G C C
I V I I

6 G G G C
V V V I

Sobre el I grado se apoya o descansa la melodía. El V grado crea tensión y el I grado resuelve esa tensión dando sensación de reposo.

I = REPOSO

V = TENSIÓN

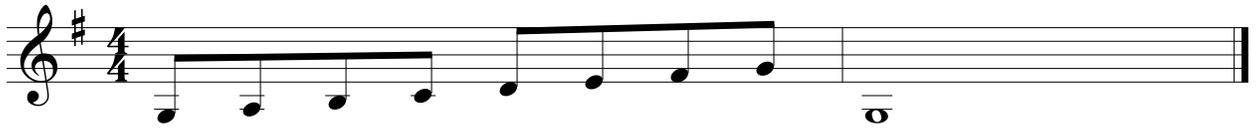
El ESTADO FUNDAMENTAL en un acorde se refiere a que su sonido más grave es el que le da nombre.

Funciones Armónicas I - V

(en diferentes tonalidades)

Lenguaje Musical II
Prof.: Laura Maddonni

SOL MAYOR



G G D G

I I V I

RE MAYOR



A D A D

V I V I

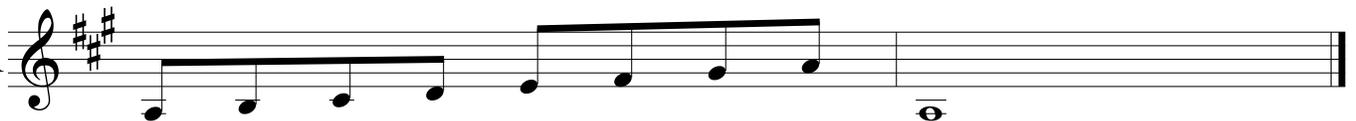
FA MAYOR



F C C F

I V V I

LA MAYOR



A E A A

I V I I

IV Grado de la Escala Mayor

Subdominante

Lenguaje Musical II
Prof. Laura Maddonni

Todos los grados de la escala

C Dm Em F G Am B° C
I II III IV V VI VII I

Ejemplos con I - IV - V

1) C F G C
I IV V I

2) C C F C
I I IV I

3) F G C C
IV V I I

4) G F G C
V IV V I

5) C G C F
I V I IV

6) C G F C
I V IV I

Transposición

Lenguaje Musical II
Prof. Laura Maddonni

Transposición: Es el mecanismo que nos permite trasladar una obra musical a una tonalidad distinta de la que está escrita, para adecuarla a determinada voz o instrumento, teniendo en cuenta su tesitura.

La transposición de la armonía se realiza mediante el análisis de los grados que representan cada uno de los acordes, para así trasponerlos a la nueva tonalidad.

Original en DO MAYOR

Transposición a MI MAYOR

Detailed description: This block shows two musical staves. The top staff is labeled 'Original en DO MAYOR' and is in 4/4 time. It contains four measures with chord symbols C, Dm, G, and C above the staff. Below the staff are Roman numerals I, II, V, and I. The bottom staff is labeled 'Transposición a MI MAYOR' and starts with a treble clef and a sharp sign (F#). It contains four measures with chord symbols E, F#m, B, and E above the staff. Below the staff are Roman numerals I, II, V, and I.

La transposición de la melodía se realiza primero colocando la armadura de clave de la tonalidad a la que quiero transponer. Luego pienso en la función del sonido (tónica, supertónica, sensible, etc.) o en el número de grado (1º, 2º, 7º, etc) y escribo la misma función o el mismo grado en la nueva tonalidad. También puede pensarse en los intervalos y mantenerlos al transponer la melodía. Si hay alteraciones accidentales hay que recrearlas en la nueva tonalidad para que se escuche el mismo efecto.

Original en DO MAYOR

Transposición a MI MAYOR

Detailed description: This block shows two musical staves. The top staff is labeled 'Original en DO MAYOR' and starts with a treble clef and a 9. It contains a melody with notes C, F, G, C, F, G, C. Below the staff are Roman numerals I, IV, V, I, IV, V, I. The bottom staff is labeled 'Transposición a MI MAYOR' and starts with a treble clef, a sharp sign (F#), and a 15. It contains a melody with notes E, A, B, E, A, B, E. Below the staff are Roman numerals I, IV, V, I, IV, V, I.

VALORES IRREGULARES

Dosillo - Tresillo

DOSILLO: Valor irregular en el que dos notas tienen el valor de tres, de la misma especie.

Ej.: en el compás de 6/8, un dosillo de corcheas equivale a tres corcheas.

Se usa preferentemente en los compases compuestos, así como el tresillo se usa en los compases simples.

Se indica con un 2 colocado encima o debajo de una línea curva que une las dos notas.



TRESILLO: Valor irregular en el que un grupo de 3 figuras equivalen a 2 de la misma especie.

Se utiliza en los compases simples. Se indica con un 3 colocado encima o debajo de una línea curva que une las 3 notas.



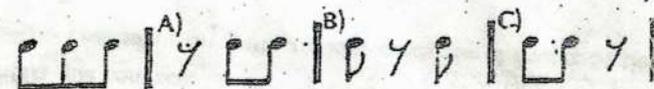
OSTINATO (it., “obstinado”, “persistente”).

"Frase melódica, rítmica o acordal relativamente corta, repetida constantemente a lo largo de una pieza o sección de ésta. Uno de los recursos más comunes y eficaces para lograr continuidad musical, el ostinato no es simplemente repetitivo como el acompañamiento de un vals vienés, sino que cumple también funciones estructurales y temáticas. Ha estado presente en la música de arte occidental desde la época medieval hasta nuestros días, como también en la música tradicional y popular. El ostinato es particularmente eficaz en la música de rock y de jazz como un recurso progresivo o estructural. En el jazz se emplea como figura de acompañamiento de las partes compuestas o improvisadas, en uno, dos o cuatro compases repetidos sin interrupción. En la música occidental, el ostinato suele ser característico de un procedimiento compositivo más específico de géneros como *chacona, *pasacalle y *ground, o estilos como la *isorritmia y el *minimalismo. Aplicado a un patrón de bajo fijo, se denomina basso ostinato o bajo obstinado. Los ostinatos melódicos casi invariablemente tienen un ritmo distintivo como elemento secundario. Tal es el caso de las arias de “lamento” de los siglos XVII y XVIII, con sus bajos obstinados descendentes y por lo general cromáticos, como en la famosa aria de Dido y Eneas de Purcell, “When I am laid in earth”, en la que un patrón lento ternario invariable crea un efecto de solemnidad sobrepuesto a la parte vocal (comparable a Cavalli y al Lamento della ninfa de Moteverdi), o en la alegre figura sincopada que acompaña Zefiro torna, del sexto libro de madrigales de Monteverdi. Es también el caso de los tenores obstinados de los motetes isorrítmicos de los siglos XIII y XIV y de los acompañamientos de bajo más extensos de la música para piano del siglo XIX, como el Nocturno op. 27 no. 2 de Chopin y las “Canciones venecianas de remeros” de Mendelssohn op. 19 no. 6, op. 30 no. 6 y op. 62 no. 5 de sus Lieder ohne Worte. Los ostinatos rítmicos vivos son un rasgo particular del estilo de Stravinski, como en su Sinfonía en tres movimientos y en La consagración de la primavera. “Marte”, de la suite orquestal de Holst Los planetas, el tercer movimiento de la Sinfonía da requiem de Britten y el Boléro de Ravel son otros ejemplos sobresalientes. Podría argumentarse que los acompañamientos en tiempo ternario característicos de los valeses de Chopin son claros ejemplos de ostinatos rítmicos; sin embargo, no están pensados como figuras temáticas repetitivas sino como simple acompañamiento rítmico-armónico y, por lo tanto, en realidad no son ostinatos. Menos vivos pero igualmente persistentes son los ostinatos rítmicos que dominan arias y partes de óperas como el inicio solemne de Gianni Schicchi (1918) de Puccini o “Where I thy bride” de The Yeomen of the Guard de Sullivan. Los ostinatos acordales más simples aparecen en el jazz donde pueden repetirse dos acordes –como do-sib mayores o do menor-fa mayor– como base para la improvisación de variaciones. Ostinatos acordales repetitivos aparecen también en La consagración de la primavera y el Pájaro de fuego de Stravinski. Los ostinatos armónicos son patrones acordales definidos cuyos elementos rítmicos y melódicos no destacan de manera particular, como en el coro de las sombras de Mosè in Egitto de Rossini". (1)

