



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AVENIDA DE  
MÉXICO

# **UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

## **PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN MÚSICA ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA**

### **MÉTODO DE ANÁLISIS E IMPROVISACIÓN DE PEQUEÑAS PIEZAS TONALES**

**Una propuesta didáctica para los alumnos de piano  
de nivel principiante e intermedio de la  
Escuela Nacional de Música de la UNAM**

### **T E S I S**

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRA EN MÚSICA (INTERPRETACIÓN MUSICAL)**

**P R E S E N T A:**

**EDITH GARCÍA LASCURÁIN**

**TUTOR:**

**DR. MAURICIO RAMOS VITERBO  
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA**

**MÉXICO, D.F. AGOSTO 2013**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



---

**MÉTODO DE ANÁLISIS E IMPROVISACIÓN  
DE PEQUEÑAS PIEZAS TONALES**

**Una propuesta didáctica para los alumnos de piano  
de nivel principiante e intermedio de la  
Escuela Nacional de Música de la UNAM**

---

**EDITH GARCÍA LASCURÁIN**

Tutor:

**DR. MAURICIO RAMOS VITERBO**

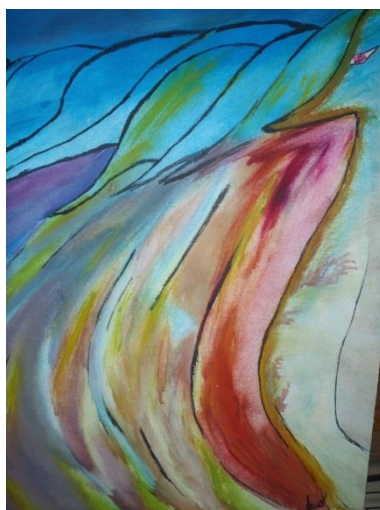
MÉXICO 2013

**JURADO:**

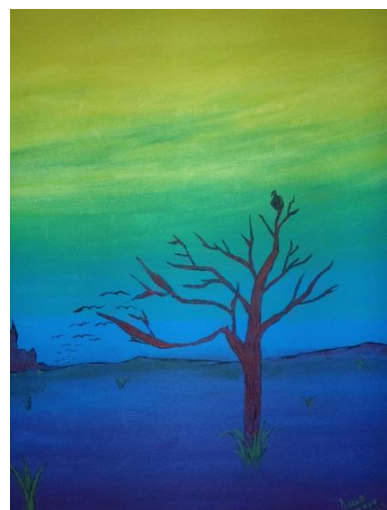
Mtra. Edith Ruiz Zepeda, presidente  
Mtro. Ricardo Vázquez Salinas, secretario  
Mtro. Alejandro Corona Aguilar, vocal  
Dr. Mauricio Ramos Viterbo, vocal  
Dr. Samuel Pascoe Aguilar, vocal



MOTIVOS



ARMONÍA









ESTRUCTURA

Héctor Josué Espinoza Moreno

A handwritten signature in black ink, consisting of stylized, cursive letters. The signature is positioned below the printed name and is written on a light-colored background.

## CONTENIDO

MÉTODO DE ANÁLISIS E IMPROVISACIÓN DE PEQUEÑAS PIEZAS TONALES. Una propuesta didáctica para los alumnos de piano de nivel principiante e intermedio de la Escuela Nacional de Música de la UNAM..... I

	CONTENIDO .....	III
	DEDICATORIA.....	V
	AGRADECIMIENTOS.....	VII
	PLANTEAMIENTO Y JUSTIFICACIÓN DEL TEMA .....	XI
	ELECCIÓN Y DELIMITACIÓN DEL TEMA .....	XI
	PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA .....	XI
	Justificación del tema.....	XI
	OBJETIVOS .....	XV
	Generales .....	XV
	Secundarios .....	XV
	ESTRUCTURACIÓN DEL PROBLEMA.....	XVI
	Marco de referencia que ubica el problema.....	XVI
	Marco teórico conceptual .....	XVIII
	PLANTEAMIENTO DE HIPÓTESIS Y PROPOSICIONES .....	XIX
	ORDENAMIENTO DEL TEMA.....	XX
	INTRODUCCIÓN .....	1
	IMPORTANCIA DE LA IMPROVISACIÓN .....	1
	RADIOGRAFÍA DE UN IMPROVISADOR Y UN PIANISTA .....	3
	EL RETO PARA LOS PIANISTAS .....	3
	A QUIÉN VA DIRIGIDO .....	5
	EL MÉTODO .....	5
	RECOMENDACIONES GENERALES .....	8
	<b>CAPÍTULO I: REVISIÓN GENERAL .....</b>	<b>9</b>
	LECCIÓN 1: BREVE REPASO DE ARMONÍA.....	11
	LECCIÓN 2: PATRONES SECUENCIALES Y LA CADENCIA .....	29
	LECCIÓN 3: MODULACIÓN.....	45
	LECCIÓN 4: MOTIVOS RÍTMICOS Y NOTAS DE ADORNO .....	59
	LECCIÓN 5: BREVE REPASO DE ANÁLISIS MUSICAL .....	79
	<b>CAPÍTULO II: EJERCICIOS DE IMPROVISACIÓN: FRASES Y PERÍODOS.....</b>	<b>109</b>
	LECCIÓN 6: RITMO.....	111
	LECCIÓN 7: RITMO Y MELODÍA.....	125
	LECCIÓN 8: ACOMPAÑAMIENTOS.....	141
	LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE .....	147

## MÉTODO DE ANÁLISIS E IMPROVISACIÓN DE PEQUEÑAS PIEZAS TONALES

---

LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO.....	179
LECCIÓN 11: EXTENSIÓN DE LA FRASE .....	201



### **CAPÍTULO III: EJERCICIOS DE IMPROVISACIÓN: PEQUEÑAS PIEZAS TONALES.....217**

LECCIÓN 12: FORMA BINARIA .....	219
LECCIÓN 13: FORMA TERNARIA .....	243
LECCIÓN 14: FORMA RONDÓ .....	261

APÉNDICE I: SUSTITUCIÓN DEL ACORDE DE SUBDOMINANTE.....	285
APÉNDICE II: TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS .....	287
APÉNDICE III: MAPA DEL MÉTODO.....	291

BIBLIOGRAFÍA .....	293
ILUSTRACIONES .....	299

ANEXO I: CUADERNO DE EJERCICIOS

ANEXO II: TABLAS DE ANÁLISIS E IMPROVISACIÓN



## DEDICATORIA

---

*A LA UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO,  
casa de estudios abierta al conocimiento,  
anhelando y trabajando por un mejor futuro,  
invariablemente generosa y pródiga.*

*A LA ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA  
DE LA UNAM,  
con profundo agradecimiento y respeto por la labor  
que desarrolla día con día a favor del arte,  
de la cual he sido testigo y beneficiaria.*

*AL MAESTRO NÉSTOR CASTAÑEDA,  
pedagogo eminente,  
maestro inigualable,  
trabajador incansable,  
amante de la música.*

*A MI MADRE ELIZABETH,  
faro de luz presente en mi vida,  
claridad en cada momento,  
Amor incondicional.*

*A MI PADRE SERGIO,  
por darme las herramientas para  
que pudiese lograr mis metas,  
por ser un ejemplo de vida.*

*A JESÚS REYES,  
por enseñarme a creer en mí,  
por demostrarme que tengo alas,  
y que con ellas soy capaz de volar.*







### AGRADECIMIENTOS

---

**G**racias a todos aquellos que me han enseñado a **REÍR** y a **LLORAR**; a tomar un lápiz y **DIBUJAR** una línea recta y que me importe y una línea curvada, sin que me importe; a colorear sin salirme de la raya, y a divertirme sin mortificación; a **CAMINAR**, a **TROTAR** y a **CORRER**; a ganar y festejar; a perder y perdonarme; a cazar un **grillo** y un **ratón** y aprender el gran diseño de cada ser vivo. A rezar en silencio, a rezar con lágrimas en los ojos, a rezar con un grito en el alma. A probar tan sólo el betún del **PASTEL**, pero también saborear todo el pastel y disfrutarlo ampliamente. A cuidar mi salud, claro, ¡y saber que no debo comer todo el pastel!

A quien me señaló con el dedo el **SOL** y me enseñó a tan sólo ver el dedo, a quien me enseñó a ver **MÁS ALLÁ** del dedo, y a quien me guió y me señaló el camino para imaginarme qué es lo que puede haber más allá de lo que señalaba el dedo. A sentarme en paz y **MEDITAR**; a cuidar mi tiempo y saber que es muy valioso, y a invertirlo en cosas sencillas e importantes como ser feliz, ver pasar una nube, respirar y darme cuenta de que estoy viva, y a escuchar el tremendo ruido de la ciudad...

Gracias a mi mamá Elizabeth, quien me introdujo con **AMOR**, **PACIENCIA** y gran **CURIOSIDAD** en este mundo caótico, confuso, que está patas arriba. Gracias a la maestra Victoria Espino por ese libro, sus **PLÁSTICAS** y su sentido de reflexión y honestidad para con sus **CONVICIONES**.

Mención especial merece mi papá Sergio, quien me ha enseñado **A ESCALAR** con el método de un paso a la vez, lograr los objetivos planteados y entender, poco a poco, el valor del **SILENCIO**. Gracias al apoyo **INCONDICIONAL** de mis padres he sido capaz de llegar hasta este punto en mis estudios, pero sobre todo en mi vida.

Maestro Néstor, ¿en dónde se encuentra? Espero que no lejos de aquí. Lo extrañamos todos los días, y bendigo mi suerte de haberlo conocido. **GRACIAS** por las enseñanzas musicales, y por **REVELARME** a través de sus conocimientos, ejemplo y **SABIDURÍA**, el valor de vivir bien para ser feliz. Guió mis estudios profesionales desde el principio hasta el final, siempre con **PASIÓN** y **ENTREGA** y gran parte de mi preparación personal y profesional se la debo a él. **¡GRACIAS POR SIEMPRE!**

El **MAESTRO NÉSTOR** siempre nos demostró que tocar el piano es una **CONQUISTA**. Sí, y esa es la palabra que él utilizaba en clase. Y alguien que conquistó todas las dificultades pianísticas -no tan solo para sí mismo, sino para cualquier **ALUMNO** que se haya acercado a él-, es Alejandro Corona. Ha sido una fortuna el que haya aceptado el reto de dirigir a la clase que el maestro Néstor formó. Alejandro, gracias por ser un ejemplo durante tantos años no tan sólo para mí, sino para varias **GENERACIONES**. Siempre que tocas y enseñas piano, se convierte en una enseñanza invaluable y entrañable.

Un agradecimiento excepcional a mi tutor, el Dr. Mauricio Ramos por su gran **PACIENCIA**, sus comentarios acertados, su **ENTUSIASMO** y **AYUDA** para que este trabajo llegara a su fin. Siempre profesional y dispuesto a revisar cada pequeño detalle del trabajo, desde el principio hasta el final.

Gracias a la maestra Edith Ruiz Zepeda por sus comentarios **ACERTADOS**, y **AGUDOS**, los cuales me obligaron a elaborar mis ideas de una y otra forma, hasta obtener el giro adecuado.

Al maestro Ricardo Vázquez por su vocación de servicio y **PASIÓN** por el conocimiento, que lo lleva a cuestionarse cada detalle, siempre mejorando.

## MÉTODO DE ANÁLISIS E IMPROVISACIÓN DE PEQUEÑAS PIEZAS TONALES

---

Gracias a los maestros del Programa de Maestría y Doctorado en Música de la UNAM, quienes me aportaron lo mejor de su conocimiento. En especial a la Dra. Evguenia Roubina por su apoyo institucional y académico, y por ser un **EJEMPLO** a seguir.

A mi amigo, maestro, compañero y colega Rogelio Jasso. Fue él quien me enseñó a situarme dentro del proceso que vivía, para tratar de no construir **CASTILLOS EN EL AIRE**. Gracias por estar siempre de manera **TRANQUILA** y callada, pero respondiendo al **100%**. ¿Qué más se le puede pedir a un amigo?

Y para evocar a mi **FAMILIA**, aquellos que se han ido y los que permanecen, lo mejor que puedo hacer es recordar el *Salmo 42*:<sup>1</sup>

Como el ciervo brama por las corrientes de las aguas,  
Así clama por ti, oh Dios, el alma mía.  
Mi alma tiene sed de Dios, del Dios vivo;  
¿Cuándo vendré y me presentaré delante del Dios?  
Fueron mis lágrimas mi pan de día y de noche,  
Mientras me dicen todos los días:  
¿Dónde está tu Dios?

Gracias por enseñarme tanto. A mis **HERMANAS** Elizabeth, Alma Angélica, Miryam y Nohemí, donde quiera que se encuentren. Gracias por estar al pendiente de mis **ESTUDIOS** y avances en este camino.

Jesús Reyes, mi amigo, esposo y maestro, mi **AGRADECIMIENTO** por ayudarme invariablemente en todo lo que has podido, con tu **CORAZÓN**, tiempo y buenos discursos. Sé cuánto has hecho para que pudiese concluir este trabajo, incluido el no hablarme durante varias horas, y después aguantar estoicamente el discurrir de mis ideas y darme tu opinión al final de ellas. Tu ayuda se encuentra aquí.

Mis **AMIGAS** y **MAESTRAS** Esperanza Pérez, Olga Ruiz, Victoria Espino y Ma. Elena Mercado. Están en mi corazón y en cada **PASO** que doy. Tan sólo he recibido buenos ejemplos de ustedes. Desde que tengo memoria me han acogido como su alumna y dentro de su grupo. Para mí son las mejores amigas que cualquiera pudiese incluso desear tener.

Maestro Sergio Cárdenas, sus enseñanzas cambiaron mi vida, realmente las llevo conmigo en cada momento. Fueron el elemento que unió y dio sentido a todo aquello que buscaba su lugar en mi interior. Su ejemplo de disciplina, **PROFESIONALISMO** y amistad son **MODELOS** que atesoro siempre.

A Margarita Gómez Ortiz, por su buena plática, su ayuda incondicional y **AMISTAD**.



Al Dr. Samuel Pascoe, gracias por su buen **CARÁCTER** y todo el trabajo que he realizado con él, a través del cual he aprendido aspectos musicales fundamentales que me ayudan a seguir adelante. Gracias a Edgar **CASTILLO** por su buena actitud y gran trabajo.

A la Dra. Sabina Cruz, ejemplo de sobriedad, profesionalismo y **AMOR POR EL PRÓJIMO**. Es un honor ver cómo trabaja y se entrega a cada nuevo paciente con el fin de ayudarlo.

A los amigos de mi papá: la familia Hernández Camargo, Ema y Salvador Rocha, Alicia y Manuel Allende (q.e.p.d.) , Tere y Norberto Molina, Genoveva y José Manuel Matamoros, Jorge Chocolate, María Eugenia y Pepe Romero, por ser el mejor ejemplo que he visto sobre lo que es ser y tener un amigo. Sus **VIDAS** son mi **INSPIRACIÓN**.

---

<sup>1</sup> Santa Biblia, *Salmo 42, versículos 1 a 3*, antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602) y cotejada posteriormente con diversas traducciones, y con los textos en hebreo y griego.

## MÉTODO DE ANÁLISIS E IMPROVISACIÓN DE PEQUEÑAS PIEZAS TONALES

---

Gracias a Karla Bizueto por su ayuda en todo lo que el proceso para titulación implica.

A la familia Cuervo Chargoy mi agradecimiento inmenso: a la doctora en matemáticas Rosa María Chargoy, ejemplo de amor, entrega y **TRABAJO**; al ejemplar maestro Ángel Cuervo; Ángel Enrique, te extrañamos siempre. Todo lo que me prestaste y regalaste sigue dando su fruto; al licenciado Gerardo, al doctor Anselmo y la doctora René y a la licenciada Rosita por su amistad y sus logros, los cuales son un **MODELO A SEGUIR**.

A la clase de piano: Alana Jarquín, Jocelyn Vázquez, Marcela Frausto, Eduardo de Santiago, Enrique Ornelas, Guillermo Cuellar, Jorge Medrano, Noé Espinoza y en especial a Josué Espinoza, compañero y amigo, y el **ARTISTA** quien, con ánimo fresco y feliz (realmente **RADIANTE**) realizó las pinturas originales que enmarcan cada capítulo del método.

Mucho tiempo ha pasado desde que decidí iniciar este trabajo. Mucho ha pasado por mi cabeza, por mi vida y en mi experiencia. Realmente agradezco a la **VIDA** la **OPORTUNIDAD** que me dio para poder terminar este proyecto.

Príncipe y Vivace, Balóo y Bagueera, pequeños y queridos monjecitos en espera de una oportunidad, un **SALUDO**, ¡claro que sí!

Una última **EVOCACIÓN** y **ALABANZA** más para mis padres, el maestro Néstor y mi esposo Jesús, ya que sin ellos no sería lo que soy, y tampoco podría pretender ser alguien mejor:

### EL JUEGO DE ABALORIOS<sup>2</sup>

Música magistral del universo  
oiremos con respeto, conjurando  
a la fiesta más pura venerados  
espíritus de los tiempos de gracia.

Que nos eleve el mágico misterio  
de la extraña escritura en cuyo encanto  
concluyó lo infinito y tormentoso,  
la vida misma en clara alegoría.  
Cantan cristalinas formas de estrellas  
que servimos conscientes con la vida:  
porque cayendo fuera de sus círculos  
siempre estaremos en el mismo centro...

Gracias a Dios,  
a la Naturaleza,  
al Ser,  
al Buda,  
al día y a la noche.

**A todo aquello que me mantiene con vida, aunque sé que no por mucho tiempo.**

A mí.

8 Abril 2013.

---

<sup>2</sup> Hermann Hesse, *El juego de abalorios. Ensayo de una biografía del "Magister Judi" Josef Knecht, juntamente con los escritos dejados por él*, 3ª.ed. (México: Editora Latino Americana, 1973), 369.





# PLANTEAMIENTO Y JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

---

## ELECCIÓN Y DELIMITACIÓN DEL TEMA

La enseñanza de dos materias musicales, armonía y análisis, aplicada de forma práctica para adquirir experiencia y destreza en la improvisación musical en el piano, para alumnos de nivel principiante e intermedio (primeros cuatro años de estudio de piano).

Al practicar la improvisación dentro de la clase de piano tradicional, se pretende desarrollar en el alumno una habilidad creativa específica que complementa el trabajo cotidiano consistente en estudiar e interpretar obras destinadas a su instrumento.

Esta habilidad creativa complementaria se resume en lograr que el alumno conciba su propia música. Utilizando de forma práctica y dinámica los recursos y conocimientos adquiridos a lo largo de sus estudios musicales, el objetivo es desarrollar e incentivar el tipo de imaginación que inventa y plasma música, para elaborar piezas originales e individuales. Se insiste en el hecho de que el producto final no se encuentra escrito, aunque las estructuras y formas tradicionales son los paradigmas con los cuales se trabaja.

La improvisación dentro del contexto de la educación tradicional, se convierte en un catalizador que ayuda a mejorar algunas habilidades musicales, como son la comprensión, interpretación, imaginación y técnica instrumental.

Y dentro de un contexto más amplio, le ayuda al estudiante a ampliar su campo de acción, permitiéndole explorar las áreas de intérprete, improvisador y compositor, las cuales son cada vez más requeridas dentro del trabajo del pianista contemporáneo.

## PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

### Justificación del tema

El *Mapa Curricular* que ofrece la Escuela Nacional de Música de la UNAM en el Ciclo Propedéutico con especialidad en piano, ofrece una serie de materias teóricas y prácticas que el alumno debe cubrir para aprobarlo. Estas asignaturas son:

- ❖ *Introducción a la Música*
- ❖ *El Espacio Social de la Música*
- ❖ *Armonía*
- ❖ *Contrapunto*
- ❖ *Solfeo y Entrenamiento Auditivo*
- ❖ *Conjuntos Corales*
- ❖ *Técnica y Repertorio Elemental de Piano*
- ❖ *Lectura a Primera Vista y Armonía al Teclado*

Cada una de estas materias coadyuva a consolidar el cimiento para el desarrollo completo del alumno que aspira a convertirse en un intérprete.<sup>3</sup>

Las materias en las que el alumno se pone en contacto directamente con su instrumento para afinar algunas destrezas físicas, así como practicar y fusionar lo aprendido en las otras disciplinas

---

<sup>3</sup> Tanto el *Mapa Curricular*, como los *Programas de Asignatura*, se encuentran disponibles en la página electrónica de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, <http://www.enmusica.unam.mx>.

son: *Técnica y Repertorio Elemental de Piano* (en donde estudia con mayor profundidad las obras de repertorio), y *Lectura a Primera Vista y Armonía al Teclado*.

Al estudiar el *Programa de Asignatura* de la materia *Técnica y Repertorio Elemental de Piano I-VI*, se aprecia que la formación ofrecida para los estudiantes de esta área, se encuentra basada principalmente en el estudio, análisis e interpretación de música totalmente escrita.

En **Descripción de la Asignatura**<sup>4</sup> se lee:

En esta asignatura se proporcionan, a lo largo de seis semestres, las herramientas técnicas y los conocimientos teóricos y prácticos indispensables para abordar obras de nivel de dificultad equivalentes a las obras listadas en el repertorio para el semestre. Dicho repertorio abarca obras para piano solo, conciertos, estudios técnicos y estilísticos y manuales de escalas y arpeggios. Tal repertorio varía semestre con semestre, incrementando su grado de dificultad. El repertorio aborda distintas épocas y estilos, e incluye también música mexicana.

En la **Unidad Didáctica V: Repertorio**<sup>5</sup> se mencionan los diferentes estilos que el alumno debe abordar a lo largo de sus estudios:

### **V. Repertorio**

- ❖ Barroco
- ❖ Clásico
- ❖ Romántico
- ❖ Impresionista, contemporáneo o siglo XX
- ❖ Mexicano

Y el **Objetivo Particular** de la **Unidad Didáctica V: Repertorio**<sup>6</sup> dice:

En el curso de esta unidad el/la alumno(a) interpretará obras de distintos estilos musicales.

En la sección **Repertorio**, en donde se sugieren algunas piezas para estudio, se mencionan obras de distintos compositores correspondientes a cada período artístico especificado antes, las cuales pueden ser abordadas por el estudiante a lo largo del semestre. Este tipo de estudio requiere de mucho tiempo, dedicación y constancia por parte tanto del alumno como del maestro.

Se pueden señalar algunos puntos importantes que este proceso requiere para llegar al resultado deseado. Éstos no son los únicos, ni tampoco son consecutivos necesariamente, sino que se entretajan e influyen en distintos momentos del estudio:

### **PROCESO DE ESTUDIO DE UN INTÉRPRETE**

❶ **ELECCIÓN DE LA OBRA:** En cuanto se decide qué pieza se va a abordar, se consigue la partitura correspondiente, la cual ofrece la información más completa y pertinente que el compositor ofrece respecto de su obra.

❷ **LECTURA:** Se procede a leerla para descifrarla desde el punto de vista rítmico, melódico, armónico y contrapuntístico.

❸ **PROBLEMAS:** Se ubican los posibles problemas, y se resuelven las dudas más inmediatas.

---

<sup>4</sup> Tomado del *Programa de Asignatura* de *Técnica y Repertorio Elemental de Piano I-VI* (TYRE I), del Ciclo Propedéutico en Piano de la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

<sup>5</sup> *Ibídem*

<sup>6</sup> *Ibídem*

**4 EJECUCIÓN AL PIANO Y MEMORIZACIÓN:** Se procede a tocar la obra en el instrumento. El intérprete se encuentra atento a lo que está ocurriendo en el momento en que suena, pero también está ocupado en leer lo que viene para reproducirlo. La obra se aprende por memoria y con gran detalle de lo escrito, con miras a ejecutarla en algún momento delante de un público.

**5 ANÁLISIS DETALLADO:** Se analiza la obra desde el punto de vista armónico y formal.

**6 PROBLEMAS TÉCNICOS:** Una vez que se cuenta con cierta habilidad en los puntos anteriores, se procede a corregir diferentes aspectos como son la digitación, el pedal, el sonido, posibles fallas de lectura, y un etcétera considerable.

**7 INTERPRETACIÓN:** Posteriormente (o simultáneamente) se lleva a cabo un trabajo para llegar a concebir un concepto interpretativo y estético de la obra, a través de la comprensión de la música y de la idea del compositor, analizando las indicaciones que se encuentran en la partitura, así como investigando sobre la época, el estilo, las convenciones musicales históricas y la opinión especializada de otros intérpretes y pensadores.

Por la complejidad del proceso descrito brevemente, un pianista educado en el ámbito tradicional dedica numerosas horas, e incluso años de estudio para desarrollar la comprensión del lenguaje musical y la técnica pianística, que le permiten de manera ideal interpretar cualquier obra en su instrumento.

Gracias a esta actividad, los intérpretes ejecutan, interpretan y conocen a profundidad piezas clave dentro de la literatura pianística, importantes por su carácter pedagógico, técnico, musical o perfección y trascendencia dentro de la historia de la música.

Por otro lado, se aprecia que la enseñanza de la improvisación no se considera dentro del *Mapa Curricular* que se ofrece en la Escuela Nacional de Música de la UNAM,<sup>7</sup> y tampoco existe una materia que fomente el desarrollo creativo complementario del que se habló antes, en donde el alumno de piano pueda tener la oportunidad de elaborar obras originales, que pueden ser similares en forma y recursos a las que se encuentra estudiando.

El campo de la improvisación musical, también de carácter práctico, comparte el desarrollo de algunas destrezas similares a las del estudio del piano tradicional, pero con un sesgo un tanto diferente.

Este proceso, al igual que el anterior, requiere de tiempo, esfuerzo y constancia. Se pueden contrastar algunos puntos que el improvisador realiza para obtener el resultado deseado, con los del intérprete:

### PROCESO DE ESTUDIO DE UN IMPROVISADOR

**1 ELECCIÓN DE LA OBRA:** Se decide el tipo de pieza que se va a improvisar. Se eligen cuestiones técnicas como tempo, carácter, compás, tonalidad, todas ellas convirtiéndose en una elección personal.

**2 LECTURA:** Como no se tiene una partitura que seguir, se debe contar con herramientas y conocimientos musicales, estudiados con anterioridad, que permitan construir una pieza que tenga lógica y coherencia de acuerdo con el estilo elegido. Por lo general, las improvisaciones no se escriben, ya que funcionan para el momento específico en que se crean, y después desaparecen.

**3 PROBLEMAS:** Se ubican los posibles problemas, y se resuelven las dudas más inmediatas.

**4 EJECUCIÓN AL PIANO Y MEMORIZACIÓN:** Se comienza a improvisar la obra en el piano. El improvisador se encuentra atento a lo que ocurre en el momento en que suena, pero también está ocupado en elaborar lo que viene para reproducirlo. Su memoria debe de

---

<sup>7</sup> Véase la Nota 3, pág. XI.



recordar aquello que tocó en un momento pasado, ya sea para repetirlo igual o de manera variada, o para no perder la línea de su discurso y evitar que su pieza deambule sin sentido.

**5 ANÁLISIS DETALLADO:** El improvisador cuenta con un análisis de su obra desde el punto de vista armónico y formal *a priori*.

**6 PROBLEMAS TÉCNICOS:** Una vez que se cuenta con cierta habilidad en los puntos anteriores, generalmente improvisa aquello para lo cual se encuentra preparado técnicamente. Si se llega a un punto en donde la dificultad supera la habilidad del improvisador, puede tomarse como una llamada de atención para solucionarlo en una etapa de estudio subsiguiente.

**7 INTERPRETACIÓN:** Posteriormente (o simultáneamente) el improvisador lleva a cabo un trabajo para crear un concepto interpretativo y estético de la obra, a través de la comprensión de la música y de su propia idea, recurriendo a su imaginación, conocimiento y gusto personal. Por supuesto que aprovecha todo lo que ha aprendido dentro de la práctica de las obras de repertorio.

El estudio de ambos campos ayuda al estudiante a reforzar y complementar sus habilidades: por un lado, la importancia de estudiar a fondo una obra y ser capaz de memorizarla tal cual la dejó el compositor, intentando comprenderla para elaborar un concepto estético; por el otro, la creación de una obra personal, aprovechando algunas herramientas musicales.

La formación tradicional concibe la separación de los campos del intérprete musical (aquel que toca obras de otros), del compositor (el que crea música de manera académica) y del improvisador (el que crea música en el momento), sin embargo actualmente las tendencias del mercado artístico han ido estrechando estas tres disciplinas. De ahí el valor pedagógico que adquiere el hecho de que un pianista aprenda a improvisar.

Algunos pianistas como el maestro Emilio Molina, quien ha escrito numerosos libros y métodos, e incluso ha creado un instituto de improvisación en España,<sup>8</sup> y Brian Chung y Dennis Thurmond, consideran que el estudio de la improvisación es valioso para el alumno de piano por las habilidades que promueve. Han creado métodos y caminos para que un estudiante de piano de una escuela tradicional se adiestre también en el mundo de la improvisación.

Brian Chung y Dennis Thurmond<sup>9</sup> dicen:

La improvisación surge del deseo de decir algo realmente personal –algo que exprese el pensamiento y alma propios. Regresando a la comparación con el drama, la improvisación le da al actor permiso para re-escribir el guión y convertirse en coautor de la historia. La trama puede permanecer igual, pero a los improvisadores se les permite expresar los “detalles” en su propia manera y en su propia voz.

La sensación y la experiencia que adquiere la persona que improvisa son diferentes a la de quien lee e interpreta algo ya escrito. Ambas actividades son complementarias y se puede afirmar que ninguna de las dos impide el buen desarrollo de la otra, antes bien, la promueve y mejora. Brian Chung y Dennis Thurmond<sup>10</sup> mencionan:

...sólo un grupo particular de músculos mentales se han ejercitado en la escuela tradicional. La improvisación requiere del desarrollo de músculos mentales diferentes. Una vez que éstos se han ejercitado lo suficiente, empezarán a encajar con las habilidades existentes. Al final, un arreglo

---

<sup>8</sup> Instituto de Educación Musical Emilio Molina, [www.iem2.es/](http://www.iem2.es/)

<sup>9</sup> Brian Chung y Dennis Thurmond, *Improvisation at the piano* (USA: Alfred Publishing, 2007), 3.

<sup>10</sup> *Ibíd.*, 3.

expandido de músculos creativos serán capaces de ejercitarse juntos de maneras excitantes y completas.

Si bien es fundamental entrar en contacto con las obras de los grandes maestros ya que de ellos se parte para realizar un estudio serio en la música para piano, el enseñar al alumno a desarrollar su propia creatividad de creación a través de la improvisación, merece tener también un lugar propio.

A través de la improvisación el alumno puede comprender varios aspectos importantes que conforman la música: cómo es que se unen los sonidos para formar la melodía y como ésta, a su vez, propone cierta armonía y acompañamiento, y por qué existen elementos que juntos funcionan mientras que otros no, la forma y la lógica musical, por mencionar sólo algunos.

El ser capaces de improvisar una pieza, por sencilla que sea, ofrece una perspectiva de cómo puede pensar un compositor; de la importancia de cada detalle en la partitura; el peso del pensamiento lógico y musical; y también promueve el desarrollo de la técnica pianística, porque se improvisa aquello que se puede tocar. Y cuando algo es difícil y constituye un reto técnico y musical, el improvisador tratará de encontrar un procedimiento para resolverlo.

Una vez que el alumno cuente con cierto nivel de preparación tanto de solfeo, armonía, contrapunto, técnica y conocimiento instrumental, debe ser de primordial importancia dedicar dentro de la clase de piano, algún tiempo para que toque algo que no se encuentra escrito, sino que él debe inventar. Y si esto no es posible por la cantidad de trabajo, se puede crear una clase especial para desarrollar la improvisación.

Existen numerosas maneras de improvisar: en la música barroca el intérprete improvisa en determinados momentos, y la realización del bajo continuo requiere de un estudio especial; en el jazz y en música popular, la improvisación y la reacción al momento tienen un lugar preponderante; y ha cobrado mayor relevancia en música del siglo XX y XXI.

El ejercicio de la improvisación es una actividad lúdica encauzada por el mismo estudiante o bien un profesor que sugiera límites técnicos o musicales, proponga ideas, y busque un resultado equilibrado y musical, términos que pueden ser redefinidos con cada nueva improvisación.

El presente método es una propuesta para desarrollar en el alumno la capacidad de crear su propia música, con características y dificultad similares a las obras que se encuentra estudiando. Con el fin de reforzar los conocimientos que se encuentra adquiriendo, el método se basa en las materias que estudia dentro del programa de estudios que sigue en la Escuela Nacional de Música de la UNAM en la clase de armonía, contrapunto, análisis, historia y por supuesto en la de piano. Se propone un estudio de la improvisación basado en las reglas de la armonía tonal, creando formas pequeñas convencionales.

## OBJETIVOS

### Generales

- ❖ Desarrollar la habilidad de la improvisación.
- ❖ Insertar la temática de la improvisación en la clase de piano tradicional.
- ❖ Proponer un método de improvisación para alumnos de piano del Ciclo Propedéutico de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, basado en la armonía tonal para crear formas de dimensiones pequeñas.

### Secundarios

- ❖ Utilizar de forma práctica los conocimientos adquiridos en las clases de análisis, armonía y contrapunto para crear obras improvisadas originales.
- ❖ Analizar los diferentes métodos que existen para enseñar a improvisar.

- ❖ Despertar el interés entre los alumnos de piano por desarrollar la creatividad e imaginación a través del ejercicio de la improvisación para crear obras originales.
- ❖ Brindar un complemento para la formación musical de los alumnos de piano.
- ❖ Establecer una herramienta alternativa para desarrollar la capacidad creativa y de invención de los alumnos de piano.
- ❖ Ofrecer un instrumento para comprender mejor la música de los compositores de todos los tiempos.

### ESTRUCTURACIÓN DEL PROBLEMA

#### Marco de referencia que ubica el problema

La enseñanza musical tradicional llegó a tal grado de especialización, que hubo un punto en la historia de la música en que se separaron las propuestas educativas en tres grandes áreas: interpretativa, creativa y teórica. De manera general, en la primera se ubican a los instrumentistas, recreadores de obras; en la segunda, a quienes componen música e improvisan; en la tercera, a los estudiosos de las diferentes materias de índole musical desde el punto de vista racional y reflexivo.

Lamentablemente, la práctica y enseñanza de la improvisación musical quedó prácticamente fuera del grupo de materias que a los intérpretes de piano les correspondía cursar, debido a que la especialización que se requería los obligaba a invertir su tiempo de estudio en el perfeccionamiento de obras con un grado de dificultad significativo. En la actualidad, incluso dentro de varias instituciones de enseñanza tradicional musical, el estudio de la improvisación no se considera como una materia, y menos como una carrera, que tenga valor por sí misma como para aparecer dentro del currículo de estudios.

Al presente, por las necesidades de la nueva música, la brecha entre las diversas especialidades se está estrechando, y muchos músicos están incursionando y desarrollándose en estas áreas aparentemente diferentes.

La improvisación se puede ubicar dentro de dos campos diferentes pero complementarios: por su carácter para idear e inventar ideas, del lado de los estudios de composición; y por la necesidad que tiene de ser ejecutada y creada por la misma persona (el improvisador), se puede colocar en el área interpretativa.

Muchos autores han manifestado las ventajas que una mente creativa puede suponer para la persona. Carlos Fregtman<sup>11</sup> dice:

...he llegado a la conclusión de que en un medio favorecedor, todo individuo puede ser creativo, pues existe una creatividad presente en cada situación vital. Todo aquel que se anime a *imaginar* más allá de sí mismo, que tenga coraje para adentrarse en lo ignorado o desconocido, cruzará las barreras de la "región de la mente" y se abrirá al camino de lo nuevo, lo diferente, lo creador. Como señala Landau, el impulso creativo es una energía vital que nace de la necesidad trascendente de comunicarnos con nosotros mismos y con el universo todo; del *impulso para existir*. La palabra creatividad tiene su raíz en la voz latina *creare*, que significa dar a luz, engendrar, producir. Todo acto creativo constituye una apertura nueva, un nacimiento, una superación: un *acto de amor*.

Más adelante, Fregtman<sup>12</sup> menciona distintos niveles de creatividad que llama planos creativos:

---

<sup>11</sup> Carlos D. Fregtman, "El proceso creativo," en *Música transpersonal. Una cartografía holística del arte, la ciencia y el misticismo*, Prólogo de Claudio Naranjo (Barcelona: Kairós, 1990), 278.

<sup>12</sup> Ibídem, "Planos creativos," 282.

Planteados originalmente en 1959 por Irving Taylor, y reelaborados por muchos otros autores, los planos de distinción de los aspectos creativos pueden teñirse todos de características vitales, como la apertura, la espontaneidad y la valentía que mueven – e-mocionan- a cada ser de diferentes modos al transitar nuevos caminos.

Y después menciona los diferentes planos:

El primer plano es el *expresivo*, y en él no tienen relevancia ni la destreza (*skill*) ni la originalidad...

El plano *productivo* surge a partir de la incorporación de información, técnicas o conocimientos al plano expresivo, como consecuencia de la satisfacción lograda de esta forma, procurando la adquisición de un mayor conocimiento del recurso expresivo y de las capacidades reales de comunicación.

El plano de la *invención* es caracterizado por el descubrimiento y hallazgo de relaciones inusuales o nuevas, y de otras interpretaciones simbólicas. Se perciben maneras nuevas de ver cosas viejas, pero *aún no existe creación; sólo creatividad*.

El plano *innovador* incorpora otros campos culturales como parámetros de adecuación de la creatividad, sin basamentarse en la realidad o el mundo individual del creador. Sólo en pocas ocasiones, esta innovación alcanza planos trascendentes, llegando al nivel *supremo* que influya en la Conciencia del mundo. En el terreno del arte o la ciencia, existen creadores dotados de lo que Jung denominó “estado de inspiración divina”, cuya expansión de la Conciencia, desconexión consciente y superación de las barreras del ego, les posibilita el acceso a *bandas transpersonales inmanifiestas*.<sup>13</sup>

El reconocido psicólogo Abraham Maslow, en su libro *La personalidad creadora*<sup>14</sup> dice:

Tengo la impresión de que el concepto de creatividad y el de persona sana, autorrealizadora y plenamente humana están cada vez más cerca el uno del otro y quizá resulten ser lo mismo.

Otra conclusión por la que me inclino...es que la educación artística creativa, o mejor dicho, la Educación a través del Arte, puede ser especialmente importante no tanto para producir artistas u objetos de arte, sino más bien para obtener personas mejores...Pienso, pues, en la educación a través del arte no porque produzca obras de arte, sino porque veo la posibilidad de que, entendida con claridad, pueda convertirse en el paradigma para toda otra educación. Es decir, si en lugar de concebirla como un adorno, como la asignatura prescindible que ahora es, la tomamos con la seriedad y dedicación suficientes, transformándola en lo que algunos sospechamos que pueda ser, entonces tal vez un día enseñemos aritmética, lectura y escritura según este paradigma. Por lo que a mí respecta, me refiero a toda la educación. Si me interesa la educación a través del arte es simplemente porque parece ser una buena educación en potencia.

Maslow se refiere a la educación a través del arte extendiéndola a todos los ámbitos del conocimiento, con el fin de formar seres humanos integrales, con oportunidades de desarrollo y mayor potencial. Y en el caso de la música, es importante concebir el área creativa (el estudio de la improvisación que se propone) como un elemento básico para ayudar y acompañar el crecimiento completo de los alumnos. Para ello se requiere una inversión importante de tiempo y esfuerzo.

---

<sup>13</sup> Ibídem, “Planos creativos,” 282-283.

<sup>14</sup> Abraham H. Maslow, “La actitud creativa,” en *La personalidad creadora. [The Farther Reaches of Human Nature. 1971]*, 5a.ed., Trad. por Rosa Ma. Rourich (Barcelona: Kairós, 1994), 83-84.

El campo de estudio de la creatividad es muy amplio y requiere de especialistas en diversas áreas del conocimiento para tratar de comprenderlo. La finalidad de este método no es crear una polémica sobre lo que es y no es la creatividad, ya que para eso se requeriría de un estudio diferente, sino que se trata de aprovechar los beneficios que ésta puede aportar a la educación musical.

Con frecuencia se observa que algunos alumnos de piano sólo pueden tocar aquello que han estudiado a través de una partitura, lo que constituye el cuerpo de su repertorio. La experiencia de la improvisación puede ayudarlos a que no tan sólo toquen sus obras, sino que enriquezcan su práctica al concebir y expresar ideas musicales propias. Si el intérprete entiende por qué suena bien cierta progresión armónica, y él mismo la ejecuta improvisando sobre ella, y encima añade otros elementos rítmicos y melódicos (los “detalles” que mencionan Chung y Thurmond),<sup>15</sup> puede ser que comprenda desde otro punto de vista la intención del compositor y le será más fácil y natural seguir el discurso musical, tal y como se hace cuando se habla. No se lee lo que se dice durante el día, sino que más bien se improvisa siguiendo reglas gramaticales y cierto vocabulario, conocido y compartido por muchos, queriendo expresar de una u otra forma las necesidades personales.

Es diferente el acercamiento que tienen hacia la música los músicos que improvisan y que dependen de su inventiva, y los intérpretes que leen y recrean lo escrito por otros. Uno de los objetivos de este método es ofrecer un punto de encuentro desde el cual el alumno pueda unir ambos mundos y desarrollar ambas destrezas de igual manera.

### Marco teórico conceptual

Como se ha dicho, se pretende lograr que el estudiante del Ciclo Propedéutico de la Escuela Nacional de Música de la UNAM sea capaz de manejar de forma práctica los elementos que se encuentra estudiando dentro de las asignaturas que cursa como parte de su plan de estudios. Con base en esto es que se han introducido los diferentes temas que se desarrollan y exponen en este método.

En el *Capítulo I: Revisión General*, se ofrece un resumen esquemático de los acordes que se manejan en la armonía tradicional con el fin de que el estudiante los “tenga a la mano”. También se estudian los diferentes tipos de cadencias y algunas secuencias, es decir, las marchas armónicas básicas. Se explican algunos métodos para modular y se trabaja con la noción de motivos y notas de adorno, su transformación y utilización.

Además se examinan y trabajan algunos conceptos de análisis, y se analizan algunas formas pequeñas.

De ninguna manera se trata de un tratado de armonía o análisis. Para eso existen libros autorizados y de fácil acceso para el estudiante.<sup>16</sup>

Es fundamental que el alumno conozca y reconozca las formas musicales para poder crear estructuras similares. Como existen diferentes autores teóricos, y a veces cada uno de ellos utiliza nombres diferentes para referirse al mismo fenómeno, y para evitar confusiones, este método se basa en el libro de Douglas Green *Form in Tonal Music. An Introduction to Analysis*. En este texto, el autor inicia explicando desde los elementos más pequeños que conforman una pieza, hasta análisis detallados de formas complejas y largas.

En el *Capítulo II: Ejercicios de Improvisación: Frases y Períodos*, se analiza la estructura y esquema armónico de algunas frases y períodos de autores reconocidos, algunas maneras de extenderlos y acompañarlos, y se invita al estudiante a realizar sus propios ejemplos.

En el *Capítulo III: Ejercicios de Improvisación: Formas Pequeñas*, se analizan algunas obras que ilustran una forma específica, y se intenta unir todos los elementos estudiados anteriormente

---

<sup>15</sup> Véase la Nota 9, pág.XIV.

<sup>16</sup> Consúltense por ejemplo los tratados de armonía de Robert Gauldin, Rimski-Korsakov, Walter Piston o Arnold Schönberg, todos ellos mencionados en la bibliografía.

para que el alumno sea capaz de improvisar formas binarias y ternarias, continuas y seccionales, y formas rondó de 5 y 7 partes.

### PLANTEAMIENTO DE HIPÓTESIS Y PROPOSICIONES

La enseñanza de la improvisación musical es esencial porque contribuye al desarrollo del potencial expresivo y creador en el alumno; lo auxilia para encontrar, organizar y plasmar de manera personal un pensamiento musical; coopera en la comprensión de la estructura y forma musicales; y promueve el trabajo de invención e imaginación.

Abraham Maslow<sup>17</sup> refiere:

La observación de que la persona creativa, en la fase de inspiración del furor creativo, pierde su pasado y su futuro y vive sólo en el momento, nos indica el problema que trato de desenmarañar. La persona creativa está plenamente ahí, totalmente inmersa, fascinada y absorta en el presente, en la situación actual, en el aquí-y-ahora, en el asunto-entre-manos.

A través de la enseñanza a propósito de la creatividad enfocada en la invención de obras, es posible que un improvisador que ha trabajado el tema, logre el estado de concentración plena que Maslow describe, en donde puede descubrir e intuir respuestas que lo ayuden a perfeccionar otras áreas.

---

<sup>17</sup> Abraham H. Maslow, "La actitud creativa," en *La personalidad creadora*. [*The Farther Reaches of Human Nature*. 1971], 5a.ed., Trad. por Rosa Ma. Rourich (Barcelona: Kairós, 1994), 87-88.

**ORDENAMIENTO DEL TEMA**

**INTRODUCCIÓN**

**CAPÍTULO I: REVISIÓN GENERAL**

LECCIÓN 1: Breve repaso de armonía

LECCIÓN 2: Patrones secuenciales y la cadencia

LECCIÓN 3: Modulación

LECCIÓN 4: Motivos rítmico-melódicos y notas de adorno

LECCIÓN 5: Breve repaso de análisis musical

**CAPÍTULO II: EJERCICIOS DE IMPROVISACIÓN:  
FRASES Y PERÍODOS**

LECCIÓN 6: Ritmo

LECCIÓN 7: Ritmo y melodía

LECCIÓN 8: Acompañamientos

LECCIÓN 9: Esquema armónico de la frase

LECCIÓN 10: Movimiento armónico del período

LECCIÓN 11: Extensión de la frase

**CAPÍTULO III: EJERCICIOS DE IMPROVISACIÓN:  
PEQUEÑAS PIEZAS TONALES**

LECCIÓN 12: Forma binaria

LECCIÓN 13: Forma ternaria

LECCIÓN 14: Forma rondó

Apéndice I: Sustitución del acorde de subdominante

Apéndice II: Transformaciones motívicas

Apéndice III: Mapa del método

Bibliografía

Ilustraciones

Anexo I: Cuaderno de Ejercicios

Anexo II: Tablas de análisis e improvisación



## INTRODUCCIÓN

---

### IMPORTANCIA DE LA IMPROVISACIÓN

¿Por qué escribir y presentar un método de improvisación para pianistas? Existen varias razones importantes para realizarlo, y una de las principales es ofrecer una actividad diferente y complementaria para los alumnos de piano de una escuela tradicional, en donde se desarrolle y trabaje la creatividad para inventar y tocar música improvisada.

Improvisar es crear en el momento, y crear es una necesidad humana. Nace del deseo de expresarse para ser escuchados, atendidos, y mostrar así la individualidad.

La palabra *improvisación* se utiliza a menudo para denotar una acción que se realiza en el momento, quizá sin pensarlo mucho: “Improvise un discurso, y creo que convencí al auditorio”; “Se improvisó un plan durante la reunión, aunque no llegamos a la mejor solución”; “Sólo estás improvisando las respuestas, ¿acaso no estudiaste?”; “Tiene un ingenio único para improvisar, y su imaginación no tiene fin”.

Esta última frase se puede aplicar a grandes músicos que se han destacado, entre otras cosas, por su talento para improvisar: Johann Sebastian Bach (1685-1750), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Ludwig Van Beethoven (1770-1827), Félix Mendelssohn (1809-1847) y Marcel Dupré (1886-1971), por mencionar sólo algunos.

En la actualidad esta práctica se encuentra muy presente sobre todo entre los organistas, quienes tienen que recurrir a ella sobre todo durante algunos momentos en los servicios religiosos. También los intérpretes que se dedican a la música de jazz, y entre los cuales tenemos grandes representantes como Art Tatum (1909-1956), Oscar Peterson (1925-2007) y Bill Evans (1929-1980). En la música popular también se realiza esta práctica, y es un enfoque básico en gran parte de la música oriental. Cada tipo de improvisación es diferente, de acuerdo con las características de la música y cultura a la cual pertenecen.

No sólo los músicos improvisan, también lo hacen los bailarines, los actores, y varios artistas que utilizan un escenario para exponer su trabajo.

Pero ¿cómo se improvisa? ¿Realmente surge la creación de manera espontánea en un instante? Ésta es una gran pregunta que requiere de un estudio a fondo, visto desde muchos puntos de vista.

El neurocirujano Charles Limb se ha planteado esta pregunta y ha realizado múltiples investigaciones analizando el cerebro de varios músicos de jazz al momento de improvisar, mediante un escaneo con un resonador magnético que no sólo toma fotos, sino que mide el flujo de sangre señalando la actividad del cerebro. Después de escuchar un video de Keith Jarrett, un gran e icónico improvisador de jazz, Limb dice:<sup>1</sup>

Pienso: ¿cómo puede ser posible? ¿Cómo puede el cerebro generar tanta información, tanta música, de forma espontánea? Así que sostengo esta idea, de manera científica, de que la creatividad artística es mágica, pero no es magia. Lo que significa que es un producto del cerebro. No hay muchas personas con muerte cerebral que creen arte. Por eso con esta noción de que la creatividad artística en realidad es un producto neurológico, sostuve la tesis de que podríamos estudiarlo del mismo modo que cualquier otro proceso neurológico complejo. Y así sugerí algunas sub-preguntas: ¿Puede estudiarse realmente la creatividad de manera científica? Creo que esa es una buena pregunta. Y les diré

---

<sup>1</sup> Véase la conferencia de Charles Limb, *Your Brain on Improvisation*, en donde analiza el proceso creativo en [www.ted.com/talks/charles\\_limb\\_your\\_brain\\_on\\_improv.html](http://www.ted.com/talks/charles_limb_your_brain_on_improv.html)



## INTRODUCCIÓN

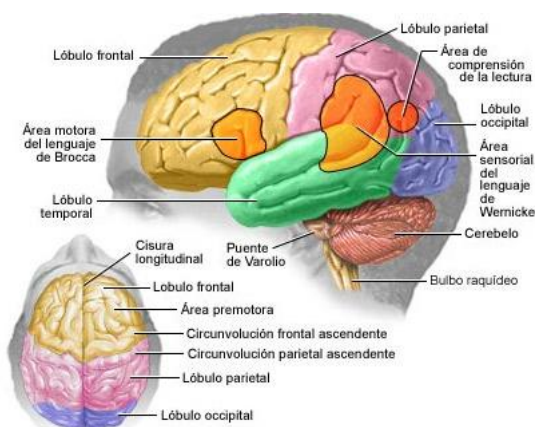
que la mayoría de los estudios científicos de la música son muy densos. Y cuando uno los analiza es muy difícil reconocer la música en ellos. De hecho, no parecen ser para nada musicales y pierden toda noción de música.

Después Limb se hace la siguiente pregunta:

¿Qué sucede en el cerebro con algo memorizado que se ha practicado mucho, y qué sucede en el cerebro con algo generado espontáneamente, o improvisado, que se ensambla mecánicamente en términos de la motricidad sensorial de bajo nivel?

Y para intentar contestarla, ingresa a algunos músicos que toquen teclado a un resonador magnético, el cual puede seguir la actividad cerebral y reportarla a computadoras externas para ser estudiada por los científicos. Los músicos donde deben tocar un fragmento de una pieza que han memorizado previamente. Después se les solicita que improvisen sobre alguna secuencia armónica.

Los resultados a los que llega, -y de los que advierte que son estudios preliminares-, es que en el lóbulo frontal del cerebro, donde se asienta la conciencia (como Limb comenta), al momento de improvisar, se activa la zona llamada corteza prefrontal media, que tiene que ver con la autoexpresión, y se desactiva la zona llamada corteza prefrontal lateral, que tiene que ver con el auto control.



Y como conclusión señala:

Pensamos (al menos se trata de una hipótesis razonable), que para ser creativos debemos tener esta rara disociación en el lóbulo frontal: una zona que se enciende y otra gran zona que se apague para no estar inhibido, para estar dispuesto a cometer errores, para no estar constantemente rechazando todos estos nuevos impulsos generativos.

La capacidad para improvisar de algunos artistas muchas veces es impresionante, y aunque a veces pueda parecer totalmente espontáneo -sobre todo en virtuosos con un gran dominio sobre el tema-, han trabajado para desarrollarla y tienen herramientas en las cuales se apoyan, así como técnicas especializadas para llevar a cabo esta tarea.

Se puede pensar en alguien que improvisa un discurso con gran solvencia: comienza a hablar y puede parecer brillante y desenvuelto, y quizá hasta convida a su auditorio. ¿Cómo lo hace? Este personaje en realidad está recurriendo al cúmulo de conocimientos previos que pueda tener sobre el tema que va a desarrollar, al uso del lenguaje (que se basa en estructuras), a su intuición y capacidad de unir varios puntos de manera coherente y amena.