(1) Alison Latham, "Diccionario Enciclopédico de la Música" ,Fondo de Cultura Económica, 2008 (pag.1138-1139)

SILENCIOS EN COMPAS COMPUESTO

Reemplazamos por silencios las figuras de los grupos rítmicos del ejercicio R.30 -

1) 

2) 

3) 

4) 

Trabajaremos en primer lugar con los grupos rítmicos A), que contienen silencios ubicados en la marca del pulso, ya que los otros grupos tienen sonido similar a otros grupos rítmicos ya estudiados.

Ejemplo:  es similar a  con la negra cortada.

Analice los grupos rítmicos B) y C) y encuentre los grupos rítmicos a los que se asemejan.

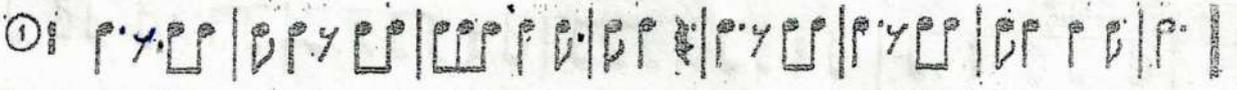
EJERCICIO R.37 - Lea, manteniendo un pulso rápido:

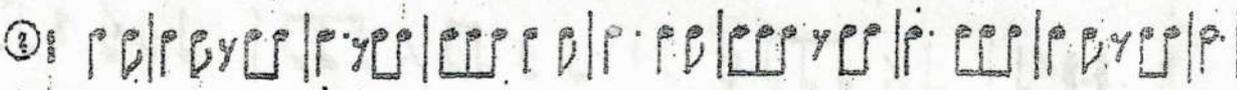
- repita varias veces cada grupo.
- varíe el orden de los grupos.
- vaya cambiando el orden cada vez más rápido hasta leer una vez cada grupo en cualquier orden.



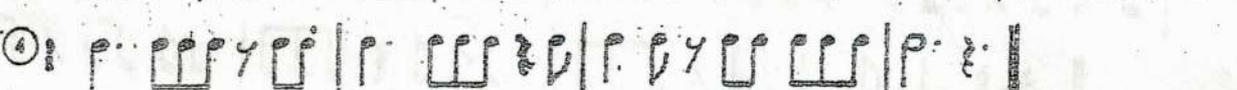
Para realizar correctamente este ejercicio, debe oír interiormente la subdivisión en tres corcheas, de manera de dar al silencio su valor exacto.

EJERCICIO R.38 - Lea, sobre un pulso rápido; cuida el fraseo acentuando convenientemente los acentos, quitando acentuación a los tiempos débiles y buscando en cada ejercicio la idea de frase.

①: 

②: 

③: 

④: 

Lectura rítmica

Lenguaje Musical II
Prof. Laura Maddonni

Guade nillo Hoja 2

Ejercicio 5

Musical notation for Ejercicio 5, consisting of two staves of music in 3/8 time. The first staff contains four measures of music, and the second staff contains four measures. The rhythm includes quarter notes, eighth notes, and rests.

Ejercicio 6

Musical notation for Ejercicio 6, consisting of two staves of music in 3/8 time. The first staff contains four measures of music, and the second staff contains four measures. The rhythm includes quarter notes, eighth notes, and rests.

Ejercicio 7

Musical notation for Ejercicio 7, consisting of two staves of music in 3/8 time. The first staff contains four measures of music, and the second staff contains four measures. The rhythm includes quarter notes, eighth notes, and rests.

Ejercicio 8

Musical notation for Ejercicio 8, consisting of two staves of music in 3/8 time. The first staff contains four measures of music, and the second staff contains four measures. The rhythm includes quarter notes, eighth notes, and rests.

Ejercicio 9



Ejercicio 10

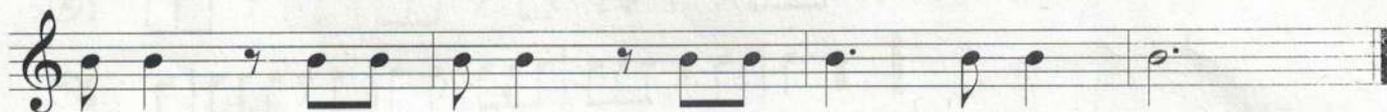


Leer los siguientes ejercicios sobre un pulso más rápido

Ejercicio 1



Ejercicio 2



Ejercicio 3



5: P. P. P. P. |
 P. P. P. P. | P. P. P. P. | P. P. P. P. | P. P. P. P. ||

6: P. P. P. P. |
 P. P. P. P. | P. P. P. P. | P. P. P. P. | P. P. P. P. | P. P. P. P. ||

Semicorcheas en compás Compuesto

Grupos rítmicos de semicorcheas en compases compuestos

TRESILLOS EN COMPAS SIMPLE

Para el Violín

Nº1

3 3 3

Nº2

3

15

3 3 3 3

2º Nº3

3 3 3 3

26

3 3 3

Handwritten notes and circled numbers: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.

DOSILLOS EN COMPAS COMPUESTO

Para el Violín

Nº1

2 2

Nº2

2 2

Nº3

2 2

Nº4

2 2 2

Nº5

2 2 2

Ejercicios Rítmicos con valores irregulares

1 $\sharp \frac{2}{4}$

2 $\sharp \frac{3}{4}$

3 $\sharp \frac{4}{4}$

4 $\sharp \frac{2}{4}$

5 $\sharp \frac{3}{4}$

Ejercicios rítmicos con tresillos y dosillos Nivel 3 (1-7)

1. $\frac{2}{4}$

2. $\frac{3}{4}$

3. $\frac{2}{4}$

4. $\frac{3}{4}$

5. $\frac{6}{8}$

6. $\frac{9}{8}$

7. $\frac{6}{8}$

Ejercicios rítmicos a dos voces en compás compuesto con semicorcheas

1

aves

2

3

Ejercicios rítmicos a dos voces en compás compuesto

Exercise 1: A two-staff musical exercise in 3/8 time. The top staff (Tenor) contains a sequence of eighth notes and rests. The bottom staff (Cello) contains a sequence of eighth notes and rests, often beamed together in groups of three.

4.

Exercise 2: A two-staff musical exercise in 12/8 time. The top staff (Tenor) features a complex rhythmic pattern with many eighth notes. The bottom staff (Cello) features a similar complex pattern with many eighth notes.

4.

Exercise 3: A two-staff musical exercise in 3/8 time. The top staff (Tenor) contains a sequence of eighth notes and rests. The bottom staff (Cello) contains a sequence of eighth notes and rests, often beamed together in groups of three.

5.

Exercise 4: A two-staff musical exercise in 6/8 time. The top staff (Tenor) contains a sequence of eighth notes and rests. The bottom staff (Cello) contains a sequence of eighth notes and rests, often beamed together in groups of three.

Exercise 5: A two-staff musical exercise in 3/8 time. The top staff (Tenor) contains a sequence of eighth notes and rests. The bottom staff (Cello) contains a sequence of eighth notes and rests, often beamed together in groups of three. There are blue handwritten markings on the right side of the staves.

SEXTA SERIE

LOS EJERCICIOS DE ESTA SERIE ESTAN FORMADOS PRINCIPALMENTE CON RITMOS OBTENIDOS DE LA CONJUNCIÓN DE DOS GRUPOS, MEDIANTE EL USO DE LAS LIGADURAS Y QUE LLAMAREMOS GRUPOS RÍTMICOS UNIDOS.

Uniando la unidad de tiempo $\overset{1}{\parallel} \text{p} \parallel$ al grupo $\overset{2}{\parallel} \text{p p} \parallel$ se obtiene 

y que en forma más simple se escribe

Uniando la unidad de tiempo $\overset{1}{\parallel} \text{p} \parallel$ al grupo $\overset{3}{\parallel} \text{p p p} \parallel$ se obtiene 

y que en forma más simple se escribe

Uniando la unidad de tiempo $\overset{1}{\parallel} \text{p} \parallel$ al grupo $\overset{5}{\parallel} \text{p p p p p} \parallel$ se obtiene 

y que en forma más simple se escribe

Uniando la unidad de tiempo $\overset{1}{\parallel} \text{p} \parallel$ al grupo $\overset{8}{\parallel} \text{p p p p p p p p} \parallel$ se obtiene 

Uniando dos veces el grupo $\overset{2}{\parallel} \text{p p} \parallel$ se obtiene 

y que en forma más simple se escribe

Uniando el grupo $\overset{2}{\parallel} \text{p p} \parallel$ al grupo $\overset{5}{\parallel} \text{p p p p p} \parallel$ se obtiene 

y que en forma más simple se escribe

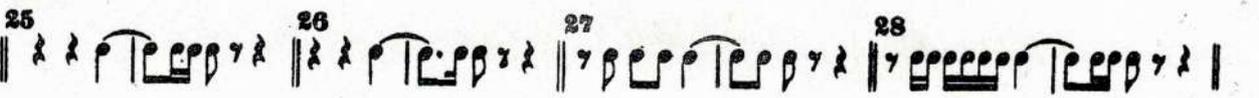
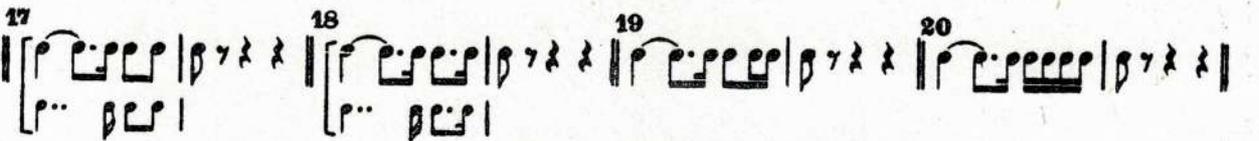
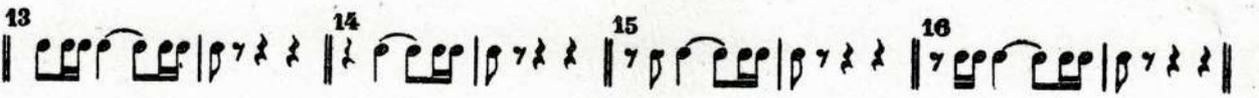
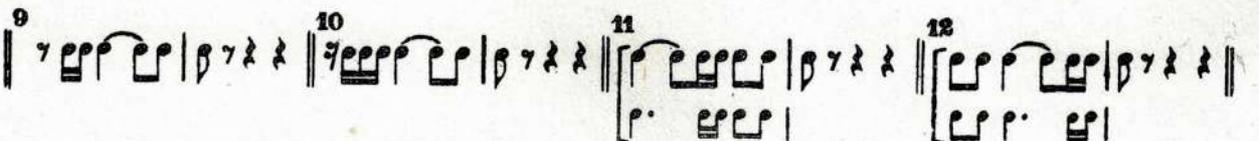
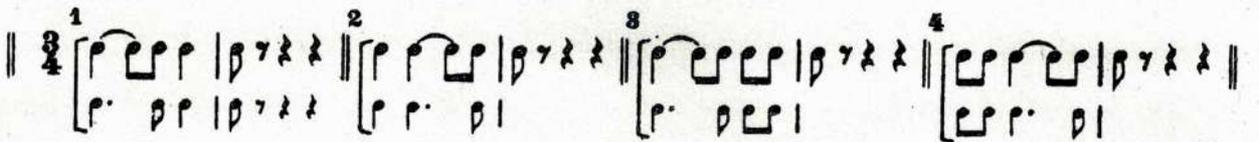
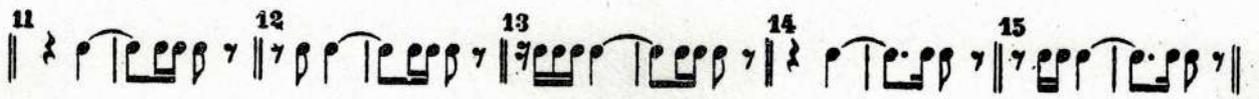
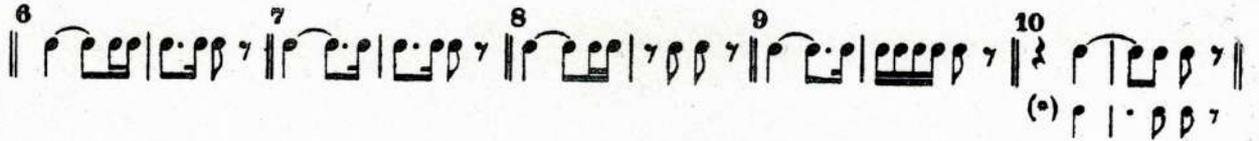
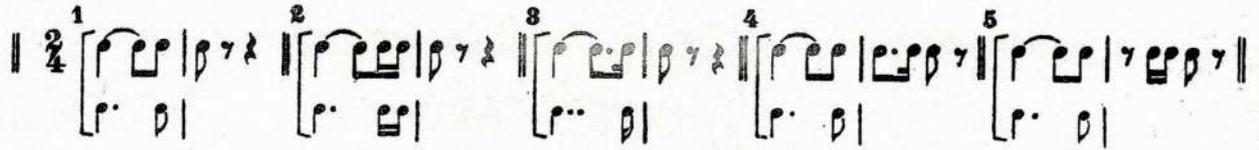
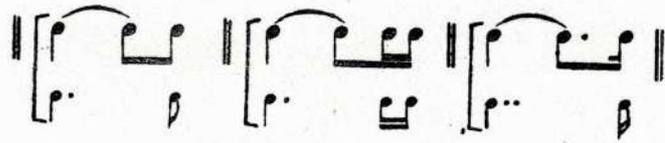
Uniando el grupo $\overset{2}{\parallel} \text{p p} \parallel$ al grupo $\overset{8}{\parallel} \text{p p p p p p p p} \parallel$ se obtiene 

El alumno, siguiendo siempre nuestro método de seccionar la proposición tiempo por tiempo y de contar las notas que constituyen cada grupo, verá claramente cómo también estas nuevas combinaciones están formadas solamente con los grupos con los cuales ha tenido oportunidad de familiarizarse en las series precedentes.