Si ahora se retoma la idea planteada anteriormente: *Improvisar es crear en el momento*, y se completa con la manera en que alguien improvisa un discurso explicada en el párrafo anterior, se puede ofrecer una definición más cercana a lo que un improvisador realiza: *Improvisar es crear en el momento, valiéndose de conocimientos adquiridos con anterioridad de la materia a desarrollar, así como de estructuras básicas conocidas de antemano.*

### RADIOGRAFÍA DE UN IMPROVISADOR Y UN PIANISTA

Imagina a un improvisador que está a punto de iniciar su trabajo. Se puede recapacitar por un momento sobre algunas de las acciones que realiza: antes de iniciar decide algunos aspectos básicos para su pieza como son el tempo, carácter, tonalidad y forma. Determina qué y cómo tocar aquello que no ve, sino que lo obtiene de su oído, de su experiencia musical previa y de sus conocimientos musicales, históricos, armónicos, contrapuntísticos y analíticos. Debe contar con varias herramientas musicales (estructuras, armonía, giros melódicos) que le ayuden a conformar su pieza.

Cuando inicie su actividad, tiene que resolver de manera rápida y certera cada nueva idea que plasme en el piano, ya que la música no lo esperará una vez que se haya puesto en marcha.

En este método se trabaja con armonía tonal y formas específicas, las cuales siguen ciertas reglas determinadas. Improvisar dentro de este estilo no es inventar una idea tras otra durante cierto tiempo, como se demostrará. Cuando esto pasa, lo que se consigue, en el mejor de los casos, son frases disgregadas, sin forma. Para evitar esto, la memoria del improvisador juega un papel fundamental para recordar aquello que acaba de tocar, y ponerlo en relación con la nueva idea. De esta manera su obra adquiere sentido, y tiene lógica y congruencia.

Por otro lado se encuentra el intérprete educado de manera tradicional. Y aunque comparte algunas de las mismas destrezas que el improvisador, su formación requiere de algunas otras complementarias.<sup>2</sup>

Una parte fundamental dentro de su entrenamiento es aprender a descifrar una partitura dada, ya que es la manera más directa para comprender la obra y poder tocarla al piano. El intérprete investiga cómo se encuentra escrita la parte, qué indicaciones ofrece el compositor y cómo debe de asumirlas para transmitir su contenido.

Seguramente ha estudiado muchas horas la pieza en cuestión para interpretar los signos escritos y poder memorizarla. Esta es su “partitura interna” que lo guía para iniciar, desarrollar y terminar la pieza.

Necesita desarrollar y comprender la técnica pianística (cómo usar el cuerpo para tocar la obra), de manera que no sea un impedimento en su interpretación.

También depende de sus conocimientos musicales, históricos, armónicos, contrapuntísticos y de análisis, puestos al servicio de la partitura estudiada.

Como resultado de este entrenamiento, el alumno se especializa en el arte de interpretar y recrear música. Esto en sí es muy valioso y fundamental para un pianista, pero rara vez se le pide que elabore su música, ya que incluso las cadencias de los conciertos clásicos se encuentran escritas en la actualidad, ya sea por el mismo compositor o por algún otro músico.

### EL RETO PARA LOS PIANISTAS

El reto para los pianistas es atreverse a explorar el mundo de la improvisación para crear su propia música.

Muchas veces surge una inhibición en ellos porque de manera natural comparan su obra con las piezas que han estudiado. Pero es importante recalcar que no se estudia y desarrolla la improvisación, con el fin de competir o compararse con las grandes obras que se conocen, sino con el objetivo de aprender a manejar algunos elementos musicales, para utilizarlos dentro de los ejercicios de improvisación.

Y si de repente el ejercicio de improvisación comienza a sonar demasiado a algún compositor es una consecuencia real que demuestra que el improvisador está uniendo los elementos de forma

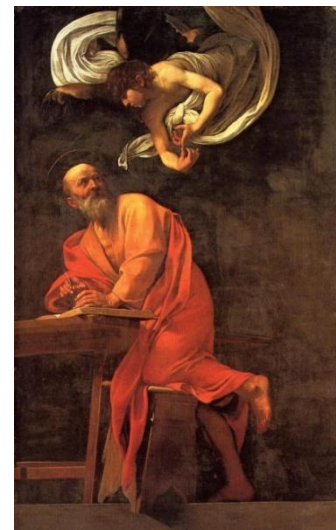
---

<sup>2</sup> Véase **PROCESO DE ESTUDIO DE UN INTÉRPRETE** y **PROCESO DE ESTUDIO DE UN IMPROVISADOR** en las páginas XII, XIII y XIV.

## INTRODUCCIÓN

efectiva, lo cual hace que suene parecido a algún maestro. Además, en cualquier situación, aunque se tomen elementos conocidos, siempre existe algo único y personal en todo lo que se realiza.

Por ejemplo, este método de copiar la obra de alguien más era muy común entre los pintores. Las siguientes tres pinturas representan al evangelista Mateo.



La primera se titula *San Mateo redactando el Evangelio*,<sup>3</sup> y es una pintura anónima del siglo XV. La segunda se titula *San Mateo y el Ángel*,<sup>4</sup> data de 1599 y la tercera, *La Inspiración de San Mateo*<sup>5</sup> de 1602, ambas de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610).

Aunque en las tres se encuentran los mismos elementos: San Mateo escribiendo, el ángel y el libro, cada una tiene características propias. Por cierto, la segunda pintura no fue aceptada por la iglesia, ya que consideraron que Caravaggio se había tomado demasiadas licencias al representar a un santo de esta manera, y a un ángel entrometido, guiando la mano de Mateo, como si no supiese escribir. Esta pintura sólo se conserva en blanco y negro, ya que desapareció durante un bombardeo de la Segunda Guerra Mundial.

Regresando al tema, en este método de improvisación se ayuda a los alumnos que son entrenados dentro del ámbito tradicional a crear su propia música, y a utilizar herramientas alternas y habilidades que seguramente complementarán su práctica y conocimiento del universo musical.

Mediante este entrenamiento, será capaz de comprender de manera práctica por qué puede funcionar cierta combinación de acordes y frases; cómo hacer una estructura musical más larga y compleja cada vez, y cómo manejar los elementos estudiados en las clases de análisis, armonía y contrapunto poniéndolos a “trabajar” en sus creaciones.

La meta es que improvise ideas musicales con plena confianza y libertad.

Es un complemento perfecto para la clase tradicional de piano, y con el tiempo y la práctica se pretende que se convierta en una parte fundamental del tiempo de estudio, con la finalidad de que todos los pianistas sean capaces de improvisar una pieza dentro de sus recitales habituales.

Como un ejemplo vale más que mil palabras, se mencionan sólo algunos pianistas que han sido educados en el ámbito tradicional, y que a la vez han desarrollado la improvisación como parte de su

<sup>3</sup> Anónimo, “*San Mateo redactando el Evangelio*,”

<http://my.opera.com/RAVELAZQUEZ/archive/monthly/?month=200909> (2011), accesado en diciembre 2011.

<sup>4</sup> Michelangelo Merisi da Caravaggio, “*San Mateo y el Ángel*,”

<http://www.artecreha.com/Pinturas/la-vida-de-san-mateo-de-caravaggio.html> (2011), accesado en diciembre 2011.

<sup>5</sup> Michelangelo Merisi da Caravaggio, “*La inspiración de San Mateo*,” óleo sobre lienzo, iglesia de los franceses de Roma, <http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/2345.html> (2011), accesado en diciembre 2011.

## INTRODUCCIÓN

---

labor profesional. Se recomienda escucharlos y estudiar su obra: en México Eugenio Toussaint, pianista, maestro, improvisador y compositor con una imaginación y talento fuera de serie, quien se dedicaba tanto a la música tradicional como al jazz; Alejandro Corona, excelente pianista y compositor, quien lo mismo improvisa que presenta recitales tradicionales; en Venezuela Gabriela Montero, talentosa pianista que desde niña contó con una capacidad excepcional para inventar su música; y en España Emilio Molina, quien ha creado todo un sistema con libros, clases e inclusive un instituto.<sup>6</sup>

### A QUIÉN VA DIRIGIDO

Este método nació de una necesidad personal. Es un esfuerzo por comprender el proceso que sigue un músico que improvisa con solvencia. Los ejercicios que se presentan están inspirados en varios libros de improvisación<sup>7</sup> que han resultado ser efectivos en distintos ámbitos.

El método se dirige principalmente a estudiantes de piano de la Escuela Nacional de Música de la UNAM que se encuentren en los primeros años de sus estudios. Los ejercicios se han adaptado a sus necesidades. Es importante un cierto nivel técnico en el teclado, lo suficientemente solvente como para improvisar piezas similares. Se sugiere que pueda tocar piezas de dificultad similar a las presentadas en el *Libro de Ana Magdalena* de J.S. Bach, las *Piezas para niños* de Dimitri Kabalevsky, *Mikrokosmos* de Béla Bartók, *Álbum de la Juventud Op.68* de Robert Schumann, *20 piezas fáciles para piano* de Manuel M. Ponce, y alguna sonatina clásica.

Para realizar los ejercicios, debe tener el conocimiento inicial de solfeo, armonía, y análisis, y manejar el vocabulario específico de cada materia.

Pero sobre todo, se requiere de un espíritu abierto para explorar y desarrollar una parte diferente del cerebro, en donde lo principal es tocar aquello que no se ve, al menos no de forma física. Las herramientas que se ofrecen darán un firme sustento al acto de improvisar, y serán una ventana al acto de crear.

### EL MÉTODO

El método inicia trabajando con elementos de armonía y análisis, pero no solamente desde el punto de vista teórico, ya que para ello existen muchos métodos especializados, sino incluyendo el punto de vista práctico. Es importante que no tan sólo se conozcan las definiciones musicales, sino que se utilicen y puedan ser manejadas para crear algo propio, que no se encuentre escrito.

Una pregunta crucial que se intenta responder es: ¿por qué suena bien una obra, por ejemplo el *Minuet en sol mayor BWV Anh.114* de Bach?<sup>8</sup> Al estudiar esta obra suena lógica y bien construida. No existe ninguna duda en que una nota sigue a otra en un entrecruzamiento perfecto. Pero ¿por qué suena bien?, ¿qué factor o factores existen que ofrecen esta sensación?

Esta pregunta puede levantar una discusión muy amplia, ya que puede contemplarse desde distintos puntos de vista. En este método se trata de encontrar alguna respuesta a través del análisis armónico y formal, y trabajando con la improvisación. Y es con el trabajo de este último punto en donde se descubrirá aquello que funciona y lo que no, y qué se necesita cambiar o implementar para mejorar cada ejemplo. La respuesta se encontrará en el hacer, apoyado en la explicación teórica. El oído, gusto y conocimiento musical serán los mejores aliados, los cuales también se intenta desarrollar a la par.

---

<sup>6</sup> Instituto de Educación Musical Emilio Molina, [www.iem2.es/](http://www.iem2.es/)

<sup>7</sup> Un listado completo de los libros se encuentra en la Bibliografía.

<sup>8</sup> El cual se analiza ampliamente a lo largo del método.

## INTRODUCCIÓN

El método está diseñado para practicar un aspecto a la vez, tantas veces como sea necesario para alcanzar el objetivo planteado en cada ejercicio. De la misma manera que se invierte cierta cantidad de tiempo para comprender el movimiento de la mano y del brazo para tocar octavas, o para aprender una pieza, cada ejercicio de improvisación tendrá que realizarse destinándole tiempo, esfuerzo y concentración.

Este método es una propuesta para introducirte en un ámbito diferente que complementa tus habilidades como pianista.

Lo novedoso en el método es que cada ejercicio te lleva de la mano, y no te deja a tu propia suerte. Es importante que sigas en orden las lecciones, ya que cada nueva lección surge de la anterior, y con frecuencia, un ejercicio sirve de base para otro más elaborado.

Se solicita que improvises lo propuesto en los ejercicios, y después lo escribas en tu **Cuaderno de Ejercicios, Anexo I** de este método. Aunque el objetivo final es crear una improvisación musical en el momento, y por su carácter de inmediatez no se escribe, durante la etapa de preparación es útil realizarlo por escrito para que se fije en la memoria y adquieras herramientas y recursos musicales para tener a tu disposición. Además el material creado en una etapa temprana, será utilizado posteriormente en los siguientes ejercicios.

En cada lección se proponen diferentes  **EJERCICIOS**, los cuales vienen acompañados de un **Ejemplo**, el cual tan sólo es ilustrativo, ya que lo principal es tu trabajo de improvisación.

En cada **EJERCICIO** se encuentra un inicio y un final señalados por una flecha ➤, y los pasos intermedios indicados por un círculo (●). Se encuentran elementos fijos que señalan algunos límites, pero también están los elementos a variar, los cuales se cambian en cada ejercicio. Se trata de jugar y crear ideas a partir de un equilibrio entre lo que se queda y lo que se mueve.

Después de haber trabajado con el **EJERCICIO**, viene un recuadro llamado **PRÁCTICA**, en donde se señala cómo realizarlo nuevamente cambiando algunos elementos.

Se encuentran numerados tanto los ejercicios como las prácticas, teniendo un total de 145.



Si realizas cada ejercicio, al final puedes estar seguro de que podrás improvisar piezas con una forma específica.

En el método de improvisación de Carl Whitmer,<sup>9</sup> el autor se plantea un reto al utilizar un único motivo para desarrollar sus ejercicios de improvisación. Y retomando esta idea, en este método se utiliza un único motivo que se transforma mediante diversos recursos musicales. Con este motivo se escribieron todos los ejemplos, con el fin de demostrarte que improvisar no es inventar muchas ideas, sino aprender a relacionarlas unas con otras siguiendo las reglas que el tipo de música propone.

El motivo para los ejemplos expuestos surge del **EJERCICIO 4-1: CÓMO CONSTRUIR UN MOTIVO CON NOTAS DE LA TRÍADA** y se transcribe en el **Ejemplo 1**.

### Ejemplo 1



Para complementar la realización de cada ejercicio, se proponen diferentes recursos a través de recuadros titulados  **HERRAMIENTAS** e  **IDEAS**, con los cuales puedes experimentar de

<sup>9</sup> Carl Whitmer T., *The Art of Improvisation. A handbook of principles and methods for organists, pianists, teachers and all who desire to develop extempore playing, based upon melodic approach*, 4a.ed. (USA: W. Witmark & Sons, 1934).

## INTRODUCCIÓN

---



forma gradual. Como la época del **INTERNET** se encuentra en pleno auge, se incluyen algunas sugerencias en video para escuchar y ver en la página de YouTube, lo cual te puede ayudar a despertar e incentivar tu imaginación.

El método se divide en 3 capítulos, y cada uno a su vez contiene varias lecciones que presentan diversos ejercicios y herramientas. Revisa todo el capítulo en una primera lectura, y después practica cada ejercicio, la única manera de realmente aprovechar el contenido del método.

Cada ejercicio debe realizarse varias veces, y de preferencia ser presentado ante un maestro.

Se señala el cómo, pero puedes sentirte libre de experimentar y descubrir nuevos lugares, y enriquecer así tu propio trabajo y el método mismo.

El *Capítulo I: Revisión General*, consta de 5 lecciones. Es una visión general de los principios armónicos y analíticos que se necesitan para realizar los ejercicios de improvisación posteriores.

El *Capítulo II: Ejercicios de improvisación: Frases y Períodos*, consta de 6 lecciones. Este capítulo es una introducción al estudio de la improvisación a través de ejercicios sencillos, pero no simples, tratando de dar un soporte teórico sólido. Los ejercicios se inspiran en la manera como se aprende a tocar el piano: paso a paso. Se comienza a trabajar la improvisación propiamente dicha siguiendo algunos lineamientos que se encuentran insertos dentro del mundo de la música tonal. Por lo tanto, los ejemplos musicales que se analizan corresponden a los grandes compositores de la época barroca, clásica y romántica principalmente.

El *Capítulo III: Ejercicios de improvisación: Pequeñas Piezas Tonales*, consta de 3 lecciones. En este capítulo se explica cómo unir los elementos estudiados anteriormente para crear formas binarias, ternarias y rondó de 5 y 7 partes. El trabajo propone que, a partir de elementos simples, se desarrollen y se unan para obtener una obra compleja. El espacio para presentar obras bien construidas e interesantes es limitado en cuanto al número de compases y frases, pero amplio en cuanto a lo que puede contener.

Se añaden tres **APÉNDICES: I. SUSTITUCIÓN DEL ACORDE DE SUBDOMINANTE, II. TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS y III. MAPA DEL MÉTODO**, los cuales son útiles en determinados momentos.

En la **BIBLIOGRAFÍA** se encuentran registrados varios libros que ahondan sobre el tema y que pueden ser consultados para ampliar algún tema en específico del método.

El *Anexo I: Cuaderno de Ejercicios*, se trata de un cuaderno de trabajo. Se encuentra el título de cada ejercicio y la **PRÁCTICA** que aparece en el método seguido de papel pautado. Es una hoja en blanco que puedes utilizar para realizar tus ejercicios y tenerlos a la mano, ya que con frecuencia, en cada nueva lección se te solicita utilizar el trabajo realizado en etapas anteriores.

En el *Anexo II: Tablas de análisis e improvisación*, se juntan las tablas propuestas a lo largo del método con el fin de que puedas consultarlas rápidamente.

### RECOMENDACIONES GENERALES

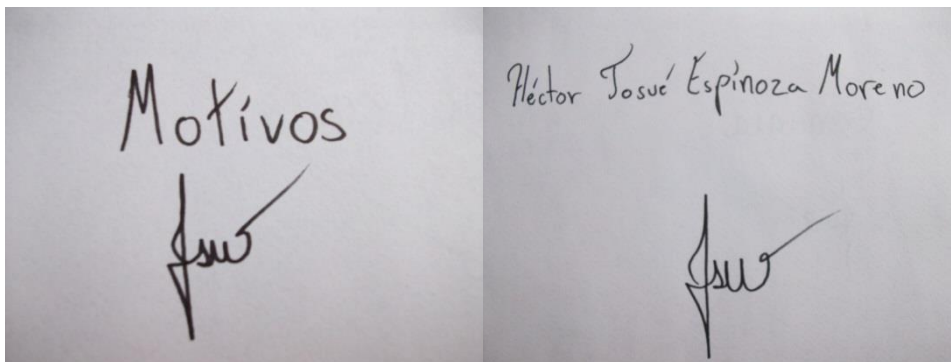
Por último, algunas recomendaciones para que tengas en cuenta durante la práctica:

- ❖ No dudes de tu capacidad.
- ❖ Si sientes que algún ejercicio se te dificulta, ve más despacio, tómate tu tiempo, oye alguna obra que te inspire y vuelve a realizar el ejercicio.
- ❖ Aunque quizá al principio tu idea suene rígida, no te detengas. Lo importante y necesario es que continúes, ya que a veces el primer obstáculo lo pone uno mismo.
- ❖ Explora tus límites, existen grandes enseñanzas en ese lugar.
- ❖ Escribe algunos de los ejercicios. Aunque la improvisación es un arte que por su propia característica no se escribe, estos manuscritos te pueden ayudar en un principio para desarrollar tu capacidad improvisadora, así como para ejercicios posteriores. Por ejemplo, Franz Liszt (1811-1886) retomaba obras anteriores y las volvía a trabajar en una época distinta.
- ❖ Cree en ti.
- ❖ Grábate de vez en cuando y escúchalo de manera crítica: ¿Qué hace falta en esta pieza? ¿Cómo puedo mejorarla?
- ❖ Trabaja con un amigo, ya sea a dos pianos o cuatro manos, o bien con algún instrumentista o cantante. Exploren el ejercicio y dispónganse a hacer música juntos.
- ❖ Si sientes que de repente sueñas como alguien más, ¡está bien! Es importante tratar de imitar a los grandes músicos, y poco a poco crear un repertorio de ideas, herramientas y recursos propios que te harán sonar cada vez más como tú lo esperas.
- ❖ No te aflijas si al principio no suena tu ejemplo como lo desearías, lo importante es seguir adelante y no detener el paso. Incursiona en este mundo para complementar lo conocido y siempre recuerda que la práctica hace al maestro.
- ❖ La improvisación es un proceso, un camino, y ningún camino está exento de dificultades, trabajos y obstáculos, pero tampoco de sorpresas, gratos momentos y soluciones.
- ❖ Es vital sobreponerse al miedo y atreverse a verter ideas sobre un papel en blanco que será llenado por el improvisador. Aunque quizá al principio las ideas suenen forzadas, lo importante es seguir practicando.
- ❖ De la misma manera que no se nace tocando el piano, tampoco se nace improvisando. Es necesario ejercitar el “músculo de la creatividad”, diferente al “músculo de tocar una obra hecha por alguien más”. Trabajando de manera ordenada, se adquieren herramientas que te pueden auxiliar a improvisar, a comprender y disfrutar la música desde un nuevo punto de vista.





En la página anterior:



### CAPÍTULO I: REVISIÓN GENERAL

---

Cuando se quiere aprender a realizar algo nuevo, se piensa en una serie de pasos para poder llevar a cabo la enseñanza de la mejor manera posible: quizá se busca un maestro, o bien se leen libros, revistas o literatura especializada en el tema de interés, y se pone en práctica lo investigado. Éste último punto es de crucial importancia cuando lo que se trata de aprender se encuentra relacionado con desarrollar una nueva pericia corporal o mental. Piensa en cómo se aprende a jugar tenis, a nadar o a bailar; a realizar ecuaciones matemáticas difíciles o crear un nuevo robot. Y cuando se comienza a estudiar algún instrumento musical, siempre es importante recordar el lugar preponderante que tendrá la práctica constante para dominar una pieza, y no se diga para intentar sobresalir en el instrumento elegido.

El **CAPÍTULO I: REVISIÓN GENERAL** se encuentra dividido en cinco lecciones, cada una tratando un tema en específico. En cada lección se incluye una serie de ejercicios que te invitan a practicar desde el primer momento. En una primera instancia, puedes leer toda la lección y revisar el contenido, para después comenzar con tu práctica. Tú, como lector serás la persona mejor capacitada para decidir qué aspectos de éstas primeras cinco lecciones necesitas reafirmar, y cuáles puedes pasar por alto. Se ofrece una revisión general de ciertos conocimientos que son indispensables para el trabajo de improvisación. No es un método de armonía o análisis en forma. Si requieres mayor información, deberás acudir a los textos especializados.

En la **LECCIÓN 1: BREVE REPASO DE ARMONÍA**, se ofrece un resumen muy general sobre los diferentes acordes que se encuentran dentro de la tonalidad, así como algunos acordes cromáticos que ayudan a darle color e interés a las marchas armónicas.

En la **LECCIÓN 2: PATRONES SECUENCIALES Y LA CADENCIA**, se muestran algunos patrones armónicos que se repiten y son llamados secuencias. La práctica de éstas entrena el oído, la mente y las manos del intérprete, ya que ayudan a reconocer en el teclado estructurar que pueden darle forma a tus ideas musicales.

En la **LECCIÓN 3: MODULACIÓN**, se brindan algunos esquemas que puedes practicar para entender cómo modular. Este tema es sumamente importante, ya que a veces el intérprete no entiende el proceso que el compositor siguió para transitar de una tonalidad a otra, y simplemente se pierde dentro de la música. Aunque en los ejercicios se modula a tonos cercanos, es una inversión a largo plazo el realizar distintas marchas tanto a lugares tanto cercanos como lejanos.

En la **LECCIÓN 4: MOTIVOS RÍTMICO-MELÓDICOS Y NOTAS DE ADORNO**, se proporciona una explicación sobre qué es un motivo, cómo se puede construir uno a partir de un arpeggio, y cómo se puede transformar utilizando notas no armónicas o de adorno. El motivo que aquí se conciba será usado en todos los ejercicios posteriores. Esto con el fin de que puedas encontrar muchas posibilidades a un único elemento que se relacionen de manera lógica.

En la **LECCIÓN 5: BREVE REPASO DE ANÁLISIS MUSICAL**, se revisa lo que es una frase, una cadena de frases, grupo de frases y un período. También se consideran algunas formas binarias y ternarias, y se designan mediante las palabras seccional o continua para identificarlas. Para ilustrar estos temas se analizan diferentes piezas y fragmentos de música muy conocidos. Con base en este conocimiento improvisarás tus propias piezas.<sup>1</sup>

---











<sup>1</sup> Los términos y el uso de ellos que aquí se manejan, provienen del libro de Douglass M. Green, *Form in Tonal Music. An Introduction to Analysis*, 2a. ed. (Austin, Texas: Holt Rinehart, 1979).

## **CAPÍTULO I: REVISIÓN GENERAL**

---

Ojalá que este viaje en el mundo de la improvisación sea un estímulo para que te conviertas en inventor y creador de tu propia música. Y también es una invitación para descubrir desde un nuevo ángulo cualquier obra musical llegue a tus manos, comprendiéndola y asombrándote con la inventiva de los compositores e improvisadores.

## LECCIÓN 1: BREVE REPASO DE ARMONÍA

LECCIÓN 1: BREVE REPASO DE ARMONÍA.....	11
ARMONÍA DIATÓNICA.....	12
 EJERCICIO 1-1: TRÍADAS QUE SE FORMAN EN EL MODO MAYOR Y MENOR .....	12
 EJERCICIO 1-2: INVERSIONES DE LAS TRÍADAS QUE SE FORMAN EN EL MODO MAYOR Y MENOR .....	13
 EJERCICIO 1-3: ACORDES DE SÉPTIMA QUE SE FORMAN EN EL MODO MAYOR Y MENOR .....	14
 EJERCICIO 1-4: INVERSIONES DE LOS ACORDES DE SÉPTIMA QUE SE FORMAN EN EL MODO MAYOR Y MENOR.....	16
ARMONÍA CROMÁTICA.....	17
 EJERCICIO 1-5: ACORDE DE DOMINANTE SECUNDARIA.....	17
 EJERCICIO 1-6: ACORDE DE SÉPTIMA DISMINUIDA .....	20
 EJERCICIO 1-7: ACORDE DE SEXTA NAPOLITANO ó $bII_6$ .....	23
 EJERCICIO 1-8: ACORDE DE SEXTA AUMENTADA .....	25
 INTERNET 1-A: MOZART Y LAS FUNCIONES ARMÓNICAS.....	26
 HERRAMIENTA 1-A: EXAMEN GENERAL.....	26

## ARMONÍA DIATÓNICA



### EJERCICIO 1-1: TRÍADAS QUE SE FORMAN EN EL MODO MAYOR Y MENOR

1

- ▶ En el **Ejemplo 1-1** se encuentran las tríadas que se forman en el modo mayor utilizando la escala de do mayor como modelo. Debajo de cada tríada se incluye el cifrado con un número romano que designa cada grado.
- Los números romanos escritos con mayúscula se refieren a acordes mayores (I, IV y V); los números romanos con minúscula se refieren a acordes menores (ii, iii y vi); el número romano con minúscula y un pequeño círculo a su derecha se refiere al acorde disminuido (vii°).
- Cada grado de la escala se designa con un término que lo identifica, el cual se anota encima de cada uno.
- Toca en el piano las tríadas que se forman en do mayor.

#### Ejemplo 1-1

**MODO MAYOR**

Tónica Súper tónica Mediante Subdominante Dominante Súper dominante Sensible Tónica

I ii iii IV V vi vii° I

- En el **Ejemplo 1-2** se encuentran las tríadas que se forman en el modo menor utilizando la escala de do menor como modelo. Se incluyen los acordes que se forman tanto en la escala natural como en la escala melódica (con el sexto y séptimo grados ascendidos), lo cual ofrece dos opciones para el ii, III, iv, v, VI y VII grados. Debajo de cada tríada se incluye el cifrado con un número romano que designa cada grado.
- Los números romanos escritos con minúscula se refieren a acordes menores (i, ii, iv, y v); los números romanos con mayúscula se refieren a acordes mayores (III, IV, V, VI y VII); los números romanos con minúscula y un pequeño círculo a su derecha se refieren a acordes disminuidos (ii°, vi° y vii°); y el número romano con mayúscula y un signo + a su derecha se refiere al acorde aumentado (III+).
- Cada grado de la escala se designa con un término que lo identifica, el cual se anota encima de cada uno.
- Toca en el piano las tríadas que se forman en do menor.

#### Ejemplo 1-2

**MODO MENOR**

Tónica Súper tónica Mediante Subdominante Dominante Súper dominante Sensible Tónica

i ii° ii III III+ iv IV v V VI vi° VII vii° i

- Observa la **Tabla 1-1: Tonalidades mayores, menores y número de alteraciones**. Se trata de una versión del círculo de quintas.

## LECCIÓN 1: BREVE REPASO DE ARMONÍA

**Tabla 1-1: Tonalidades mayores, menores y número de alteraciones**

MODO MAYOR	C $\flat$	G $\flat$	D $\flat$	A $\flat$	E $\flat$	B $\flat$	F	C	G	D	A	E	H	F $\sharp$	C $\sharp$
MODO MENOR	a $\flat$	e $\flat$	b $\flat$	f	c	g	d	a	e	h	f $\sharp$	c $\sharp$	g $\sharp$	d $\sharp$	a $\sharp$
NÚMERO DE ALTERACIONES	7 $\flat$	6 $\flat$	5 $\flat$	4 $\flat$	3 $\flat$	2 $\flat$	1 $\flat$	Teclas blancas	1 $\sharp$	2 $\sharp$	3 $\sharp$	4 $\sharp$	5 $\sharp$	6 $\sharp$	7 $\sharp$

- Las tonalidades se designan mediante el sistema de letras: las mayúsculas se refieren a las tonalidades mayores, y las minúsculas a las menores. La letra “A” ó “a” corresponde a “la mayor” y “la menor” respectivamente; “B” ó “b”=“si mayor” o “si menor”; “C” ó “c”=“do mayor” o “do menor”; “D” ó “d”=“re mayor” o “re menor”; “E” ó “e”=“mi mayor” o “mi menor”; “F” ó “f”=“fa mayor” o “fa menor”; “G” ó “g”=“sol mayor” o “sol menor”.
- En la primera línea se encuentran las tonalidades mayores, en la segunda las menores, relativas de las anteriores, y en la última se anota el número de sostenidos o bemoles que cada una tiene.
- Los ejemplos de esta lección se muestran principalmente en do mayor (C), que se encuentra en el centro de la tabla, y su homónimo menor, do menor (c).
- Si has observado a los músicos profesionales, habrás notado que todos ellos conocen a la perfección el círculo de quintas. Estúdialo y memorízalo, ya que es un apoyo para comprender la música tonal, y en el caso de los ejercicios aquí propuestos, te ayuda a resolverlos.
- A continuación se encuentra la **PRÁCTICA 2**. Uno de los beneficios que obtienes al realizarla, es el de conocer mejor el teclado, lo cual influye positivamente en tu manera de tocar e improvisar.

2

**PRÁCTICA** Utilizando la **Tabla 1-1: Tonalidades mayores, menores y número de alteraciones**, realiza el **EJERCICIO 1-1** de ➤ a ➤. Escoge una tonalidad mayor y toca las tríadas que se forman sobre cada grado. Después realiza el mismo procedimiento con su relativo y homónimo menores. Trabaja con todas las tonalidades mayores y menores. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



### EJERCICIO 1-2: INVERSIONES DE LAS TRÍADAS QUE SE FORMAN EN EL MODO MAYOR Y MENOR

3

- En el **Ejemplo 1-3** se muestra un acorde a) mayor, b) menor, c) disminuido y d) aumentado, en posición fundamental, y en sus dos posibles inversiones. Las inversiones acontecen cuando se cambia de posición el sonido más grave.
- En la posición fundamental, la nota raíz o fundamental se encuentra en la voz más grave y su cifrado es (grado) $\frac{5}{3}$  o solamente el grado (I, vii, etc.).
- En la primera inversión, la tercera del acorde se encuentra en la voz más grave, y su cifrado es (grado) $\frac{6}{4}$ .
- En la segunda inversión, la quinta del acorde se encuentra en la voz más grave, y su cifrado es (grado) $\frac{6}{4}$ .

## LECCIÓN 1: BREVE REPASO DE ARMONÍA

- Cada acorde de la escala puede ser invertido de la misma manera.
- Las inversiones de los acordes ayudan a que el bajo presente una línea melódica fluida y suave, además de que se obtienen diferentes colores y sensaciones armónicas.
- Toca en el piano acordes mayores, menores, disminuidos y aumentados con sus respectivas inversiones.
- ▶ Para afirmar estos conocimientos, realiza la **PRÁCTICA 4**.

### Ejemplo 1-3

a) ACORDE MAYOR      b) ACORDE MENOR      c) ACORDE DISMINUIDO      d) ACORDE AUMENTADO

Fundamental      Fundamental      Fundamental      Fundamental

I    I<sup>6</sup>    I<sub>4</sub>  
Primera    Segunda  
inversión    inversión

i    i<sup>6</sup>    i<sub>4</sub>  
Primera    Segunda  
inversión    inversión

vii<sup>o</sup>    vii<sup>o6</sup>    vii<sup>o4</sup>  
Primera    Segunda  
inversión    inversión

I+    I+<sup>6</sup>    I+<sub>4</sub>  
Primera    Segunda  
inversión    inversión

4

**PRÁCTICA** Utilizando la **Tabla 1-1: Tonalidades mayores, menores y número de alteraciones**, realiza el **EJERCICIO 1-2** de ▶ a ▶. Escoge una tonalidad mayor y toca las triadas e inversiones de cada grado. Después realiza el mismo procedimiento con su relativo y homónimo menores. Trabaja con todas las tonalidades mayores y menores. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



### EJERCICIO 1-3: ACORDES DE SÉPTIMA QUE SE FORMAN EN EL MODO MAYOR Y MENOR

5

- ▶ En el **Ejemplo 1-4** se encuentran los acordes de séptima que se forman en el modo mayor utilizando la escala de do mayor como modelo.
- Debajo cada acorde de séptima se incluye el cifrado con un número romano que designa cada grado, acompañado de un 7, que indica que contiene la séptima.
- Los números romanos escritos con mayúscula y la sílaba ma<sub>7</sub>, significan que tanto la tríada del acorde como la séptima son mayores (I ma<sub>7</sub>, IV ma<sub>7</sub>).
- Los números romanos escritos con mayúscula y un único 7 significan un acorde con calidad de dominante con séptima (V<sub>7</sub>).
- Los números romanos escritos con minúscula y la sílaba mi<sub>7</sub> significan que tanto la tríada del acorde como la séptima son menores (ii mi<sub>7</sub>, iii mi<sub>7</sub> y vi mi<sub>7</sub>).
- Los números romanos con minúscula, un pequeño círculo a su derecha atravesado por una línea diagonal y un 7 significan un acorde semi-disminuido (vii<sup>o</sup><sub>7</sub>).
- Encima de cada acorde de séptima se señala su conformación mediante dos letras: la primera designa la calidad de la tríada (M=mayor, m=menor, d=disminuida), y la segunda la calidad de la séptima. Por ejemplo, el acorde de tónica con séptima es un acorde MM, es decir, la tríada y la séptima son mayores.
- El acorde de dominante con séptima es el único que es Mm.
- Toca en el piano los acordes de séptima que se forman en do mayor.

## LECCIÓN 1: BREVE REPASO DE ARMONÍA

### Ejemplo 1-4

**MODO MAYOR**

MM
mm
mm
MM
Mm
mm
dm
MM

I ma<sup>7</sup>
ii mi<sup>7</sup>
iii mi<sup>7</sup>
IV ma<sup>7</sup>
V<sup>7</sup>
vi mi<sup>7</sup>
vii ø<sup>7</sup>
I ma<sup>7</sup>

- En el **Ejemplo 1-5** se encuentran los acordes de séptima que se forman en el modo menor utilizando la escala de do menor como modelo. Se incluyen los acordes que se forman tanto en la escala natural como en la escala melódica (con el sexto y séptimo grados ascendidos), lo cual ofrece dos opciones diferentes para cada grado, y cuatro opciones para el VII grado.
- Debajo cada acorde de séptima se incluye el cifrado con un número romano que designa cada grado, acompañado de un 7, que indica que contiene la séptima.
- Los números romanos escritos con minúscula y la sílaba mi<sub>7</sub> significan que la tríada del acorde y la séptima son menores (i mi<sub>7</sub>, ii mi<sub>7</sub>, iv mi<sub>7</sub>, y v mi<sub>7</sub>).
- Los números romanos con minúscula, la sílaba mi y un triángulo a la derecha, significan que la tríada del acorde es menor y la séptima mayor (i mi<sup>Δ</sup>).
- Los números romanos con mayúscula y la sílaba ma<sub>7</sub> significan que tanto la tríada del acorde como la séptima son mayores (III ma<sub>7</sub>, IV ma<sub>7</sub>, V ma<sub>7</sub>, VI ma<sub>7</sub> y VII ma<sub>7</sub>).
- Los números romanos escritos con mayúscula y un único 7 significan un acorde con calidad de dominante con séptima (V<sub>7</sub>).
- Los números romanos con minúscula, un pequeño círculo atravesado por una línea diagonal a su derecha y un 7 significan un acorde semi-disminuido (ii<sup>o</sup><sub>7</sub>, vi<sup>o</sup><sub>7</sub> y vii<sup>o</sup><sub>7</sub>).
- Los números romanos con minúscula, un pequeño círculo a su derecha y un 7 significan un acorde disminuido (vii<sup>o</sup><sub>7</sub>), que también se cifra con dim<sub>7</sub> (vii dim<sub>7</sub>).
- Los números romanos con mayúscula, un signo de +, y un triángulo a su derecha significan un acorde aumentado con séptima mayor (III<sup>+</sup><sub>7</sub>).
- Encima de cada acorde de séptima se señala su conformación mediante dos letras: la primera designa la calidad de la tríada (M=mayor, m=menor, d=disminuida), y la segunda la calidad de la séptima. Por ejemplo, el acorde de tónica con séptima es un acorde mm, es decir, la tríada y la séptima son menores; o bien mM, la tríada es menor y la séptima mayor.
- Se forma un acorde Mm -que corresponde a la estructura del acorde de dominante con séptima- en el IV<sub>7</sub>, V<sub>7</sub> y VII<sub>7</sub>.
- Toca en el piano los acordes con séptima que se forman en do menor.
- Para afirmar estos conocimientos, realiza la **PRÁCTICA 6**.

### Ejemplo 1-5

**MODO MENOR**

mm
mM
dm
mm
Mm
Am
mm
Mm
mm
Mm
MM
dm
Mm
MM
Disminuido
dd
Semidisminuido
dm

i mi<sup>7</sup>
i mi<sup>Δ</sup>
ii ø<sup>7</sup>
iii mi<sup>7</sup>
III ma<sup>7</sup>
III+<sup>Δ</sup>
iv mi<sup>7</sup>
IV<sup>7</sup>
v mi<sup>7</sup>
V<sup>7</sup>
VI ma<sup>7</sup>
vi ø<sup>7</sup>
VII<sup>7</sup>
VII ma<sup>7</sup>
vii ø<sup>7</sup>
vii ø<sup>7</sup>



## LECCIÓN 1: BREVE REPASO DE ARMONÍA

6

**PRÁCTICA** Utilizando la **Tabla 1-1: Tonalidades mayores, menores y número de alteraciones**, realiza el **EJERCICIO 1-3** de ▶ a ▶. Escoge una tonalidad mayor y toca los acordes de séptima que se forman sobre cada grado. Después realiza el mismo procedimiento con su relativo y homónimo menores. Trabaja con todas las tonalidades mayores y menores. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



### EJERCICIO 1-4: INVERSIONES DE LOS ACORDES DE SÉPTIMA QUE SE FORMAN EN EL MODO MAYOR Y MENOR

7

- ▶ En el **Ejemplo 1-6** se muestra un acorde a) de séptima mayor, b) de séptima menor-mayor, y c) de séptima disminuida. Cada uno se encuentra en posición fundamental y las tres inversiones que acontecen al cambiar de posición la voz más grave.
- En la posición fundamental, la nota raíz se encuentra en la voz más grave y su cifrado es (grado)<sub>7</sub>.
- En la primera inversión, la tercera del acorde se encuentra en la voz más grave, y su cifrado es (grado)<sub>5</sub><sup>6</sup>.
- En la segunda inversión, la quinta del acorde se encuentra en la voz más grave, y su cifrado es (grado)<sub>3</sub><sup>4</sup>.
- En la tercera inversión, la séptima del acorde se encuentra en la voz más grave y su cifrado es (grado)<sub>2</sub>.
- Cada acorde con séptima de cada grado de la escala puede ser invertido de la misma manera.
- Las inversiones de los acordes ayudan a que el bajo presente una línea melódica fluida y suave, además de que se obtienen diferentes colores y sensaciones armónicas.
- Toca en el piano diferentes acordes con séptima en posición fundamental y sus respectivas inversiones.
- ▶ Aprovecha la **PRÁCTICA 8** para escuchar con cuidado cada inversión.

#### Ejemplo 1-6

a) ACORDE DE SÉPTIMA MAYOR

Fundamental    Primera inversión    Segunda inversión    Tercera inversión

Ima<sup>7</sup>    Ima<sub>5</sub><sup>6</sup>    Ima<sub>3</sub><sup>4</sup>    Ima<sub>2</sub>

b) ACORDE DE SÉPTIMA MENOR-MAYOR

Fundamental    Primera inversión    Segunda inversión    Tercera inversión

imi<sup>Δ</sup>    imi<sub>5</sub><sup>Δ6</sup>    imi<sub>3</sub><sup>Δ4</sup>    imi<sub>2</sub><sup>Δ2</sup>

c) ACORDE DE SÉPTIMA DISMINUIDA

Fundamental    Primera inversión    Segunda inversión    Tercera inversión

vii<sup>o7</sup>    vii<sub>5</sub><sup>o6</sup>    vii<sub>3</sub><sup>o4</sup>    vii<sub>2</sub><sup>o2</sup>

8

**PRÁCTICA** Utilizando la **Tabla 1-1: Tonalidades mayores, menores y número de alteraciones**, realiza el **EJERCICIO 1-4** de ▶ a ▶. Escoge una tonalidad mayor y toca las inversiones de los acordes de séptima que se forman sobre cada grado. Después realiza el mismo procedimiento con su relativo y homónimo menores. Trabaja con todas las tonalidades mayores y menores. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

## ARMONÍA CROMÁTICA



### EJERCICIO 1-5: ACORDE DE DOMINANTE SECUNDARIA

9

▶ Toca *The Star Spangled Banner* del **Ejemplo 1-7**.

#### Ejemplo 1-7

*The Star Spangled Banner* John Stafford Smith  
(1750-1836)

- En las primeras dos frases se encuentran cifrados los acordes diatónicos, aquellos que pertenecen a la tonalidad de origen. Continúa cifrando los acordes diatónicos de la pieza.
- **1 ACORDE DE DOMINANTE SECUNDARIA:** Los acordes marcados mediante un recuadro y los incisos a), b) y c) contienen una nota cromática que altera su calidad original y función. En el **Ejemplo 1-8** se encuentran estos acordes acomodados por terceras para estudiar su estructura.

#### Ejemplo 1-8

- Los acordes d) y e) son acordes de séptima disminuida y se estudiarán en el **EJERCICIO 1-6: ACORDE DE SÉPTIMA DISMINUIDA**.

## LECCIÓN 1: BREVE REPASO DE ARMONÍA

- El acorde a) es un acorde de séptima que se encuentra construido sobre el tercer grado de do mayor, mi, que en su forma diatónica es un acorde menor con séptima menor. Al alterar mediante un sostenido la tercera del acorde (sol), se convierte en un acorde mayor, creando una estructura es Mm, que corresponde a un acorde de dominante con séptima.
- Como el acorde de dominante con séptima tiene función de dominante, se resuelve hacia un acorde cuya fundamental se encuentra una quinta hacia abajo o cuarta hacia arriba.
- El acorde a)  $Mi_7$ , resuelve hacia la menor, sexto grado de la tonalidad original. Este acorde se cifra como  $V_7/vi$  (quinto con séptima del sexto). Observa el inciso a) del **Ejemplo 1-9**.
- El acorde b)  $Re_7$ , resuelve hacia sol mayor, quinto grado de la tonalidad original. Este acorde se cifra como  $V_7/V$  (quinto con séptima del quinto). Observa el inciso b) del **Ejemplo 1-9**.
- El acorde c)  $La_7$ , resuelve hacia re menor, segundo grado de la tonalidad original. Este acorde se cifra como  $V_7/ii$  (quinto con séptima del segundo). Observa el inciso c) del **Ejemplo 1-9**.
- Estos acordes son acordes cromáticos o alterados, porque no pertenecen a la tonalidad original, y se conocen como dominantes secundarias. Pueden tener o no la séptima.<sup>1</sup> Una de sus funciones es dar color e interés a la armonía, como en el caso de *The Star Spangled Banner*. Toca nuevamente la pieza omitiendo las alteraciones y escucha la diferencia.
- Otra función primordial es la de modular, como se estudiará en el **EJERCICIO 3-7: MODULACIÓN QUE INTRODUCE UN ACORDE CROMÁTICO: ACORDE ALTERADO MAYOR** de la **LECCIÓN 3: MODULACIÓN**.
- **2 RESOLUCIÓN:** Estudia la resolución de las dominantes secundarias en el **Ejemplo 1-7** donde aparecen en posición fundamental e invertidas, y en el **Ejemplo 1-9**.
- Lo más común es que la fundamental de la dominante secundaria resuelva por un salto de quinta descendente o cuarta ascendente a la nueva fundamental; la séptima descienda y se convierta en la tercera del siguiente acorde; y la tercera, que es el séptimo grado de la tonalidad, resuelva hacia arriba, convirtiéndose en la nueva fundamental.

### Ejemplo 1-9

Diagram illustrating the resolution of secondary dominants in G major. The notation shows three examples (a, b, c) with chord symbols and figured bass notation (F, 3) indicating the resolution of the 3rd degree of the first chord to the 7th degree of the second, and the 7th degree of the first chord to the 3rd degree of the second.

- a)  $V_7/vi$  (Mi7) resolving to  $vi$  (mi).
- b)  $V_7/V$  (Re7) resolving to  $V$  (sol).
- c)  $V_7/ii$  (La7) resolving to  $ii$  (re).

- **3 INVERSIONES:** Las inversiones de los acordes de dominante secundaria se cifran igual que los acordes de séptima.

### Ejemplo 1-10

Diagram illustrating the inversions of the dominant seventh chord in G major. The notation shows four examples:  $V^7$ ,  $V^6_5$ ,  $V^4_3$ , and  $V^2$ .

<sup>1</sup> El acorde de dominante secundaria puede aparecer con séptima o sin ella, aunque cuando la contiene, la función de séptima de dominante, y su tendencia para resolver una quinta hacia abajo es más fuerte.

## LECCIÓN 1: BREVE REPASO DE ARMONÍA

- 4 **DOMINANTES SECUNDARIAS EN LA TONALIDAD MAYOR:** Existen cinco dominantes secundarias que se forman en la tonalidad mayor:  $V_7/ii$ ,  $V_7/iii$ ,  $V_7/IV$ ,  $V_7/V$  y  $V_7/vi$ . No existe el  $V_7/vii^\circ$  porque el séptimo grado diatónico es disminuido.

### Ejemplo 1-11

$V_7/ii$     $ii$     $V_7/iii$     $iii$     $V_7/IV$     $IV$     $V_7/V$     $V$     $V_7/vi$     $vi$

- 5 **DOMINANTES SECUNDARIAS EN LA TONALIDAD MENOR:** Existen cinco dominantes secundarias que se forman en la tonalidad menor, dos de ellas con dos resoluciones:  $V_7/III$ ,  $V_7/IV$  ó  $V_7/iv$ ,  $V_7/v$  ó  $V_7/V$ ,  $V_7/VI$ ,  $V_7/VII$ . El  $iv$  y  $v$  grados pueden ser menores en la escala menor natural, o mayores, utilizando la escala menor melódica. No existe el  $V_7/ii^\circ$  porque el segundo grado diatónico es disminuido.
- ▶ La **PRÁCTICA 10** te ayuda a identificar los acordes de dominante secundaria de las diferentes tonalidades en tres ámbitos importantes para el desarrollo del músico: el auditivo, visual y muscular.

### Ejemplo 1-12

$V_7/III$     $III$     $V_7/IV$     $iv$     $V_7/IV$     $IV$     $V_7/V$     $v$     $V_7/V$     $V$     $V_7/VI$     $VI$     $V_7/VII$     $VII$

10

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 1-5** de ▶ a ▶. Toca *The Star Spangled Banner* pero en otra tonalidad. Identifica las dominantes secundarias, su resolución e inversiones en la nueva tonalidad.

Utilizando la **Tabla 1-1: Tonalidades mayores, menores y número de alteraciones**, escoge una tonalidad mayor y construye las dominantes secundarias que se forman en cada grado con su resolución, como en los **Ejemplos 1-11** y **1-12**. Después realiza el mismo procedimiento con su relativo y homónimo menores. Trabaja con todas las tonalidades mayores y menores. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



**EJERCICIO 1-6: ACORDE DE SÉPTIMA DISMINUIDA**

11

- ▶ Toca los compases 31 a 33 correspondientes a la parte de piano del primer movimiento del *Concierto para piano y orquesta en la menor Op.54* de R. Schumann del **Ejemplo 1-13**.

**Ejemplo 1-13**

*Concierto para piano y orquesta en la menor Op.54*  
R. Schumann

31 **Allegro affetuoso**

I                    V                    I                    V                    IV                    I

- Este pasaje en particular se encuentra en sol mayor. Se cifraron los acordes diatónicos, aquellos que pertenecen a la tonalidad.
- **1 ACORDES DE SÉPTIMA DISMINUIDA:** Observa los acordes marcados mediante un recuadro y las letras d), e) y f). Todos ellos contienen notas cromáticas que alteran su calidad original y función. En el **Ejemplo 1-14** se encuentran los acordes acomodados por terceras para estudiar su estructura.

**Ejemplo 1-14**

- El acorde d) del **Ejemplo 1-7** corresponde al acorde d) del **Ejemplo 1-14**, aunque sin séptima. El acorde e) del **Ejemplo 1-7** corresponde al acorde e) del **Ejemplo 1-14**.
- Existen otras notas cromáticas en la mano derecha de los compases 32 y 33, pero son bordados cromáticos que se señalan con una **B**.<sup>2</sup> Es importante no confundir estas notas con acordes cromáticos.
- Los acordes d), e) y f) del **Ejemplo 1-14** se encuentran contruidos por terceras menores. La estructura de este acorde es: tríada disminuida y séptima disminuida, dim-dim. Aparece en el séptimo grado de la escala menor armónica y se conoce como acorde de séptima disminuida.
- En estos acordes, la fundamental corresponde al séptimo grado de la tonalidad a la cual resuelven.
- El acorde de séptima disminuida resuelve en un acorde que se encuentra una segunda menor más arriba.

<sup>2</sup> Véase el **EJERCICIO 4-4: NOTAS DE ADORNO POR GRADO CONJUNTO NO ACENTUADAS: NOTA DE PASO, BORDADO, ANTICIPACION** en la **LECCIÓN 4: MOTIVOS RÍTMICO-MELÓDICOS Y NOTAS DE ADORNO**.

## LECCIÓN 1: BREVE REPASO DE ARMONÍA

- El acorde de do sostenido disminuido con séptima, d) del **Ejemplo 1-15**, resuelve a re mayor o re menor, quinto grado de la tonalidad original. Se cifra como  $vii^{\circ}_7/V$  ó  $vii^{\circ}/v$  (séptimo disminuido con séptima del quinto -mayor o menor).
- El acorde de si disminuido con séptima, f) del **Ejemplo 1-15**, resuelve a do mayor o do menor, cuarto grado de la tonalidad original. Se cifra como  $vii^{\circ}_7/IV$  ó  $vii^{\circ}/iv$  (séptimo disminuido con séptima del cuarto -mayor o menor).
- El acorde de fa sostenido disminuido con séptima, e) del **Ejemplo 1-15**, resuelve a la tónica, mayor o menor. Se cifra como  $vii^{\circ}_7$  (séptimo disminuido con séptima). Se trata de un acorde cromático, porque en sol mayor, el acorde de séptimo grado con séptima no tiene mi bemol.
- Estos acordes son cromáticos o alterados, y no pertenecen a la tonalidad original. Una de sus funciones es dar color a la armonía, como en este caso. Toca el pasaje del *Concierto para piano y orquesta Op.54* del **Ejemplo 1-13** omitiendo las alteraciones en estos acordes y escucha la diferencia.
- Otra función primordial es la de modular, como se estudiará en el **EJERCICIO 3-9: MODULACIÓN QUE INTRODUCE UN ACORDE CROMÁTICO: ACORDE DE SÉPTIMA DISMINUIDA ENARMONIZADO** de la **LECCIÓN 3: MODULACIÓN**.
- **2 RESOLUCIÓN:** Estudia la resolución de los acordes en la partitura del **Ejemplo 1-13**, y en la reducción del **Ejemplo 1-15**. Se anotan dos opciones para cada resolución, en mayor y en menor.

### Ejemplo 1-15

d)  $vii^{\circ}_7/V$  V  $vii^{\circ}_7/v$  v  
 f)  $vii^{\circ}_7/IV$  IV  $vii^{\circ}_7/v$  iv  
 e)  $vii^{\circ}_7$  I  $vii^{\circ}_7$  i

- **3 INVERSIONES:** Las inversiones del acorde de séptima disminuida se cifran de la misma manera que los acordes de séptima.

### Ejemplo 1-16

$vii^{\circ}_7$   $vii^{\circ}_5$   $vii^{\circ}_3$   $vii^{\circ}_2$

- Al tocar las inversiones del acorde de séptima disminuida, se observa que las tres inversiones suenan como si fueran una nueva posición fundamental.
- La razón de este fenómeno sonoro, es que los acordes de séptima disminuida son simétricos, compuestos por tres terceras menores.
- Si se enarmonizan las notas de las tres inversiones del acorde de séptima disminuida, aparecen tres acordes de séptima disminuida adicionales, cada uno en posición fundamental. Cada acorde de séptima disminuida contiene cuatro séptimos grados en potencia.

### Ejemplo 1-17

C:  $vii^{\circ}_7$  C:  $vii^{\circ}_5$  Eb:  $vii^{\circ}_7$  C:  $vii^{\circ}_3$  F#:  $vii^{\circ}_7$  C:  $vii^{\circ}_2$  A:  $vii^{\circ}_7$

## LECCIÓN 1: BREVE REPASO DE ARMONÍA

- Como existen doce diferentes sonidos en una octava, se pueden formar doce acordes de séptima disminuida, cada uno construido sobre cada nota. Sin embargo, debido a las equivalencias enarmónicas, sólo existen tres acordes de séptima disminuida que suenan distinto. Observa el **Ejemplo 1-18**. El acorde marcado con el número 1 se repite a lo largo de la escala cromática cuatro veces de forma enarmónica, al igual que el 2 y el 3.

### Ejemplo 1-18

- En el **EJERCICIO 3-9: MODULACIÓN QUE INTRODUCE UN ACORDE CROMÁTICO: ACORDE DE SÉPTIMA DISMINUIDA ENARMONIZADO** de la **LECCIÓN 3: MODULACIÓN** se apreciará la utilidad del acorde de séptima disminuida para modular de un tono a otro basado en el principio de séptimos grados múltiples.
- Algunos teóricos opinan que el acorde de séptimo grado es en realidad un acorde de dominante con séptima con la fundamental omitida, como en el inciso a) del **Ejemplo 1-19**. En el caso del acorde de séptima disminuida, consideran que se trata de un acorde de dominante con la novena menor añadida y la fundamental omitida, como en el inciso b) del **Ejemplo 1-19**.

### Ejemplo 1-19

- En este método se prefiere cifrar el acorde de séptima disminuida como vii° ó vii°<sub>7</sub>.
- **4 DOMINANTES SECUNDARIAS Y SÉPTIMA DISMINUIDA EN MAYOR Y MENOR:** En el **Ejemplo 1-20** se presenta una relación de los acordes de dominante secundaria y séptima disminuida que corresponden a cada grado.
- ▶ La **PRÁCTICA 12** te ayuda a identificar los acordes de séptima disminuida de las diferentes tonalidades en tres ámbitos muy importantes para el desarrollo del músico: el auditivo, visual y muscular.

### Ejemplo 1-20

12

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 1-6** de ▶ a ▶. Toca el fragmento del *Concierto Op.54* de R. Schumann en otra tonalidad. Identifica los acordes de séptima disminuida, su resolución e inversiones en la nueva tonalidad.

Utilizando la **Tabla 1-1: Tonalidades mayores, menores y número de alteraciones**, escoge una tonalidad mayor y construye las dominantes secundarias y séptimas disminuidas que se forman en cada grado. Después realiza el mismo procedimiento con su relativo y homónimo menores. Trabaja con todas las tonalidades mayores y menores. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



### EJERCICIO 1-7: ACORDE DE SEXTA NAPOLITANO ó $\flat II_6$

13

- ▶ Toca las tres cadencias completas del **Ejemplo 1-21** y observa con especial cuidado los acordes de subdominante.

#### Ejemplo 1-21

i ii<sup>o</sup><sub>6</sub> iv V i i  $\flat II_6$   $V_4^6 \dots \substack{5 \\ 3} \substack{4 \\ 3}$  i i  $\flat II_6$   $vii^{o7}/V$  V i

- El movimiento del bajo en estas cadencias es  $\hat{1}-\hat{4}-\hat{5}-\hat{1}$ .<sup>3</sup>
- En el inciso a), el acorde de subdominante es un acorde diatónico, el  $ii^o_6$ , que se convierte en iv al aparecer el do en la voz superior.
- **1 ACORDE DE SEXTA NAPOLITANO:** El acorde de subdominante de los incisos b) y c), es un segundo grado descendido en primera inversión.
- A este acorde se le conoce como acorde de sexta napolitano y se cifra como  $\flat II_6$ .
- El origen del término con el que se le conoce es un poco incierto. Mientras que se llama de *sexta* porque la mayoría de las veces aparece en primera inversión, *Napolitano* alude quizás al hecho de que se empleaba en óperas de la ciudad de Nápoles, Italia, en el siglo XVII.
- Aparece con mayor frecuencia en el modo menor, en donde usualmente sustituye al acorde diatónico de subdominante (iv ó  $ii^o_6$ ) en las cadencias auténticas.
- Al utilizar este acorde, es preferible doblar el  $\hat{4}$  del bajo, que los grados más activos  $\flat \hat{6}$  o  $\flat \hat{2}$ .

<sup>3</sup> Los números que tienen un ángulo encima, se refieren a los grados melódicos de la escala. Por ejemplo, en do mayor  $\hat{5}$ =sol,  $\hat{4}$ =fa,  $\hat{3}$ =mi,  $\hat{2}$ =re,  $\hat{1}$ =do, etc. En los ejemplos musicales, los números se encuentran por encima de las notas con un ángulo.



## LECCIÓN 1: BREVE REPASO DE ARMONÍA

- La línea melódica de la soprano puede realizar un movimiento de grado conjunto para conducir del segundo grado descendido al séptimo grado:  $b\hat{2}-\hat{8}-\#\hat{7}$ . El  $\hat{8}$  puede ser armonizado con el acorde de dominante con retardos  $\hat{6}-\hat{5}$ ,  $\hat{4}-\hat{3}$ ,<sup>4</sup> como en el inciso b) del **Ejemplo 1-21**.
- El  $\hat{8}$  puede también ser armonizado con un acorde de séptima disminuida secundaria,  $vii^{\circ}_7/V$ , que conduce al acorde de dominante V, como en el inciso c) del **Ejemplo 1-21**.
- En el **Ejemplo 1-22** se ofrece un ejemplo del acorde de sexta napolitano que aparece en el *Adagio sostenuto* de la *Sonata para piano en do sostenido menor Op.27 No.2 Claro de Luna* de L.V. Beethoven
- ▶ Realiza la **PRÁCTICA 14** e identifica los acordes de sexta napolitanos en otras tonalidades.

### Ejemplo 1-22

*Sonata en do sostenido menor Op.27 No.2*  
**Adagio sostenuto** L.V. Beethoven

The musical score shows the first three measures of the piece. The treble clef has a melody starting on G4, moving to F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The bass clef has a harmonic accompaniment starting on G3, moving to F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The chords are labeled as V<sup>6</sup>/<sub>5</sub>, i,  $bII^6$ , V<sup>7</sup>, and i.

14

**PRÁCTICA** Utilizando la **Tabla 1-1: Tonalidades mayores, menores y número de alteraciones**, realiza el **EJERCICIO 1-7** de ▶ a ▶. Escoge una tonalidad menor y toca cadencias completas utilizando el acorde de sexta napolitano. Completa la cadencia como en los incisos b) y c) del **Ejemplo 1-21**. Trabaja con todas las tonalidades menores. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

<sup>4</sup> En muchos libros de armonía, el tercer acorde del inciso b) se le conoce como  $i^6_4$  o cadencial  $\frac{6}{4}$ . En otros libros se reconoce como un acorde con función de dominante y con dos retardos: el  $\hat{6}$  que resuelve en el  $\hat{5}$ , y el  $\hat{4}$  que resuelve en el  $\hat{3}$ . Se considera que esta segunda opción responde mejor a la función del acorde y por lo tanto en el método se cifra como dominante. Véase también el **Ejemplo 5-12** y la explicación que lo acompaña en la **LECCIÓN 5: BREVE REPASO DE ANÁLISIS MUSICAL**.



EJERCICIO 1-8: ACORDE DE SEXTA AUMENTADA

15

- ▶ Toca los incisos a) y b) del **Ejemplo 1-23**.

**Ejemplo 1-23**

a) i iv<sup>6</sup> V      b) i V

- El bajo realiza un movimiento descendente por grado conjunto desde la fundamental hasta la dominante.
- En el inciso a) del **Ejemplo 1-23** se encuentra la popular cadencia llamada frigia (iv<sub>6</sub>-V).
- **1 ACORDE DE SEXTA AUMENTADA:** En el inciso b) del **Ejemplo 1-23** se añade una nota cromática (re sostenido) en el acorde del segundo tiempo. El intervalo que se forma entre el bajo (fa) y esta nota cromática es una sexta aumentada, lo que le da nombre al acorde.
- Por lo general se presenta en el modo menor, sobre el sexto grado. Cuando se presenta en el modo mayor, es necesario alterar el sexto grado descendándolo.
- Se cifra con un 6 y el signo +.
- Aunque en la época barroca no se utilizó demasiado, es en la época clásica en donde su popularidad crece para enfatizar la llegada al acorde de dominante en las semicadencias.
- **2 RESOLUCIÓN:** Una de las principales características del acorde de sexta aumentada es la tendencia del intervalo de sexta aumentada a resolver abriendo hacia la octava de la dominante. En el inciso b) del **Ejemplo 1-23** el fa resuelve bajando al mi; y el re sostenido subiendo medio tono para formar la octava.
- **3 FUNCIONES:** En las cadencias, el acorde de sexta aumentada puede sustituir a un acorde con función de subdominante como el iv ó ii<sup>6</sup>. Observa el inciso a) del **Ejemplo 1-24**.
- Algunas veces, el acorde de sexta aumentada se deriva del movimiento contrapuntístico de las voces, como en los incisos b) y d) del **Ejemplo 1-24**.
- En otras ocasiones puede ser utilizado como un acorde bordado que adorna a la dominante, como en el inciso c) del **Ejemplo 1-24**.
- También puede extender la zona de la dominante de la cadencia completa, como en el inciso d) del **Ejemplo 1-24**.

**Ejemplo 1-24**

a) c: i 6+ V i      b) c: i iv<sup>6+</sup> 6+ V      c) c: V 6+ V      d) c: i IV<sup>6</sup> 6+ V<sub>4</sub><sup>6</sup> V<sub>3</sub><sup>3</sup> i

## LECCIÓN 1: BREVE REPASO DE ARMONÍA

- **4 TIPOS DE ACORDE DE SEXTA AUMENTADA:** Existen tres tipos de acordes de sexta aumentada que de acuerdo a sus características se les designa con diferentes nombres: acorde de sexta aumentada italiana (It.), francesa (Fr.) y alemana (Al.).
- Se cifran como 6+It., 6+Fr., 6+Al.
- El acorde de 6+It. consiste en solamente tres sonidos:  $\flat\hat{6}$ ,  $\hat{1}$  y  $\#\hat{4}$ . Observa el inciso a) del **Ejemplo 1-25**.
- El acorde de 6+Fr. consiste de cuatro sonidos:  $\flat\hat{6}$ ,  $\hat{1}$ ,  $\#\hat{4}$  y  $\hat{2}$ . Observa el inciso b) del **Ejemplo 1-25**.
- El acorde de 6+Al. consiste de cuatro sonidos:  $\flat\hat{6}$ ,  $\hat{1}$ ,  $\#\hat{4}$  y  $\flat\hat{3}$ . Observa el inciso c) del **Ejemplo 1-25**.
- Para evitar las quintas paralelas que se producen entre el la bemol del bajo y mi bemol de la soprano en la 6+Al. de este último inciso, se puede retardar la resolución  $\flat\hat{3}-\hat{2}$ , pasando por un cadencial  $\frac{6}{4}$  como en el inciso d); o bien se puede utilizar un retardo  $\hat{6}-\hat{5}$  sobre la dominante como en el inciso e) del **Ejemplo 1-25**.

### Ejemplo 1-25

c: i v<sup>6</sup> 6+It. V    c: i 6+Fr. V    c: i 6+Al. V    c: 6+Al. V  $\frac{6}{4}$  i    6+Al. V  $\hat{6}-\hat{5}$  i

- Schumann utilizó el acorde de sexta aumentada italiana en una progresión cromática descendente en los compases 89 al 98 del *Intermezzo* del *Concierto para piano y orquesta Op. 54* transcrito en el **Ejemplo 1-26**.

### Ejemplo 1-26

## *Concierto para piano y orquesta Op. 54*

Intermezzo R. Schumann  
Andantino grazioso

89

Strings  
*pp*

6+It. E<sup>7</sup>    6+It. D<sup>7</sup>    6+It. C<sup>7</sup>

## LECCIÓN 1: BREVE REPASO DE ARMONÍA

95

6+It. E7

Fl.

Strings

*p*

*pp*

- ▶ Los acordes de sexta aumentada son muy utilizados porque le otorgan color e interés a las marchas armónicas. En un principio puede ser laborioso construirlos, pero la **PRÁCTICA 16** te ayuda en este aspecto para que puedas identificarlos y tocarlos, y de esta manera aprovecharlos en tus improvisaciones.

16

**PRÁCTICA** Utilizando la **Tabla 1-1: Tonalidades mayores, menores y número de alteraciones**, realiza el **EJERCICIO 1-8** de ▶ a ▶. Escoge una tonalidad menor y transporta los **Ejemplos 1-23, 1-24, 1-25** y **1-26**. Trabaja con las diferentes versiones de este acorde: sexta aumentada italiana, francesa y alemana como en el **Ejemplo 1-25** en todas las tonalidades menores. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



### INTERNET 1-A: MOZART Y LAS FUNCIONES ARMÓNICAS

En la página de Internet de YouTube escucha y ve los siguientes tres videos en los cuales aparece el análisis armónico de tres obras de W.A. Mozart, y con humor, un personaje de caricatura va “sintiendo” los cambios armónicos.

Allegro de la *Sonata en do mayor K.545*:

<http://youtu.be/Ln5O1Lultrs>

Adagio del *Concierto en la mayor No.23 K.488*:

<http://youtu.be/GFuFOCBNBFA>

Lacrymosa del *Requiem en re menor K.626*:
















<http://youtu.be/D8SD3ToKDsw>



### **HERRAMIENTA 1-A: EXAMEN GENERAL**

Aprovechando los ejemplos de este método, analízalos tratando de encontrar los elementos estudiados en la **LECCIÓN 1: BREVE REPASO DE ARMONÍA**.

## LECCIÓN 2: PATRONES SECUENCIALES Y LA CADENCIA

LECCIÓN 2: PATRONES SECUENCIALES Y LA CADENCIA.....	29
 IDEA 2-A: SECUENCIAS DIATÓNICAS Y CROMÁTICAS.....	30
 IDEA 2-B: LA CADENCIA.....	30
 IDEA 2-C: LA CADENCIA AUTÉNTICA PERFECTA E IMPERFECTA .....	31
 IDEA 2-D: CADENCIA FUERTE Y DÉBIL .....	32
 IDEA 2-E: CADENCIA NO CONCLUSIVA O SEMICADENCIA.....	32
 EJERCICIO 2-1: CADENCIA AUTÉNTICA PERFECTA, IMPERFECTA Y SEMICADENCIA .....	33
 IDEA 2-F: CADENCIA PLAGAL.....	34
 IDEA 2-G: CADENCIA COMPLETA.....	34
 EJERCICIO 2-2: CADENCIA PLAGAL Y COMPLETA.....	36
 INTERNET 2-A: LAS CADENCIAS.....	37
SECUENCIAS DIATÓNICAS .....	37
 EJERCICIO 2-3: SECUENCIAS POR SEGUNDAS: ARMONIZACIÓN DE LA ESCALA MAYOR Y MENOR.....	37
 EJERCICIO 2-4: SECUENCIA DIATÓNICA POR MOVIMIENTO DE QUINTA DESCENDENTE O CUARTA ASCENDENTE .....	39
SECUENCIAS CROMÁTICAS.....	40
 EJERCICIO 2-5: SECUENCIA CROMÁTICA POR MOVIMIENTO DE QUINTA JUSTA DESCENDENTE O CUARTA JUSTA ASCENDENTE.....	40
 EJERCICIO 2-6: SECUENCIA CROMÁTICA UTILIZANDO ACORDES DE SÉPTIMA DISMINUIDA .....	41
 HERRAMIENTA 2-A: EXAMEN GENERAL .....	42

## LECCIÓN 2: PATRONES SECUENCIALES Y LA CADENCIA

Una manera de conocer mejor el teclado y desarrollar de manera notable tu habilidad para la improvisación, es por medio de patrones armónicos y secuenciales que pueden transportarse a diferentes tonalidades. Existen secuencias muy utilizadas, como es el caso de las cadencias (que además se utilizan para reafirmar la tonalidad, terminar las frases, secciones o la obra en sí), la armonización de las escalas y el círculo de quintas.



### IDEA 2-A: SECUENCIAS DIATÓNICAS Y CROMÁTICAS

Existen secuencias diatónicas y cromáticas: las diatónicas utilizan los acordes pertenecientes a la misma tonalidad; la secuencia cromática incluye notas que no pertenecen a la tonalidad original, ya que se mueve mediante relaciones interválicas exactas a lo largo de su patrón.

En el **Ejemplo 2-1** se muestra una secuencia diatónica. El bajo realiza una secuencia de tercera descendente-cuarta ascendente, mientras que la soprano lo hace en orden inverso. Las terceras son mayores o menores, y las cuartas justas o aumentadas de acuerdo con las notas pertenecientes a do mayor. Debido a estos intervallos diferentes, la secuencia se mantiene dentro de la misma tonalidad.

#### Ejemplo 2-1

I vi ii vii iii I IV ii V iii vi IV vii V I

En el **Ejemplo 2-2** se muestra una secuencia cromática. El bajo realiza un movimiento de tercera menor descendente-cuarta justa ascendente; la soprano realiza cuarta justa ascendente-tercera menor descendente. El hecho de que la secuencia utilice la misma calidad de los intervallos, la obliga a recurrir a notas cromáticas.

#### Ejemplo 2-2

I vi



### IDEA 2-B: LA CADENCIA

La cadencia es una parte significativa dentro de la música tonal, ya que ayuda a definir la tonalidad, separar distintos elementos formales de la obra y terminar una frase, sección o pieza de manera más o menos contundente, dependiendo de su tipo.

Se trata de marchas armónicas con rasgos específicos que reciben diferentes nombres con base en algunas características musicales y armónicas, las cuales se estudian a continuación.

Una primera diferenciación es la de cadencias conclusivas y no conclusivas, que de acuerdo al contexto musical, los elementos estructurales básicos y la melodía, expresan el final de la frase, sección u obra con mayor o menor fuerza.

## LECCIÓN 2: PATRONES SECUENCIALES Y LA CADENCIA

Es importante identificar las cadencias dentro de la música, ya que señalan puntos clave para frasear y articular con sentido y dirección, además de que ayudan a aprehender fragmentos mayores, elemento esencial cuando se trata de memorizar una pieza.



### IDEA 2-C: LA CADENCIA AUTÉNTICA PERFECTA E IMPERFECTA

**CADENCIA AUTÉNTICA PERFECTA:** La cadencia auténtica es una cadencia conclusiva, que puede ser perfecta o imperfecta. Se utiliza extensamente dentro del contexto tonal, y por supuesto que en los ejercicios de improvisación la emplearás para cerrar las frases y estructuras.

Consta de dos acordes: el primero de ellos es un acorde con función de dominante como V, V<sub>7</sub>, vii° y con menor frecuencia iii ó III+ (en modo menor). Estos acordes contienen el séptimo grado, lo cual les confiere una fuerte tendencia para resolver hacia la tónica. Por lo general, este grado resuelve ascendiendo a la tónica ( $\hat{7}-\hat{8}$ ).<sup>1</sup> El segundo acorde es la tónica.

Se llama auténtica perfecta cuando el acorde de tónica presenta la fundamental en la voz superior y en el bajo, como en los incisos del **Ejemplo 2-3**. El bajo puede realizar un salto de quinta descendente o cuarta ascendente para resolver en la tónica ( $\hat{5}-\hat{1}$ ) como en los incisos a), b), e) y f) del **Ejemplo 2-3**. También un movimiento de segunda menor ( $\hat{7}-\hat{8}$ ), como en los incisos c) y g) del **Ejemplo 2-3**, y con menor frecuencia uno de tercera descendente ( $\hat{3}-\hat{1}$ ) como en los incisos d) y h) del **Ejemplo 2-3**.

Los ejemplos se encuentran en do mayor y su homónimo menor, do menor. El acorde de dominante en la escala menor natural es menor, pero el séptimo grado de la tonalidad menor se puede alterar ascendándolo, originando un acorde de dominante mayor, como el que se forma en el modo mayor, y el cual es más común cuando se trata de una cadencia auténtica.<sup>2</sup>

#### Ejemplo 2-3

CADENCIA AUTÉNTICA PERFECTA EN MODO MAYOR

CADENCIA AUTÉNTICA PERFECTA EN MODO MENOR

**CADENCIA AUTÉNTICA IMPERFECTA:** Consta de dos acordes: el primero de ellos es una dominante como V, V<sub>7</sub>, vii°, y con menor frecuencia iii ó III+ (en el modo menor). Estos acordes contienen el séptimo grado, lo cual

<sup>1</sup> Véase la Nota 3 de la **LECCIÓN 1: BREVE REPASO DE ARMONÍA**.

<sup>2</sup> Véase el **EJERCICIO 1-1: TRÍADAS QUE SE FORMAN EN EL MODO MAYOR Y MENOR** y **EJERCICIO 1-3: ACORDES DE SÉPTIMA QUE SE FORMAN EN EL MODO MAYOR Y MENOR** de la **LECCIÓN 1: BREVE REPASO DE ARMONÍA**.



## LECCIÓN 2: PATRONES SECUENCIALES Y LA CADENCIA

les confiere una fuerte tendencia para resolver a la tónica. Por lo general, este grado resuelve ascendiendo a la tónica ( $\hat{7}-\hat{8}$ ). El segundo acorde es la tónica.

Cuando en el acorde de tónica se presenta la tercera o la quinta en la voz superior en lugar de la fundamental, así como si termina invertido como en el inciso a) del **Ejemplo 2-4**, la cadencia se llama auténtica imperfecta.

El bajo puede realizar un movimiento de quinta descendente o cuarta ascendente ( $\hat{5}-\hat{1}$ ) como en los incisos b) e) y f) del **Ejemplo 2-4**, de segunda menor ( $\hat{7}-\hat{8}$ ) como en los incisos c) y g) del **Ejemplo 2-4**, y con menor frecuencia de tercera descendente ( $\hat{3}-\hat{1}$ ) como en los incisos d) y h) del **Ejemplo 2-4**.

### Ejemplo 2-4

CADENCIA AUTÉNTICA IMPERFECTA EN MODO MAYOR

CADENCIA AUTÉNTICA IMPERFECTA EN MODO MENOR



### IDEA 2-D: CADENCIA FUERTE Y DÉBIL

Se llama cadencia fuerte a aquella que termina en una parte fuerte del compás como las cadencias del **Ejemplo 2-3**, y los incisos c), d), g) y h) del **Ejemplo 2-4**.

La cadencia débil es cuando la resolución se desplaza a un tiempo débil o relativamente débil del compás como en los incisos a), b), e) y f) del **Ejemplo 2-4**.

La cadencia con carácter más concluyente y resolutivo es la cadencia auténtica perfecta, fuerte.



### IDEA 2-E: CADENCIA NO CONCLUSIVA O SEMICADENCIA

Una frase puede terminar con un acorde que no es conclusivo. El más común es cuando la progresión termina en V ó  $V_7$ .

También se puede presentar el acorde transportado de sexta aumentada alemana ( $6+Al$ )<sup>3</sup> como en los incisos c) y g) del **Ejemplo 2-5**.

La cadencia que termina con sexto grado, y que se suele llamar rota, es también un tipo de semicadencia como en el inciso d) del **Ejemplo 2-5**.

Usualmente en el modo menor el acorde de dominante en la progresión v-VI es menor, como en el inciso h) del **Ejemplo 2-5**.

<sup>3</sup> Véase el **EJERCICIO 1-8: ACORDE DE SEXTA AUMENTADA** de la **LECCIÓN 1: BREVE REPASO DE ARMONÍA**.

## LECCIÓN 2: PATRONES SECUENCIALES Y LA CADENCIA

Salvo algunos pocos ejemplos, por regla general una obra no termina de este modo, ya que la sensación que transmite al oyente es que la última frase se encuentra inconclusa, y necesita alcanzar un final más definitivo, generalmente en la tónica original.

### Ejemplo 2-5

SEMICADENCIA EN MODO MAYOR

SEMICADENCIA EN MODO MENOR

The musical examples show the following chord progressions:

- a) Major:** IV (C4), V (G4)
- b) Major:** iv (C4), V7 (G4)
- c) Major:** IV (C4), 6+Al. (F4)
- d) Major:** V (G4), vi (F4)
- e) Minor:** iv (C4), V (G4)
- f) Minor:** iv (C4), V7 (G4)
- g) Minor:** iv (C4), 6+Al. (F4)
- h) Minor:** v (G4), VI (F4)



### EJERCICIO 2-1: CADENCIA AUTÉNTICA PERFECTA, IMPERFECTA Y SEMICADENCIA

17

- ▶ **1 CADENCIA AUTÉNTICA PERFECTA:** Toca cada inciso del **Ejemplo 2-3**, en modo mayor y su homónimo menor.
- ▶ **2 CADENCIA AUTÉNTICA IMPERFECTA:** Toca cada inciso del **Ejemplo 2-4**, en modo mayor y su homónimo menor.
- ▶ **3 SEMICADENCIA:** Toca cada inciso del **Ejemplo 2-5**, en modo mayor y su homónimo menor.
- ▶ La **PRÁCTICA 18** te ayudará a identificar y escuchar las cadencias en diferentes tonalidades.

18

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 2-1** de ▶ a ▶. Utilizando la **Tabla 1-1: Tonalidades mayores, menores y número de alteraciones**, elige una tonalidad cercana a do mayor: hacia la derecha a partir de C, se encuentran las tonalidades con sostenidos. La más cercana a do mayor es aquella que comparte más notas en común y por lo tanto tiene menos sostenidos: sol mayor (G) y su relativo menor, mi menor (e).

Hacia la izquierda a partir de C, se encuentran las tonalidades con bemoles. La más cercana a do mayor es aquella que comparte más notas en común y por lo tanto tiene menos bemoles: fa mayor (F) y su relativo menor, re menor (d).

Elige una tonalidad mayor, su relativo y homónimo menores, y realiza los diferentes ejemplos de cadencia auténtica perfecta, imperfecta y semicadencia como se mostraron en los **Ejemplos 2-3, 2-4 y 2-5**. Experimenta con tonalidades más lejanas cada vez hasta que toques estas cadencias en los 15 tonos mayores y los 15 tonos menores. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

## LECCIÓN 2: PATRONES SECUENCIALES Y LA CADENCIA



### IDEA 2-F: CADENCIA PLAGAL

La cadencia plagal se diferencia de la auténtica en que no contiene el séptimo grado, y por lo tanto es más suave. A veces se le llama cadencia del *Amén*, ya que esta palabra, cuando se encuentra al final de la pieza (cadencias de corales o de obras sacras), con frecuencia se armoniza con la cadencia plagal y aprovechando la nota común, como en los incisos a), b), e) y f) del **Ejemplo 2-6**.

Consta de dos acordes: el primero de ellos es un acorde con función de subdominante como IV,  $\flat iv$ ,  $ii_6$ ,  $ii_5^{\circ 6}$  ó  $\flat II_6$  (éste último también llamado acorde de sexta Napolitano),<sup>4</sup> y el segundo, el acorde de resolución, la tónica.

El acorde de subdominante contiene el cuarto grado, el cual se puede duplicar. Cuando éste es el caso, el  $\hat{4}$  del bajo realiza un movimiento de quinta ascendente o cuarta descendente para resolver ( $\hat{4}-\hat{1}$ ) y el otro  $\hat{4}$  resuelve descendiendo al tercer grado ( $\hat{4}-\hat{3}$ ).

#### Ejemplo 2-6

CADENCIA PLAGAL EN MODO MAYOR

CADENCIA PLAGAL EN MODO MENOR



### IDEA 2-G: CADENCIA COMPLETA

Cuando la cadencia auténtica perfecta o imperfecta se alarga mediante un acorde que prepara la dominante, se convierte en una cadencia completa.

En general se conforma de 3 acordes: un acorde con función de subdominante (o pre-dominante), la dominante y la tónica. La cadencia completa más frecuente es IV-V-I (i) ó IV-V<sub>7</sub>-I (i). Estos tres acordes contienen todos los grados de la escala, y definen perfectamente la tonalidad.

Pero existen otros acordes con función de subdominante. Cuando el cuarto grado está en el bajo puede acoger el IV,  $\flat iv$ ,  $ii_6$ ,  $ii_5^{\circ 6}$ ,  $\flat II_6$  o incluso  $vii_3^{\circ 4}$ , que suavemente conducen a la fundamental de la dominante.<sup>5</sup>

El acorde de dominante puede ser tríada o presentar la séptima, como en los incisos d) y j) del **Ejemplo 2-7**.

Cuando se altera la tercera de la tónica final en una cadencia en modo menor, el acorde se torna mayor, procedimiento llamado Tercera de Picardía como en el inciso k) del **Ejemplo 2-7**.

<sup>4</sup> Véase el **EJERCICIO 1-7: ACORDE DE SEXTA NAPOLITANO ó  $\flat II_6$**  en la **LECCIÓN 1: BREVE REPASO DE ARMONÍA**.

<sup>5</sup> Véase el **APÉNDICE I: SUSTITUCIÓN DEL ACORDE DE SUBDOMINANTE** para estudiar otros acordes que cumplen con esta función.

## LECCIÓN 2: PATRONES SECUENCIALES Y LA CADENCIA

### Ejemplo 2-7

CADENCIA COMPLETA EN MODO MAYOR (4-5-1 en el bajo)

a) b) c)

CADENCIA COMPLETA EN MODO MENOR (4-5-1 en el bajo)

g) h) i)

j) k) l)

Tercera de Picardía

Cuando el segundo grado está en el bajo, el acorde de subdominante que implica es el  $ii$  ó  $ii^{\circ}$ . Observa el movimiento por quintas descendentes que realiza el bajo a partir del acorde  $ii$  ( $\hat{2}-\hat{5}-\hat{1}$ ) en el **Ejemplo 2-8**.

### Ejemplo 2-8

CADENCIA COMPLETA (2-5-1 en el bajo)

a) EN MODO MAYOR b) EN MODO MENOR

Por último, cuando el sexto grado se encuentra en el bajo del acorde de subdominante, puede implicar un  $vi$ ,  $VI$ ,  $IV_6$ , ó  $biv_6$ . En estos casos, el movimiento del bajo es  $\hat{6}-\hat{5}-\hat{1}$  ó  $b\hat{6}-\hat{5}-\hat{1}$ . Observa el **Ejemplo 2-9**.

## LECCIÓN 2: PATRONES SECUENCIALES Y LA CADENCIA

### Ejemplo 2-9

CADENCIA COMPLETA EN MODO MAYOR (6-5-1 ó  $\flat 6$ -5-1 en el bajo)

a) b) c)

I vi V I I IV<sup>6</sup> V<sub>7</sub> I I  $\flat$  iv<sup>6</sup> V<sub>7</sub> I

CADENCIA COMPLETA EN MODO MENOR (6-5-1 ó  $\flat 6$ -5-1 en el bajo)

d) e) f)

i VI V i i iv<sup>6</sup> V<sub>7</sub> i I iv<sup>6</sup> V<sub>7</sub> i



### EJERCICIO 2-2: CADENCIA PLAGAL Y COMPLETA

19

- ▶ **1 CADENCIA PLAGAL:** Toca cada inciso del **Ejemplo 2-6**, en modo mayor y su homónimo menor ( $\hat{4}$ - $\hat{1}$  en el bajo).
- ▶ **2 CADENCIA COMPLETA:** Toca cada inciso del **Ejemplo 2-7** ( $\hat{4}$ - $\hat{5}$ - $\hat{1}$  en el bajo).
- ▶ Toca cada inciso del **Ejemplo 2-8** ( $\hat{2}$ - $\hat{5}$ - $\hat{1}$  en el bajo).
- ▶ Toca cada inciso del **Ejemplo 2-9** ( $\hat{6}$ - $\hat{5}$ - $\hat{1}$  ó  $\flat\hat{6}$ - $\hat{5}$ - $\hat{1}$  en el bajo).
- ▶ Realiza la **PRÁCTICA 20** para identificar y tocar cadencias en otras tonalidades.

20

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 2-2** de ▶ a ▶. Utilizando la **Tabla 1-1: Tonalidades mayores, menores y número de alteraciones**, elige una tonalidad cercana a do mayor por sostenidos o bemoles, su relativo y homónimo menores, y realiza los diferentes ejemplos de cadencia plagal y completa como se mostró.

Experimenta con tonalidades más lejanas hasta que toques estas cadencias en los 15 tonos mayores y los 15 tonos menores.

Un análisis que puede resultar útil es el descubrir las cadencias completas en las obras que te encuentres estudiando. Observa cómo y dónde las introdujo el compositor. El tenerlas identificadas claramente te permitirá memorizar y comprender mejor el sentido de la frase o la obra. Puedes marcarlas con algún color para que destaquen como puntos clave. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

## LECCIÓN 2: PATRONES SECUENCIALES Y LA CADENCIA



### INTERNET 2-A: LAS CADENCIAS

Revisa el video sobre cadencias preparado por el Departamento de Música IES Misteri D'Elx, y escucha algunos ejemplos sonoros en la página de videos de YouTube.

<http://youtu.be/hngm3v800uo>

## SECUENCIAS DIATÓNICAS



### EJERCICIO 2-3: SECUENCIAS POR SEGUNDAS: ARMONIZACIÓN DE LA ESCALA MAYOR Y MENOR

21

- ❶ ESCALA MAYOR ASCENDENTE Y DESCENDENTE EN LA SOPRANO: Toca el **Ejemplo 2-10**.

#### Ejemplo 2-10

a) Escala mayor

I V I IV I vi V I V vi I IV I V I

- Transporta el **Ejemplo 2-10** a diferentes tonalidades.
- ❷ ESCALA MENOR ASCENDENTE Y DESCENDENTE EN LA SOPRANO: Toca el **Ejemplo 2-11**.

#### Ejemplo 2-11

b) Escala menor

i V i iv i VI V i V VI i iv i V i

- Transporta el **Ejemplo 2-11** a diferentes tonalidades.
- ❸ ESCALA MAYOR ASCENDENTE Y DESCENDENTE EN LA SOPRANO ARMONIZADA CON INVERSIONES: En el **Ejemplo 2-12** se encuentra el cifrado de cada acorde utilizando diferentes inversiones. Completa las voces que faltan.

## LECCIÓN 2: PATRONES SECUENCIALES Y LA CADENCIA

### Ejemplo 2-12

a) Escala mayor

I<sup>6</sup> V<sub>4</sub><sup>6</sup> I IV<sup>6</sup> I<sub>4</sub><sup>6</sup> IV vii<sup>6</sup> I iii IV I<sub>4</sub><sup>6</sup> IV<sup>6</sup> I V<sub>4</sub><sup>6</sup> I<sup>6</sup>

- Transporta el **Ejemplo 2-12** a diferentes tonalidades.
- **4 ESCALA MENOR ASCENDENTE Y DESCENDENTE EN LA SOPRANO ARMONIZADA CON INVERSIONES:** En el **Ejemplo 2-13** se encuentra el cifrado de cada acorde utilizando diferentes inversiones. Completa las voces que faltan.

### Ejemplo 2-13

a) Escala menor

i<sup>6</sup> V<sub>4</sub><sup>6</sup> i iv<sup>6</sup> i<sub>4</sub><sup>6</sup> IV vii<sup>6</sup> i III IV i<sub>4</sub><sup>6</sup> IV<sup>6</sup> i V<sub>4</sub><sup>6</sup> i<sup>6</sup>

- Transporta el **Ejemplo 2-13** a diferentes tonalidades.
- **5 ESCALA MAYOR ASCENDENTE Y DESCENDENTE EN EL BAJO:**<sup>6</sup> En el **Ejemplo 2-14** se encuentra el cifrado de cada acorde utilizando diferentes inversiones. Completa las voces que faltan.

### Ejemplo 2-14

a) Escala mayor

I V<sub>4</sub><sup>6</sup> I<sup>6</sup> IV I<sub>4</sub><sup>6</sup> IV<sup>6</sup> V<sup>6</sup> I V<sup>6</sup> IV<sup>6</sup> I<sub>4</sub><sup>6</sup> IV I<sup>6</sup> V<sub>4</sub><sup>6</sup> I

- Transporta el **Ejemplo 2-14** a diferentes tonalidades.
- **6 ESCALA MENOR ASCENDENTE Y DESCENDENTE EN EL BAJO:** En el **Ejemplo 2-15** se encuentra el cifrado de cada acorde utilizando diferentes inversiones. Completa las voces que faltan.

### Ejemplo 2-15

a) Escala menor

i V<sub>4</sub><sup>6</sup> i<sup>6</sup> IV i<sub>4</sub><sup>6</sup> IV<sup>6</sup> V<sup>6</sup> i v<sup>6</sup> iv<sup>6</sup> i<sub>4</sub><sup>6</sup> iv i<sup>6</sup> V<sub>4</sub><sup>6</sup># i

<sup>6</sup> Véase también El Rondo de la Sonata en mi mayor Op.14 No.1 de L.V. Beethoven del **Ejemplo 9-20** de la **LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE.**

## LECCIÓN 2: PATRONES SECUENCIALES Y LA CADENCIA

- Transporta el **Ejemplo 2-15** a diferentes tonalidades.
- ▶ La **PRÁCTICA 22** requiere de un trabajo cuidadoso para resolver cada secuencia en todas las tonalidades.

22

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 2-3** de ▶ a ▶. Utilizando la **Tabla 1-1: Tonalidades mayores, menores y número de alteraciones**, elige una tonalidad cercana a do mayor por sostenidos o bemoles, su relativo y homónimo menores, y armoniza la escala alternándola entre la soprano y el bajo como se estudió. Experimenta con tonalidades más lejanas hasta que trabajes con los 15 tonos mayores y los 15 tonos menores. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



### EJERCICIO 2-4: SECUENCIA DIATÓNICA POR MOVIMIENTO DE QUINTA DESCENDENTE O CUARTA ASCENDENTE

23

- ▶ Una secuencia muy recurrente es en la que el movimiento del bajo realiza quintas descendentes o cuartas ascendentes diatónicas. Toca el **Ejemplo 2-16**.

#### Ejemplo 2-16

I IV vii<sup>o</sup> iii vi ii V I IV vii<sup>o</sup> iii vi ii V<sup>7</sup> I

- Transporta el **Ejemplo 2-16** a diferentes tonalidades. Cambia la posición del acorde de inicio.
- Puedes añadir séptimas a los acordes del ejemplo anterior para crear una sonoridad con más tensión. Observa el **Ejemplo 2-17**.

#### Ejemplo 2-17

I<sup>ma7</sup> IV<sup>ma7</sup> vii<sup>o7</sup> iii<sup>imi7</sup> vi<sup>imi7</sup> i<sup>imi7</sup> V<sup>7</sup> I

- Transporta el **Ejemplo 2-17** a diferentes tonalidades. Cambia la posición del acorde de inicio
- ▶ La **PRÁCTICA 24** te ayudará a identificar las secuencias por quinta descendente en todas las tonalidades, una habilidad que puede llegar a ser muy útil dentro de las improvisaciones.



## LECCIÓN 2: PATRONES SECUENCIALES Y LA CADENCIA

24

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 2-4** de ▶ a ▶. Utilizando la **Tabla 1-1: Tonalidades mayores, menores y número de alteraciones**, elige una tonalidad cercana a do mayor por sostenidos o bemoles, su relativo y homónimo menores, y realiza una secuencia diatónica en donde el bajo se mueva por quintas descendentes o cuartas ascendentes. Experimenta con tonalidades más lejanas hasta que trabajes con los 15 tonos mayores y los 15 tonos menores. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

### SECUENCIAS CROMÁTICAS



#### EJERCICIO 2-5: SECUENCIA CROMÁTICA POR MOVIMIENTO DE QUINTA JUSTA DESCENDENTE O CUARTA JUSTA ASCENDENTE

25

- ▶ Cuando el movimiento del bajo es por quintas justas descendentes o cuartas justas ascendentes, se produce una secuencia cromática. En ésta, cada tríada es la dominante del siguiente acorde, que a su vez es la tónica de la tríada anterior.
- Toca el **Ejemplo 2-18**.

#### Ejemplo 2-18

C F B<sup>b</sup> E<sup>b</sup> A<sup>b</sup> D<sup>b</sup> G<sup>b</sup> C<sup>b</sup> B E A D G C

- Transporta el **Ejemplo 2-18** a diferentes tonalidades. Cambia la posición del acorde de inicio.
- Se puede añadir una séptima menor a cada acorde para convertirlo en dominante con séptima. Toca el **Ejemplo 2-19**.

#### Ejemplo 2-19

C<sup>7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b7</sup> E<sup>b7</sup> A<sup>b7</sup> D<sup>b7</sup> G<sup>b7</sup> C<sup>b7</sup> B<sup>7</sup> E<sup>7</sup> A<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G<sup>7</sup> C

- Transporta el **Ejemplo 2-19** a diferentes tonalidades. Cambia la posición del acorde de inicio.

## LECCIÓN 2: PATRONES SECUENCIALES Y LA CADENCIA

- ▶ La **PRÁCTICA 26** te ayudará a identificar las secuencias modulantes por quinta descendente en todas las tonalidades, una habilidad que puede llegar a ser muy útil dentro de las improvisaciones.

26

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 2-5** de ▶ a ▶. Inicia la secuencia cromática en cualquier punto, y continúa moviendo el bajo por quintas justas descendentes o cuartas justas ascendentes. Experimenta con diversas figuraciones. Observa el **Ejemplo 2-20**. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

### Ejemplo 2-20

Musical notation for Ejemplo 2-20, showing a chromatic sequence of diminished seventh chords in the bass line over a piano accompaniment. The chords are: C<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, B<sup>b7</sup>, E<sup>b7</sup>, A<sup>b7</sup>, D<sup>b7</sup>, G<sup>b7</sup>, C<sup>b7</sup>.



### EJERCICIO 2-6: SECUENCIA CROMÁTICA UTILIZANDO ACORDES DE SÉPTIMA DISMINUIDA

27

- ▶ Se puede crear un patrón secuencial utilizando diferentes intervalos y repetirlo después varias veces.
- En el **Ejemplo 2-21** el bajo realiza un movimiento de segunda menor ascendente-quinta disminuida descendente-segunda menor ascendente-segunda mayor ascendente.
- El primer acorde de cada compás es de séptima disminuida, que resuelve por segunda ascendente en el segundo.

### Ejemplo 2-21

Musical notation for Ejemplo 2-21, showing a chromatic sequence of diminished seventh chords in the bass line over a piano accompaniment. The chords are: B<sup>o7</sup>, C, f<sup>#o7</sup>, G, a<sup>o7</sup>, B<sup>b</sup>, e<sup>o7</sup>, F, g<sup>o7</sup>, A<sup>b</sup>, d<sup>o7</sup>, E<sup>b</sup>, f<sup>o7</sup>, G<sup>b</sup>.

- Trabaja la secuencia del **Ejemplo 2-21** pero resolviendo cada acorde de séptima disminuida en un acorde menor.
- Analiza los patrones de los **Ejemplos 2-22** y **2-23** y continúa con las secuencias.

## LECCIÓN 2: PATRONES SECUENCIALES Y LA CADENCIA

**Ejemplo 2-22**

B<sup>°7</sup> C a<sup>#°7</sup> B a<sup>°7</sup> B<sup>b</sup> g<sup>#°7</sup> A *continúa...*

**Ejemplo 2-23**

B<sup>°4</sup><sub>3</sub> C<sup>6</sup> a<sup>°4</sup><sub>3</sub> B<sup>b6</sup> g<sup>b4</sup><sub>3</sub> A<sup>b6</sup> *continúa...*

- Debido al movimiento del bajo en el **Ejemplo 2-24**, el acorde de séptima disminuida se transforma en un acorde de dominante con séptima, que a su vez resuelve en la tónica correspondiente.
- Analiza la secuencia y continúa.

**Ejemplo 2-24**

[Eb] vii<sup>°2</sup> V<sup>7</sup> I [E] vii<sup>°2</sup> V<sup>7</sup> I [F] vii<sup>°2</sup> V<sup>7</sup> I *continúa...*

- ▶ Realiza la **PRÁCTICA 28** para asegurarte de que reconoces bien el acorde de séptima disminuida, el cual podrás aprovechar dentro de tus improvisaciones.

28

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 2-6** de ▶ a ▶. Inventa diferentes secuencias en donde puedas utilizar acordes de séptima disminuida. Inicia la secuencia en cualquier punto. Experimenta con diversas figuraciones. Observa el **Ejemplo 2-20**. Busca patrones secuenciales en las obras que estés estudiando y transpórtalos a diferentes tonalidades. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

## LECCIÓN 2: PATRONES SECUENCIALES Y LA CADENCIA

Si dedicas un tiempo de tu estudio de piano a practicar y desarrollar algunas secuencias, tu oído y cerebro las reconocerán inmediatamente dentro de las obras que te encuentres estudiando, lo cual te puede ayudar para memorizar y tocar con mayor velocidad. También podrás emplearlas dentro de tus improvisaciones para darles riqueza y extensión.

Se pueden crear numerosas secuencias distintas. Los autores las utilizan a menudo dentro de sus obras. Como una de muchas, observa del compás 8 hasta la cadencia en el compás 33 del *Preludio de la Suite inglesa en sol menor No.3 BWV 808* de J.S. Bach del **Ejemplo 2-25**. Analiza la secuencia.

### Ejemplo 2-25

#### *Suite Inglesa en sol menor No.3 BWV 808*

J.S. Bach

1 *Preludio*

8

16

23

28

i V i V i V

i iv VII III VI ii V VI

ivmi<sup>7</sup> VII IIIma<sup>7</sup> VI iimi<sup>7</sup> V i<sup>6</sup>

V<sup>6</sup> V<sup>6</sup>/iv IV<sup>3</sup># V<sup>6</sup>/V V<sup>7</sup>













V<sup>6</sup>/<sub>5</sub> i iv V<sup>7</sup> i ii V<sup>7</sup> i



### **HERRAMIENTA 2-A: EXAMEN GENERAL**

Aprovechando los ejemplos de este método, analízalos tratando de encontrar los elementos estudiados en la **LECCIÓN 2: PATRONES SECUENCIALES Y LA CADENCIA**.

# LECCIÓN 3: MODULACIÓN

LECCIÓN 3: MODULACIÓN.....	45
 IDEA 3-A: MODULACIÓN .....	46
 EJERCICIO 3-1: MODULACIÓN SECCIONAL.....	46
 EJERCICIO 3-2: MODULACIÓN MEDIANTE ACORDES PIVOTE: EL PIVOTE ES LA TÓNICA DEL TONO ORIGINAL .....	47
 EJERCICIO 3-3: MODULACIÓN MEDIANTE ACORDES PIVOTE: EL PIVOTE ES UN ACORDE DIFERENTE A LA TÓNICA DEL TONO ORIGINAL.....	49
 EJERCICIO 3-4: EMBELLECIMIENTO DE LA MODULACIÓN MEDIANTE ACORDES DE DOMINANTE SECUNDARIA Y DE SÉPTIMA DISMINUIDA.....	51
 EJERCICIO 3-5: MARCHAS ARMÓNICAS PARA MODULAR.....	52
 EJERCICIO 3-6: MODULACIÓN QUE INTRODUCE UN ACORDE CROMÁTICO: EL PIVOTE ES UN ACORDE QUE CONTIENE MEZCLA DE MODOS.....	53
 EJERCICIO 3-7: MODULACIÓN QUE INTRODUCE UN ACORDE CROMÁTICO: ACORDE ALTERADO MAYOR....	54
 EJERCICIO 3-8: MODULACIÓN QUE INTRODUCE UN ACORDE CROMÁTICO: ACORDE DE SEXTA AUMENTADA .....	56
 EJERCICIO 3-9: MODULACIÓN QUE INTRODUCE UN ACORDE CROMÁTICO: ACORDE DE SÉPTIMA DISMINUIDA ENARMONIZADO.....	57
 INTERNET 3-A: <i>CANON MODULANTE POR TONOS SIN FIN</i> DE LA <i>OFRENDA MUSICAL</i> DE JOHANN SEBASTIAN BACH.....	58
 HERRAMIENTA 3-A: EXAMEN GENERAL.....	58

## LECCIÓN 3: MODULACIÓN



### IDEA 3-A: MODULACIÓN

**M**odular es el acto de transitar de una tonalidad establecida en una obra, hacia una nueva, que está en relación diatónica o cromática con respecto a la original.

Una tonalidad en relación diatónica con la original es aquella cuya tónica se encuentra entre los grados no alterados o diatónicos de la de inicio. Cualquier otra tonalidad se encuentra dentro de las modulaciones cromáticas. Observa la **Tabla 3-1: Tonos relacionados diatónicamente**.

**Tabla 3-1: Tonos relacionados diatónicamente**

TONALIDAD	TONOS RELACIONADOS DIATÓNICAMENTE					
	ii	iii	iv	v	vi	vii
Do mayor	re menor (ii)	mi menor (iii)	Fa mayor (IV)	Sol mayor (V)	la menor (vi)	No se puede
Do menor	No se puede	mi $\flat$ mayor (III)	fa menor (iv)	sol menor (v)	la $\flat$ mayor (VI)	si $\flat$ mayor (VII)

No se puede modular hacia el séptimo grado en el modo mayor, ni al segundo en el modo menor porque son acordes disminuidos.

El proceso modulador puede ser diatónico o cromático dependiendo del tipo de progresión que se utilice, sin tomar en cuenta la tonalidad a la cual se llega.

Existen numerosos caminos para modular. Se estudian algunos que se adaptan a los propósitos del método. Analiza otros procesos en las obras tonales que te encuentres estudiando, y transpórtalos a diferentes tonalidades. Seguramente te sorprenderás más de una vez al descubrir la creatividad e ingenio de los compositores.

Algunos de los ejercicios y gráficas que se incluyen, se encuentran en el libro de Allen Brings *A New Approach to Keyboard Harmony*.<sup>1</sup>



### EJERCICIO 3-1: MODULACIÓN SECCIONAL

29

- ▶ Toca los compases 7 a 10 del segundo movimiento de la *Sonatina en do mayor Op.36 No.2* de M. Clementi del **Ejemplo 3-1**.

#### Ejemplo 3-1

*Sonatina en do mayor Op.36 No.2*

M. Clementi

7 Allegretto

C ii    V<sup>6</sup><sub>4...3</sub>    I    a V    i    vii<sup>6</sup><sub>4</sub>    i<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Allen Brings, Leo Kraft, et al., *A New Approach to Keyboard Harmony* (Nueva York: W.W. Norton & Company, 1979), 58-76.

## LECCIÓN 3: MODULACIÓN

- El primer pasaje termina en los compases 7 y 8 con una cadencia completa en la tónica original. En el compás 9 se inicia sorpresivamente con la nueva tonalidad, en este caso al relativo menor, que es introducido a través de la dominante del nuevo tono. Se trata de una modulación instantánea o seccional, en la que no hay preparación alguna.
- En este caso la armadura es la misma para ambas escalas, pero cuando no la comparten, es opcional escribirla.
- En la modulación seccional no hay una sensación de proceso modulatorio.
- Este tipo de modulación ocurre generalmente entre la primera y segunda parte de una forma ternaria ABA, en la cual la sección intermedia se encuentra en una nueva tonalidad para establecer un contraste.
- ▶ La **PRÁCTICA 30** te propone que realices un análisis general de las obras que estudias para descubrir la modulación seccional. Señala con un color las que encuentres.

30

**PRÁCTICA** Aplicando la explicación del **EJERCICIO 3-1**, encuentra algún pasaje en las obras que estés estudiando que cambien de un tono a otro mediante la modulación seccional. Transporta el pasaje a otras tonalidades. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



### EJERCICIO 3-2: MODULACIÓN MEDIANTE ACORDES PIVOTE: EL PIVOTE ES LA TÓNICA DEL TONO ORIGINAL

31

- ▶ Toca los compases 5 a 8 del primer movimiento de la *Sonatina en do mayor Op.36 no.1* de M. Clementi del **Ejemplo 3-2**.

#### Ejemplo 3-2

*Sonatina en do mayor Op.36 No.1* M. Clementi

Acorde pivote

[C] I                      I  
[G] IV                      vii    I    ii<sup>6</sup>    V<sup>6</sup><sub>4</sub><sup>5</sup><sub>3</sub>    I

- El pasaje comienza en do mayor con el acorde de tónica.
- En el compás 6, este mismo acorde se convierte en el acorde pivote, aquel que pertenece a ambas tonalidades y permite modular de un tono a otro.
- En el ejemplo se indica mediante un doble cifrado: en la parte superior en do mayor en donde el acorde es tónica.
- En la parte inferior en sol mayor, en donde ese mismo acorde es subdominante.