Para aquellos grupos rítmicos que hemos representado en dos formas diversas, el alumno deberá utilizar la primera forma en la cual se emplea la ligadura, pues con ello podrá percatarse de cada uno de los grupos de la proposición, sin embargo será útil que a continuación de éstos escriba igualmente la otra forma equivalente.

PROPOSICIONES RITMICAS

FORMADAS CON GRUPOS LIGADOS



(*) Esta manera de escribir el puntillo después de la línea divisoria se ha abandonado completamente en nuestros días.

SEPTIMA SERIE

1 $\frac{4}{4}$ [M M M M | P 7 2 - || 2 [M M M M M M | P 7 2 - || 3 [M M M M M M | P 7 2 - ||

4 [M M M M M M | P 7 2 - || 5 [M M M M M M | P 7 2 - || 6 [M M M M M M | P 7 2 - ||

7 [M M M M M M | P 7 2 - || 8 [M M M M M M | P 7 2 - || 9 [M M M M M M | P 7 2 - ||

10 [M M M M M M | P 7 2 - || 11 [M M M M M M | P 7 2 - || 12 [M M M M M M | P 7 2 - ||

13 [M M M M M M | P 7 2 - || 14 [M M M M M M | P 7 2 - || 15 [M M M M M M | P 7 2 - ||

16 [M M M M M M | P 7 2 - || 17 [M M M M M M | P 7 2 - || 18 [M M M M M M | P 7 2 - ||

19 [M M M M M M | P 7 2 - || 20 [M M M M M M | P 7 2 - || 21 [M M M M M M | P 7 2 - ||

22 [M M M M M M | P 7 2 - || 23 [M M M M M M | P 7 2 - || 24 [M M M M M M | P 7 2 - ||

25 [M M M M M M | P 7 2 - || 26 [M M M M M M | P 7 2 - || 27 [M M M M M M | P 7 2 - ||

28 [M M M M M M | P 7 2 - || 29 [M M M M M M | P 7 2 - || 30 [M M M M M M | P 7 2 - || 31 [M M M M M M | P 7 2 - ||

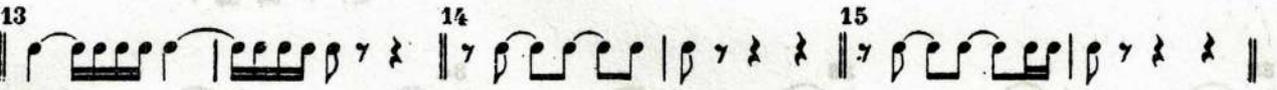
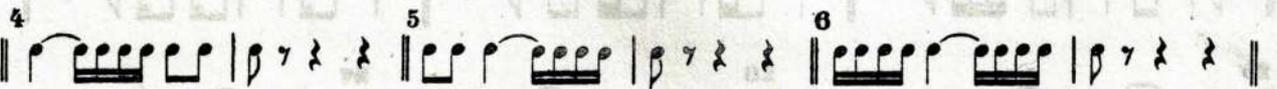
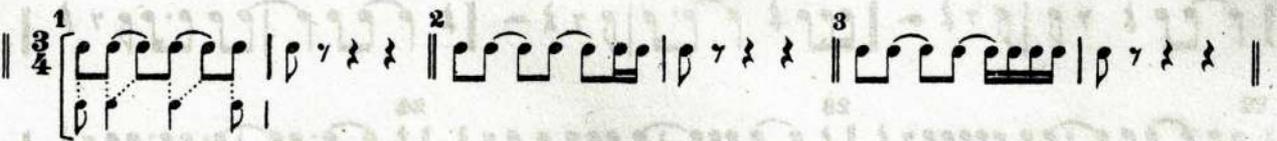
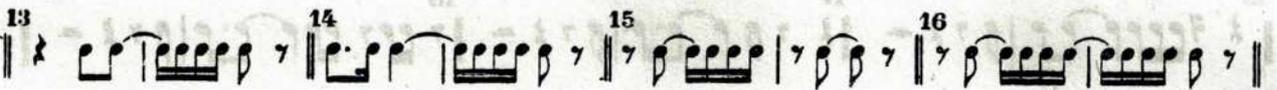
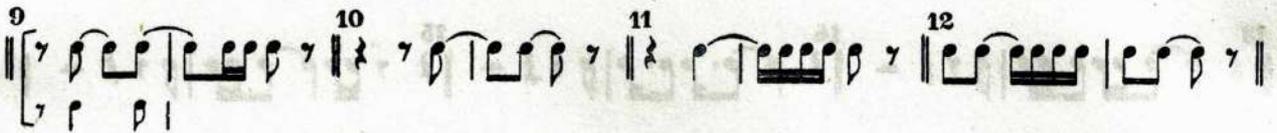
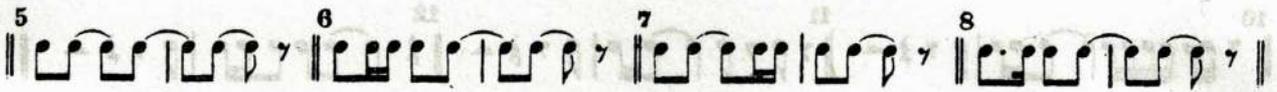
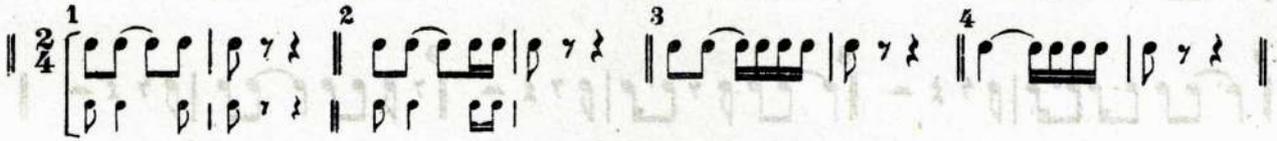
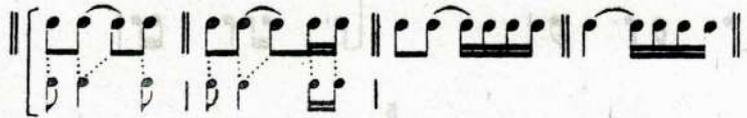
32 [M M M M M M | P 7 2 - || 33 [M M M M M M | P 7 2 - || 34 [M M M M M M | P 7 2 - ||