## LECCIÓN 3: MODULACIÓN

- A partir de aquí, el cifrado se refiere a la nueva tonalidad, sol mayor, que mediante una cadencia completa concluye en la nueva tónica.
- Observa la **Tabla 3-2: Modulación en donde el acorde pivote es la tónica del tono original**, en donde se describe el proceso gráficamente.

**Tabla 3-2: Modulación en donde el acorde pivote es la tónica del tono original<sup>2</sup>**

EL ACORDE PIVOTE ES LA TÓNICA DE LA TONALIDAD ORIGINAL			
<b>PARTE 1: Tono original</b>	<b>1</b> I----- I <sub>6</sub> <b>2</b> I ó I <sub>6</sub>	<b>1</b> Expansión de la tónica <b>2</b> Acorde pivote igual a la tónica del tono original, que se convierte en el nuevo grado.	
	<b>PARTE 2: Nueva tonalidad</b>	<b>3</b> I=? <b>4</b> (   ) <b>5</b> IV-V-I	<b>3</b> Nuevo grado <b>4</b> Secuencia de acordes <b>5</b> Cadencia en el nuevo tono

- **1 PARTE 1: TONO ORIGINAL:** En la **Parte 1: Tono original**, se establece la tónica del tono original, mediante la expansión de la tónica.
- **2:** Se considera al acorde de tónica como el acorde pivote.
- **3 PARTE 2: NUEVA TONALIDAD:** En la **Parte 2: Nueva tonalidad**, el acorde que antes había sido de tónica se redefine como un nuevo grado en la tonalidad a la cual se va a modular. Puede estar en posición fundamental o primera inversión.
- **4:** Se puede tocar una secuencia de acordes que afirmen la nueva tonalidad.
- **5:** Se termina con una cadencia que establece el nuevo tono.
- Analiza este proceso en los **Ejemplos 3-2 y 3-3**.

### Ejemplo 3-3

Acorde pivote

C I   V<sub>4</sub><sup>6</sup>   I<sub>6</sub>  
F V<sub>6</sub>   I   IV   V<sup>7</sup>   I

- Realiza la **PRÁCTICA 32** hasta que te familiarices con este procedimiento.

<sup>2</sup> Tabla basada en "Modulation," en Allen Brings, Leo Kraft, et al., *A New Approach to Keyboard Harmony* (Nueva York: W.W. Norton & Company, 1979), 60.

32

**PRÁCTICA** Empleando la **Tabla 3-2: Modulación en donde el acorde pivote es la tónica del tono original** del **EJERCICIO 3-2**, realiza varias modulaciones en donde el acorde pivote sea la tónica original. Utilizando la **Tabla 1-1: Tonalidades mayores, menores y número de alteraciones**, elige una tonalidad mayor y realiza diferentes ejemplos, después realiza el mismo procedimiento con su relativo y homónimo menores. Asegúrate de trabajar con todas las tonalidades mayores y menores. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



### EJERCICIO 3-3: MODULACIÓN MEDIANTE ACORDES PIVOTE: EL PIVOTE ES UN ACORDE DIFERENTE A LA TÓNICA DEL TONO ORIGINAL

33

- ▶ Toca los compases 13 a 17 del *Estudio en mi mayor Op.72 No.1* de M. Moszkowski del **Ejemplo 3-4**.

#### Ejemplo 3-4

### *Estudio en mi mayor Op.72 No. 1*

M. Moszkowski

E  $V_5^6$  I  $V_5^6$  I vi g# iv  $V^7$  i

- El pasaje comienza con la primera inversión de la dominante con séptima de mi mayor.
- En el compás 15 aparece al acorde de sexto grado, que se convierte en el acorde pivote, aquel que pertenece a ambas tonalidades y permite modular de un tono a otro.
- En el ejemplo se indica mediante un doble cifrado: en la parte superior en mi mayor en donde el acorde es sexto grado, en la parte inferior en sol sostenido menor, en donde ese mismo acorde es cuarto grado.
- A partir de aquí, el cifrado se refiere a la nueva tonalidad, sol sostenido menor, que mediante una cadencia completa concluye en la nueva tónica.
- Observa la **Tabla 3-3: Modulación en donde el acorde pivote es diferente a la tónica del tono original**, en donde se describe el proceso gráficamente.

## LECCIÓN 3: MODULACIÓN

**Tabla 3-3: Modulación en donde el acorde pivote es diferente a la tónica del tono original<sup>3</sup>**

EL ACORDE PIVOTE ES DIFERENTE A LA TÓNICA DE LA TONALIDAD ORIGINAL		
<b>PARTE 1: Tono original</b>	① I--- I ② (       ) ③ Pivote diferente a tónica	① Expansión la tónica ② Secuencia de acordes ③ Acorde pivote, diferente a la tónica, que se convierte en el nuevo grado.
<b>PARTE 2: Nueva tonalidad</b>	④ ¿=? ⑤ (       ) ⑥ IV-V-I	④ Nuevo grado ⑤ Secuencia de acordes ⑥ Cadencia en el nuevo tono

- **① PARTE 1: TONO ORIGINAL:** En la **Parte 1: Tono original**, se establece la tónica del tono original, mediante la expansión de la tónica o bien **②**: Una secuencia de acordes en el tono original.
- **③ PARTE 1: ACORDE PIVOTE:** Se llega al acorde pivote **③**, que será diferente a la tónica original.
- **④ PARTE 2: NUEVA TONALIDAD:** En la **Parte 2: Nueva tonalidad**, el acorde pivote se redefine como un nuevo grado en la tonalidad a la cual se va a modular.
- **⑤**: Se puede tocar una secuencia de acordes que afirme la nueva tonalidad.
- **⑥**: Se termina con una cadencia que establece el nuevo tono.
- Analiza este proceso en los **Ejemplos 3-4 y 3-5**.

### Ejemplo 3-5

Acorde pivote

c i VI VII  
Bb I V<sup>6</sup> I IV V<sup>7</sup> I

- Realiza la **PRÁCTICA 34** hasta que te familiarices con este procedimiento.

34

**PRÁCTICA** Utilizando la **Tabla 3-3: Modulación en donde el acorde pivote es diferente a la tónica del tono original** del **EJERCICIO 3-3** realiza varias modulaciones en donde el acorde pivote sea diferente a la tónica original. Utilizando la **Tabla 1-1: Tonalidades mayores, menores y número de alteraciones**, elige una tonalidad mayor y modula a las cinco tonalidades diatónicas posibles. Después realiza el mismo procedimiento con su relativo y homónimo menores. Asegúrate de trabajar con todas las tonalidades mayores y menores. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

<sup>3</sup> Tabla basada en "Modulation," en Allen Brings, Leo Kraft, et al., *A New Approach to Keyboard Harmony* (Nueva York: W.W. Norton & Company, 1979), 63.



**EJERCICIO 3-4: EMBELLECIMIENTO DE LA MODULACIÓN MEDIANTE ACORDES DE DOMINANTE SECUNDARIA Y SÉPTIMA DISMINUIDA**

35

- ▶ Una modulación diatónica puede ser embellecida mediante acordes de dominante secundaria y de séptima disminuida. Toca el **Ejemplo 3-6**. Se trata de una elaboración del **Ejemplo 3-3**. Compara ambos ejemplos.

**Ejemplo 3-6**

Acorde pivote

C I   V<sup>7</sup>/V   V   F I<sup>6</sup>   V<sup>6</sup>   V<sub>5</sub><sup>6</sup>   I   vii<sup>o6</sup>/IV   IV   V<sup>7</sup>/V   V<sup>7</sup>   I

- Toca el **Ejemplo 3-7**. Se trata de una elaboración del **Ejemplo 3-5**. Compara ambos ejemplos.

**Ejemplo 3-7**

Acorde pivote

c i   VI   VII   Bb I   V   I   IV   V<sup>7</sup>   I

- ▶ Realiza la **PRÁCTICA 36** y experimenta libremente con los acordes estudiados.

36

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 3-4** de ▶ a ▶. Retoma los ejemplos que elaboraste en los **EJERCICIOS 3-2** y **3-3**, y mediante el uso de acordes de dominante secundaria y séptima disminuida embellece los. Escucha el resultado. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



**EJERCICIO 3-5: MARCHAS ARMÓNICAS PARA MODULAR**

37

- ▶ Utilizando la **Tabla 3-4: Marchas armónicas para modular**, realiza las progresiones armónicas que se indican con su respectiva modulación.
- En la primera columna se encuentran las modulaciones para las tonalidades mayores. Elige un compás y una tonalidad mayor y sigue las cinco marchas armónicas indicadas: 1) hacia V; 2) hacia vi; 3) hacia IV; 4) hacia iii; 5) hacia ii.
- En la segunda columna se encuentran las modulaciones para las tonalidades menores. Elige un compás y una tonalidad menor y sigue las cinco marchas armónicas indicadas: 1) hacia III; 2) hacia v; 3) hacia iv; 4) hacia VI; 5) hacia VII.
- Observa los procesos modulatorios.
- Aprovecha los acordes de dominante secundaria y séptima disminuida para embellecer cada marcha armónica.
- ▶ Realiza la **PRÁCTICA 38**. Intenta memorizar las marchas modulatorias.

**Tabla 3-4: Marchas armónicas para modular<sup>4</sup>**

TONALIDADES MAYORES		TONALIDADES MENORES	
Modula de un tono mayor hacia:	Posibles caminos	Modula de un tono menor hacia:	Posibles caminos
1. La dominante (V)	I-----I—vi ii-V-I I-----I IV-V-I	1. El relativo mayor (III)	i-----i—iv ii-V-I i-----i VI-IV (ó II)-V-I
2. El relativo menor (vi)	I-----I—ii IV-V-I I-----I-IV VI-iv-V-i	2. La dominante menor (v)	i-----i iv-V-i i-----i-iv <sub>6</sub> ♭II <sub>6</sub> Nap.-V-i
3. El cuarto grado o subdominante (IV)	I-----I—ii vi-ii-V-I I-----I-vi iii-IV-V-I	3. El cuarto grado o subdominante (iv)	i-----i—VI III-IV-V-i i-----i-iv i-iv-V-i
4. El tercer grado o mediante (iii)	I-----I—vi iv-V-I I-----I VI-♭II <sub>6</sub> Nap.-V-i	4. El tercer grado o submediante (VI)	i-----i iii-iv (ó ii <sub>6</sub> )-V-I i-----i-iv vi-II <sub>6</sub> -V-I
5. El segundo grado (ii)	I-----I—IV III-iv-V-i	5. La subtónica (VII)	i-----i II-V-I

<sup>4</sup> Tabla basada en “Modulation,” en Allen Brings, Leo Kraft, et al., *A New Approach to Keyboard Harmony* (Nueva York: W.W. Norton & Company, 1979), 64-66.

38

**PRÁCTICA** Utilizando la **Tabla 3-4: Marchas armónicas para modular** realiza el **EJERCICIO 3-5** de ▶ a ▶. Utilizando la **Tabla 1-1: Tonalidades mayores, menores y número de alteraciones**, elige una tonalidad mayor y modula siguiendo las marchas armónicas propuestas. Después realiza el mismo procedimiento con su relativo y homónimo menores. Asegúrate de trabajar con todas las tonalidades mayores y menores. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



### EJERCICIO 3-6: MODULACIÓN QUE INTRODUCE UN ACORDE CROMÁTICO: EL PIVOTE ES UN ACORDE QUE CONTIENE MEZCLA DE MODOS

39

- ▶ Cuando se modula a una tonalidad que se encuentran en una relación cromática con la original, se puede utilizar un acorde pivote alterado.
- El acorde alterado toma prestados algunos sonidos del modo menor, o bien altera alguna otra nota.
- Toca el **Ejemplo 3-8**.

#### Ejemplo 3-8

C I ivb

- El pasaje se encuentra en do mayor, y termina en el cuarto grado menor, que no pertenece a la tonalidad. El la bemol procede de do menor, escala homónima de do mayor.
- Este acorde menor puede ser ii en mi bemol mayor. Termina la modulación en este tono.
- Este acorde menor puede ser iii en re bemol mayor. Termina la modulación en este tono.
- Este acorde menor puede ser vi en la bemol mayor. Termina la modulación en este tono.
- Este acorde menor puede ser v menor en si bemol menor. Termina la modulación en este tono.
- ¿A qué otros tonos puede pertenecer este acorde?
- Toca el **Ejemplo 3-9**.

## LECCIÓN 3: MODULACIÓN

### Ejemplo 3-9

D I                      VI $\flat$

- El pasaje se encuentra en re mayor, y termina en el sexto grado mayor descendido, que no pertenece a la tonalidad. El si bemol procede de re menor, escala homónima de re mayor.
- Este acorde mayor puede ser IV en fa mayor. Termina la modulación en este tono.
- Este acorde mayor puede ser V en mi bemol mayor. Termina la modulación en este tono.
- Este acorde mayor puede ser III en sol menor. Termina la modulación en este tono.
- Este acorde mayor puede ser I en si bemol mayor. Termina la modulación en este tono.
- ¿A qué otros tonos puede pertenecer este acorde?
- Realiza la **PRÁCTICA 40**. Utiliza las marchas moduladoras estudiadas para transitar de un tono a otro.

40

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 3-6** de ➤ a ➤ . Realiza varias modulaciones en donde el acorde pivote tenga alguna alteración. Utilizando la **Tabla 1-1: Tonalidades mayores, menores y número de alteraciones**, elige una tonalidad mayor y modula siguiendo las marchas armónicas propuestas. Después realiza el mismo procedimiento con su relativo y homónimo menores. Asegúrate de trabajar con todas las tonalidades mayores y menores. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



### EJERCICIO 3-7: MODULACIÓN QUE INTRODUCE UN ACORDE CROMÁTICO: ACORDE ALTERADO MAYOR

41

- En este proceso se altera la tercera de un acorde menor diatónico para convertirlo en mayor y se puede añadir o no la séptima menor. O bien un acorde mayor al que se le añade una séptima menor. En ambos casos este acorde alterado adquiere la función de dominante con o sin séptima.
- Toca el **Ejemplo 3-10**.

### Ejemplo 3-10

C I    V $^7$ /ii                     
   
D V $^7$     I            IV    V            7            I

## LECCIÓN 3: MODULACIÓN

- El pasaje inicia en do mayor. El segundo acorde es el sexto grado, que en su forma diatónica es menor.
- En el **Ejemplo 3-10** se alteró la tercera (do sostenido), y se añadió una séptima menor, convirtiéndolo en una dominante secundaria  $V_7/ii$  que resuelve en el II, también alterado para hacerlo mayor.
- Este acorde de segundo grado, se convierte en la nueva tónica. Los acordes siguientes son una cadencia completa que reafirman la nueva tonalidad.
- Toca el **Ejemplo 3-11**.

### Ejemplo 3-11

[C] I vi  $V_7/V$  V  
[G] I IV  $V_7$  I

- El pasaje inicia en do mayor. El tercer acorde es el segundo grado, que en su forma diatónica es menor.
- En el **Ejemplo 3-11** se alteró la tercera (fa sostenido), y se añadió una séptima menor, convirtiéndolo en una dominante secundaria  $V_7/V$  que resuelve en el V.
- Este acorde de quinto grado, se convierte en la nueva tónica. Los acordes siguientes son una cadencia completa que reafirman la nueva tonalidad.
- ▶ Realiza la **PRÁCTICA 42**. Intenta memorizar las marchas modulatorias.

42

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 3-7** de ▶ a ▶. Ejecuta varias modulaciones en donde el acorde pivote sea un acorde mayor alterado. Utilizando la **Tabla 1-1: Tonalidades mayores, menores y número de alteraciones**, elige una tonalidad mayor y modula. Después realiza el mismo procedimiento con su relativo y homónimo menores. Asegúrate de trabajar con todas las tonalidades mayores y menores. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.





**EJERCICIO 3-8: MODULACIÓN QUE INTRODUCE UN ACORDE CROMÁTICO: ACORDE DE SEXTA AUMENTADA**

43

- ▶ Los acordes de sexta aumentada son especialmente efectivos para modular. Se utiliza la manera clásica de este acorde, en el cual la nota del bajo se encuentra un semitono por encima de la dominante.
- Toca el **Ejemplo 3-12**.

**Ejemplo 3-12**

1    I    V    vi    2    6  
d 6+Fr.    V<sup>6</sup>-----<sup>5</sup>  
4-----<sup>3</sup>    i

- **1 ESTABLECIMIENTO DE LA TONALIDAD DE ORIGEN:** Para realizar el proceso modulador, en primer lugar se establece la tonalidad original mediante una secuencia de acordes. Observa el compás 1 y la primera mitad del 2 del **Ejemplo 3-12**.
- **2 NUEVA TONALIDAD:** Se decide a qué tonalidad se va a modular. En el **Ejemplo 3-12** es hacia el segundo grado, re menor.
- **3 BAJO DE LA DOMINANTE:** Después se piensa en la nota del bajo a la cual se debe llegar para modular al tono deseado. En el **Ejemplo 3-12** es la, dominante de re menor.
- **4 BAJO DEL ACORDE DE SEXTA AUMENTADA:** Se piensa en la nota del bajo sobre la que se va a construir el acorde de sexta aumentada. Debe estar un semitono arriba de la dominante del nuevo tono. En el **Ejemplo 3-12** es si bemol.
- **5 ACORDE DE SEXTA AUMENTADA:** Mediante una progresión, se llega a la nota deseada en el bajo y se construye el acorde de sexta aumentada deseado.
- **6 CADENCIA FINAL:** Se termina con una cadencia que reafirme la nueva tonalidad.
- Se puede pasar a través de otros acordes cromáticos antes de llegar al acorde de sexta aumentada. Observa el **Ejemplo 3-13**.
- ▶ Realiza la **PRÁCTICA 44**. Intenta memorizar las marchas modulatorias. El acorde de sexta aumentada ofrece múltiples posibilidades para modular. Un avance significativo es el reconocerlas y utilizarlas.

**Ejemplo 3-13**

c  
Bb 6+Fr.    V<sup>6</sup>-----<sup>5</sup>  
4-----<sup>3</sup>    I

44

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 3-8** de ▶ a ▶. Ejecuta varias modulaciones en donde el acorde pivote sea un acorde de sexta aumentada. Utilizando la **Tabla 1-1: Tonalidades mayores, menores y número de alteraciones**, elige una tonalidad mayor y modula. Después realiza el mismo procedimiento con su relativo y homónimo menores. Asegúrate de trabajar con todas las tonalidades mayores y menores. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



### EJERCICIO 3-9: MODULACIÓN QUE INTRODUCE UN ACORDE CROMÁTICO: ACORDE DE SÉPTIMA DISMINUIDA ENARMONIZADO

45

- ▶ Se mencionó el principio de séptimos grados múltiples en el **EJERCICIO 1-6: ACORDE DE SÉPTIMA DISMINUIDA**<sup>5</sup> de la **LECCIÓN 1: BREVE REPASO DE ARMONÍA**. Gracias a esta posibilidad, se puede enarmonizar una o más notas de cualquier acorde de séptima disminuida para convertirlo en un acorde de séptima disminuida de una nueva tonalidad.
- Toca el **Ejemplo 3-14**.

#### Ejemplo 3-14

1 [c] i viidim<sup>7</sup>



2 [Gb] viidim<sup>7</sup> I<sup>6</sup> IV V V<sup>7</sup> I

3 4 5

- **1 ESTABLECIMIENTO DE LA TONALIDAD DE ORIGEN:** Para realizar el proceso moduladorio, en primer lugar se establece la tonalidad original mediante una secuencia de acordes.
  - **2 ACORDE DE SÉPTIMA DISMINUIDA:** Se llega al acorde de séptima disminuida del tono original.
  - **3 NUEVA TONALIDAD:** Se decide a qué tonalidad se va a modular.
  - **4 ENARMONIZACIÓN:** Se enarmoniza una o más notas, dependiendo al tono al cual se va a llegar.
  - **5 CADENCIA FINAL:** Se termina con una cadencia que reafirme la nueva tonalidad.
- ▶ Realiza la **PRÁCTICA 46**. Intenta memorizar las marchas modulatorias. Seguramente apreciarás los nuevos colores y posibilidades que brinda el acorde de séptima disminuida.

<sup>5</sup> Véase el **Ejemplo 1-17** de la **LECCIÓN 1: BREVE REPASO DE ARMONÍA**.

46

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 3-9** de  a . Practica varias modulaciones en donde el acorde pivote sea un acorde de séptima disminuida. Utilizando la **Tabla 1-1: Tonalidades mayores, menores y número de alteraciones**, elige una tonalidad mayor y modula. Después realiza el mismo procedimiento con su relativo y homónimo menores. Asegúrate de trabajar con todas las tonalidades mayores y menores. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

A lo largo de esta lección estudiaste algunas de las muchas maneras para transitar de un tono a otro que se utilizan en la música tonal. Algunos casos pueden conducir a tonalidades muy lejanas.

Debido a la dimensión de los ejercicios de improvisación de este método, se realizan modulaciones a tonalidades cercanas, pero es importante que conozcas los diversos procedimientos y los practiques, para que en un futuro no muy lejano los apliques en tus improvisaciones.

Al balancear el conocimiento teórico con el práctico que te ofrece esta lección, realizarás adelantos notables que se reflejarán inmediatamente en tu manera de tocar e improvisar.



### **INTERNET 3-A: CANON MODULANTE POR TONOS SIN FIN DE LA OFRENDA MUSICAL DE JOHANN SEBASTIAN BACH**

Escucha dos versiones del canon de Bach en la página de videos de YouTube. La voz superior toca la melodía que Federico el Grande dio a Bach para componer la obra. Las otras dos voces se encuentran en canon: la voz más grave guía y la voz intermedia la sigue a distancia de un compás, una quinta más arriba.

El canon está diseñado para modular un tono más arriba cada vez. De esta manera, después de seis veces, se regresa al tono inicial, do menor, pero una octava más arriba. Ambas versiones incluyen la partitura.

*Bach: Endlessly Rising Modulation Canon (with score):*

<http://youtu.be/nsgdZFIdmeo> Clavecín: Bradley Lehman, Marzo de 2005.

*Bach's Neverending Canon:*

















<http://youtu.be/A41CITk85jk> Esta es una grabación con un sintetizador.



### **HERRAMIENTA 3-A: EXAMEN GENERAL**

Aprovechando los ejemplos de este método, analízalos tratando de encontrar los elementos estudiados en la **LECCIÓN 3: MODULACIÓN**.

## LECCIÓN 4: MOTIVOS RÍTMICO-MELÓDICOS Y NOTAS DE ADORNO

LECCIÓN 4: MOTIVOS RÍTMICO-MELÓDICOS Y NOTAS DE ADORNO .....	59
 IDEA 4-A: QUÉ SON LOS MOTIVOS, SUS CARACTERÍSTICAS Y ANÁLISIS .....	60
 EJERCICIO 4-1: CÓMO CONSTRUIR UN MOTIVO CON NOTAS DE LA TRÍADA.....	62
 EJERCICIO 4-2: VARIACIONES RÍTMICAS DE UN MOTIVO .....	63
 EJERCICIO 4-3: VARIACIONES MELÓDICAS DE UN MOTIVO.....	65
 IDEA 4-B: NOTAS DE ADORNO POR GRADO CONJUNTO NO ACENTUADAS: NOTA DE PASO, BORDADO, ANTICIPACION .....	68
 EJERCICIO 4-4: NOTAS DE ADORNO POR GRADO CONJUNTO NO ACENTUADAS: NOTA DE PASO, BORDADO, ANTICIPACION .....	69
 IDEA 4-C: NOTAS DE ADORNO POR SALTO NO ACENTUADAS: BORDADO INCOMPLETO, DOBLE BORDADO, BORDADO INCOMPLETO.....	71
 EJERCICIO 4-5: NOTAS DE ADORNO POR SALTO NO ACENTUADAS: BORDADO INCOMPLETO, DOBLE BORDADO.....	71
 IDEA 4-D: NOTAS DE ADORNO POR GRADO CONJUNTO ACENTUADAS: NOTA DE PASO ACENTUADA, BORDADO ACENTUADO, RETARDO O SUSPENSIÓN.....	72
 EJERCICIO 4-6: NOTAS DE ADORNO POR GRADO CONJUNTO ACENTUADAS: NOTA DE PASO ACENTUADA, BORDADO ACENTUADO, RETARDO O SUSPENSIÓN .....	73
 IDEA 4-E: NOTAS DE ADORNO POR SALTO ACENTUADAS: BORDADO INCOMPLETO ACENTUADO.....	74
 EJERCICIO 4-7: NOTAS DE ADORNO POR SALTO ACENTUADAS: BORDADO INCOMPLETO ACENTUADO .	74
 IDEA 4-F: NOTAS DE ADORNO LIBRES O ESCAPES .....	74
 EJERCICIO 4-8: NOTAS DE ADORNO LIBRES O ESCAPES .....	75
 IDEA 4-G: APLICACIÓN DE LAS NOTAS DE ADORNO .....	76
 HERRAMIENTA 4-A: EXAMEN GENERAL.....	78

## LECCIÓN 4: MOTIVOS RÍTMICO-MELÓDICOS Y NOTAS DE ADORNO

En esta lección se ofrecen herramientas teórico-prácticas para comprender qué son, cómo se construyen y transforman los motivos rítmico-melódicos. En los primeros dos ejercicios se utilizan solamente los sonidos de una tríada para inventarlos. Con el fin de volverlos más melódicos, posteriormente se expone qué y cuáles son las notas de adorno, y cómo se pueden agregar a los motivos creados antes.

Las habilidades y conocimientos que aquí adquieras son esenciales, ya que en el **CAPÍTULO II: EJERCICIOS DE IMPROVISACIÓN: FRASES Y PERÍODOS**, se aplican de forma práctica para construir, en un primer paso, las melodías de diferentes frases y períodos basadas en un motivo inicial, para después armonizar cada ejemplo siguiendo las reglas y lógica de la armonía tonal o funcional.



### IDEA 4-A: QUÉ SON LOS MOTIVOS, SUS CARACTERÍSTICAS Y ANÁLISIS

En una buena parte de la música tonal se utilizan motivos rítmico-melódicos como elemento germinal. Un motivo es una célula musical, es la semilla o el núcleo de una obra, ya que a partir de él se despliega la música. Los motivos dirigen la atención del oyente, y le dan forma y sentido al discurso musical.

El motivo cuenta con cuatro elementos principales que lo caracterizan, definen y permiten identificarlo: duración (en general no son muy largos, de uno o dos compases), ritmo (implica un compás, partes fuertes y débiles, notas con diferentes valores rítmicos y acentuaciones), melodía (intervalos y dirección melódica) y armonía (cierta progresión de acordes).

El compositor, mediante diferentes tratamientos y técnicas musicales, imprime en el motivo fuerza, dirección y variedad para desarrollar su pieza. Logra que la obra tenga al mismo tiempo unidad —ya que el motivo se puede repetir una y otra vez—, y variedad —porque el motivo se puede transformar de diversas maneras, incluso hasta casi perder su familiaridad con el motivo inicial.

Existen dos maneras básicas de tratar un motivo a lo largo de la pieza: por repetición o variación. Si sólo se repite el motivo, se crea un estado de monotonía nada deseable; si se varía continuamente, se puede perder la lógica y coherencia en el sentido musical.

Una sucesión de sonidos que tenga ritmo definido y cierto encadenamiento melódico, puede ser tratada como un motivo germinal.

En este método se trabaja con motivos rítmico-melódicos, con duración de uno o dos compases, inscritos en el ámbito tonal. El objetivo es que el uso de los motivos se distinga claramente, así que los ejemplos y ejercicios se basan en música homofónica, es decir, una melodía con acompañamiento.

Estudia el motivo del primer período con introducción del *Grande Valse Brillante Op.18* de F. Chopin en el **Ejemplo 4-1**. En el **Ejemplo 5-12** aparecen ambas pautas.

#### Ejemplo 4-1

*Grande Valse Brillante Op.18*

INTRODUCCIÓN  
Motivo

F. Chopin

1 **Vivo** Motivo

5 FRASE 1: a Antecedente Consecuente

13 FRASE 2: a' Antecedente Consecuente

## LECCIÓN 4: MOTIVOS RÍTMICO-MELÓDICOS Y NOTAS DE ADORNO

El motivo germinal, que se presenta en el compás 1 e inicio del 2, es en esencia rítmico, ya que utiliza el mismo sonido (si bemol). La figura rítmica (nota larga-dos cortas-nota larga  $\text{♩} \text{♪♪} \text{♩}$ ) le proporciona movimiento. En un inicio las notas largas duran dos tiempos. Después la acentuación y duración de la nota larga se transforman. A partir del compás 3 la nota larga dura un solo tiempo ( $\text{♩} \text{♪♪} \text{♩}$ ).

En el compás 5, se agrega el elemento melódico. Este motivo se mantiene presente con variaciones a lo largo de estas dos frases, y es la célula generadora de esta estructura. Examínalo en el **Ejemplo 4-2**.

### Ejemplo 4-2



Observa algunos elementos del motivo que Chopin utilizó.

- 1 **DURACIÓN:** El motivo dura un compás.
- 2 **RITMO:** Compás ternario. En los extremos del motivo se encuentran notas largas. En el tiempo de en medio notas con la mitad de duración.
- 3 **RANGO Y DIRECCIÓN MELÓDICA:** Realiza un desplazamiento de quinta ascendente. Inicia con la fundamental del acorde de dominante, pasa por la tercera, y mediante una nota de paso<sup>1</sup> finaliza en la quinta. El contorno es una línea que asciende.
- 4 **ARMONÍA:** Se encuentra claramente definido el acorde de si bemol mayor o quinto grado.

Observa las similitudes y diferencias que presenta este motivo a lo largo de estos 20 compases. Advierte cómo se repite de manera idéntica o variada. A lo largo de esta lección se analizan algunos cambios.

Escucha este vals completo y trata de identificar el motivo con sus respectivas modificaciones, así como nuevos motivos o variaciones del mismo. La dirección para acceder a la página de YouTube se encuentra en **INTERNET 5-C: GRANDE VALSE BRILLANTE OP.18 F.CHOPIN** de la **LECCIÓN 5: BREVE REPASO DE ANÁLISIS MUSICAL**.

Estudia el motivo con el que inicia el *Concierto para piano y orquesta en do mayor Op.15 No.1* de L.V. Beethoven del **Ejemplo 4-3**.

### Ejemplo 4-3



Observa algunos elementos del motivo que Beethoven utilizó.

- 1 **DURACIÓN:** El motivo dura un compás y medio.
- 2 **RITMO:** Compás binario. Presenta un ritmo definido: una nota larga seguida por tres más cortas, terminando con un silencio.
- 3 **RANGO Y DIRECCIÓN MELÓDICA:** En la parte melódica observamos un desplazamiento de octava ascendente en la voz superior, desde el do<sup>5</sup> hacia el do<sup>6</sup>, y la repetición de este último sonido. El contorno es una línea que asciende y se mantiene en lo alto.
- 4 **ARMONÍA:** Se encuentra claramente definido el acorde de do mayor o primer grado.

Beethoven trabaja con este motivo a lo largo del movimiento, que en manos del genio de Bonn se convierte en una obra maestra.

<sup>1</sup> En la **IDEA 4-B: NOTAS DE ADORNO POR GRADO CONJUNTO NO ACENTUADAS: NOTA DE PASO, BORDADO, ANTICIPACION** se ofrece una explicación sobre la Nota de Paso y otras notas de adorno.



## EJERCICIO 4-1: CÓMO CONSTRUIR UN MOTIVO CON NOTAS DE LA TRÍADA

Para comenzar a crear motivos, utilizarás una tríada, la cual puede ser mayor o menor. El objetivo es que inventes varios motivos utilizando las notas de una tríada, para posteriormente conseguir variaciones mediante diversos recursos musicales.

47

- ▶ **1 PARTE RÍTMICA:** Elige un compás.
- Inventa una figura rítmica que abarque este compás. Ésta será la parte rítmica del motivo. Observa el inciso a) del **Ejemplo 4-4**.
- **2 PARTE MELÓDICA:** Elige un acorde mayor o menor. Utilizando el compás y el motivo elegido, inventa una célula melódica con las notas de la tríada. Puedes repetir los sonidos o eliminar alguno. Éste será tu motivo rítmico-melódico. Observa los incisos b) y c) del **Ejemplo 4-4**.
- La mayoría de los motivos de diferentes obras de música tonal, se mueven en un rango menor de una octava. Procura que tu motivo se encuentre dentro de este ámbito.
- Busca que tu motivo tenga cierta lógica en cuanto a sus movimientos ascendentes, descendentes y saltos, de manera que no resulte muy anguloso y sea difícil de manejar posteriormente. Revisa ejemplos de Bach, Beethoven o Mozart, entre otros.
- En el inciso b) del **Ejemplo 4-4** se encuentra el motivo en el cual se basan los ejemplos del método: inicia en mi índice 6, desciende repentinamente una octava, para después, a través de las notas del acorde tocadas de forma ascendente y en orden, regresa al sonido inicial. Observa la línea que dibuja el contorno y compárala con la de c).

### Ejemplo 4-4

- Como se estudió en la **IDEA 4-A: QUÉ SON LOS MOTIVOS, SUS CARACTERÍSTICAS Y ANÁLISIS**, analiza las características de tu motivo.
  - 1 DURACIÓN:**
  - 2 RITMO:**
  - 3 RANGO Y DIRECCIÓN MELÓDICA:**
  - 4 ARMONÍA:** (en este caso el ejemplo se basa en un solo acorde).
- ▶ Realiza la **PRÁCTICA 48** e inventa varios motivos, para trabajar con ellos más adelante.

48

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 4-1** de ▶ a ▶. Crea otros motivos experimentando con otras tríadas y compases. Los motivos pueden ser de uno o dos compases. Escribe algunos ejemplos en tu Cuaderno de Ejercicios.



**EJERCICIO 4-2: VARIACIONES RÍTMICAS DE UN MOTIVO**

49

- ▶ Elige uno de los motivos que creaste en el **EJERCICIO 4-1: CÓMO CONSTRUIR UN MOTIVO CON NOTAS DE LA TRÍADA**. Los ejemplos aquí expuestos utilizan el inciso b) del **Ejemplo 4-4**.
- Utilizando tu motivo, experimenta con las siguientes variaciones rítmicas. Trata de tocar todos tus ejemplos.
- **1 DURACIÓN DE LAS NOTAS:** Se pueden realizar diferentes cambios en la duración de las notas.

**Ejemplo 4-5**

- **2 REPETICIÓN DE ALGUNAS NOTAS:** Se pueden repetir algunas notas.

**Ejemplo 4-6**

- **3 REPETICIÓN DE ALGUNOS RITMOS:** Se pueden repetir algunos ritmos.

**Ejemplo 4-7**

- **4 ANACRUSAS:** Se pueden añadir anacrusas.

**Ejemplo 4-8**

- **5 COMPÁS:** Se puede cambiar la medida del compás y adaptar el motivo.

**Ejemplo 4-9**



## LECCIÓN 4: MOTIVOS RÍTMICO-MELÓDICOS Y NOTAS DE ADORNO

- **6 TEMPO:** Se puede cambiar el tiempo al doble de lento como en el inciso a), o al doble de rápido como en el inciso b) del **Ejemplo 4-10**.

### Ejemplo 4-10



- **7 INVERSIÓN:** Se puede invertir el orden de las figuras rítmicas, y si el motivo es de dos compases, o se puede invertir el orden de ellos.

### Ejemplo 4-11



- **8 ESPEJO:** Se puede copiar al espejo la figura rítmica: empezando de atrás hacia adelante como en el inciso a) del **Ejemplo 4-12**, o cambiando la dirección de cada intervalo como en el inciso b) del **Ejemplo 4-12**.

### Ejemplo 4-12



- ▶ Realiza la **PRÁCTICA 50**. Una buena experiencia es trabajar con las variaciones rítmicas para conocer perfectamente el motivo y valorar el mayor número de cambios rítmicos que puede sufrir. Algunas opciones quizá suenen rígidas, demasiado recargadas, e incluso pierdan su parentesco con el motivo inicial, pero es importante investigar varias posibilidades durante el ejercicio.

50

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 4-2** de ▶ a ▶. Experimenta con las variaciones rítmicas que se presentan: duración de las notas, la repetición de algunas notas y ritmos, el uso de anacrusas, el cambio de la medida del compás *ad libitum* o doblando el tiempo, ya sea más rápido o más lento, inversión de las figuras rítmicas y al espejo. Escribe una serie en tu Cuaderno de Ejercicios.



EJERCICIO 4-3: VARIACIONES MELÓDICAS DE UN MOTIVO

51

- ▶ Elige uno de los motivos que creaste en el **EJERCICIO 4-1: CÓMO CONSTRUIR UN MOTIVO CON NOTAS DE LA TRÍADA**. Los ejemplos aquí expuestos utilizan el inciso b) del **Ejemplo 4-4**.
- Utilizando tu motivo, experimenta con las siguientes variaciones melódicas. Trata de tocar todos tus ejemplos.
- **1 SECUENCIAS**: Un primer cambio que puedes realizar es transportar el motivo a través de diferentes secuencias. Una secuencia consiste en repetir un patrón rítmico-melódico variando las alturas en las que se presenta. Se puede realizar de manera ascendente o descendente, por grado conjunto o saltos determinados (una tercera, una cuarta, una combinación, etc.), diatónica o cromáticamente. Aquí se muestran secuencias por grado conjunto diatónicas, esto es, con notas de la escala. Este es un recurso muy utilizado por muchos compositores.<sup>2</sup>
- En los siguientes ejemplos, observa cómo se utiliza la escala menor melódica cuando la secuencia es ascendente, y la escala menor natural cuando la secuencia es descendente. Advierte también los diferentes cambios que se pueden realizar en el modo y la dirección del movimiento. Experimenta con esta transformación y trata de tocar todos los ejemplos.

**Ejemplo 4-13**

1. Secuencia ascendente



**Ejemplo 4-14**

2. Secuencia descendente



**Ejemplo 4-15**

3. Secuencia ascendente cambiando el modo



**Ejemplo 4-16**

4. Secuencia descendente cambiando el modo



<sup>2</sup> Para estudiar diferentes secuencias, véase la **LECCIÓN 2: PATRONES SECUENCIALES Y LA CADENCIA** del **CAPÍTULO I: REVISIÓN GENERAL**.

## LECCIÓN 4: MOTIVOS RÍTMICO-MELÓDICOS Y NOTAS DE ADORNO

### Ejemplo 4-17

5. Secuencia ascendente por movimiento contrario



### Ejemplo 4-18

6. Secuencia descendente por movimiento contrario



### Ejemplo 4-19

7. Secuencia ascendente en modo mayor por movimiento contrario y cambiando el modo



### Ejemplo 4-20

8. Secuencia descendente en modo mayor por movimiento contrario y cambiando el modo



- **2 ORDEN DE LAS NOTAS:** Se puede cambiar el orden original o la dirección de las notas así como repetir algún sonido.

### Ejemplo 4-21



- **3 CONDENSACIÓN:** Se pueden omitir algunos intervallos, proceso que se llama condensación.

### Ejemplo 4-22



- **4 AÑADIR INTERVALLOS Y ANACRUSAS:** Se pueden añadir algunos intervallos y anacrusas.

### Ejemplo 4-23



## LECCIÓN 4: MOTIVOS RÍTMICO-MELÓDICOS Y NOTAS DE ADORNO

- **5 TONALIDAD Y MODO:** Se puede cambiar la tonalidad y/o el modo.

### Ejemplo 4-24



- **6 ADAPTACIÓN POR NIVELES:** Se puede cambiar la nota en la cual empieza el motivo, utilizando las notas del mismo acorde. Emilio Molina, en su libro *Improvisación al Piano, Volumen III*, lo llama adaptación por niveles.<sup>3</sup>

### Ejemplo 4-25



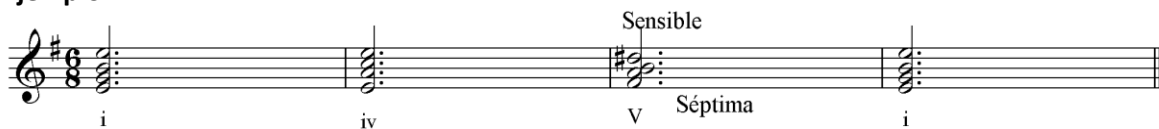
- **7 ADAPTACIÓN POR TRANSPORTE:** Se pueden unir dos motivos enlazándolos mediante una marcha armónica, por ejemplo i-iv-V-i.
- Una primera manera de unirlos es manteniendo el acorde tal y como se presenta en el motivo original. En el **Ejemplo 4,26**, la fundamental del acorde es la que inicia el motivo (mi), que desciende una octava. Desde aquí, asciende mediante un arpeggio a la tercera, quinta y nuevamente la fundamental con la que inició. En los acordes de la marcha armónica que se vaya a utilizar (en este caso el iv y V grados), la fundamental de cada acorde deberá iniciar el motivo y realizar el mismo camino melódico. Emilio Molina, en su libro *Improvisación al Piano, volumen III*, lo llama adaptación por transporte.<sup>4</sup>

### Ejemplo 4-26



- **8 ADAPTACIÓN POR ENLACE ARMÓNICO:** Una segunda manera de unirlos es mediante el enlace armónico siguiendo las reglas de armonía del período de la práctica tonal, esto es, uniendo cada sonido a la nota más cercana que le corresponda y resolviendo la sensible hacia arriba (re sostenido a mi en el **Ejemplo 4-27**), y la séptima del acorde de dominante hacia abajo (la a sol en el **Ejemplo 4-27**). Emilio Molina, en su libro *Improvisación al Piano, Volumen III*, lo llama adaptación por enlace armónico.<sup>5</sup>

### Ejemplo 4-27



<sup>3</sup> Véase Emilio Molina, *Improvisación al Piano, Volumen III. Análisis y creación de melodías* (Madrid: Real Musical, 2001), 27.

<sup>4</sup> *Ibidem*, 39.

<sup>5</sup> *Ibidem*, 32.

## LECCIÓN 4: MOTIVOS RÍTMICO-MELÓDICOS Y NOTAS DE ADORNO



- **9 ESPEJO:** Un último cambio es en espejo, como se estudió en el **Ejemplo 4-12**. En este caso la melodía del motivo se copia como si se estuviese viendo en un espejo, esto es, de atrás hacia adelante como en el inciso a) del **Ejemplo 4-28**, pero también invirtiendo la dirección de los intervalos como en el inciso b) del **Ejemplo 4-28**.

### Ejemplo 4-28



- ▶ Realiza la **PRÁCTICA 52**. Como puedes observar, las transformaciones rítmicas y melódicas de un motivo pueden ser infinitas. Practica con ellas, y aunque en una improvisación no se utilizan todas, es importante conocer las posibilidades de cada motivo. El trabajo de encontrar nuevas formas ejercita al mismo tiempo la imaginación y creatividad.

52

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 4-3** de ▶ a ▶. Experimenta con las variaciones melódicas que se presentan: las secuencias ascendentes y descendentes con el motivo original, cambiar el modo y la dirección del movimiento; cambiar el orden original o la dirección de las notas; condensarlo; añadir algunos intervalos y anacrusas; cambiar la tonalidad y el modo; adaptarlo por niveles, por transporte y enlace armónico y al espejo. Escribe una serie en tu Cuaderno de Ejercicios.



### IDEA 4-B: NOTAS DE ADORNO POR GRADO CONJUNTO NO ACENTUADAS: NOTA DE PASO, BORDADO, ANTICIPACION

Hasta el momento has trabajado con un motivo que se basa en notas de la tríada solamente, el cual has transformado de distintas maneras. Con el fin de suavizar tu motivo y proporcionarle una línea más expresiva, en los siguientes cuatro ejercicios vas a explorar algunas posibilidades utilizando notas de adorno o notas no armónicas.

Los nombres de las notas de adorno, y el concepto con el que se maneja cada una de ellas, provienen del libro de Robert Gauldin, *Harmonic Practice in Tonal Music*.<sup>6</sup>

En primer lugar se trabaja con las notas de adorno que se mueven por grado conjunto y aparecen en las partes débiles del compás. Éstas son la Nota de Paso (NP), el Bordado (B) y la Anticipación (ANT). En los ejemplos se identifican mediante sus abreviaturas, una costumbre que se utiliza en numerosos libros de armonía y teoría.

Estas notas de adorno tienen seis características principales:

<sup>6</sup> Robert Gauldin, "Melodic Figuration and Dissonance I", "Melodic Figuration and Dissonance II" en *Harmonic Practice in Tonal Music* (USA: W.W. Norton & Company, 1997), 73-87, 173-191.

## LECCIÓN 4: MOTIVOS RÍTMICO-MELÓDICOS Y NOTAS DE ADORNO

1. No pertenecen a la armonía y por lo tanto son disonantes
2. Se mueven o se alcanzan por grado conjunto
3. Se resuelven también por grado conjunto
4. Se presentan en las partes no acentuadas del compás o de la unidad
5. Pueden ser ascendentes o descendentes
6. Pueden ser diatónicas o cromáticas

**NOTA DE PASO (NP):** Una nota de paso o NP es una nota no armónica que se presenta entre dos notas reales (notas de la tríada), en una parte no acentuada del compás. Su función es la de unir las notas reales y ofrecer un movimiento más suave entre un sonido y el siguiente. La NP puede ser ascendente o descendente, dependiendo de su nota de partida y llegada, diatónica o cromática.

Al utilizar notas diatónicas, si el intervalo que separa las notas reales es de una tercera, solo cabe una nota de paso diatónica como en el inciso a) del **Ejemplo 4-29**.

Cuando el intervalo que separa las notas reales es de una cuarta, se utilizan dos notas diatónicas que unen el intervalo. Por ejemplo, si el intervalo es de si a mi en modo menor, las NP de manera ascendente, son do-re en la escala natural, o do $\sharp$ -re $\sharp$  en la escala melódica. Si el intervalo es una cuarta descendente, las notas serán las mismas pero en sentido contrario re-do, generalmente utilizando la escala natural descendente, es decir, sin alteraciones. Observa los incisos b) y c) del **Ejemplo 4-29**.

### Ejemplo 4-29



Si tan solo aparece una nota en el intervalo de cuarta, entonces se llama Bordado Incompleto, como se estudia en el **EJERCICIO 4-5: NOTAS DE ADORNO POR SALTO NO ACENTUADAS: BORDADO INCOMPLETO, DOBLE BORDADO**.

**BORDADO (B):** El bordado o B es una nota no armónica, que adorna a una nota real (nota de la tríada), mediante un movimiento ascendente o descendente, y regresa al mismo sonido. Al igual que la NP, se presenta en una parte no acentuada del compás. El B puede ser diatónico o cromático; superior o inferior.

**ANTICIPACIÓN (ANT):** La anticipación o ANT es una nota no armónica que, como su nombre lo indica, anticipa o adelanta un sonido que aparecerá después en un tiempo fuerte o acentuado. Llega por grado conjunto, de forma ascendente o descendente, y aparece en una parte débil del compás.



### EJERCICIO 4-4: NOTAS DE ADORNO POR GRADO CONJUNTO NO ACENTUADAS: NOTA DE PASO, BORDADO, ANTICIPACION

53

- ▶ ① **NOTA DE PASO o NP:** Elige uno de los motivos que creaste en el **EJERCICIO 4-2: VARIACIONES RÍTMICAS DE UN MOTIVO** o en el **EJERCICIO 4-3: VARIACIONES MELÓDICAS DE UN MOTIVO**. Los ejemplos aquí expuestos elaboran el **Ejemplo 4-5**.
- ▶ Añade notas de paso en diversos lugares. Experimenta con estas notas de adorno.
- ▶ En el **Ejemplo 4-30** las notas de paso llevan una dirección ascendente y se encuentran en las partes débiles del compás.

## LECCIÓN 4: MOTIVOS RÍTMICO-MELÓDICOS Y NOTAS DE ADORNO

### Ejemplo 4-30

- **2 BORDADO o B:** Elige algún ejemplo del **EJERCICIO 4-2: VARIACIONES RÍTMICAS DE UN MOTIVO** o **EJERCICIO 4-3: VARIACIONES MELÓDICAS DE UN MOTIVO**. Los ejemplos aquí expuestos trabajan con el **Ejemplo 4-6**.
- Añade bordados en diversos lugares. Experimenta con estas notas de adorno.
- En el **Ejemplo 4-31** se utilizan bordados ascendentes (a,c), descendentes (b,c,d), cromáticos (b,c) y diatónicos (a,c,d).

### Ejemplo 4-31

- **3 ANTICIPACIÓN o ANT:** Elige algún ejemplo del **EJERCICIO 4-2: VARIACIONES RÍTMICAS DE UN MOTIVO** o **EJERCICIO 4-3: VARIACIONES MELÓDICAS DE UN MOTIVO**. Los ejemplos aquí expuestos trabajan con el **Ejemplo 4-8**.
- Añade anticipaciones en diversos lugares. Experimenta con estas notas de adorno.

### Ejemplo 4-32

- ▶ Realiza la **PRÁCTICA 54**. Para experimentar la fluidez de la línea, puedes cantar los ejemplos apoyándote con el piano.

54

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 4-4** de ▶ a ▶. Aprovecha los diferentes motivos que has trabajado, y transfórmalos utilizando Notas de Paso (NP), Bordados (B) o Anticipaciones (ANT). Escribe un ejemplo de cada una de las notas de adorno en tu Cuaderno de Ejercicios.



### IDEA 4-C: NOTAS DE ADORNO POR SALTO NO ACENTUADAS: BORDADO INCOMPLETO, DOBLE BORDADO

Explora las notas de adorno o notas no armónicas que se alcanzan o resuelven por salto, y aparecen en partes débiles del compás. Se trata del Bordado Incompleto (BI) y el Doble Bordado (DB).

Estas notas de adorno tienen varias características principales:

1. No pertenecen a la armonía y por lo tanto son disonantes
2. Se aproximan o bien resuelven por salto melódico
3. Se presentan en las partes no acentuadas del compás o de la unidad
4. Pueden ser ascendentes o descendentes
5. Pueden ser diatónicas o cromáticas

**BORDADO INCOMPLETO (BI):** Un bordado incompleto o BI es una nota no armónica que se presenta entre dos notas reales (notas de la tríada), en una parte no acentuada del compás. Se puede llegar al bordado incompleto por salto y resolver por grado conjunto como en el inciso a) del **Ejemplo 4-33**; o bien llegar por grado conjunto y resolver por salto como en el inciso b) del **Ejemplo 4-33**. El salto puede ser ascendente o descendente; diatónico o cromático.

**DOBLE BORDADO (DB):** Se pueden combinar dos bordados incompletos para crear un doble bordado o DB. El doble bordado rodea a la nota de llegada, y la alcanza por salto. Consta de una nota ascendente y una descendente; puede ser diatónico o cromático.



### EJERCICIO 4-5: NOTAS DE ADORNO POR SALTO NO ACENTUADAS: BORDADO INCOMPLETO, DOBLE BORDADO

55

- ▶ **1 BORDADO INCOMPLETO o BI:** Elige uno de los motivos que creaste en el **EJERCICIO 4-2: VARIACIONES RÍTMICAS DE UN MOTIVO** o en el **EJERCICIO 4-3: VARIACIONES MELÓDICAS DE UN MOTIVO**. Los ejemplos aquí expuestos elaboran el **Ejemplo 4-7**.
  - Añade bordados incompletos en diversos lugares. Experimenta con estas notas de adorno.
  - En los incisos a), c), d) y e) del **Ejemplo 4-33** los bordados incompletos se alcanzan por salto y se resuelven por grado conjunto; en los incisos b) y d) se alcanzan por grado conjunto y se resuelven por salto. Todos los incisos tienen notas diatónicas, y los incisos a) y c) además incluyen notas cromáticas.

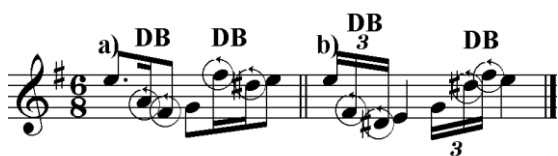
#### Ejemplo 4-33



- **2 DOBLE BORDADO o DB:** Elige uno de los incisos que creaste en el paso anterior. Los ejemplos aquí expuestos trabajan con los incisos a) y b) del **Ejemplo 4-33**.
  - Añade bordados dobles. Recuerda utilizarlo alrededor de la nota de llegada. Observa el **Ejemplo 4-34**.



### Ejemplo 4-34



- Realiza la **PRÁCTICA 56**. Para experimentar la fluidez de la línea, puedes cantar los ejemplos apoyándote con el piano.

56

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 4-5** de ► a ►. Aprovecha los diferentes motivos que has trabajado, y añádeles Bordados Incompletos (BI) o Dobles Bordados (DB). Escribe un ejemplo de cada uno en tu Cuaderno de Ejercicios.



### IDEA 4-D: NOTAS DE ADORNO POR GRADO CONJUNTO ACENTUADAS: NOTA DE PASO ACENTUADA, BORDADO ACENTUADO, RETARDO O SUSPENSIÓN

Trabaja con las notas de adorno que se mueven por grado conjunto y aparecen en las partes acentuadas del compás. Estas notas de adorno también son conocidas como apoyaturas. Se trata de la Nota de Paso Acentuada (NP), el Bordado Acentuado (BA) y el Retardo o Suspensión (SUS).