35 [M M M M M M | P 7 2 - || 36 [M M M M M M | P 7 2 - || 37 [M M M M M M | P 7 2 - ||

38 [M M M M M M | P 7 2 - || 39 [M M M M M M | P 7 2 - || 40 [M M M M M M | P 7 2 - ||

SEPTIMA SERIE

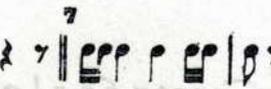
PROPOSICIONES RITMICAS
FORMADAS CON GRUPOS LIGADOS

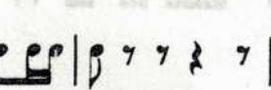


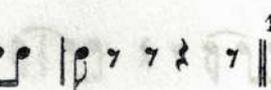
NOVENA SERIE

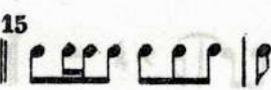
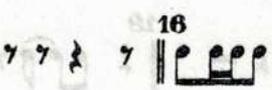
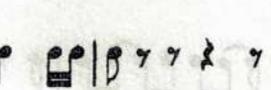
PROPOSICIONES RITMICAS FORMADAS CON LOS GRUPOS ⁵ ⁶ ⁷ ⁸ ⁹ ||  ||
 ALTERNADOS CON LOS GRUPOS DE LA OCTAVA SERIE

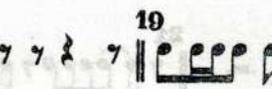
|| ⁸ ¹  || ²  || ³  || ⁴  ||

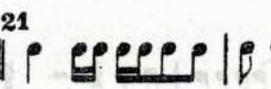
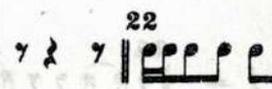
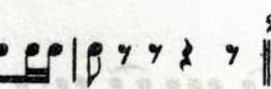
|| ⁵  || ⁶  || ⁷  || ⁸  ||

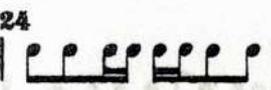
|| ⁹  || ¹⁰  || ¹¹  ||

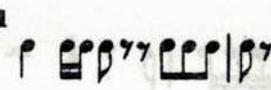
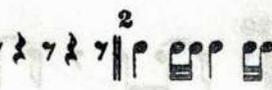
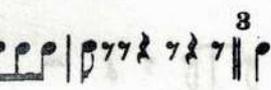
|| ¹²  || ¹³  || ¹⁴  ||

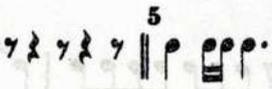
|| ¹⁵  || ¹⁶  || ¹⁷  ||

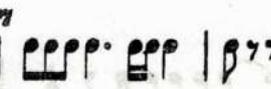
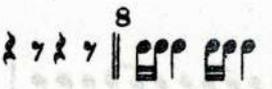
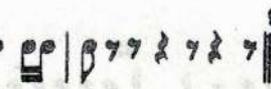
|| ¹⁸  || ¹⁹  || ²⁰  ||

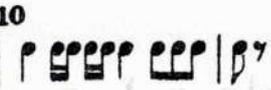
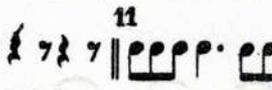
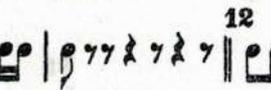
|| ²¹  || ²²  || ²³  ||

|| ²⁴  || ²⁵  ||

|| ⁸ ¹  || ²  || ³  ||

|| ⁴  || ⁵  || ⁶  ||

|| ⁷  || ⁸  || ⁹  ||

|| ¹⁰  || ¹¹  || ¹²  ||

DECIMOSEGUNDA SERIE

PROPOSICIONES RITMICAS FORMADAS CON LOS GRUPOS OBTENIDOS DE LOS GRUPOS DE LA NOVENA Y DECIMA SERIES MEDIANTE EL USO DE UN SILENCIO EN SUSTITUCION DE UNA NOTA.

5 7 8 10 13

1 2 3

4 5 6

7 8 9

10 11 12

1 2 3

4 5 6

7 8 9

10 11 12 13

14 15

1 2

3 4 5

6 7

8 9

10 11

12 13

14 15

Ejercicio Rítmico en Compás Compuesto

con Semicorcheas

Lenguaje Musical II
Prof. Laura Maddonni

♩ = 56

Wind Chimes

Conga Drums

Djembe

mf

mf

mf

W. Ch.

C. Dr.

p

ff

p

ff

p

f

ff

W. Ch.

C. Dr.

ff

ff

ff

Na Bahia tem

(Popular brasileira)

Lenguaje Musical II

Arreglo: Prof. Laura Maddonni

♩=94

The musical score is arranged for five instruments: Claves, Tambourine, Surdo, Clav., and Tamb. The piece is in 2/4 time with a tempo of 94 beats per minute. The melody is written in G major (one flat) and 2/4 time. The lyrics are: "Na Ba - hi - a tem tem tem tem", "cô - co de vin - tem ai ba - ia - na Na Ba - hi - a tem." The score includes a five-measure rest at the beginning of the Clav. and Tamb. parts in the second system.

2) Na Bahia tem,
vou mandar comprar
lampiao de vidro, ai bahiana
ferro de passar.

4) Eu andei, andei,
eu andei no mar
procurando agulha, ai bahiana
só achei dedal.

3) Eu passei na ponte
a ponte tremeu.
Peixinho dourado, ai bahiana
jacaré comeu.

1. Materiales de la música: escalas e intervalos

La música es característica de prácticamente todas las culturas y todas las civilizaciones. Esto sugiere que el instinto de hacer música es fundamental en la naturaleza humana. Si nos remontamos tres milenios o más, podemos identificar la música como un arte ceremonial; pero la música tal como la conocemos hoy es la más joven de las artes, en esencia menos de mil años. En este libro nos ocuparemos principalmente de las tradiciones de la música culta occidental. La música culta occidental es la más rica de las tradiciones musicales por diversas razones: su identificable y unificada evolución histórica, sus perdurables obras maestras de todo tipo y la infinita variedad de logros y personalidades que caracterizan su desarrollo. Incluso la música popular del siglo XX, con su enorme y ampliamente extendido atractivo, debe más a la música culta occidental que a cualquier otra.

En el estudio de la teoría musical nos interesa aquello de lo que está hecha la música: qué cosas hay en una pieza de música y cómo están unidas. Desde el principio trabajaremos con materiales sonoros y con cuestiones de forma y estructura. Al estudiar estos aspectos nos ayudará el hecho de que la música trata con cantidades precisas. Después de todo, los sonidos de la música están cuidadosamente definidos: tienen frecuencias exactas (altura), y en una composición están anotados con especificaciones precisas como duración, intensidad y otras cualidades.

Intervalos medidos por escalas

La unidad básica de la armonía es el *intervalo*. Este término describe la distancia entre dos sonidos. Cuando dos sonidos suenan a la vez, la distancia entre ellos es un *intervalo armónico*. Si los dos sonidos se oyen uno tras otro, la distancia es un *intervalo melódico*.

EJEMPLO 1-1



intervalo armónico intervalo melódico

Cualquier escala diatónica particular es una subserie de siete notas de la escala cromática de doce sonidos. Todas las escalas mayores, sin embargo, tienen la misma distribución de tonos y semitonos, independientemente de cuál sea la tónica. Aquí están todas las escalas mayores posibles, tomando cada una de ellas una nota diferente de la escala cromática como punto de partida. La disposición que se da aquí, con las armaduras habituales en número creciente de sostenidos o decreciente de bemoles, se llama *círculo de quintas*, siendo la tónica de cada escala la quinta de la escala que tiene a su izquierda.