Estas notas de adorno tienen seis características principales:

1. No pertenecen a la armonía y por lo tanto son disonantes
2. Se mueven o se alcanzan por grado conjunto
3. Se presentan en un tiempo fuerte del compás o de la unidad.
4. La disonancia se resuelve también por grado conjunto
5. Pueden ser ascendentes o descendentes
6. Pueden ser diatónicas o cromáticas

**NOTA DE PASO ACENTUADA (NPA):** Una nota de paso acentuada o NPA es una nota no armónica que se presenta en un tiempo fuerte creando una disonancia, que resuelve, generalmente de forma descendente.

**BORDADO ACENTUADO (BA):** El bordado acentuado o BA es una nota no armónica, cuya función es adornar una nota real (nota de la tríada), mediante un movimiento descendente o ascendente, para regresar al mismo sonido. Al igual que la nota de paso acentuada, se presenta en una parte acentuada del compás. Puede ser superior o inferior.

**RETARDO O SUSPENSIÓN (SUS):**<sup>7</sup> El retardo o suspensión o SUS es una nota de adorno no armónica que consta de tres fases:

1. Preparación: Antes del retardo propiamente dicho, la nota que lo forma aparece como una consonancia.
2. Retardo: se mantiene este sonido en un tiempo fuerte, pero ahora, debido al cambio armónico, se crea la disonancia.
3. Resolución: se resuelve de forma descendente hacia una nota consonante.

El retardo implica el uso de al menos dos acordes diferentes, y como por el momento se está trabajando con un único acorde, esta nota se podrá aprovechar mejor cuando se incorpore el elemento armónico en el

<sup>7</sup> Retardo o suspensión: El término suspensión proviene del inglés *suspension* y es un tanto problemático. En español es más común llamarlo retardo.

## LECCIÓN 4: MOTIVOS RÍTMICO-MELÓDICOS Y NOTAS DE ADORNO

**CAPÍTULO II: EJERCICIOS DE IMPROVISACIÓN: FRASES Y PERÍODOS.** Por lo pronto en el **Ejemplo 4-37** se ofrece un ejemplo para ilustrarlo.

### Ejemplo 4-37

Preparación Retardo Resolución

I V7 I



### EJERCICIO 4-6: NOTAS DE ADORNO POR GRADO CONJUNTO ACENTUADAS: NOTA DE PASO ACENTUADA, BORDADO ACENTUADO, RETARDO O SUSPENSIÓN

57

- **1** **NOTA DE PASO ACENTUADA o NPA:** Elige uno de los motivos que creaste en el **EJERCICIO 4-2: VARIACIONES RÍTMICAS DE UN MOTIVO** o en el **EJERCICIO 4-3: VARIACIONES MELÓDICAS DE UN MOTIVO**. Los ejemplos aquí expuestos elaboran el **Ejemplo 4-22**.
- Añade notas de paso acentuadas. Experimenta con estas notas de adorno. Observa el **Ejemplo 4-35**.

### Ejemplo 4-35

a) NPA b) NPA c) NPA NPA d) NPA

- **2** **BORDADO ACENTUADO o BA:** Elige uno de los motivos que creaste en el **EJERCICIO 4-2: VARIACIONES RÍTMICAS DE UN MOTIVO** o en el **EJERCICIO 4-3: VARIACIONES MELÓDICAS DE UN MOTIVO**. Los ejemplos aquí expuestos elaboran el **Ejemplo 4-23**.
- Añade bordados acentuados. Experimenta con estas notas de adorno. Observa el **Ejemplo 4-36**.

### Ejemplo 4-36

a) BA b) BA c) BA d) BA BA

- Realiza la **PRÁCTICA 58**. Practica cada nota de adorno y consigue varios ejemplos que te agraden.

58

**REPETICIÓN** Realiza el **EJERCICIO 4-6** de ➤ a ➤. Aprovecha los diferentes motivos que has trabajado, y transfórmalos utilizando Notas de Paso Acentuadas (NPA), y Bordados Acentuados (BA). Escribe un ejemplo de cada una de las notas de adorno en tu Cuaderno de Ejercicios.



### IDEA 4-E: NOTAS DE ADORNO POR SALTO ACENTUADAS: BORDADO INCOMPLETO ACENTUADO

**BORDADO INCOMPLETO ACENTUADO (BIA):** El bordado incompleto acentuado o BIA es una nota de adorno no armónica que se alcanza por salto y resuelve por grado conjunto, ya sea ascendente o descendente. Puede ser diatónico o cromático. No pertenece a la armonía y por lo tanto es disonante.



### EJERCICIO 4-7: NOTAS DE ADORNO POR SALTO ACENTUADAS: BORDADO INCOMPLETO ACENTUADO

59

- ▶ **1 BORDADO INCOMPLETO ACENTUADO o BIA:** Elige uno de los motivos que creaste en el **EJERCICIO 4-2: VARIACIONES RÍTMICAS DE UN MOTIVO** o en el **EJERCICIO 4-3: VARIACIONES MELÓDICAS DE UN MOTIVO**. Los ejemplos aquí expuestos elaboran el **Ejemplo 4-8**.
- ▶ Añade bordados incompletos acentuados. Experimenta con estas notas de adorno. Observa el **Ejemplo 4-38**.

#### Ejemplo 4-38



- ▶ Realiza la **PRÁCTICA 60**. Si cantas los ejemplos, sentirás la fluidez de la línea. También puedes tocarlos en algún instrumento melódico como una flauta.

60

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 4-7** de ▶ a ▶. Aprovecha los diferentes motivos que has trabajado, y transfórmalos utilizando Bordados Incompletos Acentuados (BIA). Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



### IDEA 4-F: NOTAS DE ADORNO LIBRES O ESCAPES

**NOTAS DE ADORNO LIBRES O ESCAPES:** Las notas libres son disonancias acentuadas a las que puede llegarse por grado conjunto y resolver por salto. O bien, a las que se llega por salto y se resuelven por salto. No aparecen con mucha frecuencia, y no existe un consenso general entre los teóricos para acordar un nombre específico. Lo importante es identificarlas y escuchar la función que realizan.



**EJERCICIO 4-8: NOTAS DE ADORNO LIBRES O ESCAPES**

61

- ▶ **1 NOTAS DE ADORNO LIBRES O ESCAPES: GRADO CONJUNTO-SALTO:** Elige uno de los motivos que creaste en el **EJERCICIO 4-6: NOTAS DE ADORNO POR GRADO CONJUNTO ACENTUADAS: NOTA DE PASO ACENTUADA, BORDADO ACENTUADO, SUSPENSIÓN** o en el **EJERCICIO 4-7: NOTAS DE ADORNO POR SALTO ACENTUADAS: BORDADO INCOMPLETO ACENTUADO**. Los ejemplos aquí expuestos elaboran el **Ejemplo 4-36**.
  - Añade notas libres o escapes, a las cuales llegues por grado conjunto y resuelvas por salto.
  - Observa cómo en el **Ejemplo 4-39** los bordados acentuados se convierten en bordados incompletos acentuados.
  - Experimenta con estas notas de adorno.

**Ejemplo 4-39**

- **2 NOTAS DE ADORNO LIBRES O ESCAPES: SALTO-GRADO CONJUNTO:** Elige uno de los motivos que creaste en el **EJERCICIO 4-6: NOTAS DE ADORNO POR GRADO CONJUNTO ACENTUADAS: NOTA DE PASO ACENTUADA, BORDADO ACENTUADO, SUSPENSIÓN** o en el **EJERCICIO 4-7: NOTAS DE ADORNO POR SALTO ACENTUADAS: BORDADO INCOMPLETO ACENTUADO**. Los ejemplos aquí expuestos elaboran el **Ejemplo 4-38**.
  - Añade notas libres o escapes, a las cuales llegues por salto y resuelvas por salto. Observa el **Ejemplo 4-40**.

**Ejemplo 4-40**

- ▶ Realiza la **PRÁCTICA 62**. Si cantas los ejemplos, sentirás la fluidez de la línea. También puedes tocarlos e algún instrumento melódico como una flauta.

62

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 4-8** de ▶ a ▶. Aprovecha los diferentes motivos que has trabajado, y transfórmalos utilizando Notas Libres o Escapes. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



**IDEA 4-G: APLICACIÓN DE LAS NOTAS DE ADORNO**

Estudia un ejemplo en donde se ensamblan diversas notas de adorno con las notas reales de manera magistral. Se trata de la entrada del piano del *Concierto para piano y orquesta Op.15 No.1 en do mayor* de Ludwig Van Beethoven. En el **Ejemplo 4-41** se encuentra la parte como la dejó escrita el compositor.

**Ejemplo 4-41**

*Concierto en do mayor Op.15 No.1*

L.V. Beethoven

En el **Ejemplo 4-42** se encuentra el esqueleto melódico: cómo podría hallarse la melodía sin ninguna nota de adorno. Observa cómo la armonía y la melodía son totalmente complementarias.

**Ejemplo 4-42**

*Concierto en do mayor Op.15 No.1*

L.V. Beethoven

Trata de identificar por su nombre y función las notas de adorno del **Ejemplo 4-41**, y observa cómo embellecen y realzan el esqueleto melódico del **Ejemplo 4-42**.

A manera de resumen se incluye la **Tabla 4-1: Variaciones rítmicas y melódicas de un motivo** y la **Tabla 4-2: Notas de adorno**.

## LECCIÓN 4: MOTIVOS RÍTMICO-MELÓDICOS Y NOTAS DE ADORNO

**Tabla 4-1: Variaciones rítmicas y melódicas de un motivo**

VARIACIONES RÍTMICAS Y MELÓDICAS DE UN MOTIVO	
VARIACIONES RÍTMICAS	VARIACIONES MELÓDICAS
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Duración de las notas</li> <li>2. Repetición de algunas notas</li> <li>3. Repetición de algunos ritmos</li> <li>4. Añadir anacrusas</li> <li>5. Cambiar la medida del compás</li> <li>6. Llevar el tiempo al doble de lento o al doble de rápido</li> <li>7. Invertir el orden de las figuras rítmicas</li> <li>8. Espejo</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Secuencias:               <ol style="list-style-type: none"> <li>a) Secuencia ascendente</li> <li>b) Secuencia descendente</li> <li>c) Secuencia ascendente en modo mayor</li> <li>d) Secuencia descendente en modo mayor</li> <li>e) Secuencia ascendente por movimiento contrario</li> <li>f) Secuencia descendente por movimiento contrario</li> <li>g) Secuencia ascendente en modo mayor por movimiento contrario</li> <li>h) Secuencia descendente en modo mayor por movimiento contrario</li> </ol> </li> <li>2. Cambiar el orden original o la dirección de las notas</li> <li>3. Condensación</li> <li>4. Añadir algunos intervalos y anacrusas</li> <li>5. Cambiar la tonalidad y/o el modo</li> <li>6. Adaptación por niveles</li> <li>7. Adaptación por transporte</li> <li>8. Adaptación por enlace armónico</li> <li>9. Espejo</li> </ol>

**Tabla 4-2: Notas de adorno**

NOTAS DE ADORNO			
NOTAS DE ADORNO NO ACENTUADAS		NOTAS DE ADORNO ACENTUADAS	
Notas de adorno por grado conjunto no acentuadas	Notas de adorno por salto no acentuadas	Notas de adorno por grado conjunto acentuadas	Notas de adorno por salto acentuadas
Nota de paso (NP)	Bordado incompleto (BI)	Nota de paso acentuada (NPA)	Bordado incompleto acentuado (BIA)
Bordado (B)	Doble bordado (DB)	Bordado acentuado (BA)	
Anticipación (ANT)		Retardo o suspensión (SUS)	Notas libres o de escape

En el **APÉNDICE II: TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS** aparecen otras variaciones rítmicas y melódicas del motivo aquí presentado. Revisa cada una de las transformaciones, cántalas, tócalas en el piano o bien en algún otro instrumento.

Una manera de desarrollar tu creatividad es inventar nuevas opciones. Anota aquellas que te gusten, y tal vez las puedas usar en algún ejercicio de improvisación posterior.

De la misma manera que para tocar el piano requieres de una buena técnica y conocimiento de cómo usarla al servicio de la música, como improvisador necesitas manejar los suficientes elementos teóricos y musicales para crear una pieza.















Un paso en este sentido es aprender a manejar y transformar los motivos rítmico-melódicos que imagines. La práctica constante de estos elementos resulta, como en cualquier proceso de aprendizaje, primordial y esencial para un desarrollo completo.



### **HERRAMIENTA 4-A: EXAMEN GENERAL**

Aprovechando los ejemplos de este método, analízalos tratando de encontrar los elementos estudiados en la **LECCIÓN 4: MOTIVOS RÍTMICO MELÓDICOS Y NOTAS DE ADORNO**.

## LECCIÓN 5: BREVE REPASO DE ANÁLISIS MUSICAL

LECCIÓN 5: BREVE REPASO DE ANÁLISIS MUSICAL .....	79
 IDEA 5-A: LA FRASE MUSICAL .....	80
 IDEA 5-B: COMBINACIÓN DE FRASES .....	81
 IDEA 5-C: FORMA TERNARIA COMPLETAMENTE SECCIONAL: ANÁLISIS DE LA <i>CANCIONCILLA TARAREADA</i> DE R. SCHUMANN .....	82
 INTERNET 5-A: <i>CANCIONCILLA TARAREADA</i> R. SCHUMANN.....	86
 IDEA 5-D: PERÍODO QUE SE FORMA CUANDO DOS FRASES TIENEN MOVIMIENTO ARMÓNICO COMPLETO, PERO MOVIMIENTO MELÓDICO INCOMPLETO: ANÁLISIS DE LAS FRASES 1 y 2 DE LA <i>MUSETTE EN RE MAYOR BWV Anh.126</i> DE J.S. BACH .....	86
 INTERNET 5-B: <i>MUSETTE EN RE MAYOR BWV Anh.126</i> J.S.BACH.....	87
 IDEA 5-E: FORMA BINARIA SECCIONAL CON RONDÓ: ANÁLISIS DEL <i>TEMA DE LA ODA A LA ALEGRÍA</i> DE L.V. BEETHOVEN.....	87
 IDEA 5-F: PERÍODO QUE SE FORMA CUANDO DOS FRASES TIENEN MOVIMIENTO ARMÓNICO COMPLETO, PERO MOVIMIENTO MELÓDICO INCOMPLETO: ANÁLISIS DEL INICIO DEL <i>GRANDE VALSE BRILLANTE OP.18</i> DE F. CHOPIN .....	92
 INTERNET 5-C: <i>GRANDE VALSE BRILLANTE OP.18</i> F. CHOPIN .....	95
 IDEA 5-G: FORMA BINARIA SECCIONAL SIMPLE: ANÁLISIS DEL <i>MINUET EN SOL MAYOR BWV Anh.114</i> DE J.S. BACH .....	95
 INTERNET 5-D: <i>MINUET EN SOL MAYOR BWV Anh.114</i> J.S.BACH.....	100
 IDEA 5-H: FORMA BINARIA SECCIONAL CON RONDÓ: ANÁLISIS DE LA <i>CONSOLACIÓN OP.30 NO.3</i> DE F. MENDELSSOHN.....	100
 INTERNET 5-E: <i>CONSOLACIÓN OP.30 NO.3</i> F. MENDELSSOHN.....	107
 INTERNET 5-F: FORMA BINARIA.....	107



## LECCIÓN 5: BREVE REPASO DE ANALISIS MUSICAL



INTERNET 5-G: FORMA TERNARIA ..... 107



EJERCICIO 5-1: ANÁLISIS DE FORMAS BINARIAS Y TERNARIAS..... 107



HERRAMIENTA 5-A: EXAMEN GENERAL ..... 108

**E**n esta lección se estudian conceptos básicos sobre análisis musical, y se definen términos tales como frase musical, período, estructura armónica de la frase, estructura armónica del período y forma entre otros. Algunas de estas palabras son aplicadas de diferentes maneras dependiendo del autor, de la materia, e incluso de la lengua. El lenguaje puede ser limitante, y a pesar de que se hable de lo mismo, al momento de colocarle un nombre y etiquetarlo, puede resultar confuso.

Es importante que cada palabra que se mencione se refiera a un único punto, y para unificar los términos que se utilizan en este método y su aplicación, y no exista duda respecto a qué se refieren, se utilizan las ideas y conceptos que aparecen en el libro ya mencionado de Douglass Green.<sup>1</sup>

Esta lección es una preparación para la improvisación. Se ofrecen herramientas de análisis que te ayudarán a resolver los ejercicios posteriores.



### IDEA 5-A: LA FRASE MUSICAL

Los seres humanos utilizan el lenguaje hablado y escrito para comunicarse con sus semejantes. Para que las ideas sean inteligibles, se necesita organizar los elementos propios del lenguaje de alguna forma que sea consensada por muchos, con el fin de que lo que se expresa tenga sentido y sea claro para el que habla y los que escuchan. De esta manera, las partículas, sustantivos, verbos y signos de puntuación se articulan y se unen de manera estratégica para conformar una unidad con sentido, que exprese una idea de manera más o menos completa. Esta unidad recibe el nombre de frase u oración. Las frases pueden ser tan sencillas como *El gato maúlla*, hasta oraciones de tal complejidad que se necesita de un estudio especializado para comprenderlas. Piensa en los escritos de grandes filósofos y científicos.

El discurso en frases u oraciones, que claramente se reconocen gracias a diversos elementos propios del lenguaje: la puntuación, los lugares de reposo, el sentido de la frase y las respiraciones que se necesita tomar entre una y otra oración. Observa la siguiente frase:

Si asistes a la reunión, seguramente encontrarás respuestas adecuadas para tus dudas.

Esta frase consta de dos partes principales: la primera es una condición que no es conclusiva, y al dejar la frase en suspenso, obliga al oyente a esperar y desear oír el desenlace. Ambas partes terminan con signos de puntuación: la primera parte con una coma, y el final de la oración con un punto.

Se puede decir que la música también precisa de un modo de organizar los sonidos de manera que puedan ser comprensibles para un grupo de personas. Cada época ha creado una manera diferente de disponer los sonidos de un discurso musical, y una de esas formas es el recurso de la tonalidad y la división de las ideas en frases musicales, las cuales se pueden identificar mediante signos de puntuación propios de la música tonal: cadencias armónicas, texto (en el caso de que exista) y respiraciones y pausas entre una y otra frase (en el caso del canto esto es muy obvio).

<sup>1</sup> Douglass M. Green, *Form in Tonal Music. An Introduction to Analysis*, 2a.ed. (Austin Texas: Holt Rinehart, 1979).

## LECCIÓN 5: BREVE REPASO DE ANALISIS MUSICAL

Al igual que en el lenguaje escrito y hablado, existen frases muy sencillas y fácilmente identificables, como las de la música de carácter popular o infantil, hasta grandes complicaciones, para las que se requiere de mucho estudio y conocimiento para llegar a identificarlas y descifrarlas.

Aunque no siempre es clara la división entre una frase y otra, y muchas veces incluso los teóricos mantienen sus dudas tanto en el lenguaje como en la música, se puede ofrecer una definición que ayude a descubrir las distintas frases en las obras que se estudien, y a construir las propias para las improvisaciones:

Una frase musical es un pensamiento que se presenta con sonidos. Posee cierta lógica, la cual puede cambiar de una a otra época, y presenta un principio y final más o menos bien definidos.

La frase musical que se despliega en el ámbito tonal, transita a través de diferentes acordes que con frecuencia termina en lo que se llama cadencia armónica. Una cadencia es un punto de cierto reposo, similar a la coma, al punto y aparte o punto final del lenguaje escrito. Las cadencias pueden ser conclusivas o no.

Las frases regulares (que son con las que se trabaja en este método), pueden ser de 2, 4 ó 8 compases, dependiendo del tempo y el compás en el cual se presenten. Generalmente se pueden dividir en dos semifrases llamadas antecedente de la frase y consecuente de la frase, o pregunta de la frase y respuesta de la frase.

De la misma manera, cuando se unen dos frases que tienen cierta relación armónica y melódica (como se verá más adelante), la primera se llama frase antecedente, y la segunda frase consecuente, en el caso de que sean dos. A este fenómeno se le llama periodicidad.

Tabla 5-1: Periodicidad

GRUPO DE FRASES			
FRASE 1: ANTECEDENTE		FRASE 2: CONSECUENTE	
Semifrase 1	Semifrase 2	Semifrase 3	Semifrase 4
Antecedente de la frase	Consecuente de la frase	Antecedente de la frase	Consecuente de la frase



### IDEA 5-B: COMBINACIÓN DE FRASES

Cuando se combinan dos o más frases similares, variadas o diferentes entre sí, se forma una unidad mayor que se llama **CADENA DE FRASES**, **GRUPO DE FRASES** o **PERÍODO**. Es importante tener en cuenta que si las frases que se unen son idénticas, no forman ninguna estructura mayor.

Una **CADENA DE FRASES** consiste en dos o más frases, todas diferentes, las cuales no finalizan con una cadencia conclusiva.

El **GRUPO DE FRASES** consiste en dos o más frases, que son similares, y tampoco terminan con una cadencia conclusiva.

El **PERÍODO** consiste en dos o más frases, que pueden ser similares, diferentes o una combinación de ambas, pero a diferencia de los dos grupos anteriores, la última frase termina el movimiento armónico que quedó incompleto en las frases anteriores mediante una cadencia conclusiva.

Como el período implica un principio y fin armónicos, en este método se construyen **PERÍODOS** como principio estructural de cada ejercicio.

Se exponen algunas sugerencias para identificar las frases de una pieza, cómo se relacionan y la forma que crean, a través del análisis de obras y ejemplos cortos pero magistrales de Bach, Beethoven, Mendelssohn, Schumann y Chopin.



**IDEA 5-C: FORMA TERNARIA COMPLETAMENTE SECCIONAL:<sup>2</sup> ANÁLISIS DE LA CANCIONCILLA TARAREADA DE R. SCHUMANN**

Sigue el análisis de la *Cancioncilla tarareada* de Schumann del **Ejemplo 5-1**.

**Ejemplo 5-1**

*Cancioncilla tarareada*  
R. Schumann

**PERÍODO 1: A**  
FRASE 1: a  
Nicht schnell

**FRASE 2: b**

**PERÍODO 2: A'**  
FRASE 3: a'

**FRASE 4: b'**

**PERÍODO 3: A**  
FRASE 5: a

**FRASE 6: b**

**1 ACORDES ESTRUCTURALES:** En el análisis no se cifra cada acorde de la pieza, sino que se señalan sólo los acordes principales o estructurales. Es importante aprender a distinguir claramente entre acordes estructurales, aquellos que marcan puntos importantes de la forma musical, y acordes de adorno, aquellos que enriquecen el discurso musical, pero que no son esenciales. En este caso, el primer acorde de cada frase y los acordes de la cadencia son estructurales, ya que definen el inicio y final de cada frase.

En la *Cancioncilla tarareada*, las frases impares inician con tónica y terminan en dominante, interrumpiendo el movimiento armónico (señalado mediante //).<sup>3</sup> Las frases pares retoman desde el principio el mismo camino, pero cierran el movimiento que cada frase impar dejó abierta con una cadencia auténtica perfecta en tónica.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Véase la **IDEA 13-E: FORMA TERNARIA COMPLETAMENTE SECCIONAL** de la **LECCIÓN 13: FORMA TERNARIA**.

<sup>3</sup> Véase la **IDEA 10-C: MOVIMIENTO ARMÓNICO INTERRUPTIDO** de la **LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO**.

<sup>4</sup> Véase la **IDEA 2-C: LA CADENCIA AUTÉNTICA PERFECTA E IMPERFECTA** de la **LECCIÓN 2: PATRONES SECUENCIALES Y LA CADENCIA**.

## LECCIÓN 5: BREVE REPASO DE ANALISIS MUSICAL

Se llama movimiento armónico interrumpido al que se presenta cuando una frase o sección termina en una semicadencia, generalmente en V. En este tipo de movimiento armónico, la siguiente frase inicia con la misma idea armónica y melódica del principio, pero en esta ocasión cerrando la frase en tónica.

La interrupción del movimiento armónico acontece al final de las Frases 1, 3 y 5. El complemento de cada una, las Frases 2, 4 y 6 respectivamente, retoman la idea desde el inicio, llegan a la dominante, pero continúan hasta culminar con la tónica.

Como la Frase 2 cierra el movimiento armónico que la Frase 1 dejó interrumpido, ambas forman un período; las Frases 3 y 4 son una repetición idéntica de las anteriores pero en la dominante, sol mayor, y forman otro período; las Frases 5 y 6 son iguales a las primeras, retornan a do mayor y forman un tercer período.

**2 FRASES:** Una práctica común es simbolizar cada frase o sección con una letra. Las secciones mayores se designan con mayúsculas, las frases que conforman la sección, con minúsculas. Al designar una frase con la letra **a**, otra con la **b**, y una tercera con la **c**, significa que se trata de frases diferentes. Pero al designar una frase con **a'** o **a''**, significa que se trata de una frase similar o variada respecto a la frase **a**. El mismo caso aplicaría para una frase marcada como **b**, **b'**, **b''**, etc.

La *Cancioncilla tarareada* consta de seis frases: la Frase 1 se simboliza con **a**. Aquí se interrumpe el movimiento armónico. La Frase 2 sigue el mismo camino melódico y armónico que la Frase 1, pero termina con una cadencia auténtica perfecta. Esta es una frase diferente, similar a la Frase 1. Es diferente porque los acordes cadenciales, que son estructurales, llegan a diferentes puntos: el primero a una semicadencia, el segundo a una cadencia auténtica perfecta. Se simboliza por lo tanto con **b**. Ambas forman una sección mayor que se llama período y se simboliza con **A**.

El siguiente período consta de las Frases 3 y 4 que se encuentran en sol mayor, dominante del tono original. El único cambio que presentan con las Frases 1 y 2 es la tonalidad, ya que realizan prácticamente el mismo movimiento melódico (sólo una pequeña variación melódica en el compás 14 que no afecta la forma ni la armonía) y armónico. Por lo tanto no se trata de frases diferentes, sino que son una repetición variada del período anterior y por eso se simboliza a la Frase 3 con **a'**, la Frase 4 con **b'** y el período que ambas conforman con **A'**.

Las Frases 5 y 6 vuelven a do mayor y son prácticamente iguales a las Frases 1 y 2, y se simbolizan con **a** y **b**, y el período que conforman, nuevamente con **A**.

**3 FORMA:** Se trata de una forma ternaria completamente seccional. Cada sección se separa de la siguiente mediante una cadencia auténtica perfecta V-I. El diseño armónico de la forma es I-V-I, ya que la primera sección está en do mayor, la segunda en sol mayor y la tercera regresa a do. Cada sección se conforma por dos frases que forman un período con movimiento armónico interrumpido. El diseño de las frases es **a//b-a'//b'-a//b**. Se coloca // entre las Frases 1 y 2, 3 y 4, 5 y 6, lo que indica que el movimiento armónico se interrumpe y vuelve a empezar, pero ahora concluyendo en tónica.

La forma se resume como **A-A'-A** indicando solamente las secciones mayores.

**4 MOVIMIENTO MELÓDICO ESTRUCTURAL:** El movimiento melódico estructural es aquel que define puntos clave dentro de la melodía. Encima de cada pentagrama del **Ejemplo 5-1** se marcan los grados con los que empieza y termina cada frase mediante un número coronado con un ángulo.<sup>5</sup> Estos grados definen el esqueleto melódico. En el **Ejemplo 5-2** se señala el movimiento melódico de la *Cancioncilla*. Las notas que tienen plicas se refieren a las notas estructurales, las notas sin plicas son las de adorno. Éstas últimas unen de manera suave los sonidos del esqueleto melódico, a la vez que lo embellecen.<sup>6</sup>

Observa el fa del segundo tiempo en el compás 4. Este tipo de notas de adorno es difícil de clasificar, y recibe distintos nombres como escape o nota libre. Desde una perspectiva más amplia, se puede considerar

<sup>5</sup> Véase la Nota 3 de la **LECCIÓN 1: BREVE REPASO DE ARMONÍA**.

<sup>6</sup> Véanse los **EJERCICIOS 4-4 a 4-8** de la **LECCIÓN 4: MOTIVOS RÍTMICO-MELÓDICOS Y NOTAS DE ADORNO** para una explicación detallada de las notas de adorno y sus abreviaturas.

## LECCIÓN 5: BREVE REPASO DE ANALISIS MUSICAL

como un retardo del fa del cuarto tiempo del compás 3 que resuelve por grado conjunto descendente en el mi del primer tiempo del compás 5. El mismo caso aplica en el do del segundo tiempo del compás 12 en la Frase 3.

### Ejemplo 5-2

R. Schumann

En la Frase 1, el  $\hat{3}$  del inicio se encuentra embellecido por un bordado (re), el cual a su vez se adorna con otro bordado (do). Este  $\hat{3}$  se une con el  $\hat{3}$  del primer tiempo del compás 2, que a su vez se une al  $\hat{5}$  mediante una nota de paso (fa). El  $\hat{3}$  se prolonga por medio de notas de adorno hasta llegar a la quinta del acorde de tónica, en donde se considera que inicia el movimiento melódico de la *Cancioncilla*. La prolongación del  $\hat{3}$  hacia el  $\hat{5}$  indica mediante una ligadura en la parte inferior del pentagrama.

Tomando en cuenta únicamente las notas del esqueleto melódico, el movimiento melódico de la Frase 1 se resume como  $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2} //$ . La Frase 2 como  $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ .

Recuerda que // significa que el movimiento armónico se interrumpe, y la siguiente frase comienza desde el inicio nuevamente para concluir en tónica.

Armónicamente se expresa como  $I \rightarrow V//I \rightarrow V_7-I$ . Se trata de un período de dos frases con movimiento armónico interrumpido, ya que la Frase 1 termina en V, y la Frase 2 vuelve a iniciar el movimiento armónico y melódico concluyéndolo con  $V_7-I$ .

La Frase 2 es paralela a la Frase 1 porque inicia de la misma manera, pero es diferente ya que la cadencia es distinta. Este mismo movimiento se realiza entre las Frases 3 y 4 pero en sol mayor (se muestra en el **Ejemplo 5-2**); y entre las Frases 5 y 6 (iguales a las Frases 1 y 2) regresando a la tónica original.

Observa el diseño, el movimiento melódico y armónico que se encuentra en la *Cancioncilla* en la **Tabla 5-2: Forma ternaria completamente seccional: Tres períodos similares, cada uno con movimiento armónico interrumpido**.

**Tabla 5-2: Forma ternaria completamente seccional: Tres períodos similares, cada uno con movimiento armónico interrumpido**

Forma			<i>Cancioncilla tarareada</i> Robert Schumann			
			PERÍODO 1: A-		PERÍODO 2: A'-	
A-	A'-	A	PERÍODO 3: A			
a//b	a'//b'	a//b	FRASE 1	FRASE 2	FRASE 3	FRASE 4
C	G	C	FRASE 5	FRASE 6		
Diseño			a	b	a'	b'
Movimiento melódico			5-4 → 3-2	5-4 → 3-2-1	5-4 → 3-2	5-4 → 3-2-1
Movimiento armónico			I → V//	I → V <sub>7</sub> -I	I → V//	I → V <sub>7</sub> -I
Tonalidad			C	C	G	G

## LECCIÓN 5: BREVE REPASO DE ANALISIS MUSICAL

En el siguiente esquema es posible visualizarlo de otra manera.

**Tabla 5-3: Esquema simétrico**

<b>Pregunta</b>	<b>Respuesta</b>
<b>Pregunta</b>	<b>Respuesta</b>

En el lado izquierdo del esquema se encuentra la parte de la estructura que corresponde a la pregunta o antecedente. En la parte derecha, la respuesta o consecuente. Las estructuras con las que se va a trabajar son simétricas y siguen una lógica tonal.

A continuación se incluyen ambas versiones del **Esquema simétrico** de la *Cancioncilla tarareada*.

### Ejemplo 5-3

El **Esquema simétrico** visualizado en una tabla.

**Tabla 5-4: Cancioncilla tarareada R. Schumann**

<i>Cancioncilla tarareada</i> Robert Schumann		
FORMA TERNARIA COMPLETAMENTE SECCIONAL	Pregunta	Respuesta
<b>PERÍODO 1: A-</b>	a C: I → V//	b I → V <sub>7</sub> -I
<b>PERÍODO 2: A'-</b>	a' G: I → V//	b' I → V <sub>7</sub> -I
<b>PERÍODO 3: A</b>	a C: I → V//	b I → V <sub>7</sub> -I



**INTERNET 5-A: CANCIONCILLA TARAREADA R. SCHUMANN**

Escucha la *Cancioncilla tarareada* en la página de videos de YouTube:  
<http://youtu.be/sKC7jmqJsBE>



**IDEA 5-D: PERÍODO QUE SE FORMA CUANDO DOS FRASES TIENEN MOVIMIENTO ARMÓNICO COMPLETO, PERO MOVIMIENTO MELÓDICO INCOMPLETO: ANÁLISIS DE LAS FRASES 1 y 2 DE LA MUSERTE EN RE MAYOR BWV Anh.126 DE J.S. BACH**

Observa las Frases 1 y 2 de la *Musette en re mayor BWV Anh.126* del libro de *Ana Magdalena Bach* de J.S. Bach en el **Ejemplo 5-4**.

**Ejemplo 5-4**

*Musette en re mayor BWV Anh.126*

En este ejemplo, la Frase 1 termina con una cadencia auténtica V-I. La Frase 2 repite el mismo movimiento armónico y también termina con una cadencia auténtica V-I.

Se mencionó que cuando dos frases se repiten no forman una unidad mayor,<sup>7</sup> y que la característica del período era que cerraba el movimiento armónico que la o las frases anteriores habían dejado abierto.

En este caso, y debido a que el movimiento armónico está completo en cada frase, ¿se trata de una frase que se repite y por lo tanto no forma una unidad mayor?, ¿o bien se trata de un período de dos frases?

El movimiento armónico se encuentra completo al final de la Frase 1, y por lo tanto no se puede decir que esté inconcluso de ninguna manera. Pero cuando se escucha la Frase 2 hasta su final, se siente que esta cadencia es más fuerte que la de la Frase 1.

La razón de este fenómeno es que la resolución de la tónica en la Frase 1 se da hasta el último octavo del compás 4, como una cadencia débil rítmicamente hablando. La resolución de la Frase 2 ocurre, si no en el tiempo más fuerte del compás, en un tiempo de mayor fuerza que el de la Frase 1. Advierte la diferente sensación que provocan ambos finales.

Debido a que el movimiento melódico queda inconcluso en la Frase 1, y es hasta la Frase 2 en donde concluye, ambas frases son diferentes, aunque similares entre sí y por lo tanto forman un período.

Un caso similar se presenta en la conocida canción infantil *Mary had a Little Lamb*. Tanto en esta ronda como en la *Musette* de Bach, el movimiento armónico del período se repite.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Véase la **IDEA 5-B: COMBINACIÓN DE FRASES**.

<sup>8</sup> Véase la **IDEA 10-E: REPETICIÓN DEL MOVIMIENTO ARMÓNICO** de la **LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO**.

Ejemplo 5-5

*Mary had a Little Lamb* Dominio popular

FRASE 1

I V I

FRASE 2

I V I



**INTERNET 5-B: MUSETTE EN RE MAYOR BWV Anh.126**

**J.S.BACH**

Escucha el video de la *Musette en re mayor* en la página de videos de YouTube. Este video puede ser útil porque se despliega la partitura al mismo tiempo.

<http://youtu.be/70lgkDQWIs0>



**IDEA 5-E: FORMA BINARIA SECCIONAL CON RONDÓ:<sup>9</sup> ANÁLISIS DEL TEMA DE LA ODA A LA ALEGRÍA DE L.V. BEETHOVEN**

En el **Ejemplo 5-6** se transcribe el *Tema de la Oda a la Alegría* de la *Sinfonía No.9 en re menor Op.125* de L.V. Beethoven.

Ejemplo 5-6

*Tema de la Oda a la Alegría* L.V. Beethoven

SECCIÓN 1: A

FRASE 1: a

I V I V//

5 FRASE 2: b Frase diferente, similar a la Frase 1

I V I

9 SECCIÓN 2: BA

FRASE 3: c

V vi V7/V V

13 FRASE 4: b

I V I

<sup>9</sup> Véase la **IDEA 12-D: FORMA BINARIA SECCIONAL CON RONDÓ** de la **LECCIÓN 12: FORMA BINARIA**



## LECCIÓN 5: BREVE REPASO DE ANALISIS MUSICAL

**1 ACORDES ESTRUCTURALES:** En el **Ejemplo 5-6** se señalan los acordes estructurales. Identifica las cadencias de este ejemplo cotejando con las que se estudiaron en la **LECCIÓN 2: PATRONES SECUENCIALES Y LA CADENCIA**.

**2 FRASES:** El tema de Beethoven consta de cuatro frases, cada una de cuatro compases, separadas por una cadencia. La Frase 1 inicia con la tónica (re mayor), y termina con una semicadencia en la dominante (la mayor), interrumpiendo el movimiento armónico. Es la frase antecedente que parece una pregunta.

La Frase 2 es una frase paralela a la 1, ya que los tres primeros compases son iguales que la Frase 1, pero es diferente ya que termina en una cadencia auténtica perfecta (V-I). El oyente percibe que una sección de la obra ha terminado. Es la frase consecuente y a través de ella se recibe la respuesta esperada.

Las Frases 1 y 2 de Beethoven se parecen melódica y armónicamente, ya que los tres primeros compases son iguales. Pero al observar las cadencias, son diferentes: la Frase 1 termina en V, la Frase 2 con una cadencia auténtica perfecta V-I. Los elementos estructurales han sido modificados. Debido a esto, se trata de frases diferentes, similares entre sí, y como la segunda cierra el movimiento armónico que había quedado inconcluso, forman una unidad mayor llamada período, con movimiento armónico interrumpido.<sup>10</sup>

Pero atención: si existen dos (o más) frases, las cuales forman parte de una estructura mayor, y ambas son armonizadas de manera diferente, pero las cadencias (elementos estructurales) son iguales, entonces la segunda frase es una repetición variada de la primera, y no forman una estructura mayor. Este caso aparece en en *Die Nebensonnen* del **Ejemplo 5-7**. Aunque Schumann modifica tanto la melodía como la armonía en una y otra frase, la meta de ambas (la cadencia de los compases 4 y 9) es igual.

### Ejemplo 5-7

*Die Nebensonnen* R. Schumann

FRASE 1: a

Extensión

FRASE 2: Repetición variada de la Frase 1: a'

Siguiendo con Beethoven: la Frase 3 inicia en la dominante, y mediante una cadencia completa termina en el mismo acorde de dominante (la mayor) pero tratado como una tónica secundaria. Se trata de la frase antecedente del segundo grupo de frases. La Frase 4 es una repetición idéntica de la Frase 2, y es la frase consecuente. La Frase 4 termina en la tónica original y por lo tanto su cadencia es más fuerte que la de la Frase 3, por lo que ambas forman una estructura mayor llamada período.

**3 FORMA:** En el caso de la *Oda a la Alegría*, se simboliza la Frase 1 con **a**, y la Frase 2, debido a su diferencia con la Frase 1, con **b**. Hasta aquí se encuentra el primer grupo de frases o período que termina con una cadencia conclusiva en I. Debido a la fuerza de la cadencia conclusiva de la Frase 2, ambas conforman un período, que a su vez forma la primera sección de la estructura o **A**.

<sup>10</sup> Véase la **IDEA 10-C: MOVIMIENTO ARMÓNICO INTERRUPTIDO** de la **LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO**.

## LECCIÓN 5: BREVE REPASO DE ANALISIS MUSICAL

Aunque la Frase 3 conserva rasgos que la emparentan con las frases anteriores (el ritmo e inicio melódico del motivo del primer compás por ejemplo), son más las diferencias que se aprecian, y por lo tanto se simboliza con **c**. La Frase 4 es una repetición de la Frase 2 y se simboliza con **b**. Se trata del segundo período, y debido a la fuerza de la cadencia conclusiva, conforman la segunda sección que se simboliza como **BA**. En este caso, se utilizan dos letras para la segunda sección **BA**, ya que se trata de una forma binaria seccional con rondó. Esto quiere decir que la forma termina rememorando el inicio de la pieza, en este caso la Frase 2 que termina en tónica.<sup>11</sup>

El diseño de las cuatro frases se representa como **a//b-c//b**. Es decir:

1. **Frase 1** ó **a//**
2. **Frase 2** ó **b-** (Período con movimiento armónico interrumpido)
3. **Frase 3** ó **c//**
4. **Frase 4** ó **b-** (Período con movimiento armónico interrumpido)

Se muestran dos cadencias auténticas perfectas que definen dos secciones: la primera al finalizar la Frase 2, y la segunda al finalizar la Frase 4. Las Frases 1 y 2 forman un período (**A**), al igual que las Frases 3 y 4 (**BA**).

Una vez comprendida la relación que existe entre las cadencias de cada frase, en el análisis se señalan únicamente las divisiones mayores que terminan de manera conclusiva, separando la pieza en secciones. El diseño anterior se resume como **A-BA**, en donde el guión señala la cadencia auténtica que separa ambas secciones, y se elimina la indicación del movimiento armónico interrumpido que existe entre las frases (//).

En resumen, este tema consta de dos secciones. Cada sección se conforma de un período, y cada período de dos frases. Cada sección concluye con una cadencia auténtica perfecta en la tónica. La segunda sección concluye con la idea del inicio, y por eso decimos que se trata de una forma binaria seccional con rondó.

Cuando una frase o sección concluye en tónica, se trata de una frase o sección cerrada. Cuando una frase o sección concluye en una cadencia no conclusiva como dominante o sexto grado, la frase o sección es abierta.

El tema de Beethoven es una forma binaria seccional con rondó. Binaria porque consta de dos partes, seccional porque cada parte concluye con una cadencia auténtica perfecta que cierra cada período, y con rondó porque la última frase recuerda el inicio.

Su contraparte sería la forma continua, en donde la primera sección termina en cualquier otro grado distinto de la tónica (generalmente en dominante en el caso del modo mayor, o en el relativo mayor en el caso del modo menor), esperando que la sección final termine en la tónica original.

**Tabla 5-5: Forma binaria seccional y continua**

FORMA BINARIA			
CARACTERÍSTICA	SECCIÓN 1	SECCIÓN 2	DISEÑO
SECCIONAL	I → V-I	I → V-I	<b>A-B, A-A', A-BA</b>
CONTINUA	I → V/V-V i → V/III-III	V → V-I III → V-i	<b>AB, AA', ABA</b>

**4 MOVIMIENTO MELÓDICO ESTRUCTURAL:** Se mencionó que el movimiento melódico estructural define puntos clave dentro de la melodía. Encima de cada pentagrama del **Ejemplo 5-6** se marcan los grados con los que empieza y termina cada frase mediante un número coronado con un ángulo.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Véase la **IDEA 12-D: FORMA BINARIA SECCIONAL CON RONDÓ** de la **LECCIÓN 12: FORMA BINARIA**.

<sup>12</sup> Véase la Nota 3 de la **LECCIÓN 1: BREVE REPASO DE ARMONIA**.

## LECCIÓN 5: BREVE REPASO DE ANALISIS MUSICAL

En el **Ejemplo 5-8** se muestra, en el pentagrama superior la melodía y los grados del esqueleto melódico. En el inferior este mismo movimiento melódico pero dejando la plica en los sonidos clave, y eliminando la plica en las notas internas o de adorno<sup>13</sup> con el fin de señalar su importancia.

### Ejemplo 5-8

The image shows a musical score for a piece in G major and 3/4 time. It is divided into two sections:

- SECCIÓN 1: A**
  - FRASE 1: a**: Melody starts on G<sup>3</sup>, moves to A<sup>3</sup>, B<sup>3</sup>, C<sup>4</sup>, D<sup>4</sup>, E<sup>4</sup>, F<sup>4</sup>, G<sup>4</sup>. The skeleton is  $\hat{3}$   $\hat{2}$ . Chords: I, V//.
  - FRASE 2: b**: Melody starts on G<sup>3</sup>, moves to A<sup>3</sup>, B<sup>3</sup>, C<sup>4</sup>, D<sup>4</sup>, E<sup>4</sup>, F<sup>4</sup>, G<sup>4</sup>. The skeleton is  $\hat{3}$   $\hat{2}$   $\hat{1}$ . Chords: I, V, I.
- SECCIÓN 2: BA**
  - FRASE 3: c**: Melody starts on G<sup>2</sup>, moves to A<sup>2</sup>, B<sup>2</sup>, C<sup>3</sup>, D<sup>3</sup>, E<sup>3</sup>, F<sup>3</sup>, G<sup>3</sup>. The skeleton is  $\hat{2}$ . Chords: V, vi, v<sup>7</sup>/v, V, I.
  - FRASE 4: b**: Melody starts on G<sup>3</sup>, moves to A<sup>3</sup>, B<sup>3</sup>, C<sup>4</sup>, D<sup>4</sup>, E<sup>4</sup>, F<sup>4</sup>, G<sup>4</sup>. The skeleton is  $\hat{3}$   $\hat{2}$   $\hat{1}$ . Chords: V, I.

Notes: An 'Escape' note (G<sup>3</sup>) is marked in the bass line of the second section. The number '9' is written at the beginning of the second section.

El  $\hat{3}$  de la Frase 1 desciende hasta el  $\hat{2}$ , en donde se detiene en una semicadencia interrumpiendo el movimiento armónico. La Frase 2 empieza nuevamente en  $\hat{3}$ , pasa por el  $\hat{2}$  y ahora sí llega hasta  $\hat{1}$ , en donde se cierra la frase mediante una cadencia conclusiva.

El movimiento melódico completo se resume como  $\hat{3}-\hat{2} // \hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ , en donde existe una interrupción del movimiento armónico en la Frase 1:  $\hat{3}-\hat{2}$ . La Frase 2 inicia de forma idéntica a la Frase 1, pero su final es diferente, ya que esta vez se completa el movimiento armónico:  $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ .

En la Frase 3, el  $\hat{2}$  se mantiene a lo largo de la frase insistentemente, y sólo al final desciende al  $\hat{1}$ , que puede considerarse una nota de adorno llamada escape, y no forma parte del movimiento melódico estructural.<sup>14</sup> La Frase 4 es igual que la Frase 2. El movimiento melódico se resume como:  $\hat{2} // \hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ .

El movimiento melódico  $\hat{3}-\hat{2}$  termina en una semicadencia, y el movimiento  $\hat{2}-\hat{1}$  define una cadencia auténtica V-I. Este movimiento melódico y armónico es muy recurrente en muchas piezas.

### Ejemplo 5-9

The image shows a simplified musical score for Ejemplo 5-9, focusing on the melodic skeletons and chord symbols:

- SECCIÓN 1: A-**
  - FRASE 1: a**:  $\hat{3}$   $\hat{3}$   $\hat{2}$  | I | V//
  - FRASE 2: b**:  $\hat{3}$   $\hat{2}$   $\hat{1}$  | I | V | I
- SECCIÓN 2: BA**
  - FRASE 3: c**:  $\hat{2}$  | V | I
  - FRASE 4: b**:  $\hat{3}$   $\hat{2}$   $\hat{1}$  | V | I

Para comprender cómo está elaborada la melodía, es importante que los músicos descubran y analicen el esqueleto melódico de las obras que estudien, ya que señalan puntos clave dentro del discurso musical.

<sup>13</sup> Véanse los **EJERCICIOS 4-4 a 4-8** de la **LECCIÓN 4: MOTIVOS RÍTMICO-MELÓDICOS Y NOTAS DE ADORNO** para una explicación detallada de las notas de adorno y sus abreviaturas.

<sup>14</sup> Véase el **EJERCICIO 4-8: NOTAS DE ADORNO LIBRES O DE ESCAPE** de la **LECCIÓN 4: MOTIVOS RÍTMICO-MELÓDICOS Y NOTAS DE ADORNO**.

## LECCIÓN 5: BREVE REPASO DE ANALISIS MUSICAL

En la **LECCIÓN 7: RITMO Y MELODÍA**, **LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE** y **LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO** del **CAPÍTULO II: EJERCICIOS DE IMPROVISACIÓN: PEQUEÑAS PIEZAS TONALES**, se aprovechará el esqueleto melódico para construir y armonizar de manera lógica las frases inventadas.

Observa en la **Tabla 5-6: Forma binaria seccional con rondó: Dos secciones, cada una terminando con una cadencia auténtica perfecta**, el diseño, movimiento melódico y armónico de la *Oda a la Alegría*. Descubre la periodicidad que se mencionó en la **Tabla 5-1: Periodicidad** de la **IDEA 5-A: LA FRASE MUSICAL**.

**Tabla 5-6: Forma binaria seccional con rondó: Dos secciones, cada una terminando con una cadencia auténtica perfecta**

Forma		Tema de la Oda a la Alegría Ludwig Van Beethoven			
		SECCIÓN 1: A-		SECCIÓN 2: BA	
A-	BA	FRASE 1	FRASE 2	FRASE 3	FRASE 4
a//b-	c//b				
Diseño		a	b	c	b
Movimiento melódico		3 → 3-2	3 → 2-1	2 → 2	3 → 2-1
Movimiento armónico		I → V//	I → V-I	V → vi-V <sub>7</sub> /V-V	I → V-I
Tonalidad		D	D	A	D

Al colocar cada una de las frases del *Tema de la Oda a la Alegría* en cada uno de los cuadrantes del **Esquema simétrico**,<sup>15</sup> se observa la siguiente disposición:

### Ejemplo 5-10

The image shows four musical phrases in bass clef, 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#).  
 - **FRASE 1: a** (measures 1-4): Starts on D4, moves up stepwise to A4, then down stepwise to D4. Harmonic: I → V//.  
 - **FRASE 2: b** (measures 5-8): Starts on D4, moves up stepwise to A4, then down stepwise to D4. Harmonic: I → V-I.  
 - **FRASE 3: c** (measures 9-12): Starts on D4, moves up stepwise to A4, then down stepwise to D4. Harmonic: V → vi-V<sub>7</sub>/V-V.  
 - **FRASE 4: b** (measures 13-16): Identical to FRASE 2: b. Harmonic: I → V-I.

La Frase 1 encuentra su respuesta en la Frase 2 que se encuentra a su derecha. Ambas tienen 4 compases. La Frase 3 encuentra su respuesta en la Frase 4, que a su vez es una repetición idéntica de la Frase 2. También se puede ver el diseño de la siguiente manera:

**Tabla 5-7: Tema de la Oda a la Alegría L.V. Beethoven**

Tema de la Oda a la Alegría Ludwig Van Beethoven		
BINARIA: A-BA	PREGUNTA	RESPUESTA
SECCIÓN 1: A	a D: I → V//	b I → V-I
SECCIÓN 2: BA	c V → vi-V <sub>7</sub> /V-V	b I → V-I

<sup>15</sup> Véase la **Tabla 5-3: Esquema simétrico**.

## LECCIÓN 5: BREVE REPASO DE ANÁLISIS MUSICAL

Observa la simetría de este tipo de estructuras. Estudia cuidadosamente las cadencias de las piezas que estés aprendiendo, ya que representan puntos de descanso y de división en las formas de la música tonal.



### IDEA 5-F: PERÍODO QUE SE FORMA CUANDO DOS FRASES TIENEN MOVIMIENTO ARMÓNICO COMPLETO, PERO MOVIMIENTO MELÓDICO INCOMPLETO: ANÁLISIS DEL INICIO DEL *GRANDE VALSE BRILLANTE OP.18* DE F. CHOPIN

Sigue el análisis del inicio del *Grande Valse Brillante Op.18* de F. Chopin del **Ejemplo 5-11**.

#### Ejemplo 5-11

*Grande Valse Brillante Op.18* F. Chopin

^ INTRODUCCIÓN

The score consists of three systems. The first system is the introduction, marked with a ^ and a 5 above the first measure. The second system is labeled 'FRASE 1: a' and is divided into 'Antecedente' and 'Consecuente'. The third system is labeled 'FRASE 2: a'' and is also divided into 'Antecedente' and 'Consecuente'. Below the bass line of each system, harmonic analysis is provided: V7, V7/IV, vii°7/ii, ii, IV, V6 (with a 5 above and a 4 below), and I.

**1 ACORDES ESTRUCTURALES:** Advierte los acordes con los cuales inicia cada frase. Este es un ejemplo (no muy frecuente por cierto) en el cual ninguna de las frases inicia con tónica, sino con el acorde de dominante con séptima.

Este período es similar al de la *Musette en re mayor BWV Anh.126* del libro de Ana Magdalena Bach de J.S. Bach del **Ejemplo 5-4**, con la diferencia que en este caso las frases manejan un solo motivo rítmico-melódico.

Aparecen los elementos rítmicos del motivo en la introducción con un solo sonido, si bemol o quinto grado.