Una melodía típica en Do mayor puede utilizar sólo notas de la escala de Do mayor. La escala de Do mayor, o, por lo que a esto se refiere, cualquier otra escala mayor, se puede considerar como un alfabeto en el que es posible utilizar cualquiera de sus notas, tantas veces como se quiera y en cualquier orden, para formar una melodía.

Grados de la escala

Las siete notas de la escala diatónica se llaman *grados* de la escala. Es costumbre indicarlos con números romanos del I al VII, y se designan con los siguientes nombres:

- I. *Tónica* (la nota básica).
- II. *Supertónica* (la nota siguiente sobre la tónica).
- III. *Mediante* (a medio camino, hacia arriba, entre la tónica y la dominante).
- IV. *Subdominante* (a la misma distancia de la tónica hacia abajo que la dominante hacia arriba).
- V. *Dominante* (realmente un elemento dominante en la tonalidad).
- VI. *Submediante* (a medio camino, hacia abajo, entre la tónica y la subdominante).
- VIII. *Sensible* (con una tendencia melódica a ir hacia la tónica). Este nombre se utiliza cuando la distancia entre el séptimo grado y la tónica es de medio tono, como en la escala mayor y en la escala menor melódica ascendente. Cuando la distancia es de un tono, como en la escala menor melódica descendente, el séptimo grado deja de considerarse una sensible y se llama simplemente *séptimo grado menor*, aunque también se emplea el término *subtónica*.

Clasificación de los intervalos

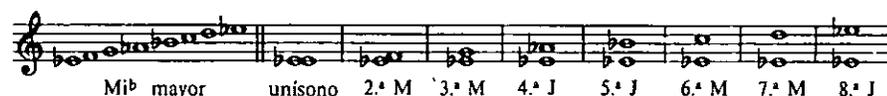
El nombre de un intervalo consta de dos partes, el nombre general y el específico. Ambos se combinan cuando hablamos de una «tercera mayor» o de una «séptima menor». El nombre general se halla contando las líneas y los espacios que abarcan las dos notas tal como aparecen en el pentagrama.

EJEMPLO 1-6



El nombre específico de un intervalo (qué tipo de tercera, séptima, etc.) puede hallarse refiriéndolo a una escala mayor que comience desde la más grave de las dos notas. Si la nota superior coincide con una nota de la escala, el intervalo es *mayor*, excepto en el caso de octavas, quintas, cuartas y unísonos, para los que se utiliza el término *justo*.

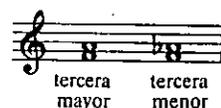
EJEMPLO 1-7



Si la nota superior no coincide con una nota de la escala, se aplican las indicaciones siguientes:

- a) La diferencia entre un intervalo mayor y otro menor con el mismo nombre general es de medio tono. El intervalo más grande es el mayor; el más pequeño, el menor.

EJEMPLO 1-8



- b) Si a un intervalo mayor o justo se le añade medio tono resulta un intervalo *aumentado*.

EJEMPLO 1-9



- c) Si a un intervalo menor o justo se le quita medio tono resulta un intervalo *disminuido*.

EJEMPLO 1-10

tercera menor tercera disminuida quinta justa quinta disminuida

En el ejemplo del caso *b*, el Do sobre el Mi *b*, entra dentro de la escala de Mi *b* mayor, y por tanto es una sexta mayor. Subiendo el Do a Do *♯*, la sexta mayor se hace medio tono más grande, convirtiéndose en una sexta aumentada.

Si la nota más grave del intervalo está precedida por un sostenido o un bemol, el intervalo puede analizarse primero sin el sostenido o el bemol y comparar el resultado con el intervalo original según las reglas anteriores. Por ejemplo, consideremos el intervalo entre Re *♯* y Do subiendo:

EJEMPLO 1-11

Re *♯* mayor Re mayor

séptima menor séptima disminuida

La escala de Re *♯* mayor, con nueve sostenidos, es difícil de utilizar como elemento de medida. Quitando el sostenido del Re, tomamos la escala de Re mayor y vemos que la nota Do es medio tono más baja que el séptimo grado. El intervalo entre Re y Do es, pues, una séptima menor. Volvemos a colocar el sostenido al Re, con lo que la séptima menor se hace medio tono más pequeña y, de acuerdo con *c*, el resultado es una séptima disminuida.

La segunda mayor y la segunda menor son iguales al tono y al medio tono respectivamente. El intervalo de medio tono se llama también *semi-tono*.

Intervalos compuestos

Un intervalo más grande que una octava se llama *intervalo compuesto*. Puede calcularse restando la octava (u octavas) y midiendo el intervalo que queda. (El número del intervalo se obtiene restando 7; por ejemplo, si restamos 7 de una duodécima queda una quinta.) Algunos intervalos compuestos, sin embargo, como la novena, son característicos de la práctica armónica y es frecuente nombrarlos con el número más grande.

EJEMPLO 1-12

5.^a J 9.^a M 3.^a m 3.^a (10.^a) M

Inversión de intervalos

El término *inversión* se aplica a diversos procedimientos musicales. La inversión de intervalos, también llamada *inversión armónica*, es bastante específica. En la inversión de intervalos iguales o más pequeños que una octava justa, la nota más grave se sube una octava, o la nota más aguda se baja una octava, con el mismo resultado:

EJEMPLO 1-13

6.^a M inversión (3.^a m)

De la inversión se obtienen los resultados siguientes:

los unísonos dan octavas, y viceversa;
 las segundas dan séptimas, y viceversa;
 las terceras dan sextas, y viceversa;
 las cuartas dan quintas, y viceversa;

y

los intervalos mayores dan intervalos menores, y viceversa;
 los intervalos aumentados dan intervalos disminuidos, y viceversa;
 los intervalos justos permanecen justos.

EJEMPLO 1-14

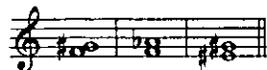
tercera mayor sexta menor cuarta aumentada quinta disminuida quinta justa cuarta justa

El término *complementación*, tomado de la geometría, también se ha aplicado a este procedimiento. Así, se dice que una sexta mayor y una tercera menor son intervalos complementarios, o simplemente complementos.

Intervalos enarmónicos

En nuestro sistema de escala, a menudo sucede que dos intervalos que sobre el papel parecen diferentes son iguales cuando suenan en el piano. Esto ocurre en particular cuando los intervalos suenan aislados, apartados de un contexto musical en el que la diferencia de sus significados sería evidente. Un buen ejemplo es la segunda aumentada, la cual no se puede distinguir de la tercera menor sin más evidencia que el sonido de las dos notas. Uno es el *equivalente enarmónico* del otro.

EJEMPLO 1-15



Las tríadas de las escalas menores se estudiarán en el capítulo 4.

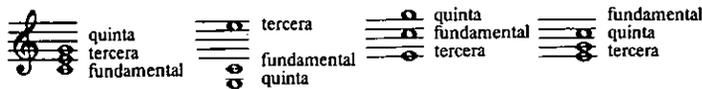
2. Tríadas

Factores del acorde

La combinación de dos o más intervalos armónicos forma un *acorde*. El acorde básico de la práctica común de la armonía es la *tríada*, un grupo de tres notas que se llaman *sonidos* o *factores del acorde* y se obtienen superponiendo una tercera sobre otra.