En las Frases 1 y 2, a partir del si bemol 5, la melodía asciende y se “estira” hasta llegar justo una octava más arriba en el compás 4. En este compás, Chopin, en lugar de terminar con el acorde de tónica para continuar con

## LECCIÓN 5: BREVE REPASO DE ANALISIS MUSICAL

la progresión armónica V<sub>7</sub>-I-V<sub>7</sub> que venía dándose en los primeros tres compases, sorprende con una dominante secundaria V<sub>7</sub>/IV.<sup>16</sup>

Este V<sub>7</sub>/IV no resuelve en IV, sino que a través de un movimiento cromático en el bajo, pasa por vii<sup>o</sup><sub>7</sub>/ii<sup>17</sup> que resuelve en el acorde de subdominante ii, en el consecuente de ambas frases. Las Frases 1 y 2 terminan con una cadencia completa conclusiva ii-IV-V<sub>4</sub><sup>6-5</sup>-I que se desarrolla a lo largo del consecuente.

Antes de continuar una breve explicación sobre el acorde de dominante para comprender el cifrado que se utiliza: algunos teóricos consideran el acorde de los compases 10 y 18 como I<sub>4</sub><sup>6</sup>, también llamado cadencial <sub>4</sub><sup>6</sup>, haciendo mención al lugar donde es más común encontrarlo, en la cadencia, precediendo a la dominante.

En realidad la función de este acorde no es de tónica, sino de dominante, y por lo tanto se prefiere cifrarlo de acuerdo con su función, como un V con notas de adorno indicadas por el cifrado: el  $\hat{6}$  (sol) que resuelve en el  $\hat{5}$  (fa), y el  $\hat{4}$  (mi bemol) que resuelve en  $\hat{3}$ , la tercera (re).

### Ejemplo 5-12



**2 FRASES:** Este fragmento del *Grande Valse Brillante Op.18* de F. Chopin consta de una introducción, y luego dos frases de ocho compases cada una, con un único motivo que se transforma adaptándose la marcha armónica. Cada frase presenta una idea musical ordenada según principios tonales que llegan a un punto de reposo o cadencia. El antecedente de ambas frases es similar a una pregunta; el consecuente, a la respuesta. En el antecedente de cada frase el movimiento melódico asciende una octava; en el consecuente desciende, a manera de espejo, una quinta. El antecedente termina con un acorde no conclusivo que requiere respuesta; el consecuente con una cadencia completa conclusiva ii-IV-V<sub>4</sub><sup>6-5</sup>-I que se elabora durante los cuatro compases.<sup>18</sup>

A pesar de que las Frases 1 y 2 presentan cada una un movimiento armónico que termina con una cadencia conclusiva, la cadencia de la Frase 2 se percibe como más decisiva que la de la Frase 1, porque es auténtica perfecta y termina en tiempo fuerte.

La Frase 1 se simboliza con **a**, la Frase 2 es similar a la Frase 1 y se simboliza con **a'**.

**3 FORMA:** Aunque ambas frases muestran movimiento armónico conclusivo, no se trata de una frase que se repite de forma variada. La Frase 1 deja el movimiento melódico inconcluso y la Frase 2 lo concluye. Por lo tanto ambas forman un período de dos frases.

**4 MOVIMIENTO MELÓDICO ESTRUCTURAL:** En el **Ejemplo 5-13** se señala el movimiento melódico estructural del *Valse*. Con plicas se encuentran las notas estructurales, sin plicas las de adorno. Para visualizar fácilmente el movimiento melódico, se presenta el consecuente de ambas frases una octava más abajo.

<sup>16</sup> Véase el **EJERCICIO 1-5: ACORDE DE DOMINANTE SECUNDARIA** de la **LECCIÓN 1: BREVE REPASO DE ARMONÍA**.

<sup>17</sup> Véase el **EJERCICIO 1-6: ACORDE DE SÉPTIMA DISMINUIDA** de la **LECCIÓN 1: BREVE REPASO DE ARMONÍA**.

<sup>18</sup> Véase la **IDEA 9-B: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE EQUIVALENTE A LA CADENCIA** de la **LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE**.

## LECCIÓN 5: BREVE REPASO DE ANALISIS MUSICAL

### Ejemplo 5-13

La introducción inicia con el  $\hat{5}$ , el cual se alarga hasta el consecuente de la Frase 1. A partir de aquí realiza un movimiento melódico descendente por grados conjuntos que llega hasta  $\hat{1}$ . Ambas frases poseen el mismo movimiento melódico:  $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ .

Aunque ambas frases tienen el mismo movimiento melódico, en la Frase 1 la resolución melódica a  $\hat{1}$  se retrasa hasta el último tiempo del compás, mientras que en la Frase 2 termina con una cadencia fuerte en el primer tiempo, y por eso se siente esta cadencia más categórica y que cierra el período.

En el consecuente, el  $\hat{4}$  se armoniza con el IV. El  $\hat{3}$  es una nota de adorno de la dominante que resuelve en el  $\hat{2}$  ( $\hat{6}-\hat{5}$ )<sup>19</sup> y se armoniza con la V. El  $\hat{1}$  se armoniza con I. Éstos acordes cierran cada frase con la cadencia completa  $ii-IV-V_{4-3}^{6-5}-I$ .

Observa un resumen con el diseño, el movimiento melódico y el armónico en la siguiente tabla.

**Tabla 5-8: Período que se forma cuando dos frases tienen movimiento armónico completo, pero movimiento melódico incompleto**

Forma		<i>Grande Valse Brillante Op.18</i> Frédéric Chopin			
		FRASE 1		FRASE 2	
a-	a'	a		a'	
Diseño		a		a'	
Movimiento melódico		5-4-3-2-1		5-4-3-2-1	
Movimiento armónico		$V_7 \rightarrow V/IV$	$ii-IV-V_{4-3}^{6-5}-I$	$V_7 \rightarrow V/IV$	$ii-IV-V_{4-3}^{6-5}-I$
Tonalidad		$E\flat$	$E\flat$	$E\flat$	$E\flat$

En el **Esquema simétrico** se coloca el antecedente o pregunta de cada frase a la izquierda, y el consecuente o respuesta a la derecha.

<sup>19</sup> Véase la explicación del acorde  $V_{4-3}^{6-5}$  en el **Ejemplo 5-12** de esta lección.

## LECCIÓN 5: BREVE REPASO DE ANALISIS MUSICAL

### Ejemplo 5-14

The image shows two musical phrases from Chopin's 'Grande Valse Brillante Op. 18'.  
**FRASE 1: a** (measures 5-8): Starts with a *f* dynamic, marked 'Antecedente', and ends with a *sf* dynamic, marked 'Consecuente'. The harmonic analysis shows a progression from  $V_7$  to  $V_7/IV$ .  
**FRASE 2: a'** (measures 13-16): Also starts with a *f* dynamic and ends with a *sf* dynamic. The harmonic analysis shows a progression from  $V_7$  to  $V_7/IV$ .  
 The 'Consecuente' parts show detailed harmonic analysis with chord symbols ( $vii^{\circ}7/ii$ ,  $ii$ ,  $IV$ ,  $V^6$ ,  $I$ ) and figured bass notation ( $6-5-4-3-2-1$ ).

Tabla 5-9: *Grande Valse Brillante Op.18* F.Chopin

<i>Grande Valse Brillante Op.18</i> Frédéric Chopin		
PERÍODO a-a'	Pregunta	Respuesta
<b>FRASE 1: a</b>	$E_b: V_7 \rightarrow V_7/IV$	$ii-IV-V^6-5-I$ $4-3-2-1$
<b>FRASE 2: a'</b>	$E_b: V_7 \rightarrow V_7/IV$	$ii-IV-V^6-5-I$ $4-3-2-1$



### INTERNET 5-C: GRANDE VALSE BRILLANTE OP.18 F. CHOPIN

Escucha el *Grande Valse Brillante Op.18* en la página de videos de YouTube:  
[http://youtu.be/laSh3D\\_77ZM](http://youtu.be/laSh3D_77ZM) Piano: Arthur Rubinstein.



### IDEA 5-G: FORMA BINARIA SECCIONAL SIMPLE:<sup>20</sup> ANÁLISIS DEL MINUET EN SOL MAYOR BWV Anh.114 DE J.S. BACH

Analiza el *Minuet en sol mayor BWV Anh.114* de J.S. Bach del **Ejemplo 5-15**.<sup>21</sup> Se trata de otro ejemplo de una forma binaria seccional. En esta pieza, el primer período consta de dos frases de ocho compases cada una; el segundo de cuatro frases de cuatro compases cada una.

**1 ACORDES ESTRUCTURALES:** Observa los acordes con los que inicia cada frase, así como los cadenciales que indican el final de cada una.

<sup>20</sup> Véase la **IDEA 12-C: FORMA BINARIA SECCIONAL SIMPLE** de la **LECCIÓN 12: FORMA BINARIA**.

<sup>21</sup> Se ofrece un análisis completo de este *Minuet* en la **IDEA 10-F: ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE FRASES Y PERÍODOS DEL MINUET EN SOL MAYOR BWV Anh.114 DE JOHANN SEBASTIAN BACH** de la **LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO**.



## LECCIÓN 5: BREVE REPASO DE ANALISIS MUSICAL

La Frase 1 inicia con tónica, que se extiende a través de un acorde de cuarto grado, para terminar con la tónica invertida (I-IV-I<sub>6</sub>). La primera inversión de un acorde resulta ser más inestable que la posición fundamental.

Se llama sucesión de acordes al movimiento armónico que se mueve dentro de la misma área,<sup>22</sup> como en el caso del antecedente de la Frase 1, en donde la tónica se prolonga, simplemente iniciando en posición fundamental y terminando en primera inversión, después de un acorde de subdominante que funciona como un acorde bordado.

La Frase 1 termina con una semicadencia en V<sub>7</sub>, interrumpiendo el movimiento armónico.

Se llama progresión de acordes al movimiento armónico que se mueve de un área a otra,<sup>23</sup> como en el caso del consecuente de la Frase 1, que inicia con el ii (área de subdominante) y progresa hasta V (área de dominante).

En los compases 1 y 2 de la Frase 1 se presenta el motivo germinal de la pieza.<sup>24</sup> Este motivo se repite por adaptación armónica<sup>25</sup> en los compases 3 y 4, conformando el antecedente de la Frase 1.

La Frase 2 realiza el mismo recorrido melódico y armónico que la Frase 1, pero esta vez llega hasta la dominante y sigue para terminar con una cadencia completa ii<sub>6</sub>-V-I. Como la Frase 2 cierra el movimiento que la Frase 1 había dejado inconcluso, ambas frases conforman un período.

La Frase 3, mediante un movimiento armónico progresivo, modula hacia la dominante, re mayor, lo cual se confirma hasta el compás 20, gracias al do sostenido. Observa el doble cifrado: en sol mayor, se inicia con el acorde de I, pero en re mayor, el mismo acorde es IV. En el compás 20, el acorde puede considerarse una dominante secundaria V/V en sol mayor, pero en re mayor es la dominante. La Frase 3 termina con una semicadencia en V.

La Frase 4 inicia con la dominante secundaria y termina con una cadencia conclusiva V-I en re mayor, es decir, tratando a la dominante como tónica secundaria. Como la Frase 4 termina el movimiento armónico que la Frase 3 había dejado inconcluso, ambas conforman otro período.

En la Frase 5 se regresa a la tonalidad original, sol mayor, y termina en una semicadencia en V. La Frase 6 inicia como la Frase 4, pero ahora en la tonalidad original, y termina con una cadencia completa IV-V-I que cierra el movimiento armónico. Las Frases 5 y 6 conforman el tercer período del *Minuet*.

**2 FRASES:** El *Minuet* consta de seis frases. La Frase 1 se simboliza con **a**. Aquí se interrumpe el movimiento armónico. La Frase 2, es diferente, similar a la Frase 1 y por lo tanto se simboliza con **b**. Esta frase termina en la tónica.

La Frase 3 utiliza el mismo motivo rítmico, pero debido a las diferencias melódicas se simboliza con **c**, y la Frase 4 con **d**.

La Frase 5 utiliza la variación del motivo rítmico, pero se considera que muestra más diferencias que semejanzas y se simboliza con **e**. La Frase 6 es una repetición transportada y variada de la Frase 4, así que se simboliza con **d'**.

**3 FORMA:** Existen tres cesuras grandes en la pieza: la primera después de la Frase 2, cuando se realiza la cadencia completa en el tono original. Incluso la mano izquierda (observa el **Ejemplo 10-18**), reafirma esta cesura con un movimiento de octava descendente.

Esta es la primera sección del *Minuet*, que se simboliza con **A**. Consta de dos frases **a//b-**, que comprenden un período con movimiento armónico interrumpido.<sup>26</sup>

<sup>22</sup> Véase la **IDEA 9-A: SUCESIÓN Y PROGRESIÓN** de la **LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE**.

<sup>23</sup> Véase la Nota 22 de esta lección.

<sup>24</sup> Véase la **LECCIÓN 4: MOTIVOS RÍTMICO-MELÓDICOS Y NOTAS DE ADORNO** para una explicación sobre los motivos.

<sup>25</sup> Véanse los **Ejemplos 4-26: Adaptación por transporte** y **4-27: Adaptación por enlace armónico** del **EJERCICIO 4-3: VARIACIONES MELÓDICAS DE UN MOTIVO** de la **LECCIÓN 4: MOTIVOS RÍTMICO-MELÓDICOS Y NOTAS DE ADORNO**.

<sup>26</sup> Véase la **IDEA 10-C: MOVIMIENTO ARMÓNICO INTERRUMPIDO** de la **LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO**.

## LECCIÓN 5: BREVE REPASO DE ANALISIS MUSICAL

La siguiente cesura se encuentra al finalizar la Frase 4, cuando se realiza la cadencia auténtica perfecta en la dominante como tónica secundaria. Pero no es tan definitivo como el anterior por dos razones: 1) no termina en el tono original, y 2) la mano izquierda no reafirma esta pausa, sino que continúa con un movimiento de negras que incluso, a través del do natural, regresa a la tónica original.

La pausa final es al terminar la Frase 6, con una cadencia completa en el tono original.

Ya que la cesura de la Frase 6 es más contundente que la de la Frase 4, se agrupan las Frases 3, 4, 5 y 6 para conformar la segunda sección que se simboliza con **B**.

A diferencia de la sección **A**, la **B** consta de dos períodos, cada uno con dos frases cuyo diseño es **cd-ed'**, separados por una cadencia auténtica perfecta en una tónica secundaria.

Se trata de una forma binaria seccional, cuyo diseño es **A-B**. Binaria porque consta de dos secciones, seccional porque ambas secciones se encuentran separada por un movimiento armónico completo como lo indica el guión.

### Ejemplo 5-15

*Minuet en sol mayor BWV Anh. 114* J.S. Bach

**SECCIÓN 1: A**  
**FRASE 1: a**  
 Antecedente Consecuente

Extensión de la tónica

**FRASE 2: b**  
 Antecedente Consecuente

**SECCIÓN 2: B**  
**FRASE 3: c** FRASE 4: d

**FRASE 5: e** FRASE 6: d'

**4 MOVIMIENTO MELÓDICO ESTRUCTURAL:** En el **Ejemplo 5-16** se señala el movimiento melódico. Con plicas se encuentran las notas estructurales y sin plicas las de adorno.

El antecedente de la Frase 1 realiza un movimiento melódico ascendente por grado conjunto de una cuarta:  $\hat{5}-\hat{6}-\hat{7}-\hat{8}$ . El consecuente de la Frase 1 realiza el movimiento descendente también de una cuarta llegando hasta el  $\hat{2}$ , en donde se interrumpe el movimiento armónico:  $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}//$ .

El antecedente de la Frase 2 es igual al de la Frase 1. Y el consecuente de la Frase 2 realiza el mismo movimiento melódico que en la Frase 1, pero ahora llegando hasta  $\hat{1}$ .

Frases 1 y 2:  $\hat{5}-\hat{6}-\hat{7}-\hat{8}$ ,  $\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}//$   $\hat{5}-\hat{6}-\hat{7}-\hat{8}$ ,  $\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ .

El movimiento  $\hat{3}-\hat{2}$  con el que termina la Frase 1, se apoya en una semicadencia; el movimiento  $\hat{2}-\hat{1}$  de la Frase 2 indica una cadencia completa.

## LECCIÓN 5: BREVE REPASO DE ANALISIS MUSICAL

En la Frase 3, la nota melódica estructural es la, el  $\hat{5}$  (en re mayor) con unos adornos: el  $\hat{6}$  es un bordado superior, el  $\hat{4}$  un bordado inferior. La Frase 4 completa el movimiento descendente por grado conjunto a partir del  $\hat{5}$  hasta llegar a  $\hat{1}$ , la tónica secundaria. Ésta tónica se convierte en  $\hat{5}$  del tono original.

Frases 3 y 4: **D**:  $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}=\hat{5}$ .

Al final de la Frase 3, señalamos que  $\hat{1}=\hat{5}$ , que indica el retorno a la tonalidad original.

En las Frases 5 y 6 ocurre el mismo movimiento melódico que en las Frases 3 y 4, pero en la tonalidad original. (El  $\hat{6}$  de la Frase 5 es un bordado superior).

Frases 5 y 6: **G**:  $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$

### Ejemplo 5-16

**SECCIÓN 1: A-**  
FRASE 1: a

FRASE 2: b

**SECCIÓN 2: B**  
FRASE 3: c

FRASE 4: d

FRASE 5: e

FRASE 6: d'

Se insiste en la importancia de identificar las notas que señalan el movimiento melódico estructural y las notas de adorno, así como los acordes estructurales y los de embellecimiento o prolongación. Los primeros señalan puntos importantes en la forma, como inicios y diferentes tipos de puntuación o cadencias; los segundos, enriquecen la armonía de manera similar a las notas de adorno, ya que pueden ser acordes de paso o bordado.

En el **Ejemplo 5-17** se encuentra un resumen general del movimiento melódico.

### Ejemplo 5-17

**SECCIÓN 1: A-**  
FRASE 1: a

FRASE 2: b//

**SECCIÓN 2: B**  
FRASE 3 y 4: cd-

FRASE 5 y 6: ed'

## LECCIÓN 5: BREVE REPASO DE ANALISIS MUSICAL

Si se toma como pivote el  $\hat{5}$ , la cuarta ascendente  $\hat{5}-\hat{8}$  del antecedente de la Frase 1, se equilibra con la cuarta descendente  $\hat{5}-\hat{2}$  del consecuente. En la Frase 2, el  $\hat{5}-\hat{8}$  se equilibra con una quinta descendente  $\hat{5}-\hat{1}$ .

Observa el diseño, el movimiento melódico y armónico que se encuentra en el *Minuet* en la **Tabla 5-10: Forma binaria seccional: Dos secciones, separadas por un movimiento armónico completo.**

**Tabla 5-10: Forma binaria seccional: Dos secciones, separadas por un movimiento armónico completo**

Forma		<i>Minuet en sol mayor BWV Anh.114</i> Johann Sebastian Bach			
A-	B	SECCIÓN 1: A-		SECCIÓN 2: B	
a//b-	cd-ed'	FRASE 1	FRASE 2	FRASE 3 y 4	FRASE 5 y 6
Diseño		a	b-	cd	ed'
Movimiento melódico		5-6-7-8 → 4-3-2	5-6-7-8 → 4-3-2-1	5-4-3-2-1=5	5-4-3-2-1
Movimiento armónico		I-I <sub>6</sub> → ii-V <sub>7</sub>	I-I <sub>6</sub> → ii <sub>6</sub> -V-I	IV-ii-V → V-I=V	G: I <sub>6</sub> -V → IV-V-I
Tonalidad		G	G	D	G

A continuación se incluyen ambas versiones del **Esquema simétrico** del *Minuet en sol mayor*.

**Tabla 5-11: *Minuet en sol mayor BWV Anh.114* J.S. Bach**

<i>Minuet en sol mayor BWV Anh.114</i> Johann Sebastian Bach		
BINARIA: A-B	Pregunta	Respuesta
SECCIÓN 1: A	a G: I → V <sub>7</sub> //	b- G: I → ii <sub>6</sub> -V-I
	c D: IV → V	d D: V → V-I=V
SECCIÓN 2: B	e G: I <sub>6</sub> → V	d' G: V → IV-V-I

**Ejemplo 5-18**

The image displays a musical score for the Minuet in G major, BWV Anh. 114 by J.S. Bach, with harmonic analysis for several phrases. The score is divided into two sections: Section 1 (A) and Section 2 (B). The analysis includes the following phrases and their harmonic progressions:

- SECCIÓN 1: A - FRASE 1: a** (Measures 1-8): G: I → V<sub>7</sub>//
- FRASE 2: b** (Measures 9-16): G: I → ii<sub>6</sub>-V-I
- SECCIÓN 2: B - FRASE 3: c** (Measures 17-20): D: IV → V
- FRASE 4: d** (Measures 21-24): D: V → V-I=V
- FRASE 5: e** (Measures 25-28): G: I<sub>6</sub> → V
- FRASE 6: d'** (Measures 29-32): G: V → IV-V-I



**INTERNET 5-D: MINUET EN SOL MAYOR BWV Anh.114**

**J.S.BACH**

Escucha el *Minuet* en la página de videos de YouTube. Esta versión resulta útil porque en el video se despliega la partitura al mismo tiempo que se escucha la música.

Del libro de Ana Magdalena de J.S.Bach: *Minuet en sol mayor BWV Anh.114*:

<http://youtu.be/MA4FchuwH0>



**IDEA 5-H: FORMA BINARIA SECCIONAL CON RONDÓ:<sup>27</sup> ANÁLISIS DE LA CONSOLACIÓN OP.30 NO.3 DE F. MENDELSSOHN**

Sigue el análisis de otra forma binaria seccional con rondó, en la *Consolación Op.30 No.3* de F. Mendelssohn del **Ejemplo 5-19**.

**Ejemplo 5-19**

*Consolación Op.30 No.3* Félix Mendelssohn

**INTRODUCCIÓN**  
Adagio ma non troppo

**SECCIÓN 1: A**  
FRASE 1: a

FRASE 3: Repetición variada de la Frase 1: a'

FRASE 4: Repetición de la Frase 2: b

**SECCIÓN 2: B**  
FRASE 5: c

FRASE 6: d

Extensión de la cadencia

<sup>27</sup> Véase la **IDEA 12-D: FORMA BINARIA SECCIONAL CON RONDÓ** de la **LECCIÓN 12: FORMA BINARIA**.

## LECCIÓN 5: BREVE REPASO DE ANALISIS MUSICAL

**SECCIÓN 2: A**

**1 ACORDES ESTRUCTURALES:** Observa los acordes con los que inicia cada frase, así como los acordes cadenciales que indican su final.

La *Consolación* inicia con una introducción<sup>28</sup> de dos compases y medio con arpeggios y acordes que afirman la tonalidad de mi mayor. Estos compases se repiten al final de la pieza de manera idéntica.

La Frase 1 inicia en tónica y termina en la dominante, dejando abierto el movimiento armónico, como una pregunta. La Frase 2 responde a este cuestionamiento y cierra con una cadencia completa en tiempo fuerte ii-V<sub>7</sub>-I. Ambas conforman un período en donde la marcha armónica se encuentra dentro de la misma área, y por lo tanto se trata de una sucesión de acordes.

La Frase 3 es una repetición variada de la Frase 1, que termina con una cadencia en una tónica secundaria, V<sub>7</sub>/ii-ii<sub>6</sub>. La Frase 4 es una repetición idéntica de la Frase 2, y culmina con una cadencia completa en tiempo fuerte ii-V<sub>7</sub>-I. Ambas conforman el segundo período.

La Frase 5 modula a la dominante, si mayor. El bajo inicia un movimiento descendente por grado conjunto hasta llegar a fa sostenido, dominante de la nueva tonalidad. Se trata de una progresión de acordes, ya que se mueve de un área (tónica original) a otra (dominante de la dominante).

La Frase 6 se construye sobre este fa sostenido, sosteniendo insistentemente la dominante hasta resolver con una cadencia auténtica imperfecta en si mayor V<sub>7</sub>-I en el compás 15.

Por medio de una interpolación,<sup>29</sup> esta frase se extiende por dos compases más que repiten la cadencia, con la diferencia que se convierte en cadencia auténtica perfecta en la tónica secundaria en el compás 16. Por medio de una secuencia, se convierte la tónica en dominante y se modula a la tonalidad original, que a su vez conduce a la repetición del inicio.

Las Frases 7 y 8 son una repetición idéntica de las Frases 1 y 2.

<sup>28</sup> Véase la **IDEA 11-B: INTRODUCCIÓN** de la **LECCIÓN 11: EXTENSIÓN DE LA FRASE**.

<sup>29</sup> Véase la **IDEA 11-C: INTERPOLACIÓN** de la **LECCIÓN 11: EXTENSIÓN DE LA FRASE**.

## LECCIÓN 5: BREVE REPASO DE ANALISIS MUSICAL

Las Frases 9 y 10 conforman la coda o final.<sup>30</sup> La Frase 9 retoma elementos de la Frase 2. La Frase 10 es una repetición de la Frase 2. Finaliza con la idea que se había presentado en la introducción.

② **FRASES:** La *Consolación* consta de diez frases. La Frase 1 se simboliza con **a**. La Frase 2, a pesar de que tiene similitudes con la Frase 1, se observa que el acompañamiento y la dirección melódica cambian, así que se simboliza con **b**. Estas dos frases forman un período porque el movimiento armónico que la Frase 1 dejó abierto, es concluido por la Frase 2. Se encuentran en una relación de pregunta-respuesta.

La Frase 3 es una repetición variada de la Frase 1, y se simboliza con **a'**. La Frase 4 es idéntica a la Frase 2 y se simboliza con **b**. Este es el segundo período.

En la Frase 5, aunque se conserva el motivo rítmico inicial, se modifica la tonalidad y el acompañamiento, y se señala con **c**. La Frase 6 y su extensión con **d**. Este es el tercer período de la pieza.

Las Frases 7 y 8 son iguales a las Frases 1 y 2, así que se simbolizan con **a** y **b**. Conforman el cuarto período.

En la coda, la Frase 9 utiliza elementos de (**b**), y por eso está entre paréntesis. La Frase 10 es igual a la Frase 2 ó **b**.

Los arpeggios que en un principio habían funcionado como introducción, ahora se convierten en la parte final de la coda.

③ **FORMA:** Esta pieza tiene tres secciones, **A**, **B** y **A**. En este caso surge la duda de si se trata de una forma binaria o ternaria. Al analizar la parte **B**, se observa que utiliza los mismos elementos rítmicos que la sección **A**, además de que se mueve en el área de la dominante y no es demasiado extensa. Se trata, por lo tanto, de una digresión breve, y por eso no se trata de una sección que contraste con el material anterior. El modelo seguido es: declaración-digresión-declaración.

Es una forma binaria seccional con rondó, cuyo diseño es **Introducción-A-BA-Coda**. Advierte la colocación de los guiones, que indican que el movimiento armónico es completo.

La forma inicia con la introducción que establece perfectamente la tonalidad.

La sección **A** se conforma de los primeros dos períodos (Frases 1 a 4), que son prácticamente iguales.

La segunda sección está compuesta por la digresión que incluye al tercer período y la repetición de las Frases 1 y 2 (Frases 5 a 8). Se simboliza como **BA**.

④ **MOVIMIENTO MELÓDICO ESTRUCTURAL:** En el **Ejemplo 5-20** se señala el movimiento melódico. Con plicas se encuentran las notas estructurales, sin plicas las de adorno.

Observa la “rima” musical en la Frase 1, entre el movimiento  $\hat{5}-\hat{4}$  del compás 1, que es respondido por  $\hat{3}-\hat{2}$ .

En la Frase 2 se aprecia un movimiento descendente por grado conjunto  $\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ .

En la Frase 3 aparece la misma “rima” pero con  $\hat{8}-\hat{7}$ , y es respondido no por una segunda, sino una quinta  $\hat{6}-\hat{2}$ . La Frase 4 realiza el mismo movimiento de la Frase 2,  $\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ .

Las Frases 5 y 6 modulan hacia la dominante, si mayor. Observa cómo el  $\hat{8}$  ( $\hat{1}$ ) de la Frase 5, se prolonga hasta unirse con el  $\hat{8}-\hat{7}$ . La Frase 6 realiza también un movimiento por grado conjunto pero iniciando un grado más arriba,  $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ .

En las Frases 7 y 8 se observa el mismo movimiento de las Frases 1 y 2:  $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}$ ,  $\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ .

En la coda, a la tercera  $\hat{5}-\hat{7}$ , le responde la tercera  $\hat{2}-\hat{4}$ , y termina con el movimiento descendente  $\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ .

Este movimiento melódico es un poco más intrincado que el de los ejemplos anteriores, porque está más elaborado. Los puntos de llegada o “rima” al inicio de algunos compases funcionan como anclas que integran y le dan sentido a la melodía.

Aunque no es fácil lograr una melodía como ésta, es importante estudiar y analizar estos ejemplos, para que se conviertan de alguna manera en los “maestros musicales”, que enseñan a comprender el cómo y por qué algunos elementos funcionan juntos creando melodías y piezas lógicas bien construidas.

<sup>30</sup> Véase la **IDEA 11-D: FINAL** de la **LECCIÓN 11: EXTENSIÓN DE LA FRASE**.

## LECCIÓN 5: BREVE REPASO DE ANALISIS MUSICAL

### Ejemplo 5-20

**SECCIÓN 1: A**  
FRASE 1: a

FRASE 2: b

FRASE 3: a'

FRASE 4: b

**SECCIÓN 2: B**  
FRASE 5: c

FRASE 6: d

**INTERPOLACIÓN**  
Afirmación de la cadencia

**SECCIÓN 2: A**  
FRASE 7: a

FRASE 8: b

**CODA**  
FRASE 9: (b)

FRASE 10: b

En el **Ejemplo 5-21** se encuentra un resumen general del movimiento melódico. En la Frase 1 se marcan los bordados incompletos acentuados o BIA.<sup>31</sup>

Como cada período termina con un movimiento armónico completo, se trata de una forma binaria seccional.

### Ejemplo 5-21

**SECCIÓN 1: A**  
FRASE 1: a

BIA BIA

FRASE 2: b

FRASE 3: a'

FRASE 4: b

**SECCIÓN 2: B**  
FRASE 5: c

FRASE 6: d

**INTERPOLACIÓN**  
Afirmación de la cadencia

**SECCIÓN 2: A**  
FRASE 1: a

BIA BIA

FRASE 8: b

**CODA**  
FRASE 9: (b)

FRASE 10: b

<sup>31</sup> Véase el **EJERCICIO 4-7: NOTAS DE ADORNO POR SALTO ACENTUADAS: BORDADO INCOMPLETO ACENTUADO** de la **LECCIÓN 4: MOTIVOS RÍTMICO-MELÓDICOS Y NOTAS DE ADORNO** para una explicación detallada de la abreviatura BIA.



## LECCIÓN 5: BREVE REPASO DE ANALISIS MUSICAL

Observa el diseño, el movimiento melódico y armónico que se analizó en la *Consolación* en la **Tabla 5-12: Forma binaria seccional con rondó**

**Tabla 5-12: Forma binaria seccional con rondó**

Forma	<i>Consolación Op.30 No.3</i>			
Introducción-A-BA-Coda	F. Mendelssohn			
Introducción	I → V <sub>7</sub> -I			
A	PERÍODO 1		PERÍODO 2	
ab-a'b-	FRASE 1	FRASE 2	FRASE 3	FRASE 4
Diseño	a	b	a'	b
Movimiento melódico	5-4 → 3-2	4 → 3-2-1	8-7 → 6-2	4 → 3-2-1
Movimiento armónico	IV → V	ii → V <sub>7</sub> -I	vi → ii	ii → V <sub>7</sub> -I
Tonalidad	E	E	E	E
B	PERÍODO 3			
cd-(b)	FRASE 5	FRASE 6	Extensión de la cadencia	
Diseño	c	d	(b)	
Movimiento melódico	8 → 7		5-4 → 3-2-1	
Movimiento armónico	IV → V <sub>7</sub>	V <sub>7</sub> -I	V <sub>7</sub> → I	
Tonalidad	H	H	H	
A	PERÍODO 4			
ab-	FRASE 7	FRASE 8		
Diseño	a	b		
Movimiento melódico	5-4 → 3-2	4 → 3-2-1		
Movimiento armónico	IV → V	ii → V <sub>7</sub> -I		
Tonalidad	E	E		
CODA	PERÍODO 5			
(b)b	FRASE 9	FRASE 10		
Diseño	(b)	b		
Movimiento melódico	5 → 7	4 → 3-2-1		
Movimiento armónico	i → V	ii → V <sub>7</sub> -I		
Tonalidad	E	E		
Motivo de la introducción	I → V <sub>7</sub> -I			

A continuación se incluyen ambas versiones del esquema simétrico de la *Consolación Op.30 No.3*. Se omite la introducción y final en arpeggios.

## LECCIÓN 5: BREVE REPASO DE ANALISIS MUSICAL

### Ejemplo 5-22

**PARTE 1: A**  
FRASE 1: a  $E \rightarrow IV \rightarrow V$

FRASE 2: b  $ii \rightarrow V^7 \rightarrow I$

FRASE 3: a'  $vi \rightarrow ii^6$

FRASE 4: b  $ii \rightarrow V^7 \rightarrow I$

**PARTE 2: B**  
FRASE 5: c  $H: IV \rightarrow V^7$

FRASE 6: d Extensión de la cadencia  $V^7 \rightarrow I \rightarrow V^7 \rightarrow I \rightarrow V^7 \rightarrow I=V$

**PARTE 3: A**  
FRASE 7: a  $E \rightarrow IV \rightarrow V$

FRASE 8: b  $ii \rightarrow V^7 \rightarrow I$

**CODA**  
FRASE 9: (b)  $i \rightarrow V \rightarrow i \rightarrow V$

FRASE 10: b  $ii \rightarrow V^7 \rightarrow I$

Tabla 5-13: *Consolación Op.30 No.3* F. Mendelssohn

Consolación Op.30 No.3 F. Mendelssohn		
BINARIA SECCIONAL CON RONDÓ: A-A-B-A	Pregunta	Respuesta
PERÍODO 1: A	a E: $IV \rightarrow V$	b $ii \rightarrow V_7-I$
PERÍODO 2: A	a' E: $vi \rightarrow ii$	b $ii \rightarrow V_7-I$
PERÍODO 3: B	c H: $IV \rightarrow V_7$	d $V_7 \rightarrow V_7-I$
PERÍODO 4: A	a E: $IV \rightarrow V$	b $ii \rightarrow V_7-I$
PERÍODO 5: CODA	(b) E: $i \rightarrow V$	b $ii \rightarrow V_7-I$

## LECCIÓN 5: BREVE REPASO DE ANALISIS MUSICAL

Tabla 5-14: Resumen de las obras analizadas

RESUMEN DE LAS FORMAS ANALIZADAS					
OBRA	PERÍODOS	FORMA	DISEÑO	ESTRUCTURA TONAL	MOVIMIENTO MELÓDICO
<i>Cancioncilla tarareada</i> Robert Schumann	Frasas de 4 compases. 3 períodos de dos frases, cada uno con movimiento armónico interrumpido.	Forma ternaria seccional: Período que se repite tres veces : <b>A-A'-A</b> .	<b>A:</b> a//b	I	a: 5-4-3-2// b: 5-4-3-2-1
			<b>A':</b> a'//b'	V	a': 5-4-3-2// b': 5-4-3-2-1
			<b>A:</b> a//b	I	a: 5-4-3-2// b: 5-4-3-2-1
<i>Musette en re mayor BWV Anh.126</i> Johann Sebastian Bach	Frasas de 4 compases. 1 período de dos frases, con movimiento armónico repetido, pero movimiento melódico incompleto.	Período en donde el movimiento armónico se repite, y por lo tanto se forma por la fuerza de las cadencias melódicas.	<b>A:</b> a-a'	I	a: 5-4-3-2// a': 5-4-3-2-1
<i>Tema de la Oda a la Alegría</i> Ludwig Van Beethoven	Frasas de 4 compases. 2 períodos de dos frases, el primero con movimiento armónico interrumpido.	Forma binaria seccional con rondó <b>A-BA</b> , con un único motivo que se repite en los compases impares, mientras que los pares responden a manera de espejo.	<b>A-:</b> a//b	I	a: 3-2// b:3-2-1
			<b>BA:</b> c//b	V	c: 2//
				I	b: 3-2-1
<i>Grande Valse Brillante Op.18</i> Frédéric Chopin	Frasas de 8 compases. 1 período de dos frases, con movimiento armónico repetido, pero movimiento melódico incompleto.	Período en donde el movimiento armónico se repite, y por lo tanto se forma por la fuerza de las cadencias melódicas. Un solo motivo que se adapta a los cambios armónicos.	<b>A:</b> a-	I	a: 5-4-3-2-1
			<b>A':</b> a'	I	a': 5-4-3-2-1
<i>Minuet en sol mayor BWV Anh.114</i> Johann Sebastian Bach	Frasas de 4 y 8 compases. La primera sección con 1 período de dos frases con movimiento armónico interrumpido.	Forma binaria seccional <b>A-B</b> , con un motivo de dos compases, que se divide a lo largo de la pieza.	<b>A:</b> a//b	I	a: 5-6-7-8,4-3-2// b: 5-6-7-8, 4-3-2-1
			<b>B:</b> cd- ed'	V	cd: 5-4-3-2-1
				I	ed' :5-4-3-2-1
<i>Consolación Op.30 No.3</i> Félix Mendelssohn	Frasas de 2 compases. 5 períodos de dos frases. Pregunta-respuesta entre las frases.	Forma binaria seccional con rondó <b>Introducción-A-BA-Coda</b> , con un motivo de un compás, que recibe respuesta de otro motivo diferente. Tiene introducción, interpolación y final o coda.	<b>Introducción</b>	I	
			<b>A:</b> a b- a' b-	I	a: 5-4-3-2, b: 4-3-2-1 a': 8-7-6-2, b: 4-3-2-1
			<b>B:</b> c d-	V	c: 8-7, d: 5-4-3-2-1
			<b>A:</b> a b-	I	a: 5-4-3-2, b: 4-3-2-1
			<b>Coda: (b)</b> b	I	(b): 5-7 b: 4-3-2-1
			<b>Final</b>	I	



### INTERNET 5-E: CONSOLACIÓN OP.30 NO.3 F. MENDELSSOHN

En la página de videos de YouTube escucha la *Consolación en mi mayor Op.30 No.3* de F. Mendelssohn. Observa el inicio y final de cada frase, sus repeticiones y la forma binaria con rondó de esta pieza.

<http://youtu.be/9A1bkxanonQ> Piano: Frank Van de Laar.



### INTERNET 5-F: FORMA BINARIA

Estudia el video sobre Formas Binarias en la página de videos de YouTube preparado por el Departamento de Música IES Misteri D'Elx.

<http://youtu.be/E3jLmkXmdwI>



### INTERNET 5-G: FORMA TERNARIA

Estudia el video sobre Formas Ternarias en la página de videos de YouTube preparado por el Departamento de Música IES Misteri D'Elx.

<http://youtu.be/tootih5nHlg>



## EJERCICIO 5-1: ANÁLISIS DE FORMAS BINARIAS Y TERNARIAS

63

- Analiza las siguientes obras:
  - *Preludio en do menor No.20* de Frédéric Chopin.
  - *Melodía del Álbum de la Juventud Op.68* de Robert Schumann.
  - *Musette en re mayor BWV Anh.126* del libro de *Ana Magdalena Bach* de Johann Sebastian Bach.
  - *Minuet en sol mayor BWV Anh.116* del libro de *Ana Magdalena Bach* de Johann Sebastian Bach.
  - **1 ACORDES ESTRUCTURALES:** En primer localiza los acordes estructurales, aquellos que inician y terminan cada frase. Identifica cada cadencia como conclusiva o no, y a qué tipo pertenece.<sup>32</sup>
    - a) Cadencia auténtica perfecta
    - b) Cadencia auténtica imperfecta
    - c) Semicadencia
    - d) Cadencia plagal
    - e) Cadencia completa

<sup>32</sup> Véase la LECCIÓN 2: PATRONES SECUENCIALES Y LA CADENCIA.

## LECCIÓN 5: BREVE REPASO DE ANÁLISIS MUSICAL

- **2 FRASES:** Reconoce la melodía y cadencia de cada frase, y decide si las frases son una repetición exacta, variada o diferente entre sí.
- Identifica cada frase por medio de letras que demuestren si se trata de frases idénticas, variadas o diferentes.
- Decide si las frases forman una unidad mayor y a qué tipo pertenecen: cadena de frases, grupo de frases o período. Recuerda que sólo el período termina con una cadencia conclusiva.<sup>33</sup>
- Si la unidad que identificaste es un período, describe el tipo de movimiento armónico.<sup>34</sup>
  - a) Movimiento armónico completo (como la segunda sección del *Tema de la Oda a la Alegría*, **Ejemplo 5-6**).
  - b) Movimiento armónico interrumpido (como en la *Cancioncilla tarareada* del **Ejemplo 5-1** y en el *Minuet en sol mayor BWV Anh.114* del **Ejemplo 5-15**).
  - c) Repetición del movimiento armónico (como en la *Musette en re mayor BWV Anh.126* del **Ejemplo 5-4**, *Mary Had a Little Lamb* del **Ejemplo 5-5** y en el *Grande Valse Brillante Op.18* del **Ejemplo 5-12**).
  - d) Movimiento armónico progresivo (como la Frase 3 del *Minuet en sol mayor BWV Anh.114* del **Ejemplo 5-15**, o la Frase 5 de la *Consolación Op.30 No.3* del **Ejemplo 5-19**).
- **3 FORMA:** Observando la fuerza de cada cadencia, decide en dónde termina cada sección de la pieza. Identifícala con una letra mayúscula. Una sección comprende una o más frases de la obra, que a su vez pueden formar períodos.
- Simboliza cada sección mediante letras que demuestren si se trata de secciones idénticas, variadas o diferentes.
- Llega a una conclusión sobre la forma de la obra y sus características.<sup>35</sup>
  - a) Binaria seccional
  - b) Binaria continua
  - c) Binaria con rondó
  - d) Ternaria seccional
  - e) Ternaria completamente seccional
  - f) Ternaria continua
- **4 MOVIMIENTO MELÓDICO ESTRUCTURAL:** Trata de encontrar el esqueleto melódico, aquel que guía a la melodía y le da forma.
- Realiza un resumen en donde se aprecie solamente el movimiento melódico estructural, como en los **Ejemplos 5-2, 5-8, 5-9, 5-13, 5-16, 5-17, 5-20 y 5-21**.
- Anota tus conclusiones y toca la obra. Apóyate en los acordes estructurales y en el movimiento melódico para ayudarte con la memorización e interpretación de la pieza.



### HERRAMIENTA 5-A: EXAMEN GENERAL

Aprovechando los ejemplos de este método, analízalos tratando de encontrar los elementos estudiados en la **LECCIÓN 5: BREVE REPASO DE ANÁLISIS MUSICAL**.

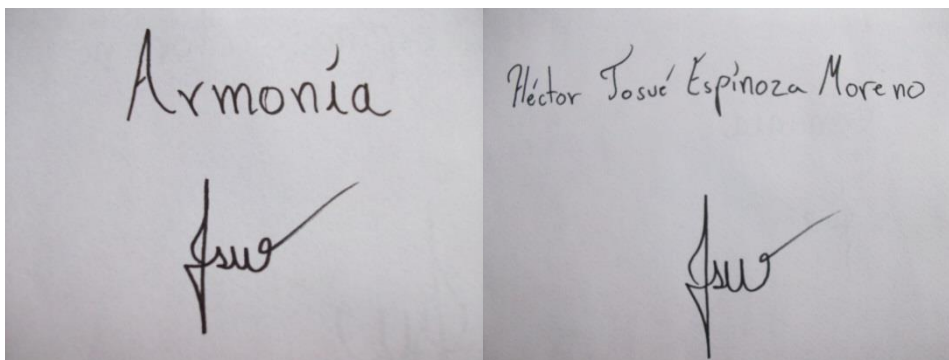
<sup>33</sup> Véase la **IDEA 5-B: COMBINACIÓN DE FRASES**.

<sup>34</sup> Véase la **LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO**.

<sup>35</sup> Véase la **LECCIÓN 12: FORMA BINARIA** y la **LECCIÓN 13: FORMA TERNARIA** del **CAPÍTULO III: EJERCICIOS DE IMPROVISACIÓN: PEQUEÑAS PIEZAS TONALES**.



En la página anterior:



## CAPÍTULO II: EJERCICIOS DE IMPROVISACIÓN: FRASES Y PERÍODOS

---

Con este capítulo se inician propiamente los ejercicios de improvisación creando frases y períodos basados en tres elementos musicales: el ritmo en la **LECCIÓN 6: RITMO**, la melodía en la **LECCIÓN 7: RITMO Y MELODÍA**, y la armonía en la **LECCIÓN 8: ACOMPAÑAMIENTOS**, **LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE** y **LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO**. Una vez que se haya trabajado con cada aspecto, se propone alargar las estructuras en la **LECCIÓN 11: EXTENSIÓN DE LA FRASE**.

Es importante que sigas el orden propuesto de las lecciones y ejercicios, ya que cada nueva explicación se apoya en la anterior, añadiendo nuevos elementos.

Utilizando los motivos que se construyeron en la **LECCIÓN 4: MOTIVOS RÍTMICO-MELÓDICOS Y NOTAS DE ADORNO**, en la **LECCIÓN 6: RITMO**, se improvisan frases y períodos rítmicos. Existen muchas maneras de darle estructura a una frase, tantas como compositores existen, pero por razones pedagógicas se proponen tres diferentes modelos para construirlas:<sup>1</sup>

1. Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente
2. Estructura en donde se pospone la repetición del motivo
3. Estructura con un único motivo

Estos tres modelos se enriquecerán poco a poco con nuevos elementos.

En la **LECCIÓN 7: RITMO Y MELODÍA** se incorpora el elemento melódico a las frases y períodos rítmicos que improvises en la **LECCIÓN 6: RITMO**. Se trabaja con las transformaciones rítmicas y melódicas del motivo.

Un elemento novedoso que se añade es el del movimiento o esqueleto melódico sugerido que se estudió en la **LECCIÓN 5: BREVE REPASO DE ANÁLISIS MUSICAL**. Se menciona en los libros de armonía como parte del estudio de las melodías, pero hasta donde se investigó, no se menciona en los libros de improvisación, y tampoco se hace uso de este recurso en los ejercicios de improvisación sugeridos en dichos textos.

En la **LECCIÓN 8: ACOMPAÑAMIENTOS**, a través del acompañamiento se agrega la armonía utilizando los dos acordes básicos: tónica y dominante. A manera de un inventario, que no pretende ser exhaustivo, se ofrece una serie de patrones de acompañamiento agrupados en dos categorías: los que poseen carácter rítmico y los melódicos. Puedes ocupar estos modelos para acompañar las frases que improvises en las siguientes lecciones adaptándolos a la marcha armónica que se proponga.

En la **LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE**, se une el elemento armónico a través del acompañamiento a la frase y período improvisados. Con la ayuda de esta lección, podrás armonizar los ejemplos que hayas compuesto con anterioridad, utilizando alguno de los esquemas armónicos sugeridos.

La imaginación de un compositor es ilimitada en cuanto a la armonía que destine para una frase, pero por razones didácticas se sugieren algunos esquemas, los cuales pueden ser enriquecidos en cualquier momento. Estos esquemas los menciona Douglas Green<sup>2</sup> en el libro mencionado antes.

1. Esquema armónico de la frase equivalente a la cadencia
2. Esquema armónico de la frase consistente en un único acorde
3. Cadencia precedida por un único acorde
4. Sucesión dentro de la cadencia
5. Cadencia precedida por sucesión

---

<sup>1</sup> Véase el **APÉNDICE III: MAPA DEL MÉTODO**.

<sup>2</sup> Douglass M. Green, *Form in Tonal Music. An Introduction to Analysis*, 2a.ed. (Austin Texas: Holt Rinehart, 1979) 6-27.



6. Cadencia precedida por progresión
7. Elaboración de la progresión
8. Cadencia precedida por una combinación de sucesión y progresión
9. Cadencia precedida por el movimiento paralelo en las voces externas
10. Secuencia
11. Frase que progresa

En la **LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO**, se exponen los diferentes movimientos armónicos para un período. Se trata de una preparación para improvisar piezas más largas. De la misma manera que se ha sugerido antes, se utilizan cuatro movimientos armónicos:<sup>3</sup>

1. Movimiento armónico completo
2. Movimiento armónico interrumpido
3. Movimiento armónico progresivo
4. Repetición del movimiento armónico

Una vez que se han realizado los ejercicios de las lecciones anteriores, se pueden alargar y enriquecer como se propone en la **LECCIÓN 11: EXTENSIÓN DE LA FRASE** mediante tres recursos principales:<sup>4</sup>

1. Introducción
2. Interpolación
3. Final

Con estos elementos podrás crear frases con una estructura más compleja y rica en contenido.

Uno de los beneficios que aporta el ejercicio de improvisar, es el de ayudarte a reflexionar sobre los elementos que constituyen una obra y cómo funcionan dentro del todo.

En un principio, la imitación de algunos modelos te puede guiar en tus ejercicios de improvisación. En un nivel más avanzado, descubrirás tu propia voz y estilo para exponerlo en tus obras.











Otra utilidad del método es que puedes cambiar el punto de vista desde donde abor das una pieza, y tratar de imaginar la visión del compositor: qué problemas que pudo haber afrontado y cómo los resolvió dentro de su obra. A veces, el estar del otro lado de la creación puede esclarecer algún proceso que no esté del todo claro, o sobre el que ni siquiera se había reparado.

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, 50, 67.

<sup>4</sup> *Ibidem*, 41-47.

## LECCIÓN 6: RITMO

LECCIÓN 6: RITMO.....	111
 IDEA 6-A: ESTRUCTURA EN DONDE EL MOTIVO SE REPITE INMEDIATAMENTE .....	112
 EJERCICIO 6-1: ESTRUCTURA EN DONDE EL MOTIVO SE REPITE INMEDIATAMENTE.....	114
 IDEA 6-B: PRÁCTICA CON DIFERENTES COMPASES Y TEMPOS .....	116
 IDEA 6-C: ESTRUCTURA EN DONDE SE POSPONE LA REPETICIÓN DEL MOTIVO .....	117
 EJERCICIO 6-2: ESTRUCTURA EN DONDE SE POSPONE LA REPETICIÓN DEL MOTIVO .....	120
 IDEA 6-D: ESTRUCTURA CON UN ÚNICO MOTIVO.....	122
 EJERCICIO 6-3: ESTRUCTURA CON UN ÚNICO MOTIVO .....	122
 INTERNET 6-A: TAMBORES JAPONESES .....	123
 INTERNET 6-B: RITMO <i>EIN TON</i> .....	124
 HERRAMIENTA 6-A: EXAMEN GENERAL.....	124

## LECCIÓN 6: RITMO

Cuando se aprecia una obra de arte terminada, con frecuencia se olvida que para conseguir cierto resultado, se sigue un proceso que consta de varios pasos, en donde cada nueva acción se une a la anterior para elaborar un fenómeno cada vez más complejo y con más detalles. Y este procedimiento no es extraño a la composición e improvisación de una pieza musical.

En este capítulo se trabaja con los elementos de la música por separado, tal como se abordan los problemas pianísticos. La **LECCIÓN 6: RITMO** se basa en algunos ejercicios del libro *Improvisation at the Piano* de Brian Chung y Dennis Thurmond,<sup>1</sup> en donde los autores siguen este principio.

En la **LECCIÓN 6: RITMO** comienzan los ejercicios de improvisación propiamente dichos. Revisa cada uno y practícalo, lo cual te ayudará a sentir confianza y desarrollar tu capacidad de inventar y crear, y de una manera gradual, ingresar al mundo de la improvisación.

Como herramienta de trabajo se han implementado una serie de **Tablas de análisis e improvisación**.<sup>2</sup> Cada una de ellas conlleva su propia explicación.

Arnold Schönberg en su libro *Fundamentals of Musical Composition* habla de dos maneras de organizar una idea musical: *A complete musical idea or theme is customarily articulated as a period or a sentence*.<sup>3</sup> Dado que en el método se utiliza la palabra *período* con un sentido diferente al que le da Schönberg,<sup>4</sup> en este método se llamará **Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente** (*sentence* para Schönberg), y **Estructura en donde se pospone la repetición del motivo** (*period* para Schönberg). Se maneja una tercera opción, **Estructura con un único motivo**.

Aunque las tres estructuras son diferentes entre sí como se verá más adelante, comparten dos características: giran alrededor de un centro tonal, y tienen un final cerrado.

Las estructuras que se elaboren en los ejercicios tendrán un número regular de compases: cuando el motivo sea de un compás, la frase tendrá cuatro, y el período (la unión de dos frases) ocho; cuando el motivo sea de dos compases, la frase tendrá ocho, y el período dieciséis.



### IDEA 6-A: ESTRUCTURA EN DONDE EL MOTIVO SE REPITE INMEDIATAMENTE

Una frase musical debe exponer desde el inicio el compás, la tonalidad y un motivo básico. Cuando este motivo se repite inmediatamente, se trata de una **Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente**.

Para Schönberg, esta estructura, además de exponer la idea de la obra, inicia inmediatamente cierto tipo de desarrollo que le da fuerza y consistencia a la pieza. Esta estructura se usa en los temas de sonata, sinfonías, cuartetos y grandes obras, aunque también puede aparecer en formas pequeñas, como las que se proponen construir en el método. Observa la siguiente tabla:

Tabla 6-1: Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente

ESTRUCTURA EN DONDE EL MOTIVO SE REPITE INMEDIATAMENTE							
FRASE 1				FRASE 2			
ANTECEDENTE		CONSECUENTE		ANTECEDENTE		CONSECUENTE	
Compás 1-2	Compás 3-4	Compás 5-6	Compás 7-8	Compás 9-10	Compás 11-12	Compás 13-14	Compás 15-16
MOTIVO RÍTMICO (de dos compases)	Repetición idéntica o variada del motivo inicial	Motivos relacionados con el motivo inicial	Termina en I, i, V ó III. Fin de la Frase 1	MOTIVO RÍTMICO (de dos compases)	Repetición idéntica o variada del motivo inicial	Motivos relacionados con el motivo inicial	Termina en I, i, V ó III. Fin del período
			Modificación cadencial				Modificación cadencial

<sup>1</sup> Brian Chung y Dennis Thurmond, *Improvisation at the piano* (USA: Alfred Publishing Co., 2007).

<sup>2</sup> Véase el **ANEXO II: TABLAS DE ANÁLISIS E IMPROVISACIÓN**.

<sup>3</sup> Arnold Schönberg, *Fundamentals of Musical Composition* (Londont: Faber and Faber, 1967), "Capítulo V: Construction of Simple Themes," ["Una idea musical completa o tema se articula principalmente como un período o una oración"], 20.

<sup>4</sup> Véase la **IDEA 5-B COMBINACIÓN DE FRASES** en la **LECCIÓN 5: BREVE REPASO DE ANÁLISIS MUSICAL**.

## LECCIÓN 6: RITMO

Cuando el motivo es de dos compases, la frase generalmente consta de ocho compases y el período de dieciséis.

Compara el primer período del *Minuet en sol mayor BWV Anh.114* de J.S. Bach del **Ejemplo 5-15** con la **Tabla 6-1: Estructura donde el motivo se repite inmediatamente**. El motivo inicial de dos compases se basa en la tónica. En los compases 3 y 4 este motivo se adapta a la armonía IV-I<sub>6</sub>. En el consecuente se presenta la parte rítmica del primer compás del motivo.

Es importante recalcar el hecho de que el motivo conserva el ritmo, una de las características que lo emparentan con mayor rapidez con el motivo inicial. La Frase 1 termina con una semicadencia en V<sub>7</sub> y con una modificación cadencial, tanto melódica como rítmica en el compás 8. Observa cómo la Frase 2 utiliza esta misma estructura, con la diferencia de que termina en la tónica.

Compara ahora la Frase 1 del *Allegro* de la *Sonata en fa menor Op.2 No.1* de L.V. Beethoven, del **Ejemplo 6-1** con la **Tabla 6-1: Estructura donde el motivo se repite inmediatamente**: en los compases 1 y 2 se presenta un motivo de dos compases con un ritmo característico en tónica. El motivo rítmico se repite en los compases 3 y 4, un poco variado porque se elimina la anacrusa, y se adapta al acorde de dominante. El motivo se adapta por transporte: en el compás 1 inició con la quinta del acorde de tónica (do), y en su adaptación, también con la quinta del acorde de dominante (sol).<sup>5</sup> Observa el **Ejemplo 6-2**.

Se puede dividir el motivo inicial en dos partes, cada una de un compás. Para el consecuente de la frase, Beethoven utiliza el segundo compás. La tensión de esta parte va en aumento mediante una escala ascendente en el primer tiempo de cada compás: la bemol en el compás 5, si bemol en el compás 6 hasta llegar al do en el compás 7. Después de este punto climático, aparece una modificación cadencial. Estas estructuras con mucha frecuencia terminan en I, i, V ó III. En este caso termina en la dominante.

El motivo conserva algunas de sus características rítmicas y armónicas, que permiten que el oyente lo relacione con el inicio. A este proceso Schönberg lo llama *liquidation*, una técnica de condensación melódica.<sup>6</sup>

### Ejemplo 6-1

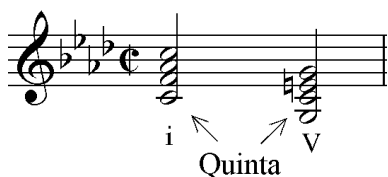
*Sonata en fa menor Op.2 No.1* L. Van Beethoven

The musical score for 'Sonata en fa menor Op.2 No.1' by L. Van Beethoven is presented in two systems. The first system, labeled 'FRASE 1 Motivo', shows the initial motif in the tonic (C minor) starting on the fifth degree (C4), followed by an adaptation to the dominant (F major) starting on the fifth degree (F4). The second system shows the continuation of the motif, including an 'Ascensión climática' (climactic ascent) and a 'Modificación cadencial' (cadential modification). The score includes dynamic markings (p, sf, ff, p) and articulation (accents, slurs, triplets). Harmonic annotations include i, V<sub>7</sub>, i, V<sub>3</sub><sup>4</sup>, i<sup>6</sup>, ii<sup>6</sup>, and V.

<sup>5</sup> Véase el **Ejemplo 4-26** del **EJERCICIO 4-3: VARIACIONES MELÓDICAS DE UN MOTIVO** de la **LECCIÓN 4: MOTIVOS RÍTMICO-MELÓDICOS Y NOTAS DE ADORNO**.

<sup>6</sup> Schönberg, *Fundamentals of Musical Composition*, "Cáp.VIII Construcción de temas simples," ["El proceso de disolver (*diluir*) consiste en eliminar elementos característicos, hasta que permanezcan tan sólo los elementos no característicos, los cuales no requieren de ser continuados."], 58. Véase el **Ejemplo 4-22** del **EJERCICIO 4-3: VARIACIONES MELÓDICAS DE UN MOTIVO** de la **LECCIÓN 4: MOTIVOS RÍTMICO-MELÓDICOS Y NOTAS DE ADORNO**.

Ejemplo 6-2



El *Valse en si menor Op.69 No.2* de F. Chopin del **Ejemplo 6-3** tiene una estructura similar: la Frase 1 termina en V, mientras que la Frase 2 en i.

Ejemplo 6-3

*Valse en si menor Op.69 No.2 (Brown Index 35)*

FRASE 1: Antecedente  
 Motivo: i-V      Motivo: V-i      Consecuente      F. Chopin

i      V<sub>3</sub>      V<sub>5</sub>      i      i      vii<sup>o</sup>/V      iv      V

FRASE 2: Antecedente  
 Motivo: i-V      Motivo: V-i      Consecuente

i      V<sub>3</sub>      V      i      i<sup>6</sup>      bIIINap      V<sub>7</sub>      i



**EJERCICIO 6-1: ESTRUCTURA EN DONDE EL MOTIVO SE REPITE INMEDIATAMENTE**

64

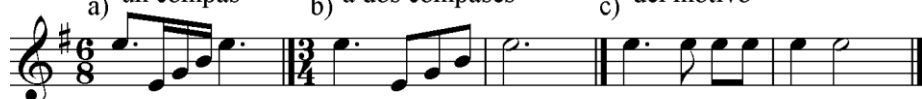
- ▶ Elige un compás.
- Elige un tempo.
- Como se va a trabajar con el elemento rítmico solamente, elige una única nota.
- Aprovecha alguno de los motivos que hayas creado en el **EJERCICIO 4-1: CÓMO CONSTRUIR UN MOTIVO CON NOTAS DE LA TRIÁDA**, y utiliza sólo el ritmo.
- El motivo debe ser de dos compases, así que mediante las transformaciones rítmicas y melódicas estudiadas en el **EJERCICIO 4-2: VARIACIONES RÍTMICAS DE UN MOTIVO** y **EJERCICIO 4-3: VARIACIONES MELÓDICAS DE UN MOTIVO**, adáptalo.
- Los ejemplos aquí expuestos utilizan el inciso b) del **Ejemplo 4-4**, el cual se adapta a 2 compases de 3/4, como se mostró en el inciso a) del **Ejemplo 4-10**, llevando el tiempo al doble.
- En el inciso a) del **Ejemplo 6-4** se encuentra el motivo original; en el inciso b) el motivo adaptado al nuevo compás; y en el inciso c) sólo la parte rítmica, con una variación en el segundo compás.

## LECCIÓN 6: RITMO

### Ejemplo 6-4

Motivo de un compás      Motivo adaptado a dos compases      Parte rítmica del motivo

a)      b)      c)




- En la **Tabla 6-1: Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente** se muestra cómo improvisar un período rítmico de dieciséis compases utilizando un motivo de dos compases. Apóyate en ella para construir el período. Aunque un compositor inspirado no crea de esta manera, en este momento de estudio puede ser una herramienta útil que te apoye para desarrollar tu creatividad e intuición.
- **1 FRASE 1: ANTECEDENTE:** Toca el motivo rítmico de dos compases. Repítelo en los compases 3 y 4 igual o de manera variada.
- **2 FRASE 1: CONSECUENTE:** Elige un elemento del motivo rítmico que mantenga alguna de las características más representativas del motivo. Tócalo en los compases 5 y 6.
- Puedes realizar una modificación cadencial: una figura más larga, o bien un silencio al final en los compases 7 y 8 para terminar la Frase 1.
- **3 FRASE 2: ANTECEDENTE:** Toca el motivo rítmico en los compases 9 y 10. Repítelo en los compases 11 y 12 igual o de manera variada.
- **2 FRASE 2: CONSECUENTE:** Elige un elemento del motivo rítmico que mantenga alguna de las características más representativas del motivo. Tócalo en los compases 13 y 14.
- Puedes realizar una modificación cadencial: una figura más larga, o bien un silencio al final en los compases 15 y 16 para terminar la Frase 2.
- Observa el **Ejemplo 6-5**.
- Realiza la **PRÁCTICA 65** e improvisa nuevos períodos.

### Ejemplo 6-5

FRASE 1: Antecedente      Consecuente      Modificación cadencial

Motivo rítmico      Motivo repetido      Primer compás del motivo



65

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 6-1** de ➤ a ➤. Apoyándote en la **Tabla 6-1: Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente** experimenta con diferentes **Estructuras en donde el motivo se repite inmediatamente**, así como compases, tempos y motivos. Revisa el recuadro **IDEA 6-B: PRÁCTICA CON DIFERENTES COMPASES Y TEMPOS** que se encuentra a continuación para una sugerencia de cómo trabajar con diferentes compases y tempos. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



**IDEA 6-B: PRÁCTICA CON DIFERENTES COMPASES Y TEMPOS**

Para realizar los ejercicios propuestos, te sugerimos elegir diferentes **TEMPOS**, que implican diferentes caracteres, y **COMPASES**. Cuando un compositor elige cierto **COMPÁS**, es porque seguramente ha pensado en un **TEMPO** y carácter específicos.

Las tablas que se encuentran a continuación te pueden ayudar para ir alternando los compases y los tempos, con el fin de que tus ejercicios presenten variedad.

La **Tabla 6-2** se refiere al **TEMPO**. Se señalan de manera general tres tempos, que te auxilian para buscar los grados intermedios dentro de tus prácticas.

En la **Tabla 6-3** se indican diferentes **COMPASES**. Se dividen en simples y compuestos. Son simples cuando el valor de la unidad es divisible entre dos; son compuestos cuando el valor de la unidad es divisible entre tres. Dependiendo del número de unidades que existan en un compás, se obtienen tres tipos de medidas: dobles, triples y cuádruples.

Se anota un total de 9 medidas diferentes para los compases simples, y 9 para los compuestos.

Si así lo decides, también puedes practicar con diversos compases irregulares.

**Tabla 6-2: Tempo**

TEMPO
RÁPIDO
MODERADO
LENTO

**Tabla 6-3: Compases**

COMPASES							
COMPASES SIMPLES				COMPASES COMPUESTOS			
VALOR DE LA UNIDAD	2	3	4	VALOR DE LA UNIDAD	2	3	4
	2/8	3/8	4/8		6/16	9/16	12/16
	2/4	3/4	4/4		6/8	9/8	12/8
	2/2	3/2	4/2		6/4	9/4	12/4

Para trabajar con los diferentes **COMPASES** y **TEMPOS**:

1. Piensa en el **TEMPO** en el cual vas a realizar tu ejercicio.
2. Piensa en un carácter aunado al **TEMPO** que elegiste.
3. Elige un tipo de compás: **SIMPLE** o **COMPUESTO**.
4. Elige el tipo de medida en la cual presentarás tu ejercicio: 2/x, 3/x ó 4/x; 6/x, 9/x ó 12/x.
5. Realiza tu ejercicio.

Alternar estos elementos con libertad, tratando de abarcar el mayor número de compases y tempos posibles. Recuerda que el mejor ejemplo se encuentra en las obras de los compositores. Estudia sus obras con cuidado.



**IDEA 6-C: ESTRUCTURA EN DONDE SE POSPONE LA REPETICIÓN DEL MOTIVO**

En la **Estructura en donde se pospone la repetición del motivo** (*period* para Schönberg),<sup>7</sup> la frase consta de cuatro compases. La Frase 1 inicia con un motivo de uno o dos compases, con ritmo y tonalidad característicos. Si dura un compás, se repite de forma idéntica o variada en el compás 2. El motivo que introduce el antecedente de la Frase 1 (compases 1 y 2) no se repite inmediatamente en el consecuente, sino que se une con motivos emparentados de forma lejana o bien completamente diferentes, con el fin de establecer un contraste entre ambos elementos.

En una gran cantidad de ejemplos, la Frase 1 termina V, a la cual se llega después de una cadencia, una semicadencia o un mero intercambio de I y V. Algunas veces también termina en I, como se estudió en el **Ejemplo 5-4** de la *Musette en re mayor BWV Anh.126*.

En el inicio de la Frase 2 se vuelve a presentar el motivo del comienzo, en forma idéntica o con alguna ligera variación, pero no tan grande que interrumpa su identificación como repetición. Se termina nuevamente con motivos que pueden ser similares a los de los compases 3 y 4, o bien diferentes.

La Frase 2, dependiendo de lo que vaya a seguir, puede terminar en I, i, V ó III después de una cadencia completa. Como se verá, la cadencia que termina la Frase 1 y la de la Frase 2, tienen que ser diferentes, de manera que la segunda indique el final del período de forma más contundente.

Observa la siguiente tabla:

**Tabla 6-4: Estructura en donde se pospone la repetición del motivo**

ESTRUCTURA EN DONDE SE POSPONE LA REPETICIÓN DEL MOTIVO			
FRASE 1		FRASE 2	
ANTECEDENTE	CONSECUENTE	ANTECEDENTE	CONSECUENTE
Compás 1-2	Compás 3-4	Compás 5-6	Compás 7-8
MOTIVO RÍTMICO de un compás (el cual se repite igual o de forma variada en el compás 2) o de dos	Motivos contrastantes: diferentes o relacionados con el motivo inicial de forma lejana. Termina en I, i ó V. Fin de la Frase 1	Repetición idéntica o variada del Motivo	Motivos contrastantes: diferentes o relacionados con el motivo inicial de forma lejana Termina en I, i, V ó III. Fin del período
	Modificación cadencial		Modificación cadencial

Analiza el inicio de la *Musette en re mayor Anh.126* de J.S. Bach del **Ejemplo 5-4**.<sup>8</sup>

Compara el **Ejemplo 5-4** con la **Tabla 6-4: Estructura en donde se pospone la repetición del motivo**: el motivo rítmico es de un compás y se repite en el compás 2. En los compases 3 y 4, aparecen nuevos motivos que contrastan con el antecedente de la frase. La Frase 1 termina con una cadencia auténtica V-I.

La Frase 2 inicia de forma idéntica a la Frase 1. El consecuente inicia como el compás 3, pero en el último compás la resolución melódica suena más concluyente porque la tónica re termina en un tiempo más fuerte que en el compás 4.

Esta estructura se aprecia también en el **Ejemplo 5-5** *Mary had a Little Lamb*.<sup>9</sup>

Analiza de la misma manera el siguiente fragmento de la *Canción de cuna Op.27 no.8* de D. Kabalevsky en el **Ejemplo 6-6**.

<sup>7</sup> Véase la Nota 3 de esta lección.

<sup>8</sup> Véase el análisis de esta obra en el **Ejemplo 5-4** de la **IDEA 5-D: PERÍODO QUE SE FORMA CUANDO DOS FRASES TIENEN MOVIMIENTO ARMÓNICO COMPLETO, PERO MOVIMIENTO MELÓDICO INCOMPLETO: ANÁLISIS DE LAS FRASES 1 y 2 DE LA MUSETTE EN RE MAYOR BWV Anh.126 DE J.S. BACH** de la **LECCIÓN 5: BREVE REPASO DE ANÁLISIS MUSICAL**.

<sup>9</sup> Véase la Nota 8 de esta lección.



Ejemplo 6-6

*Canción de cuna Op.27 no.8*

D. Kabalevsky

El motivo de la Frase 1 se repite nuevamente en el inicio de la Frase 2 una segunda más abajo. Analiza las cadencias a las que llegan y las diferencias en el acompañamiento.

Estudia el siguiente fragmento de la *Cancioncilla popular* de R. Schumann en el **Ejemplo 6-7**.

Ejemplo 6-7

*Cancioncilla popular*

R. Schumann

El **Ejemplo 6-7** tiene dos frases, cada una de cuatro compases. Cada frase se divide a su vez en dos semifrases de dos compases cada una: el antecedente o pregunta, y el consecuente o respuesta.

Ocurre un fenómeno curioso con las formas musicales: las estructuras que aparecen en pequeño tienden a reproducirse en grande, y aquí se observa que la relación de antecedente-consecuente que se da entre las semifrases de cada frase, se reproduce de la misma manera entre las Frases 1 y 2.

Analiza los elementos de las dos primeras frases de *Cancioncilla popular* con detalle:

1. A pesar de las similitudes rítmicas, melódicas y armónicas entre ambas frases, son diferentes, ya que la Frase 1 termina en V, y la Frase 2 en i.

## LECCIÓN 6: RITMO

2. La Frase 1 comienza en i y termina en V, interrumpiendo el movimiento armónico; la Frase 2 repite el mismo movimiento armónico, pero mediante una cadencia completa lo cierra en tónica:  $i \rightarrow iv-V // i \rightarrow ii^{\frac{6}{5}}-V-i$ . Recuerda que // significa que el movimiento armónico se interrumpe.<sup>10</sup>
3. Como la primera frase dejó el movimiento armónico inconcluso, que la segunda frase termina con una cadencia completa, ambas frases forman una estructura mayor que se llama período.
4. El motivo germinal se encuentra en el compás 1.
5. El motivo se repite en el compás 2 de manera variada desde el punto de vista melódico, e idéntico desde el punto de vista rítmico.
6. La dirección melódica del antecedente de la Frase 1 es ascendente.
7. En el consecuente de la Frase 1, en los compases 3 y 4, aparece una respuesta que, aunque similar al primer motivo, presenta diferencias rítmicas, de textura y melódicas.
8. Observa las diferentes texturas tanto en la parte melódica como del acompañamiento entre el antecedente y el consecuente.
9. El movimiento melódico que predomina en el consecuente es descendente.
10. Se trata de frases paralelas porque Schumann repitió de manera idéntica los compases 1, 2 y 3 en los compases 5, 6 y 7.
11. Si comparas el consecuente de ambas frases (compases 3 y 4; 7 y 8) con sus antecedentes (compases 1 y 2; 5 y 6), se observa cómo se acelera el movimiento rítmico y armónico, antes de concluir la frase en la nota larga de dos tiempos.

Analiza el *Valse en la menor* de F. Chopin del **Ejemplo 6-8**, la *Sonatina en do mayor Op.36 No.1* de M. Clementi del **Ejemplo 6-9** y la *Cancioncita de caza* de R. Schumann del **Ejemplo 6-10**. Encuentra las similitudes con la estructura que se analizó en los **Ejemplos 5-4, 6-6 y 6-7**.

Advierte la diferencia de movimiento rítmico, melódico o ambos entre el antecedente y el consecuente de las frases. Generalmente la última parte de la frase presenta mayor actividad.

### Ejemplo 6-8

#### *Valse en la menor (Brown Index 150)*

### Ejemplo 6-9

#### *Sonatina en do mayor Op.36 No.1*

<sup>10</sup> Véase la **IDEA 10-C: MOVIMIENTO ARMÓNICO INTERRUPTIDO** de la **LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO**.

Ejemplo 6-10

*Cancioncita de caza*

FRASE 1: Antecedente Consecuente FRASE 2: Antecedente Consecuente R. Schumann

Frisch und fröhlich



**EJERCICIO 6-2: ESTRUCTURA EN DONDE SE POSPONE LA REPETICIÓN DEL MOTIVO**

66

- ▶ Utilizando los elementos analizados en los **Ejemplos 5-4** y del **6-6** al **6-10**, en este ejercicio vas a improvisar un período con la **Estructura en donde se pospone la repetición del motivo**.
- Elige un compás.
- Elige un tempo.
- Como se va a trabajar con el elemento rítmico solamente, elige una única nota.
- Aprovecha alguno de los motivos que hayas creado en el **EJERCICIO 4-1: CÓMO CONSTRUIR UN MOTIVO CON NOTAS DE LA TRÍADA**, y utiliza sólo el ritmo.
- El motivo puede ser de uno o dos compases, así que mediante las transformaciones rítmicas y melódicas estudiadas en el **EJERCICIO 4-2: VARIACIONES RÍTMICAS DE UN MOTIVO** y **EJERCICIO 4-3: VARIACIONES MELÓDICAS DE UN MOTIVO**, adáptalo.
- Los ejemplos aquí expuestos utilizan el inciso b) del **Ejemplo 4-4**, el cual se adapta a un compás de 4/4, como se mostró en el inciso c) del **Ejemplo 4-9**.
- Observa el **Ejemplo 6-11**. En el inciso a) del se encuentra el motivo original; en el inciso b) el motivo adaptado al nuevo compás; y en el inciso c) solo la parte rítmica.

Ejemplo 6-11

Motivo original Motivo adaptado a compás de 4/4 Parte rítmica del motivo

a) b) c)

- Apoyándote en la **Tabla 6-4: Estructura en donde se pospone la repetición del motivo** construye el período.
- **1 FRASE 1, ANTECEDENTE:** Toca el motivo rítmico en el primer compás. Si dura un compás, repítelo en el segundo compás igual o de manera variada.
- **2 FRASE 1, CONSECUENTE:** Crea el consecuente en los compases 3 y 4 con motivos que contrasten con el inicio de la frase. Puedes darle más movimiento rítmico en comparación con el antecedente.
- El compás 4 debe tener un sentido de pausa, y puedes crear una modificación cadencial: una figura más larga, o bien un silencio al final. En la *Cancioncilla popular* del **Ejemplo 6-7**, esta pausa se logra gracias al elemento armónico y a que el movimiento rítmico se detiene en la nota de dos tiempos.
- **3 FRASE 2, ANTECEDENTE:** Los compases 5 y 6 se repetirán de forma idéntica o variada a los compases 1 y 2.

## LECCIÓN 6: RITMO

- **4 FRASE 2, CONSECUENTE:** Crea el consecuente en los compases 7 y 8 con motivos que contrasten con el inicio de la frase. Puedes darle más movimiento rítmico en comparación con el antecedente.
- Los compases 4 y 8 pueden ser iguales o diferentes, pero el 8 debe proporcionar la sensación de final del período. Puedes crear una modificación cadencial: una figura más larga, o bien un silencio al final. Revisa los finales de los ejemplos que se propusieron antes.
- Observa el **Ejemplo 6-12**.

### Ejemplo 6-12

FRASE 1: Antecedente	Consecuente	FRASE 2: Antecedente	Consecuente
Motivo 1	Motivo contrastante	Motivo 1	Motivo contrastante y modificación cadencial

- Experimenta con otros motivos, compases y motivos contrastantes como se muestra en los **Ejemplo 6-13 y 6-14**.
- ▶ Realiza la **PRÁCTICA 67** y trabaja nuevos períodos.

### Ejemplo 6-13

FRASE 1 Antecedente	Consecuente	FRASE 2 Antecedente	Consecuente
------------------------	-------------	------------------------	-------------

### Ejemplo 6-14

FRASE 1 Antecedente	Consecuente	FRASE 2 Antecedente	Consecuente
------------------------	-------------	------------------------	-------------

67

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 6-2** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 6-4: Estructura en donde se pospone la repetición del motivo**, experimenta con diferentes **Estructuras en donde se pospone la repetición del motivo**, así como compases, tempos y motivos. Revisa el recuadro **IDEA 6-B: PRÁCTICA CON DIFERENTES COMPASES Y TEMPOS** para una sugerencia de cómo trabajar con diferentes compases y tempos. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



**IDEA 6-D: ESTRUCTURA CON UN ÚNICO MOTIVO**

En la **Estructura con un único motivo**, el motivo que se utiliza puede repetirse igual o de manera variada. Generalmente el motivo mantiene la parte rítmica y se transforma en el ámbito melódico y armónico. Esta estructura representa una muy buena práctica para que experimentes con distintas marchas armónicas.

Este caso se analizó en el inicio del *Grande Valse Brillante Op.18* de F. Chopin del **Ejemplo 5-11**. Gracias a que la parte rítmica se mantiene intacta, siempre se reconoce el motivo. La variedad se halla en la transformación armónica. Cada frase comprende ocho compases. Un ejemplo similar se localiza en el *Grande Valse Brillante Op.34 No.2* de F. Chopin, del **Ejemplo 9-18**.

También se encuentran frases de cuatro compases con un único motivo como en la *Serenata* de F. Schubert del **Ejemplo 9-3** (la frase se alarga a 6 compases porque se repiten los compases 3 y 4), y en la Frase 1 del clavecín 1 del Allegro del *Concierto para 4 clavecines en la menor BWV 1065* de J.S. Bach del **Ejemplo 9-12**. Analiza estos ejemplos y observa cómo los compositores crean variedad con un único motivo.

Observa la siguiente tabla:

**Tabla 6-5: Estructura con un único motivo**

ESTRUCTURA CON UN ÚNICO MOTIVO							
FRASE 1: Ocho compases (Como en el <b>Ejemplo 5-12</b> y <b>Ejemplo 9-22</b> )				FRASE 2: Ocho compases			
Compás 1-2	Compás 3-4	Compás 5-6	Compás 7-8	Compás 9-10	Compás 11-12	Compás 13-14	Compás 15-16
FRASE 1: Cuatro compases (Como en el <b>Ejemplo 9-9</b> y <b>Ejemplo 9-16</b> )				FRASE 2: Cuatro Compases			
ANTECEDENTE		CONSECUENTE		ANTECEDENTE		CONSECUENTE	
Compás 1	Compás 2	Compás 3	Compás 4	Compás 5	Compás 6	Compás 7	Compás 8
MOTIVO RÍTMICO (de uno o dos compases)	Repetición idéntica o variada del motivo inicial	Repetición idéntica o variada del motivo inicial	Termina en I, i ó V. Fin de la Frase 1	Repetición idéntica o variada del motivo inicial	Repetición idéntica o variada del motivo inicial	Repetición idéntica o variada del motivo inicial	Termina en I, i, V ó III. Fin del período
			Modificación cadencial				Modificación cadencial.



**EJERCICIO 6-3: ESTRUCTURA CON UN ÚNICO MOTIVO**

68

- ▶ Elige un compás.
- Elige un tempo.
- Como se va a trabajar con el elemento rítmico solamente, elige una única nota.
- Aprovecha alguno de los motivos que hayas creado en el **EJERCICIO 4-1: CÓMO CONSTRUIR UN MOTIVO CON NOTAS DE LA TRÍADA**, y utiliza sólo el ritmo.
- El motivo puede ser de uno o dos compases, así que mediante las transformaciones rítmicas y melódicas que estudiamos en el **EJERCICIO 4-2: VARIACIONES RÍTMICAS DE UN MOTIVO** y **EJERCICIO 4-3: VARIACIONES MELÓDICAS DE UN MOTIVO**, adáptalo.
- Los ejemplos aquí expuestos utilizan el inciso b) del **Ejemplo 4-4**, el cual se adapta a un compás de 4/4, como se mostró en el inciso c) del **Ejemplo 4-9**. Observa el **Ejemplo 6-11**.
- Apoyándote en la **Tabla 6-5: Estructura con un único motivo** construye el período.

## LECCIÓN 6: RITMO

- Elige realizar una frase de cuatro o de ocho compases.
- **1 FRASE 1:** Toca el motivo rítmico. Repítelo igual o de manera ligeramente variada. Observa el número de compases en la **Tabla 6-5: Estructura con un único motivo** de acuerdo a la duración de tu motivo.
- El final de la Frase 1 debe tener un sentido de pausa. Puedes crear una modificación cadencial: una figura más larga, o bien un silencio al final.
- En la Frase 1 del *Concierto para 4 clavecines en la menor BWV 1065* de J.S. Bach del **Ejemplo 9-12**, esta pausa se logra gracias a que el movimiento rítmico se detiene.
- **2 FRASE 2:** En la Frase 2 se repite el inicio de la Frase 1 utilizando el mismo motivo.
- El final de las frases puede ser igual o diferente, pero el fin del período puede tener un sentido más concluyente. Puedes crear una modificación cadencial: una figura más larga, o bien un silencio al final. Revisa los finales de los ejemplos que se propusieron antes.
- Observa el **Ejemplo 6-15**. Se añade una anacrusa antes de iniciar la Frase 2 como elemento de variedad.
- Realiza la **PRÁCTICA 69** e improvisa nuevos períodos. Realiza frases de cuatro y ocho compases de manera alternada.

### Ejemplo 6-15



69

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 6-3** de ➤ a ➤ . Apoyándote en la **Tabla 6-5: Estructura con un único motivo**, experimenta con diferentes **Estructuras con un único motivo**, así como compases, tempos y motivos. Revisa el recuadro **IDEA 6-B: PRÁCTICA CON DIFERENTES COMPASES Y TEMPOS** para una sugerencia de cómo trabajar con diferentes compases y tempos. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



### INTERNET 6-A: TAMBORES JAPONESES

En la página de videos de YouTube escucha los tambores japoneses. Disfruta la sensación que el ritmo produce.

Presentación de los Mukaito Taiko en el Festival de Tambores Japoneses en Buenos Aires, Argentina en 2006:

<http://youtu.be/LD663L6KRxQ>

Concierto de tambores Taiko en el día Fukuoka:

<http://youtu.be/n-6KC2RdGQ>



### INTERNET 6-B: RITMO *EIN TON*

En la página de videos de YouTube escucha esta obra de Peter Cornelius llamada *Ein Ton*. El saxofón sólo toca una nota, variando otros elementos musicales.

*Ein Ton* de Peter Cornelius:












<http://www.youtube.com/watch?v=OzfvK7XIPhw> Ties Mellema y Hans Eijsackers tocan en el Amsterdam Uitmarkt 2008.



### HERRAMIENTA 6-A: EXAMEN GENERAL

Aprovechando los ejemplos de este método, analízalos tratando de encontrar los elementos estudiados en la **LECCIÓN 6: RITMO**.

## LECCIÓN 7: RITMO Y MELODÍA

LECCIÓN 7: RITMO Y MELODÍA.....	125
 IDEA 7-A: ESTRUCTURA EN DONDE EL MOTIVO SE REPITE INMEDIATAMENTE CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS, MOVIMIENTO MELÓDICO Y ARMONÍA DEL ANTECEDENTE .....	126
 EJERCICIO 7-1: ESTRUCTURA EN DONDE EL MOTIVO SE REPITE INMEDIATAMENTE CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS, MOVIMIENTO MELÓDICO Y ARMONÍA DEL ANTECEDENTE.....	127
 IDEA 7-B: ESTRUCTURA EN DONDE SE POSPONE LA REPETICIÓN DEL MOTIVO CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS Y MOVIMIENTO MELÓDICO .....	131
 EJERCICIO 7-2: ESTRUCTURA EN DONDE SE POSPONE LA REPETICIÓN DEL MOTIVO CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS Y MOVIMIENTO MELÓDICO .....	132
 IDEA 7-C: ESTRUCTURA CON UN ÚNICO MOTIVO CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS Y MOVIMIENTO MELÓDICO.....	134
 EJERCICIO 7-3: ESTRUCTURA CON UN ÚNICO MOTIVO CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS Y MOVIMIENTO MELÓDICO .....	135
 INTERNET 7-A: CANCIONES DE FEDERICO GARCÍA LORCA .....	137
 IDEA 7-D: TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS CON BASE EN LA <i>INVENCION NO.1 EN DO MAYOR BWV 772</i> DE J.S. BACH .....	137
 EJERCICIO 7-4: TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS CON BASE EN LA <i>INVENCION NO.1 EN DO MAYOR BWV 772</i> DE J.S. BACH.....	138
 HERRAMIENTA 7-A: NOTAS DE UNIÓN .....	139
 HERRAMIENTA 7-B: EXAMEN GENERAL .....	140



**E**n la **LECCIÓN 7: RITMO Y MELODÍA** vas a “melodizar” los períodos rítmicos trabajados en la **LECCIÓN 6: RITMO** utilizando motivos rítmico-melódicos que implican el empleo de procedimientos musicales específicos. El estudio de la melodía ha sido sujeto de amplios debates y argumentaciones por su complejidad tanto musical como emocional.

Cuando se escucha una sucesión de notas con algún orden y con un ritmo propio, puede remitir al oyente a una obra en particular, a un afecto (que puede ser muy personal), y a cierto estado emocional que logra abarcar una amplia gama de sentimientos. La melodía guía a la obra por ciertos caminos, y los compositores e improvisadores son capaces de desarrollarla y descubrirla para el espectador. El tema es muy amplio y apasionante.

Una recomendación importante es escuchar obras de grandes compositores, como Wolfgang A. Mozart, Franz Schubert o Peter I. Tchaikovsky, por mencionar solo tres, quienes son reconocidos por su gran capacidad lírica y hermosas melodías.

Tal vez en un inicio las frases o melodías que se improvisen no sean tan atractivas o emotivas como se desearía, e incluso puedan sonar forzadas. Pero crear una frase hermosa o lógica es una tarea que lleva tiempo y esfuerzo, ya que se deben manejar diferentes herramientas musicales hasta lograr el objetivo deseado.

Se presenta la **HERRAMIENTA 7-A: NOTAS DE UNIÓN**, que ayuda a suavizar la unión de los motivos y fusionar los diferentes elementos de la frase.



### **IDEA 7-A: ESTRUCTURA EN DONDE EL MOTIVO<sup>1</sup> SE REPITE INMEDIATAMENTE CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS, MOVIMIENTO MELÓDICO Y ARMONÍA DEL ANTECEDENTE**

Se ha mencionado que un motivo es una idea rítmico-melódica característica, que se repite varias veces a lo largo de la obra y cuya estructura resulta distintiva. Se puede reconocer y recordar fácilmente, y le otorga tanto cohesión y unidad a la obra, como variedad. Generalmente no son muy largos y se pueden elaborar, cambiar, variar, recortar, alargar o repetir en el transcurso de la pieza.

Una manera de mantener la unidad de una frase o un período, incluso de una obra completa, es mediante el uso de motivos. La melodía y el ritmo se unen a través de los motivos. Para ser reconocible a lo largo de la pieza, éstos deben de conservar un poco de cada elemento que lo conforma, aunque esencialmente es el ritmo el que otorga mayor unidad.

En el **EJERCICIO 7-1: ESTRUCTURA EN DONDE EL MOTIVO SE REPITE INMEDIATAMENTE CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS, MOVIMIENTO MELÓDICO Y ARMONÍA DEL ANTECEDENTE**, se toman los períodos rítmicos que se trabajaron en el **EJERCICIO 6-1: ESTRUCTURA EN DONDE EL MOTIVO SE REPITE INMEDIATAMENTE** de la **LECCIÓN 6: RITMO** y se les añaden los siguientes elementos: el motivo melódico y sus transformaciones, el movimiento melódico estructural y el movimiento armónico para el antecedente de la frase.

Para frases con esta estructura puedes revisar las Frases 1 y 2 del *Minuet en sol mayor BWV Anh.114* de J.S. Bach del **Ejemplo 5-15** (el movimiento armónico del antecedente de la Frase 1 es I -IV-I<sub>6</sub>); la Frase 1 del *Allegro de la Sonata en fa menor Op.2 No.1* de L.V. Beethoven del **Ejemplo 6-1** (el movimiento armónico del antecedente de la Frase 1 es i-V<sub>7</sub>); y el *Valse en si menor Op.69 No.2 (Brown Index 35)* de F. Chopin del **Ejemplo 6-3** (el movimiento armónico del antecedente de la Frase 1 es i-V-V-i), de la **IDEA 6-A: ESTRUCTURA EN DONDE EL MOTIVO SE REPITE INMEDIATAMENTE**.

Observa la **Tabla 7-1: Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente, frases rítmicas dadas, transformaciones motívicas, movimiento melódico y movimiento armónico para el antecedente de la frase**. Posiblemente en este momento se vea compleja, pero se trabajará paso a paso con cada elemento.

<sup>1</sup> A partir de ahora, y cuando se hable de *motivos*, se hace referencia al motivo con todas sus dimensiones: ritmo, melodía y armonía.

## LECCIÓN 7: RITMO Y MELODÍA

Por razones de espacio no se muestra la Frase 2 a continuación de la Frase 1, sino que ocupan el mismo lugar dentro de la tabla, pero el proceso para utilizarla es el mismo que se ha implementado.

**Tabla 7-1: Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente, frases rítmicas dadas, transformaciones motívicadas, movimiento melódico y movimiento armónico para el antecedente de la frase**

ESTRUCTURA EN DONDE EL MOTIVO SE REPITE INMEDIATAMENTE			
FRASE 1 / FRASE 2			
MOVIMIENTO MELÓDICO		MOVIMIENTO MELÓDICO	
Antecedente de la Frase 1 del <i>Minuet BWV 114</i> : $\hat{5}-\hat{6}-\hat{7}-\hat{8}$		Consecuente de la Frase 1: $\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}$ (abierta)	
Antecedente de la Frase 2 del <i>Minuet BWV 114</i> : $\hat{5}-\hat{6}-\hat{7}-\hat{8}$		Consecuente de la Frase 2: $\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ (cerrada)	
ANTECEDENTE		CONSECUENTE	
FRASE 1: Compás 1-2	Compás 3-4	Compás 5-6	Compás 7-8
FRASE 2: Compás 9-10	Compás 11-12	Compás 13-14	Compás 15-16
MOTIVO RÍTMICO-MELÓDICO (de dos compases)	Repetición idéntica o con transformaciones del motivo inicial	Motivos relacionados con el motivo inicial	Compás 7-8: Termina en I, i, V ó III Fin de la Frase 1 (abierta o cerrada)
			Modificación cadencial
MOVIMIENTO ARMÓNICO			Compás 15-16: Termina en I, i, V ó III Fin del período (cerrado)
I I I-V I-V-I I-IV I-II	V IV-I (prolongación de I) V-I (prolongación de I) V-I-V (intercambio I-V) V-I (prolongación de I) V-I (prolongación de I)		Modificación cadencial
Frase rítmica dada			



### EJERCICIO 7-1: ESTRUCTURA EN DONDE EL MOTIVO SE REPITE INMEDIATAMENTE CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICADAS, MOVIMIENTO MELÓDICO Y ARMONÍA DEL ANTECEDENTE

70

- Elige una **Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente** de las que trabajaste en el **EJERCICIO 6-1: ESTRUCTURA EN DONDE EL MOTIVO SE REPITE INMEDIATAMENTE**.
- Para trabajar este ejercicio y exponer un ejemplo se elige el **Ejemplo 6-5**.
- **1 MOTIVO**: Puedes elegir el motivo rítmico-melódico que habías creado en el **EJERCICIO 6-1: ESTRUCTURA EN DONDE EL MOTIVO SE REPITE INMEDIATAMENTE**.
- También puedes crear otro motivo mediante los siguientes pasos.
- Elige una tonalidad.
- Los compases 1 y 2 de tu período rítmico conforman el motivo.
- En la **Tabla 6-1: Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente** se muestra cómo realizar un período de 16 compases utilizando únicamente figuras rítmicas. Se va a trabajar el mismo esquema, pero como ya existe el período rítmico, se añaden los nuevos elementos.
- Observa en la **Tabla 7-1: Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente, frases rítmicas dadas, transformaciones motívicadas, movimiento melódico y movimiento armónico para el antecedente de la frase**, el movimiento armónico para los primeros dos compases del motivo y trata de construir el tuyo basándote en estos acordes (I, I-V, I-V-I, I-IV, I-II).

## LECCIÓN 7: RITMO Y MELODÍA

- Construye un motivo como se estudió en el **EJERCICIO 4-1: CÓMO CONSTRUIR UN MOTIVO CON NOTAS DE LA TRÍADA**. Observa el inciso a) del **Ejemplo 7-1**.
- Experimenta con diversas transformaciones como se estudió en el **EJERCICIO 4-2: VARIACIONES RÍTMICAS DE UN MOTIVO** y en el **EJERCICIO 4-3: VARIACIONES MELÓDICAS DE UN MOTIVO**.
- Puedes también añadir diferentes notas de adorno como se sugirió en el **EJERCICIO 4-4: NOTAS DE ADORNO POR GRADO CONJUNTO NO ACENTUADAS: NOTA DE PASO, BORDADO, ANTICIPACION**, en el **EJERCICIO 4-5: NOTAS DE ADORNO POR SALTO NO ACENTUADAS: BORDADO INCOMPLETO, DOBLE BORDADO**, en el **EJERCICIO 4-6: NOTAS DE ADORNO POR GRADO CONJUNTO ACENTUADAS: NOTA DE PASO ACENTUADA, BORDADO ACENTUADO, SUSPENSIÓN**, en el **EJERCICIO 4-7: NOTAS DE ADORNO POR SALTO ACENTUADAS: BORDADO INCOMPLETO ACENTUADO** y en el **EJERCICIO 4-8: NOTAS DE ADORNO LIBRES O DE ESCAPE**. Trata de no obscurecer el acorde sobre el que tu motivo se basa utilizando demasiadas notas de adorno. Observa el inciso b) del **Ejemplo 7-1**.
- Canta algunas ideas melódicas utilizando el ritmo elegido, hasta encontrar alguna que te guste y escríbela. Éste puede ser el motivo para tu frase.

### Ejemplo 7-1

a) Motivo con notas de la tríada      b) Motivo con notas de adorno

I    I      NP      BA

- **2 FRASE 1: ANTECEDENTE:** Elige el motivo con el que vas a trabajar y anota la armonía que admite. Los ejemplos aquí expuestos elaboran el inciso b) del **Ejemplo 6-4**, al que se le añade un Bordado Incompleto Acentuado. La armonía que presupone es i-V. Se transcribe en el **Ejemplo 7-2**.

### Ejemplo 7-2

Motivo    BIA

i    V

- Observa en la **Tabla 7-1: Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente, frases rítmicas dadas, transformaciones motivicas, movimiento melódico y movimiento armónico para el antecedente de la frase**, el movimiento armónico para el antecedente de la frase.
- Adapta el motivo con el que estás trabajando a la respuesta armónica indicada.
- Por ejemplo, el movimiento armónico del **Ejemplo 7-2** inicia con i-V (compases 1 y 2). Advierte que la respuesta para este movimiento armónico es V-i (compases 3 y 4).
- En primera instancia, el motivo puede ser adaptado por transporte.<sup>2</sup> En el inciso a) del **Ejemplo 7-3** se muestra el antecedente para la frase. Observa que a la fundamental del acorde de tónica (mi, compás 1), le responde la fundamental del acorde de dominante (si, compás 3), y a cada nota su correspondiente homónimo.
- En el compás 4, como el acorde de dominante con séptima tiene cuatro sonidos, se pueden manejar dos opciones: utilizar la séptima del acorde de dominante como en el primer tiempo del compás 4 del inciso a) del **Ejemplo 7-3** y en donde se convierte en un Bordado Incompleto Acentuado; o bien la fundamental como en el primer tiempo del compás 4 del inciso b) del **Ejemplo 7-3** donde se convierte en la quinta del acorde de tónica.

<sup>2</sup> Véase el **Ejemplo 4-26: Adaptación por transporte** de la **LECCIÓN 4: MOTIVOS RÍTMICO-MELÓDICOS Y NOTAS DE ADORNO**.

## LECCIÓN 7: RITMO Y MELODÍA

### Ejemplo 7-3

Antecedente de la frase: Adaptación por transporte

- Se puede adaptar por enlace armónico.<sup>3</sup> Observa el **Ejemplo 7-4**.

### Ejemplo 7-4

Antecedente de la frase: Adaptación por enlace

- Utilizando el mismo motivo, se puede recurrir a otro movimiento armónico: i-iv (compases 1 y 2), al cual se responde con V-i (compases 3 y 4).
- Estudia este caso en el **Ejemplo 7-5**. Observa que se adapta el movimiento melódico  $\hat{5}-\hat{6}-\hat{7}-\hat{8}$ .

### Ejemplo 7-5

Antecedente de la frase: Movimiento melódico

- **3 FRASE 1: CONSECUENTE:** Para crear el consecuente elige una parte del motivo con el que estás trabajando, el primero o segundo compás.
- Elige uno de los ejemplos que acabas de crear: el de adaptación por transporte, adaptación por enlace o siguiendo del movimiento melódico. Los ejemplos expuestos elaboran el **Ejemplo 7-5**.
- Para construir el consecuente de la frase (compases 5, 6 y 7), en el **Ejemplo 7-6** se siguió el movimiento melódico  $\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}$ , correspondiente al consecuente de la Frase 1 del *Minuet en sol mayor BWV Anh.114* de Bach.
- Para terminar, puedes realizar una modificación cadencial. Observa el compás 8 del **Ejemplo 7-6**.
- Se puede terminar en V como en el **Ejemplo 7-6**.

### Ejemplo 7-6

- Se puede terminar en i siguiendo el movimiento melódico  $\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ , correspondiente al consecuente de la Frase 2 del *Minuet en sol mayor BWV Anh.114* de Bach como en el **Ejemplo 7-7**.

<sup>3</sup> Véase el **Ejemplo 4-27: Adaptación por enlace armónico** de la **LECCIÓN 4: MOTIVOS RÍTMICO-MELÓDICOS Y NOTAS DE ADORNO**.

## LECCIÓN 7: RITMO Y MELODÍA

### Ejemplo 7-7

- Se puede terminar en III como en el **Ejemplo 7-8**.

### Ejemplo 7-8

- **4 FRASE 2: ANTECEDENTE:** Elige una frase de las que acabas de improvisar: la que termina en V, en i o en III. En el antecedente de la Frase 2, repite el antecedente de la Frase 1. Puede ser exactamente igual, o modificarlo de acuerdo al acorde final de la Frase 1.
- **5 FRASE 2: CONSECUENTE:** Decide en qué grado vas a finalizar el período. Puedes utilizar el mismo consecuente que habías presentado en la Frase 1 y adaptarlo. Si se trata de una pieza completa debe de terminar en la tónica original. Observa el **Ejemplo 7-9**.

### Ejemplo 7-9

- Si se trata de una sección de una pieza más extensa, se puede terminar en el relativo mayor o la dominante, tratados como tónicas secundarias. Observa el **Ejemplo 7-10** que termina en III.

### Ejemplo 7-10

- Realiza la **PRÁCTICA 71** y crea nuevos períodos. Experimenta con varias opciones para familiarizarte con esta estructura. En la **LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO** se analiza con detenimiento su armonización.

71

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 7-1** de ➤ a ➤. Apoyándote en la **Tabla 7-1: Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente, frases rítmicas dadas, transformaciones motívicar, movimiento melódico y movimiento armónico para el antecedente de la frase**, trabaja con diferentes **Estructuras en donde el motivo se repite inmediatamente**. Experimenta con diferentes motivos, frases rítmicas, compases y tonalidades, así como con movimientos melódicos y diferentes marchas armónicas para el antecedente de la frase. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



**IDEA 7-B: ESTRUCTURA EN DONDE SE POSPONE LA REPETICIÓN DEL MOTIVO CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS Y MOVIMIENTO MELÓDICO**

En el **EJERCICIO 7-2: ESTRUCTURA EN DONDE SE POSPONE LA REPETICIÓN DEL MOTIVO CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS Y MOVIMIENTO MELÓDICO**, se toman los períodos rítmicos que se trabajaron en el **EJERCICIO 6-2: ESTRUCTURA EN DONDE SE POSPONE LA REPETICIÓN DEL MOTIVO** de la **LECCIÓN 6: RITMO** y se les añaden los siguientes elementos: el motivo melódico y sus transformaciones y el movimiento melódico estructural.

Revisa los siguientes ejemplos de una **Estructura en donde se pospone la repetición del motivo**: la *Cancioncilla Tarareada* de R. Schumann del **Ejemplo 5-1**; la *Consolación Op.30 No.3* de F. Mendelssohn del **Ejemplo 5-19**, así como los de la **IDEA 6-C: ESTRUCTURA EN DONDE SE POSPONE LA REPETICIÓN DEL MOTIVO**.

Analiza el movimiento melódico de cada ejemplo, el cual te ayudará a estructurar el esqueleto melódico de tus frases en tus improvisaciones.

Observa los nuevos elementos en la **Tabla 7-2: Estructura en donde se pospone la repetición del motivo, frases rítmicas dadas, transformaciones motívicar y movimiento melódico**. Posiblemente en este momento se vea compleja, pero se trabajará paso a paso con cada elemento.

**Tabla 7-2: Estructura en donde se pospone la repetición del motivo, frases rítmicas dadas, transformaciones motívicar y movimiento melódico**

ESTRUCTURA EN DONDE SE POSPONE LA REPETICIÓN DEL MOTIVO							
FRASE 1				FRASE 2			
MOVIMIENTO MELÓDICO				MOVIMIENTO MELÓDICO			
<i>Cancioncilla tarareada</i> : Frase 1		5̂-4̂-3̂-2̂//		Frase 2		5̂-4̂-3̂-2̂-1̂ (cerrada)	
<i>Oda a la Alegría</i> : Frase 1		3̂-2̂//		Frase 2		3̂-2̂-1̂ (cerrada)	
<i>Consolación Op.30 no.3</i> : Frase 1		5̂-4̂-3̂-2̂		Frase 2		4̂-3̂-2̂-1̂ (cerrada)	
ANTECEDENTE		CONSECUENTE		ANTECEDENTE		CONSECUENTE	
Compás 1	Compás 2	Compás 3	Compás 4	Compás 5	Compás 6	Compás 7	Compás 8
MOTIVO RÍTMICO-MELÓDICO (de un compás, el cual se repite igual o variado) o de dos		Motivos contrastantes: diferentes o relacionados con el motivo inicial de forma lejana. Termina en I, i ó V. Fin de la Frase 1		Repetición idéntica o variada del motivo inicial		Motivos contrastantes: diferentes o relacionados con el motivo inicial. Termina en I, i, V ó III. Fin del período	
		Modificación cadencial				Modificación cadencial	
Frase rítmica dada				Frase rítmica dada			



**EJERCICIO 7-2: ESTRUCTURA EN DONDE SE POSPONE LA REPETICIÓN DEL MOTIVO CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS Y MOVIMIENTO MELÓDICO**

72

- ▶ Elige un período de los que hayas creado cuando trabajaste con el **EJERCICIO 6-2: ESTRUCTURA EN DONDE SE POSPONE LA REPETICIÓN DEL MOTIVO**.
- Para trabajar este ejercicio y exponer un ejemplo se elige el **Ejemplo 6-12**.
- En la **Tabla 6-4: Estructura en donde se pospone la repetición del motivo** se muestra cómo combinar dos frases de 4 compases cada una utilizando únicamente figuras rítmicas. Se va a trabajar el mismo esquema, pero como ya existe el período rítmico, se añaden nuevos elementos.
- Observa en la **Tabla 7-2: Estructura en donde se pospone la repetición del motivo, frases rítmicas dadas, transformaciones motívicas y movimiento melódico**, los nuevos elementos.
- **1 MOTIVO:** Puedes elegir el motivo rítmico-melódico que habías creado para el **EJERCICIO 6-2: ESTRUCTURA EN DONDE SE POSPONE LA REPETICIÓN DEL MOTIVO**.
- Puedes crear otro motivo. Revisa **1 MOTIVO** del **EJERCICIO 7-1: ESTRUCTURA EN DONDE EL MOTIVO SE REPITE INMEDIATAMENTE CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS, MOVIMIENTO MELÓDICO Y ARMONÍA DEL ANTECEDENTE**.
- **2 FRASE 1:** Elige el motivo con el que vas a trabajar.
- El motivo con el que se va a trabajar en este ejercicio es el inciso b) del **Ejemplo 6-11**.
- Apoyándote en la **Tabla 7-2: Estructura en donde se pospone la repetición del motivo, frases rítmicas dadas, transformaciones motívicas y movimiento melódico**, construye la Frase 1.
- Como el motivo del **Ejemplo 6-11** dura un compás, se puede repetir en el compás 2. Revisa este mismo caso en el **Ejemplo 5-4** de la *Musette en re mayor BWV Anh.126*.
- Para los compases 3 y 4, inventa motivos que sean diferentes o lejanamente parecidos con el motivo inicial. Puedes crear una modificación cadencial al final de la frase. Se puede terminar en i como en el **Ejemplo 7-11**.