Independientemente de su disposición, se dan los nombres de *fundamental*, *tercera* y *quinta* a los tres factores de la tríada.

EJEMPLO 2-1



Tríadas sobre los grados de la escala

Cada grado de la escala puede servir como fundamental de una tríada. Dicho de otra manera, se puede construir una tríada utilizando cualquier grado de la escala como su fundamental. Las tríadas así formadas se designan con los mismos nombres y los mismos números romanos que sus respectivas fundamentales.

Usando sólo las notas de la escala de Do mayor, la superposición de terceras de las tríadas siguientes:

EJEMPLO 2-2



Tipos de tríadas

Las tríadas construidas sobre los diversos grados de una escala dada difieren no sólo en la altura, sino también en la cualidad de su sonido. La razón es que si bien las tríadas se forman mediante terceras, algunas de estas terceras son mayores y otras son menores. Cuando se combinan, las terceras producen cuatro tipos de tríadas.

Al construir tríadas sobre una fundamental dada, encontramos que:

Una tercera mayor más una tercera menor forman una *tríada mayor*.

Una tercera menor más una tercera mayor forman una *tríada menor*.

Una tercera mayor más otra tercera mayor forman una *tríada aumentada*.

Una tercera menor más otra tercera menor forman una *tríada disminuida*.

Entre la fundamental y la quinta de una tríada mayor o de una tríada menor hay un intervalo de quinta justa.

Entre la fundamental y la quinta de una tríada aumentada hay un intervalo de quinta aumentada; y de una tríada disminuida, una quinta disminuida.

Practíquense, tocando y escuchando, los cuatro tipos de tríadas hasta que se puedan distinguir, de oído, fácil e inmediatamente.

EJEMPLO 2-3



Inversiones

Cuando una tríada tiene su fundamental como nota más grave se dice que está en *estado fundamental*.

Una tríada con su tercera como nota más grave está en *primera inversión*.

Una tríada con su quinta como nota más grave está en *segunda inversión*.

Todas las tríadas que tienen la misma fundamental se identifican por el mismo número romano, independientemente de que el acorde esté en estado fundamental o invertido.

EJEMPLO 2-4



estado
fundamental primera
 inversión segunda
 inversión

Intervalos consonantes y disonantes

Un intervalo consonante suena estable y completo. Un *intervalo disonante* suena inestable y pide una resolución en un intervalo consonante. Ciertamente, estas cualidades son subjetivas, pero está claro que en la práctica común la clasificación siguiente se tiene por válida:

- consonante:* intervalos justos y terceras y sextas mayores y menores;
- disonante:* intervalos aumentados y disminuidos y segundas, séptimas y novenas mayores y menores;
- excepción:* la cuarta justa es disonante cuando está sola. Es consonante cuando hay una tercera o una quinta justa por debajo de ella.

EJEMPLO 2-5



4.^a disonante 4.^a consonante

Las terceras y sextas mayores y menores se suelen apartar de los intervalos perfectos y se les llama *consonancias imperfectas*. Esta distinción, que es importante en el contrapunto del siglo XVI, tiene poca relevancia para el estilo armónico de los siglos XVIII y XIX.

La música sin intervalos disonantes es a menudo floja y carente de interés, ya que es el elemento disonante el que proporciona la mayor parte del movimiento progresivo y la energía rítmica. La historia del estilo musical se ha ocupado ampliamente de la importante cuestión de la disonancia y de su tratamiento por los compositores individuales. No se podría hacer suficiente hincapié en que la cualidad esencial de la disonancia es su sentido de movimiento y no, como a veces se cree erróneamente, su nivel de desagradado al oído.

Las tríadas mayores y menores son acordes consonantes porque contienen sólo intervalos consonantes. Puesto que en las tríadas aumentadas y disminuidas hay intervalos disonantes, estos acordes son disonantes.

Tríadas del modo mayor

En el modo mayor, tres tríadas son mayores (I, IV y V); tres son menores (II, III y VI), y una es disminuida (VII). Es costumbre en el análisis armónico indicar todas las tríadas mediante su número romano apropiado. Aunque nosotros no lo haremos en este libro, muchos prefieren la convención de escribir los números romanos de las tríadas mayores y aumentadas en mayúsculas, y los de las tríadas menores y disminuidas en minúsculas.

INTERVALOS

Trabajo Práctico

Lenguaje musical II

Foba II

Prof. Laura Maddonni

1) Nombrar los siguientes intervalos armónicos simples.

4J

2) Nombrar los siguientes intervalos armónicos compuestos:

9 m
(2 m comp.)

3) Completar con la nota superior los siguientes intervalos armónicos:

9 m 4 dism 10 M 6 m 13 m 2 M 2 m

4) Completar con la nota inferior los siguientes intervalos armónicos:

12 J
(5 J comp) 13 m
(6 m comp.) 7 m 7 dism 2 M 4 aum 9 M

INTERVALOS. CLASIFICACIÓN. INVERSIONES.
ESCALA MENOR.

TRABAJO PRÁCTICO.

1. Nombrar los intervalos siguientes. Invertirlos.

The image shows a grand staff with ten measures, each containing a pair of notes. The notes are labeled a through t. The intervals are: a. G4 to B4 (major second), b. C4 to E4 (major third), c. D4 to F4 (minor third), d. E4 to G4 (major second), e. F4 to A4 (major second), f. G4 to B4 (major second), g. A4 to C5 (minor third), h. B4 to D5 (minor third), i. C5 to E5 (major third), j. D5 to F5 (minor third), k. E5 to G5 (major second), l. F5 to A5 (major second), m. G5 to B5 (major second), n. A5 to C6 (minor third), o. B5 to D6 (minor third), p. C6 to E6 (major third), q. D6 to F6 (minor third), r. E6 to G6 (major second), s. F6 to A6 (major second), t. G6 to B6 (major second).

2. Con Fa# como nota más grave, fórmense los siguientes intervalos: tercera menor, sexta aumentada, quinta disminuida, cuarta justa, segunda aumentada, séptima mayor, novena menor y quinta aumentada.

3. Con Re b como nota superior, fórmense los intervalos siguientes: quinta disminuida, novena mayor, séptima disminuida, segunda menor, cuarta aumentada, quinta justa, sexta menor y tercera disminuida.

4. Escribanse equivalentes enarmónicos de los intervalos del ejercicio anterior.

5. Para cada uno de los intervalos siguientes, nombrar todas las escalas mayores que contengan ambas notas.

The image shows a grand staff with six measures, each containing a pair of notes. The notes are labeled a through f. The intervals are: a. C4 to E4 (major third), b. D4 to F4 (minor third), c. E4 to G4 (major second), d. F4 to A4 (major second), e. G4 to B4 (major second), f. A4 to C5 (minor third).

6. Construir una escala menor melódica descendente con la nota Re como tónica.

7. Construir una escala menor antigua con la nota Fa como subtónica.

8. Construir una escala menor armónica con la nota Si como sensible.

9. Construir una escala menor bachiana con la nota Fa # como dominante.

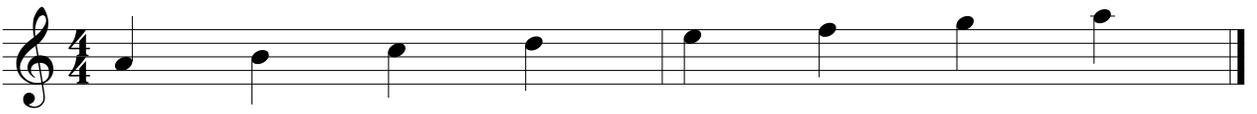
10. Construir una escala menor melódica ascendente con el sonido mib como subdominante.

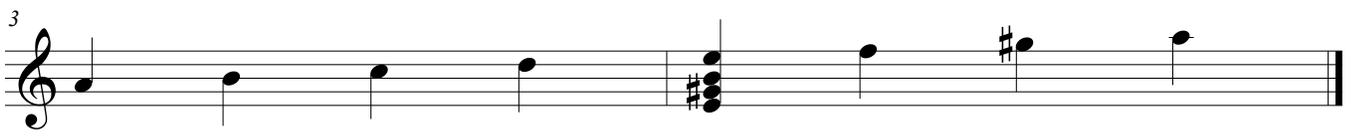
11. Nombrar el intervalo entre la supertónica y la superdominante en la escala menor armónica.

Escala Menor

La menor (relativa Mayor: DO Mayor)

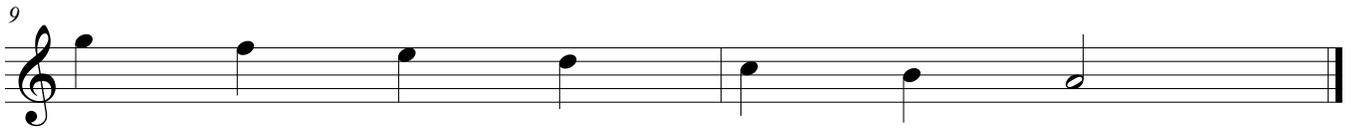
Lenguaje Musical II
Prof. Laura Maddonni

Antigua 

Armónica 

Bachiana 

Melódica 

9 

Las escalas relativas mayores se encuentran a una 3ra. menor ascendente con respecto a las escalas menores.

La escala menor bachiana asciende y desciende con el 6to. y 7mo. grado ascendido.

La escala menor melódica asciende como la bachiana y desciende como la antigua.

1) Identificar la escala utilizada en cada uno de los ejemplos.

EJEMPLO 4-2: Mozart, *Sinfonía núm. 40, K. 550, I*



EJEMPLO 4-3: Beethoven, *Concierto para piano núm. 3, I*



EJEMPLO 4-4: Bach, *El clave bien temperado, II, Preludio núm. 6*



EJEMPLO 4-5: Bach, *Suite francesa núm. 1, Minueto II*



LECCION 15

(Néstor Crespo)

"No basta con oír la música; además, hay que verla" Igor Stravinski

Signos de expresión: (*matiz*) En su mayoría están escritos en italiano y nos permiten saber cual es la forma de interpretar notas o frases musicales.

Estos símbolos se dividen en dos: Matices de dinámica o intensidad y los matices agógicos o de tempo.

Dinámica: Nos indican con que intensidad o energía, debemos tocar una nota o un fragmento musical.

menor intensidad ← → mayor intensidad

Pianissimo (muy suave)	Piano (suave)	Mezzo Piano (medio suave)	Mezzo Forte (medio fuerte)	Forte (fuerte)	Fortissimo (muy fuerte)

Crescendo: *aumentando la intensidad poco a poco.*

Decrescendo: *disminuyendo la intensidad poco a poco.*

El mismo efecto de crescendo o decrescendo, lo podemos indicar con los siguientes símbolos llamados: reguladores.

Tempo: Cabe señalar que recién en 1814 se inventa el Metrónomo, por lo cual anteriormente a esto, se utilizaban distintos signos que se escribían al inicio de la obra para referirse a la velocidad con que se interpreta la obra.

Los tempos o movimiento encontrados con mayor frecuencia son: Largo (*muy lento*), Adagio (*lento*), Moderato (*medio*), Allegro (*rápido*), Presto (*muy rápido*).

Para una mayor exactitud se aconseja indicar como se muestra a continuación.

Allegro ♩ = 120

Otro recurso importante lo constituyen los llamados cambios agógicos, los cuales se refieren a los cambios (*graduales o bruscos*) de tempo. Estos pueden ser: Ritardando, Accelerando, Calderón, A tempo.

Ritardando: *disminuye la velocidad o el tempo.*

Accelerando: *aumenta la velocidad o el tempo.*

El Calderón o Fermata, es un signo de expresión que afecta a una determinada nota indicando que la misma puede extender su duración a criterio del interprete o del director. (*efecto de suspensión*)

Por lo general se encuentra en la última nota de la obra. Caso que el mismo aparezca en otro lugar, deberá inmediatamente indicarse a continuación del calderon, la leyenda: A tempo, para volver así, al tempo original.

Cabe señalar que existen también otros signos de matiz y de tempo. El propósito en este curso es el de citar los de uso más frecuente.

LECCION 16

(Néstor Crespo)

"Es de suma importancia aprender todo lo referente a la ciencia musical, luego toque de oído" Joe Pass

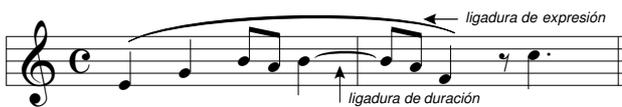
Articulaciones: Estos signos se encuadran también dentro de los signos de expresión y nos ayudan a interpretar una o una serie de notas musicales.

Entre los mismos se encuentran:

Staccato: (*Picado*) acorta la duración de la nota asignada.



Ligadura: se ejecutan todas las notas unidas o ligadas. (*legato*)



Ligar el sonido significa, por ejemplo en el violín, ejecutar las notas comprendidas por la ligadura con un sólo golpe de arco o en las voces, de una sola emisión.



En instrumentos armónicos (piano, guitarra, etc) significa mantener el sonido sin levantar los dedos.

Acento: Nos indica que una nota debe ser reproducida con mayor intensidad que otras.



Tenuto: Nos indica que la nota debe ser reproducida con su duración total.



Arpeggio: indica que las notas se ejecutan, de grave a agudo, sucesivamente y con rapidez.



Combinaciones:



Metronómo: En 1814 Jochann Maëzel inventa el Metronómo. En su origen eran analógicos aunque en la actualidad es más común encontrarlos digitales.

Cuando el compositor desea que el movimiento o velocidad del tempo sea de una negra por segundo (*paso normal del peatón*) deberá indicarse: ♩ = 60

Esto significa que por cada minuto tocaremos 60 negras o sus correspondientes equivalencias. Por lo tanto en un compás de 4/4 tocaremos 15 compases por minuto. ($60 \div 4 = 15$)

El número de negras por minuto de cada uno de los movimientos (*velocidades*) de la música ha variado con el tiempo, llegando a la actualidad luego de una convención de compositores, a lo siguiente:

Largo ♩ = 40 - Adagio ♩ = 50 - Andante ♩ = 60 - Moderato ♩ = 80 - Allegretto ♩ = 100 - Allegro ♩ = 120 - Presto ♩ = 160 - Prestissimo ♩ = 180

Recuerde que esta indicación se escribe después del término de movimiento. (*ver lección 15*)

Cabe destacar que el uso del metrónomo es de vital importancia durante el estudio como así también, en los ensayos grupales.