**Ejemplo 7-11**

- Se puede terminar en V como en el **Ejemplo 7-12**.

**Ejemplo 7-12**

- Practica con uno de los movimientos melódicos sugeridos para la Frase 1. En los **Ejemplos 7-11** y **7-12** se sigue  $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}$ . Observa que aunque el primero resuelve en tónica, melódicamente se evita caer en  $\hat{1}$  para no crear una estructura cerrada.
- **3 FRASE 2:** Repite el motivo inicial en los compases 5 y 6.

## LECCIÓN 7: RITMO Y MELODÍA

- En los compases 7 y 8 concluye la frase con motivos que sean diferentes o lejanamente parecidos con el motivo inicial. Puedes hacer alguna variación con lo que habías escrito antes, o improvisar algo totalmente nuevo.
- Puedes terminar con una modificación cadencial.
- Se puede terminar la Frase 2 en i como en el **Ejemplo 7-13**. La Frase 2 debe terminar el movimiento armónico o melódico que la Frase 1 había dejado inconcluso para formar un período.

### Ejemplo 7-13

- Se puede terminar la Frase 2 en V tratada como una tónica secundaria como en el **Ejemplo 7-14**.

### Ejemplo 7-14

- Se puede terminar la Frase 2 en III como en el **Ejemplo 7-15**.

### Ejemplo 7-15

- ▶ Realiza la **PRÁCTICA 73** y trabaja nuevas estructuras. Analiza cada cambio que aparezca. En la **LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO** se analiza con detenimiento la armonización de esta estructura.

73

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 7-2** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 7-2: Estructura en donde se pospone la repetición del motivo, frases rítmicas dadas, transformaciones motivicas y movimiento melódico**, trabaja con diferentes **Estructuras en donde se pospone la repetición del motivo**. Experimenta con diferentes motivos, frases rítmicas, compases, tonalidades y movimientos melódicos. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



## LECCIÓN 7: RITMO Y MELODÍA



### IDEA 7-C: ESTRUCTURA CON UN ÚNICO MOTIVO CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS Y MOVIMIENTO MELÓDICO

En el **EJERCICIO 7-3: ESTRUCTURA CON UN ÚNICO MOTIVO CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS Y MOVIMIENTO MELÓDICO**, se toman los períodos rítmicos que se trabajaron en el **EJERCICIO 6-3: ESTRUCTURA CON UN ÚNICO MOTIVO** de la **LECCIÓN 6: RITMO**, y se les añaden dos elementos: las transformaciones motívicatas, con las que se puede adaptar y variar el motivo, y el movimiento melódico.

Revisa los siguientes ejemplos de una **Estructura con un único motivo** con frases de ocho compases, en el inicio del *Grande Valse Brillante Op.18* de F. Chopin del **Ejemplo 5-11** y el *Grande Valse Brillante Op.34 No.2* de F. Chopin del **Ejemplo 9-18**; y con frases de cuatro compases, la *Serenata (Ständchen) D.957a* de F. Schubert del **Ejemplo 9-3** y la Frase 1 del Clavecín 1 del *Allegro del Concierto para 4 claves en la menor BWV 1065* de J.S. Bach del **Ejemplo 9-12**.

Analiza el movimiento melódico de cada ejemplo, el cual ayudará a estructurar el esqueleto melódico de tus períodos en los ejercicios de improvisación.

Observa los nuevos elementos en la **Tabla 7-3: Estructura con un único motivo, frases rítmicas dadas, transformaciones motívicatas y movimiento melódico**. Posiblemente en este momento se vea compleja, pero se trabajará paso a paso con cada elemento.

**Tabla 7-3: Estructura con un único motivo, frases rítmicas dadas, transformaciones motívicatas y movimiento melódico**

ESTRUCTURA CON UN ÚNICO MOTIVO							
FRASE 1: Ocho compases (Como en el Ejemplo 5-12 y Ejemplo 9-22)				FRASE 2: Ocho compases			
Compás 1-2	Compás 3-4	Compás 5-6	Compás 7-8	Compás 9-10	Compás 11-12	Compás 13-14	Compás 15-16
FRASE 1: Cuatro compases (Como en el Ejemplo 9-9 y Ejemplo 9-16)				FRASE 2: Cuatro compases			
ANTECEDENTE		CONSECUENTE		ANTECEDENTE		CONSECUENTE	
Compás 1	Compás 2	Compás 3	Compás 4	Compás 5	Compás 6	Compás 7	Compás 8
MOVIMIENTO MELÓDICO							
Frase 1 del Valse Op.18: $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$				Frase 2 del Valse Op.18: $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$			
MOTIVO RÍTMICO (de un compás)	Repetición idéntica o variada del motivo inicial	Repetición idéntica o variada del motivo inicial	Termina en I, i ó V. Fin de la Frase 1	Repetición idéntica o variada del motivo inicial	Repetición idéntica o variada del motivo inicial	Repetición idéntica o variada del motivo inicial	Termina en I, i, V ó III. Fin del período
			Modificación cadencial				Modificación cadencial
Frase rítmica dada				Frase rítmica dada			



**EJERCICIO 7-3: ESTRUCTURA CON UN ÚNICO MOTIVO CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS Y MOVIMIENTO MELÓDICO**

74

- ▶ Elige un ejemplo de una **Estructura con un único motivo** de las que hayas creado cuando trabajaste con el **EJERCICIO 6-3: ESTRUCTURA CON UN ÚNICO MOTIVO**.
- Para trabajar este ejercicio y exponer un ejemplo se elige el **Ejemplo 6-15**.
- En la **Tabla 6-5: Estructura con un único motivo** se muestra cómo realizar un período de 8 ó 16 compases utilizando sólo figuras rítmicas y un único motivo. Se va a trabajar el mismo esquema, pero como ya existe el período rítmico, se añaden nuevos elementos.
- Observa en la **Tabla 7-3: Estructura con un único motivo, frases rítmicas dadas, transformaciones motívicadas y movimiento melódico**, los nuevos elementos.
- **1 MOTIVO:** Puedes elegir el motivo que habías creado para el **EJERCICIO 6-3: ESTRUCTURA CON UN ÚNICO MOTIVO**.
- Puedes crear otro motivo. Revisa **1 MOTIVO** del **EJERCICIO 7-1: ESTRUCTURA EN DONDE EL MOTIVO SE REPITE INMEDIATAMENTE CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS, MOVIMIENTO MELÓDICO Y ARMONÍA DEL ANTECEDENTE**.
- **2 FRASE 1:** Elige el motivo con el que vas a trabajar.
- El motivo con el que se va a trabajar en este ejercicio es el inciso b) del **Ejemplo 6-11**.
- Apoyándote en la **Tabla 7-3: Estructura con un único motivo, frases rítmicas dadas, transformaciones motívicadas y movimiento melódico**, construye la Frase 1.
- Decide de cuántos compases va a ser cada frase.
- Repite el motivo. Conserva el ritmo pero transfórmalo melódica y/o armónicamente.
- Al final de la Frase 1 crea una modificación cadencial.
- En el **Ejemplo 7-16** se muestra una frase de cuatro compases que termina en i.

**Ejemplo 7-16**



- En el **Ejemplo 7-16**, aunque el acorde final es la tónica, la melodía termina en  $\hat{3}$  para no crear una final cerrado. Esto permite que la Frase 2 termine posteriormente el movimiento melódico.
- Se puede terminar la Frase 1 en V como en el **Ejemplo 7-17**.

**Ejemplo 7-17**



- Practica con uno de los movimientos melódicos sugeridos para la Frase 1. En el **Ejemplo 7-17** se sigue el movimiento melódico  $\hat{5}$ , que se adorna con un bordado  $\hat{5}-\hat{4}-\hat{5}$ .
- **3 FRASE 2:** Repite el motivo inicial en los primeros compases de la Frase 2. Sigue algún movimiento melódico sugerido.

## LECCIÓN 7: RITMO Y MELODÍA

- Observa los **Ejemplos 7-16 y 17**. En el último tiempo del compás 4 se añade una anacrusa para darle variedad al motivo.
- Se puede concluir la frase con una modificación cadencial.
- Se puede terminar la Frase 2 en i como en el **Ejemplo 7-18**.

### Ejemplo 7-18

- Se puede terminar la Frase 2 en V como en el **Ejemplo 7-19**.

### Ejemplo 7-19

- Se puede terminar la Frase 2 en III como en el **Ejemplo 7-20**.

### Ejemplo 7-20

- Realiza la **PRÁCTICA 75** y trabaja nuevas frases. Encuentra distintos ejemplos y escríbelos. En la **LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO** se analiza con detenimiento la armonización de esta estructura.

75

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 7-3** de ➤ a ➤. Apoyándote en la **Tabla 7-3: Estructura con un único motivo, frases rítmicas dadas, transformaciones motivicas y movimiento melódico**, trabaja con diferentes **Estructuras con un único motivo**. Experimenta con diferentes frases rítmicas, motivos, transformaciones motivicas, compases, tonalidades y movimientos melódicos. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



**INTERNET 7-A: CANCIONES DE FEDERICO GARCÍA LORCA**

Escucha las siguientes dos canciones que se encuentran en la página de YouTube. Trata de descubrir el motivo principal y sus transformaciones rítmicas y melódicas. Las piezas son cantadas por la gran mezzosoprano española, Teresa Berganza.

Canción No.3 *Las tres hojas* de las *Trece canciones antiguas* de Federico García Lorca:

<http://www.youtube.com/watch?v=mHnvan1s7wg>

Guitarra: Gabriel Estarellas. Grabado en 1987 en Eddinburg.

Canción No.1 *Anda jaleo*:

<http://www.youtube.com/watch?v=s6fmBp9BfjI>

Guitarra: Narciso Yepes. Grabado en diciembre de 1976, en Munich Alter Hercules-Saal.



**IDEA 7-D: TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS CON BASE EN LA INVENCIÓN NO.1 EN DO MAYOR BWV 772 DE J.S. BACH**

Un ejercicio muy útil es el de analizar e imitar los pasos que siguió algún compositor en alguna de sus obras. La *Invencción no.1 en do mayor BWV 772* de J.S. Bach, es un ejemplo perfecto en donde el uso y transformación de los motivos se aprecia fácilmente.


Utilizando como modelo los primeros 7 compases de la *Invencción no.1* transcritos en el **Ejemplo 7-21**, vas a transformar un motivo para crear una frase. En una primera instancia advierte la manera en que el compositor trabajó con el motivo. Observa la **Tabla 7-4: *Invencción no.1 en do mayor BWV 772 de J.S. Bach.***

**Ejemplo 7-21**

*Invencción en do mayor BWV 772* J.S. Bach

Modificación cadencial

Tabla 7-4: *Invencción no.1 en do mayor BWV 772* de J.S. Bach

<i>Invencción no.1 en do mayor BWV 772</i> Johann Sebastian Bach	
Motivo	Transformación motívica
1	Motivo principal. Al final del compás se encuentran varias notas que no forman parte del motivo. Se llaman notas de unión, y se explican en la <b>HERRAMIENTA 7-A: NOTAS DE UNIÓN</b> más abajo. El motivo puede dividirse en dos partes: el primer tiempo con el fragmento de escala ascendente; el segundo tiempo con las terceras descendentes. <b>Ejemplo 7-22</b> 
2	Motivo principal una quinta más arriba
3,4,5,6	Motivo principal en movimiento contrario, en secuencia descendente por terceras. En el motivo 6 aparece el fa sostenido, lo que lleva a sol mayor, dominante del tono original
7	Motivo principal en movimiento contrario
8,9	Aparece la segunda parte del motivo en movimiento contrario.
10	Presenta notas de adorno y alteración de los intervalos, lo que resulta en una modificación cadencial.



### EJERCICIO 7-4: TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS CON BASE EN LA *INVENCION NO.1 EN DO MAYOR BWV 772* DE J.S. BACH

76

- Elige uno de los motivos con los que has trabajado.
- Elige una tonalidad.
- El **Ejemplo 7-23** se basa en el motivo de un compás del **Ejemplo 4-4** pero variando los intervalos, cambiando la tonalidad y añadiendo notas de adorno.

#### Ejemplo 7-23



- Con base en los elementos constructivos de la *Invencción no.1 en do mayor BWV 772* de J.S. Bach y apoyándote en la **Tabla 7-4: Invencción no.1 en do mayor BWV 772 de J.S. Bach**, construye una frase.
- Escribe tu motivo principal (1 de la tabla), e inmediatamente repítelo una quinta más arriba (2), imitando lo que Bach hizo en la *Invencción*. Observa los compases 1 y 2 del **Ejemplo 7-24**.
- Las transformaciones con los números 3, 4, 5 y 6 presentan al motivo de manera invertida y en secuencia de tercera descendente. Recuerda que el motivo marcado con el número 6 modula hacia la dominante.

## LECCIÓN 7: RITMO Y MELODÍA

- En el **Ejemplo 7-24**, el número 6, con la sostenido, modula hacia si mayor, dominante de mi mayor.
- Las transformaciones con los números 7, 8 y 9 presentan la primera parte del motivo (sin la última nota) y con adornos.
- El número 10 retoma la dirección original del motivo aunque altera los intervallos.
- El **Ejemplo 7-24** termina en si mayor, la dominante del tono original.
- Aunque este ejercicio se basa en la *Invencción no.1* de Bach, no resulta en una copia idéntica. Tiene diferencias inevitables de acuerdo al motivo que se elija.
- Practica con los motivos que has creado anteriormente, y con cada uno de ellos inventa diferentes versiones. Por el momento se puede modular hacia la dominante, en caso de que el motivo esté en modo mayor, o al relativo mayor en caso de que el motivo se encuentre en modo menor.<sup>4</sup>

### Ejemplo 7-24

The image shows ten variations of a melodic motif in G major (one sharp), 6/8 time. The first line contains variations 1 through 5, and the second line contains variations 6 through 10. Each variation is a six-measure phrase. Variation 1 is the original motif. Variations 2, 3, 4, and 5 show rhythmic and melodic alterations. Variation 6 modulates to D major (two sharps). Variations 7, 8, and 9 are variations of the first five measures of the motif. Variation 10 returns to the original motif.

- Realiza la **PRÁCTICA 77** con nuevos motivos y tonalidades. Explora otras obras, analízalas y adapta varios motivos a ellas.

77

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 7-4** de ► a ►. Experimenta con diferentes motivos, compases, tempos y tonalidades. Recurre a las transformaciones que estudiamos en la **Tabla 7-4: *Invencción no.1 en do mayor BWV 772* de J.S. Bach**. Utiliza la **HERRAMIENTA 7-A: NOTAS DE UNIÓN** para lograr que tus frases discurran suavemente. Escribe un ejemplo en el Cuaderno de Ejercicios.



### HERRAMIENTA 7-A: NOTAS DE UNIÓN

Observa las últimas notas de los compases 1, 2, 6, 7 y las de los tiempos 2 y 3 del compás 5 del **Ejemplo 7-24**. No pertenecen al motivo inicial, pero funcionan como eslabones entre un motivo y el siguiente, con el fin de que la línea musical sea suave y fluida. Se llaman notas de unión.

También estudia las notas de unión entre las dos frases de la *Canción de la miseria Op. 79 No.7* de las *Canciones judías* de D. Shostakovich del **Ejemplo 7-25**.

En tus ejemplos, practica introducir este tipo de uniones con el fin de transitar gradualmente de una idea a la siguiente. Existen también uniones de tipo armónico o rítmico.

<sup>4</sup> Véase la **LECCIÓN 3: MODULACIÓN** para un estudio detallado de este tema.

## LECCIÓN 7: RITMO Y MELODÍA

### Ejemplo 7-25

### *Canción de la miseria Op.79 No.7*

D. Shostakovich

*p cresc. espr.*

Notas de unión

Hasta este momento has improvisado períodos utilizando la **Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente**, la **Estructura en donde se pospone la repetición del motivo** y la **Estructura con un único motivo**. En esta lección se han explorado conceptos como motivos, transformaciones motívic, modificación cadencial, y movimiento melódico estructural, así como diversas herramientas musicales. Concentra tus esfuerzos en crear estas estructuras y manejar los elementos sugeridos. Memoriza los esquemas y realiza tantas prácticas como creas que son necesarias.







#### **HERRAMIENTA 7-B: EXAMEN GENERAL**

Aprovechando los ejemplos de este método, analízalos tratando de encontrar los elementos estudiados en la **LECCIÓN 7: RITMO Y MELODÍA**.

## LECCIÓN 8: ACOMPAÑAMIENTOS

---

LECCIÓN 8: ACOMPAÑAMIENTOS .....	141
 EJERCICIO 8-1: ACOMPAÑAMIENTOS DE CARÁCTER RÍTMICO .....	142
 EJERCICIO 8-2: ACOMPAÑAMIENTOS DE CARÁCTER MELÓDICO .....	144
 HERRAMIENTA 8-A: ADAPTACIÓN DE ACOMPAÑAMIENTOS.....	145
 HERRAMIENTA 8-B: EXAMEN GENERAL .....	146



**H**asta el momento se han realizado improvisaciones utilizando el ritmo en la **LECCIÓN 6: RITMO**, y la melodía en la **LECCIÓN 7: RITMO Y MELODÍA**. En esta lección se trabaja con un componente fundamental en la música: el acompañamiento. Este elemento le da cimiento, movimiento y color a la melodía, ayuda a que el ritmo sobresalga y, en alianza con la armonía, muchas veces define la emoción de un pasaje.

Generalmente dentro de las clases de armonía se estudian los acordes y progresiones, y se aprende a analizar pasajes de música. El objetivo de esta lección y las siguientes es darle movimiento a esas marchas armónicas y experimentarlas dentro de un contexto práctico. Como inicio se trabaja con dos acordes, tónica y dominante, y en la **LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE** y en la **LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO**, se amplía el número de marchas armónicas utilizando progresiones más elaboradas.

Un acompañamiento se vale de elementos rítmicos, melódicos y por supuesto armónicos de manera conjunta. Existe una gran diversidad de acompañamientos y cada compositor crea uno de acuerdo con la pieza que se encuentra trabajando, y el único límite es su imaginación.

Aunque no existe una división tajante entre los tipos de acompañamiento, ya que muchas veces depende del contexto en el cual se encuentren y las indicaciones del compositor, e incluso puede pertenecer a ambas categorías, por razones didácticas se dividen en dos grupos: los de carácter rítmico y melódico.



### EJERCICIO 8-1: ACOMPAÑAMIENTOS DE CARÁCTER RÍTMICO

78

- ▶ Escoge una tonalidad.
- Elige un compás.
- Se trabajará con la tónica y la dominante, la cual puede incluir la séptima.
- Reconoce las tríadas en una progresión I-V-I ó I-V<sub>7</sub>-I en posición fundamental como en los incisos a) y b) del **Ejemplo 8-1**.

#### Ejemplo 8-1

- Enlaza los acordes pensando solamente en la mano izquierda, como en los incisos c) y d) del **Ejemplo 8-1**. Observa que el acorde de dominante se invierte y la progresión se cifra I-V<sub>6</sub>-I ó I-V<sub>5</sub>-I.
- Enlaza los acordes en una disposición a cuatro voces siguiendo las reglas de la armonía clásica, en donde de manera general se busca que:
  1. Las voces se muevan lo menos posible.
  2. Se mantengan las notas comunes, en caso de que las haya. Cuando se unen dos tríadas separadas por una quinta, existe una nota en común, la quinta del acorde de tónica que se convierte en la fundamental del acorde de dominante. Esta nota se mantiene.
  3. La séptima del acorde V<sub>7</sub> descienda a la tercera del acorde I ( $\hat{4}-\hat{3}$ ).
  4. La tercera del acorde V ó V<sub>7</sub> (que es el séptimo grado), resuelva por grado conjunto ascendiendo a la fundamental del acorde I ( $\hat{7}-\hat{8}$ ).

**Ejemplo 8-2**

Musical notation for Ejemplo 8-2. It shows a piano accompaniment in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand plays chords, and the left hand plays single notes. The chords are labeled I, V, I, I, V7, I. The bass notes are: I (C4), V (G3), I (C4), I (C4), V7 (B3), I (C4).

- Conservando la progresión I-V-I con las variantes estudiadas en el **Ejemplo 8-1**, se elegirán distintos acompañamientos y compases que le den movimiento a la progresión armónica.
- **1 BAJO DE ALBERTI:** En el **Ejemplo 8-3** se adapta el bajo de Alberti.
- Decide cuántos compases utilizará cada acorde. En el **Ejemplo 8-3** se destinan dos compases para el acorde de tónica, y dos para el de dominante. Observa cómo se alterna el bajo cada cuatro corcheas.
- En el acorde de dominante se utiliza como bajo la tercera del acorde, ya que queda más cerca de la fundamental del acorde de tónica, el mi, lo que produce la primera inversión del acorde de dominante, que se cifra  $V_6$  ó  $V_5^6$ , como se vió en los incisos c) y d) del **Ejemplo 8-1**.
- Las inversiones de los acordes ayudan a que la melodía del bajo sea más continua y fluida. Se estudian con más detalle en la **LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE**.

**Ejemplo 8-3: Bajo de Alberti**

Musical notation for Ejemplo 8-3. It shows a basso continuo line in 4/4 time with a key signature of three sharps. The line consists of eighth notes. The chords are labeled I and  $V_6$ . The bass notes are: I (C4),  $V_6$  (B3), I (C4),  $V_6$  (B3), I (C4),  $V_6$  (B3), I (C4),  $V_6$  (B3).

- Continúa trabajando con distintos acompañamientos y compases. Decide el número de compases para cada acorde.

**2 VALS I:**

**Ejemplo 8-4: Vals**

Musical notation for Ejemplo 8-4. It shows a waltz accompaniment in 3/4 time with a key signature of three sharps. The right hand plays chords, and the left hand plays single notes. The chords are labeled I and  $V_6$ . The bass notes are: I (C4),  $V_6$  (B3), I (C4),  $V_6$  (B3), I (C4),  $V_6$  (B3), I (C4),  $V_6$  (B3).

**3 ARPEGGIOS:**

**Ejemplo 8-5: Arpeggios**

Musical notation for Ejemplo 8-5. It shows an arpeggiated accompaniment in 3/4 time with a key signature of three sharps. The right hand plays arpeggiated chords, and the left hand plays single notes. The chords are labeled I and  $V_6$ . The bass notes are: I (C4),  $V_6$  (B3), I (C4),  $V_6$  (B3), I (C4),  $V_6$  (B3), I (C4),  $V_6$  (B3).

**4 COMPÁS DE 2/4:**

**Ejemplo 8-6: Compás de 2/4**

Musical notation for Ejemplo 8-6. It shows a 2/4 time accompaniment in 2/4 time with a key signature of three sharps. The right hand plays chords, and the left hand plays single notes. The chords are labeled I and  $V_6$ . The bass notes are: I (C4),  $V_6$  (B3), I (C4),  $V_6$  (B3), I (C4),  $V_6$  (B3), I (C4),  $V_6$  (B3).

**5 RITMO DE HABANERA:**

**Ejemplo 8-7: Ritmo de habanera**

Musical notation for Ejemplo 8-7. It shows a habanera rhythm accompaniment in 2/4 time with a key signature of three sharps. The right hand plays chords, and the left hand plays single notes. The chords are labeled I and  $V_5^6$ . The bass notes are: I (C4),  $V_5^6$  (B3), I (C4),  $V_5^6$  (B3), I (C4),  $V_5^6$  (B3), I (C4),  $V_5^6$  (B3).

## LECCIÓN 8: ACOMPAÑAMIENTOS

### 6 MOVIMIENTO FIGURADO I:

Ejemplo 8-8: Con movimiento figurado como el *Preludio en do mayor Op.28 No.1* de F. Chopin



► Realiza la **PRÁCTICA 79**. Busca nuevos acompañamientos en otras obras y aplícalos en tus ejemplos..

79

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 8-1** de ► a ►. Elige otras tonalidades, compases y distintos acompañamientos en los que consideres que predomina el elemento rítmico. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



### EJERCICIO 8-2: ACOMPAÑAMIENTOS DE CARÁCTER MELÓDICO

80

- Escoge una tonalidad.
- Elige un compás.
- Se trabajará con la tónica y la dominante, la cual puede incluir la séptima.
- Reconoce las tríadas en una progresión I-V-I ó I-V<sub>7</sub>-I en posición fundamental como en los incisos a) y b) del **Ejemplo 8-1**.
- Enlaza los acordes siguiendo las reglas de la armonía clásica. Revisa el **Ejemplo 8-2**.
- Conservando la progresión I-V-I con las variantes estudiadas en el **Ejemplo 8-1**, se elegirán distintos acompañamientos y compases que le den movimiento a la progresión armónica.
- **1 ARPEGIADO:** En el **Ejemplo 8-9** se adapta un acompañamiento que utiliza figuras arpegiadas.
- Decide cuántos compases utilizará cada acorde. En el **Ejemplo 8-9** se destinan dos compases para el acorde de tónica, y dos para el de dominante. Observa cómo se alterna el bajo cada cuatro corcheas.
- En el acorde de dominante se utiliza como bajo la tercera del acorde, ya que queda más cerca de la fundamental del acorde de tónica, el mi, lo que produce la primera inversión del acorde de dominante, que se cifra V<sub>6</sub> ó V<sub>5</sub><sup>6</sup>, como se vió en los incisos c) y d) del **Ejemplo 8-1**.
- Las inversiones de los acordes ayudan a que la melodía del bajo sea más continua y fluida. Se estudian con más detalle en la **LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE**.

Ejemplo 8-9: Con arpeggios



### 2 MOVIMIENTO FIGURADO II:

Ejemplo 8-10: Con movimiento figurado como el *Preludio en sol mayor Op.28 No.3* de F. Chopin



## LECCIÓN 8: ACOMPAÑAMIENTOS

### 3 NOTAS CROMÁTICAS:

Ejemplo 8-11: Con notas cromáticas como el *Preludio en mi menor Op.28 No.2* de F. Chopin



### 4 ARPEGGIO:

Ejemplo 8-12: Con arpeggio como en el *Preludio en do mayor BWV 924* de J.S. Bach



### 5 ACORDE ARPEGIADO:

Ejemplo 8-13: Con acordes arpegiados como en el *Preludio en fa mayor Op.28 No.23* y en el *Estudio en mi bemol mayor Op.10 No.11* de F. Chopin.



### 6 VALS II:

Ejemplo 8-14: Otro estilo de acompañamiento para vals



- Realiza la **PRÁCTICA 81**. Se han estudiado y adaptado varios acompañamientos al acorde de tónica y dominante. Puedes buscar diversos tipos de acompañamientos que provengan de diferentes compositores y utilizarlos en tu práctica. Revisa la **HERRAMIENTA 8-A: ADAPTACIÓN DE ACOMPAÑAMIENTOS**.

81

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 8-2** de ➤ a ➤. Elige otras tonalidades, compases y distintos acompañamientos en los que consideres que predomina el elemento melódico. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



### HERRAMIENTA 8-A: ADAPTACIÓN DE ACOMPAÑAMIENTOS

Esta **HERRAMIENTA** te ayuda a adaptar distintos acompañamientos en tu práctica, lo cual puede auxiliarte para desarrollar tu imaginación, creatividad e iniciativa. En los ejemplos se muestran acompañamientos de Johann Sebastian Bach y Frédéric Chopin.

Un beneficio que se obtiene al trabajar con cada elemento es que puedes apropiártelo, para después manejarlo libre y creativamente en tus improvisaciones.



### **HERRAMIENTA 8-B: EXAMEN GENERAL**

Aprovechando los ejemplos de este método, analízalos tratando de encontrar los elementos estudiados en la **LECCIÓN 8: ACOMPAÑAMIENTOS**.












## LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE

---

LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE .....	147
 IDEA 9-A: SUCESIÓN Y PROGRESIÓN.....	149
 IDEA 9-B: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE EQUIVALENTE A LA CADENCIA.....	150
 EJERCICIO 9-1: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE EQUIVALENTE A LA CADENCIA: ESTRUCTURA EN DONDE EL MOTIVO SE REPITE INMEDIATAMENTE .....	152
 EJERCICIO 9-2: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE EQUIVALENTE A LA CADENCIA: ESTRUCTURA EN DONDE SE POSPONE LA REPETICIÓN DEL MOTIVO .....	154
 EJERCICIO 9-3: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE EQUIVALENTE A LA CADENCIA: ESTRUCTURA CON UN ÚNICO MOTIVO .....	155
 IDEA 9-C: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE CONSISTENTE EN UN ÚNICO ACORDE.....	156
 EJERCICIO 9-4: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE CONSISTENTE EN UN ÚNICO ACORDE .....	157
 IDEA 9-D: CADENCIA PRECEDIDA POR UN ÚNICO ACORDE.....	158
 EJERCICIO 9-5: CADENCIA PRECEDIDA POR UN ÚNICO ACORDE.....	159
 IDEA 9-E: SUCESIÓN DENTRO DE LA CADENCIA.....	160
 EJERCICIO 9-6: SUCESIÓN DENTRO DE LA CADENCIA .....	161
 IDEA 9-F: CADENCIA PRECEDIDA POR SUCESIÓN .....	162
 EJERCICIO 9-7: CADENCIA PRECEDIDA POR SUCESIÓN .....	163
 IDEA 9-G: CADENCIA PRECEDIDA POR PROGRESIÓN .....	164
 EJERCICIO 9-8: CADENCIA PRECEDIDA POR PROGRESIÓN .....	165
 IDEA 9-H: ELABORACIÓN DE LA PROGRESIÓN .....	166
 EJERCICIO 9-9: ELABORACIÓN DE LA PROGRESIÓN.....	167

## LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE

---

	IDEA 9-I: CADENCIA PRECEDIDA POR UNA COMBINACIÓN DE SUCESIÓN Y PROGRESIÓN .....	168
	EJERCICIO 9-10: CADENCIA PRECEDIDA POR UNA COMBINACIÓN DE SUCESIÓN Y PROGRESIÓN .....	170
	IDEA 9-J: CADENCIA PRECEDIDA POR EL MOVIMIENTO PARALELO EN LAS VOCES EXTERNAS .....	171
	EJERCICIO 9-11: CADENCIA PRECEDIDA POR EL MOVIMIENTO PARALELO EN LAS VOCES EXTERNAS .....	172
	IDEA 9-K: SECUENCIA.....	173
	EJERCICIO 9-12: SECUENCIA .....	174
	IDEA 9-L: FRASE QUE PROGRESA.....	175
	EJERCICIO 9-13: FRASE QUE PROGRESA.....	176
	INTERNET 9-A: EJEMPLOS DE FRASES REGULARES .....	177
	HERRAMIENTA 9-A: UN ÚNICO MOTIVO.....	177
	HERRAMIENTA 9-B: EXAMEN GENERAL .....	178

## LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE

Aunque existen tantos esquemas armónicos como compositores que las escriben, en la **LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE**, y por razones didácticas, se ofrece una serie de esquemas que puedes utilizar dentro de tus ejercicios de improvisación. Éstos se encuentran en el libro ya mencionado de Douglass Green.<sup>1</sup> Para cada nuevo ejercicio se plantea un esquema armónico, con el cual puedes practicar para crear tus propios ejemplos. Conforme tu experiencia musical progresa introducirás nuevos acordes que enriquecerán tus frases.

No quiere decir que un compositor o improvisador tome la “Fórmula 2” de manera mecánica para su pieza. Muchas veces esto es inconsciente en ellos, y componen de acuerdo con su experiencia, su instinto, oído musical y conocimientos. Ésta debe ser la meta y aspiración, pero recuerda que el camino se recorre paso a paso.

En los ejercicios de la **LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE**, se trabaja con la Frase 1 de los períodos que se realizaron en la **LECCIÓN 7: RITMO Y MELODÍA** y se le añade un tipo de acompañamiento basada en una secuencia armónica. En la **LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO**, se juntan ambas frases y se analizan cuatro movimientos armónicos para la estructura completa.

Con la finalidad de mostrar cómo trabajar con cada estructura de frase en conjunción con el esquema armónico, en el **EJERCICIO 9-1: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE EQUIVALENTE A LA CADENCIA: ESTRUCTURA EN DONDE EL MOTIVO SE REPITE INMEDIATAMENTE**, el **EJERCICIO 9-2: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE EQUIVALENTE A LA CADENCIA: ESTRUCTURA EN DONDE SE POSPONE LA REPETICIÓN DEL MOTIVO** y **EJERCICIO 9-3: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE EQUIVALENTE A LA CADENCIA: ESTRUCTURA CON UN ÚNICO MOTIVO** se plantea un ejemplo independiente por cada estructura asociada al esquema armónico equivalente a la cadencia.

En los ejercicios posteriores a los citados, y por razones de espacio, tan sólo se trabaja con una estructura, presuponiendo que conoces el proceso y puedes experimentar por ti mismo con cada estructura por separado.



### IDEA 9-A: SUCESIÓN Y PROGRESIÓN

Antes de iniciar el estudio propiamente dicho sobre el esquema armónico de las frases, se estudian dos conceptos básicos que Douglass Green explica:<sup>2</sup> sucesión y progresión armónicas.

Una sucesión armónica es aquella que se mantiene dentro de la misma área o región, mientras que la progresión se mueve de un área a otra diferente. En sentido armónico, la sucesión es pasiva, mientras que la progresión es activa. Ésta última requiere de un regreso al punto de partida.

Toca en el piano el **Ejemplo 9-1**.

#### Ejemplo 9-1

The musical notation for Ejemplo 9-1 is presented in 4/4 time. It is divided into two main sections: 'Sucesión' and 'Progresión'.  
The 'Sucesión' section (a, b, c) consists of three measures. Measure a) contains chords I and I<sup>6</sup>. Measure b) contains chords I and I. Measure c) contains chords I and I.  
The 'Progresión' section (d, e) consists of two measures. Measure d) contains chords I, I, V/V, and V. Measure e) contains chords I, V/vi, and vi.  
The bass line shows the following notes: a) G, B; b) G, B; c) G, B; d) G, B, D, E; e) G, B, D, E.

<sup>1</sup> Douglass M. Green, *Form in Tonal Music. An Introduction to Analysis*, 2a. ed. (Austin, Texas: Holt Rinehart, 1979), 6-47.

<sup>2</sup> *Ibidem*



## LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE

El inciso a) del **Ejemplo 9-1** inicia en la tónica y termina en el mismo acorde pero en primera inversión, ya que hay un intercambio de voces entre el bajo y el tenor. La marcha armónica permanece dentro de la región de la tónica, y simplemente es la tónica la que se expande mediante un acorde de paso. El mismo caso se encuentra en los incisos b) y c). A pesar de que en éste último caso aparezcan más acordes, el final de la marcha es la tónica. Estos tres incisos representan una secuencia de acordes.

En los incisos d) y e), se observa que la progresión inicia en la tónica, y se mueve hacia la región de la dominante en el primer caso, y al sexto grado en el segundo. Estos ejemplos representan una progresión armónica.

Observa el inicio del *Allegretto* de la *Sonatina en sol mayor Op.36 No.2* de M. Clementi del **Ejemplo 9-2**. La Frase 1 inicia con la tónica, en el compás 3 se encuentra la dominante que resuelve a la tónica. Se trata de una sucesión, ya que inicia y regresa a la misma área.

En cambio la Frase 2 comienza con la tónica. En el compás 6, a través del acorde pivote (que es sexto grado en sol mayor, y segundo grado en re mayor),<sup>3</sup> conduce a una dominante secundaria, V/V, que resuelve en la dominante. Se trata de una progresión armónica, que conduce del área de la tónica al de la dominante.

### Ejemplo 9-2

*Sonatina en sol mayor Op.36 No.2*

M. Clementi

FRASE 1  
Allegretto

FRASE 2

Sucesión

Progresión

[D] ii V I

Teniendo en cuenta los dos tipos de marchas armónicas, se presentan diferentes maneras de organizar armónicamente la frase.



### IDEA 9-B: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE EQUIVALENTE A LA CADENCIA

En algunas ocasiones, el esquema armónico de la frase es equivalente a una cadencia. En la Frase 1 de la *Serenata (Ständchen) D.957a* de F. Schubert del **Ejemplo 9-3** se presenta una cadencia completa (tónica-subdominante-dominante-tónica). Los compases 5 y 6 expanden la frase y simplemente son la repetición de los compases 3 y 4 una octava más arriba. Este tema se estudia en la **LECCIÓN 11: EXTENSIÓN DE LA FRASE**. La Frase 2 progresa hacia el relativo mayor. Este esquema se estudia en la **IDEA 9-L: FRASE QUE PROGRESA**.

<sup>3</sup> Véase el **EJERCICIO 3-3: MODULACIÓN MEDIANTE ACORDES PIVOTE: EL PIVOTE ES UN ACORDE DIFERENTE A LA TÓNICA DEL TONO ORIGINAL** de la **LECCIÓN 3: MODULACIÓN**.

## LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE

### Ejemplo 9-3

### *Serenata (Ständchen) D.957a*

FRASE = CADENCIA  
Moderato FRASE 1

Extensión de la frase F. Schubert  
repetiendo los últimos compases

FRASE 2

Extensión de la frase  
repetiendo los últimos compases

[d] i ii<sub>3</sub><sup>4</sup> V<sup>7</sup> i V<sup>7</sup> i

[F] vii<sup>o4</sup><sub>3</sub> V<sup>7</sup> I V<sup>7</sup> I

Para los ejercicios en donde el esquema armónico de la frase es equivalente a la cadencia, se implementa la **Tabla 9-1: Esquema armónico de la frase equivalente a la cadencia.**

**Tabla 9-1: Esquema armónico de la frase equivalente a la cadencia**

<b>1 ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE EQUIVALENTE A LA CADENCIA</b>			
<b>2 ESTRUCTURA DE LA FRASE</b>			
1. Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente			
2. Estructura en donde se pospone la repetición del motivo			
3. Estructura con un único motivo			
<b>3 ACORDES DEL ESQUEMA ARMÓNICO</b>			
TÓNICA I	SUBDOMINANTE IV	DOMINANTE V	TÓNICA I (cerrada)
TÓNICA I	SUBDOMINANTE IV	DOMINANTE V (abierta)	

En la **Tabla 9-1: Esquema armónico de la frase equivalente a la cadencia** y las siguientes se observan los siguientes elementos:

- 1 ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE:** Se anota el esquema armónico con el que se trabaja en cada ejercicio, en este caso es la frase equivalente a la cadencia.
- 2 ESTRUCTURA DE LA FRASE:** Se encuentran las tres estructuras para la frase con las cuales se ha trabajado desde la **LECCIÓN 6: RITMO.**
- 3 ACORDES DEL ESQUEMA ARMÓNICO:** Se escriben los acordes de manera general. Con la práctica y el estudio de otras obras, puedes modificar estos esquemas cambiando algún acorde, o añadiendo acordes cromáticos, de séptima disminuida, acordes de paso o acordes tipo bordado. Las posibilidades son infinitas y dependen de tu gusto y conocimiento.



**EJERCICIO 9-1: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE EQUIVALENTE A LA CADENCIA: ESTRUCTURA EN DONDE EL MOTIVO SE REPITE INMEDIATAMENTE**

82

- ▶ Elige la Frase 1 de algún ejemplo de los que realizaste en el **EJERCICIO 7-1: ESTRUCTURA EN DONDE EL MOTIVO SE REPITE INMEDIATAMENTE CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS, MOVIMIENTO MELÓDICO Y ARMONÍA DEL ANTECEDENTE**.
- Para trabajar este ejercicio y desplegar un modelo se elige el **Ejemplo 7-6**.
- **1 ARMONIZACIÓN DEL ANTECEDENTE:** Recuerda que la marcha armónica del antecedente, se obtuvo con el apoyo de la **Tabla 7-1: Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente, frases rítmicas dadas, transformaciones motívicatas, movimiento melódico y movimiento armónico para el antecedente de la frase**. Revísala nuevamente.
- En el **Ejemplo 7-6** la marcha armónica i-iv-V-i, es una sucesión que prolonga el acorde de tónica.
- **2 ACOMPAÑAMIENTO DEL ANTECEDENTE:** Elige un acompañamiento y adáptalo a tu esquema armónico. Revisa las sugerencias de la **LECCIÓN 8: ACOMPAÑAMIENTOS**.
- Adapta tu acompañamiento a la marcha armónica elegida.
- En el **Ejemplo 9-4** se utiliza el vals propuesto en el **Ejemplo 8-4: Vals**.
- El acorde de subdominante y dominante aparecen en segunda inversión para que el bajo tenga una línea más suave.

**Ejemplo 9-4**

Musical notation for Ejemplo 9-4, showing a bass line in 3/4 time with chords i, iv<sub>4</sub>, V<sub>4</sub>, and i.

- Une el antecedente de tu frase con el acompañamiento y tócalo al piano.
- Observa el **Ejemplo 9-5**.

**Ejemplo 9-5**

Musical notation for Ejemplo 9-5, showing a piano accompaniment with a melody line and bass line in 3/4 time with chords i, iv<sub>4</sub>, V<sub>4</sub>, and i.

- En el **Ejemplo 9-5** se observa un problema de conducción de voces: entre la soprano y el tenor se forman octavas paralelas (el último octavo del primer compás de la soprano, el si, va hacia el do. En el tenor, en el último tiempo del compás 1, el si, se conecta con el do del segundo tiempo del compás 2. Esto vuelve a suceder entre los compases 3 y 4, debido a que el tenor realiza el mismo movimiento melódico de la soprano). Se trata de octavas paralelas, que aunque van desfasadas impiden la independencia de las voces.

## LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE

- Para solucionar este problema armónico, se prefiere utilizar la posición fundamental de los acordes en el acompañamiento, y se cambia la voz del tenor, evitando que duplique el movimiento melódico de la soprano. Observa y toca el **Ejemplo 9-6**.

### Ejemplo 9-6

- Utiliza y adapta otro acompañamiento.
- En el **Ejemplo 9-7** se sigue utilizando el acompañamiento de vals, pero se modifica y se añaden octavas en el bajo, y cambios de posición en los acordes.

### Ejemplo 9-7

- **3 ARMONIZACIÓN DEL CONSECUENTE:** Apoyándote en la **Tabla 9-1: Esquema armónico de la frase equivalente a la cadencia** y en la **Tabla 9-2: Acordes generales para cada grado de la escala**, decide los acordes que puedes utilizar en cada compás del consecuente de acuerdo con el movimiento melódico y armónico de tu ejemplo. Si es necesario, adapta el movimiento melódico a los acordes, tratando de que el esquema armónico de la frase sea equivalente a la cadencia.
- Escribe los acordes que armonizan el movimiento melódico.
- En el **Ejemplo 7-6** el consecuente presenta el movimiento melódico  $\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}$ , (como la Frase 2 del *Minuet en sol mayor BWV Anh.114* de J.S. Bach). El  $\hat{4}$  puede ser armonizado con un acorde de subdominante, el  $\hat{3}$  con la tónica que simplemente sirve de unión con  $\hat{2}$ , armonizado con la dominante.
- Observa el **Ejemplo 9-8**. En este caso la frase termina en semicadencia.
- **4 ACOMPAÑAMIENTO DEL CONSECUENTE:** Utilizando el acompañamiento elegido para el antecedente, adaptación al esquema armónico. Puedes terminar con una modificación cadencial.
- Observa el **Ejemplo 9-8**.
- Al momento de armonizar cualquier frase debes tener en cuenta el movimiento de cada una de las voces para evitar errores armónicos. Experimenta con varias opciones. Estudia diversos ejemplos y observa cómo los compositores solucionan este aspecto.
- Realiza la **PRÁCTICA 83**. Improvisa nuevas frases y escribe algunas. En la **LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO** se utilizan estos ejemplos para completar el período.

## LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE

### Ejemplo 9-8

Antecedente Consecuente

i      iv      V7      i      ii      i      V6-----5  
4-----3  
Dominante

Prolongación de i      Subdominante

83

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 9-1** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 9-1: Esquema armónico de la frase equivalente a la cadencia** y la **Tabla 9-2: Acordes generales para cada grado de la escala**, trabaja con diferentes **Estructuras en donde el motivo se repite inmediatamente**. Experimenta con diferentes motivos, frases rítmicas, compases y tonalidades, movimientos melódicos, esquemas armónicos y acompañamientos. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

Tabla 9-2: Acordes generales para cada grado de la escala

ACORDES PARA CADA GRADO DE LA ESCALA			
GRADOS	$\hat{1}$ ( $\hat{8}$ ) $\hat{3}$ $\hat{5}$	$\hat{2}$ $\hat{4}$ $\hat{6}$ $\hat{1}$	$\hat{5}$ $\hat{7}$ $\hat{2}$ $\hat{4}$
ACORDES	I TÓNICA	II IV SUBDOMINANTE	V V <sub>7</sub> DOMINANTE



### EJERCICIO 9-2: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE EQUIVALENTE A LA CADENCIA: ESTRUCTURA EN DONDE SE POSPONE LA REPETICIÓN DEL MOTIVO

84

- ▶ **1 ARMONIZACIÓN DE LA FRASE 1:** Elige la Frase 1 de algún período de los que realizaste en el **EJERCICIO 7-2: ESTRUCTURA EN DONDE SE POSPONE LA REPETICIÓN DEL MOTIVO CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS Y MOVIMIENTO MELÓDICO**.
- Para trabajar este ejercicio y desplegar un modelo se elige el **Ejemplo 7-11**.
- Apoyándote en la **Tabla 9-1: Esquema armónico de la frase equivalente a la cadencia**, y la **Tabla 9-2: Acordes generales para cada grado de la escala**, decide qué acordes puedes utilizar de acuerdo con el movimiento melódico de tu ejemplo. Si es necesario, adapta el movimiento melódico a los acordes, tratando de que el esquema armónico de la frase sea equivalente a la cadencia.

## LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE

- Observa el cifrado del **Ejemplo 9-9**.
- **2 ACOMPAÑAMIENTO DE LA FRASE 1:** Elige algún acompañamiento para la Frase 1. Revisa las sugerencias de la **LECCIÓN 8: ACOMPAÑAMIENTOS**.
- Adapta tu acompañamiento a la marcha armónica elegida.
- Une la Frase 1 con el acompañamiento y tócala al piano.
- Observa el **Ejemplo 9-9**, en donde se emplea el **Ejemplo 8-3: Bajo de Alberti**. En el compás 2 se cambia y adapta el motivo al acorde de subdominante.

### Ejemplo 9-9

FRASE 1

i iv V i

- Utiliza y adapta otro acompañamiento. Toca y escribe el resultado.
- ▶ Realiza la **PRÁCTICA 85**. Improvisa nuevas frases y escribe algunas de ellas. En la **LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO** se utilizan estos ejemplos para completar el período.

85

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 9-2** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 9-1: Esquema armónico de la frase equivalente a la cadencia** y la **Tabla 9-2: Acordes generales para cada grado de la escala**, trabaja con diferentes **Estructuras en donde se pospone la repetición del motivo**. Experimenta con diferentes motivos, frases rítmicas, compases y tonalidades, movimientos melódicos, esquemas armónicos y acompañamientos para la Frase 1. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



### EJERCICIO 9-3: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE EQUIVALENTE A LA CADENCIA: ESTRUCTURA CON UN ÚNICO MOTIVO

86

- ▶ **1 ARMONIZACIÓN DE LA FRASE 1:** Elige la Frase 1 de algún período de los que realizaste en el **EJERCICIO 7-3: ESTRUCTURA CON UN ÚNICO MOTIVO, CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS Y MOVIMIENTO MELÓDICO**.
- Para trabajar este ejercicio y desplegar un modelo se elige el **Ejemplo 7-16**.
- Apoyándote en la **Tabla 9-1: Esquema armónico de la frase equivalente a la cadencia** y la **Tabla 9-2: Acordes generales para cada grado de la escala**, decide qué acordes puedes utilizar de acuerdo con el movimiento melódico de tu ejemplo. Si es necesario, adapta el movimiento melódico a los acordes, tratando de que el esquema armónico de la frase sea equivalente a la cadencia.
- Observa el cifrado del **Ejemplo 9-10**.
- **2 ACOMPAÑAMIENTO DE LA FRASE 1:** Elige algún acompañamiento para la Frase 1. Revisa las sugerencias de la **LECCIÓN 8: ACOMPAÑAMIENTOS**.

## LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE

- Adapta tu acompañamiento a la marcha armónica elegida.
- Une la Frase 1 con el acompañamiento y tócala al piano.
- Observa el **Ejemplo 9-10**, en donde se emplea el **Ejemplo 8-12: Con arpeggio como en el *Preludio en do mayor BWV 924* de J.S. Bach**. En el compás 2 se modificó el movimiento melódico para poder armonizarlo con iv.

### Ejemplo 9-10

FRASE 1

i iv<sup>6</sup> V<sup>6</sup> i

- Utiliza y adapta otro acompañamiento. Toca y escribe el resultado.
- ▶ Realiza la **PRÁCTICA 87**. Improvisa nuevas frases y escribe algunas de ellas. En la **LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO** se utilizan estos ejemplos para completar el período.

87

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 9-3** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 9-1: Esquema armónico de la frase equivalente a la cadencia** y la **Tabla 9-2: Acordes generales para cada grado de la escala**, trabaja con diferentes **Estructuras con un único motivo**. Experimenta con diferentes motivos, frases rítmicas, compases y tonalidades, movimientos melódicos, esquemas armónicos y acompañamientos para la Frase 1. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



### IDEA 9-C: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE CONSISTENTE EN UN ÚNICO ACORDE

Aunque no es lo más común, en ocasiones aparecen frases que contienen un único acorde, generalmente el de tónica. Como la armonía es la misma y no marca una cesura o final, estas frases se pueden identificar por su contorno melódico y/o los silencios que señalen alguna pausa. Estudia la primera frase de la *Sonatina en re mayor Op.36 no.6* de M. Clementi del **Ejemplo 9-11**.

### Ejemplo 9-11

*Sonatina en re mayor Op.36 No.6*  
FRASE CON UN ÚNICO ACORDE  
*Allegro con spirito*  
M. Clementi

I

## LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE

También observa la Frase 1 del Clavecín 1 del *Allegro* del *Concierto para 4 claves en la menor BWV 1065* de J.S. Bach en el **Ejemplo 9-12**.

### Ejemplo 9-12

*Concierto para 4 claves en la menor BWV 1065*  
FRASE CON UN ÚNICO ACORDE  
**Allegro** J.S. Bach

Se implementa la **Tabla 9-3: Esquema armónico de la frase consistente en un único acorde** para el siguiente ejercicio de improvisación.

**Tabla 9-3: Esquema armónico de la frase consistente en un único acorde**

<b>1 ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE CONSISTENTE EN UN ÚNICO ACORDE</b>			
<b>2 ESTRUCTURA DE LA FRASE</b>			
1. Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente			
2. Estructura en donde se pospone la repetición del motivo			
3. Estructura con un único motivo			
<b>3 ACORDES DEL ESQUEMA ARMÓNICO</b>			
TÓNICA 	TÓNICA 	TÓNICA 	TÓNICA 



### EJERCICIO 9-4: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE CONSISTENTE EN UN ÚNICO ACORDE

88

- ▶ Realiza una frase siguiendo los pasos del **EJERCICIO 7-1: ESTRUCTURA EN DONDE EL MOTIVO SE REPITE INMEDIATAMENTE CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS, MOVIMIENTO MELÓDICO Y ARMONÍA DEL ANTECEDENTE**, o del **EJERCICIO 7-2: ESTRUCTURA EN DONDE SE POSPONE LA REPETICIÓN DEL MOTIVO CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS Y MOVIMIENTO MELÓDICO**, o del **EJERCICIO 7-3: ESTRUCTURA CON UN ÚNICO MOTIVO, CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS Y MOVIMIENTO MELÓDICO**.
- En los ejemplos expuestos se trabaja con la **Estructura con un único motivo**, en compás de 2/4 y en si menor. Se utiliza el motivo del inciso b) del **Ejemplo 4-4** transformado.
- **1 ARMONIZACIÓN DE LA FRASE 1:** En este ejercicio el esquema armónico de la frase consiste en un único acorde. Piensa el movimiento melódico de acuerdo con esta característica. Apóyate en la **Tabla 9-3: Esquema armónico de la frase consistente en un único acorde**.
- **2 ACOMPAÑAMIENTO DE LA FRASE 1:** Elige un tipo de acompañamiento para tu frase. Revisa las sugerencias de la **LECCIÓN 8: ACOMPAÑAMIENTOS**.
- Para el **Ejemplo 9-13** se elige un acompañamiento muy habitual: bajo y acorde.



## LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE

- Une la Frase 1 con el acompañamiento y tócala al piano.
- Utiliza y adapta otro acompañamiento. Toca y escribe el resultado.
- ▶ Realiza la **PRÁCTICA 89**. Piensa en la estructura de la frase, el esqueleto melódico y el esquema armónico. En la **LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO** se utilizan estos ejemplos para completar el período.

### Ejemplo 9-13

i

89

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 9-4** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 9-3: Esquema armónico de la frase consistente en un único acorde**, trabaja con diferentes estructuras. Experimenta con diferentes motivos, frases rítmicas, compases y tonalidades, movimientos melódicos, esquemas armónicos y acompañamientos para la Frase 1. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



### IDEA 9-D: CADENCIA PRECEDIDA POR UN ÚNICO ACORDE

La progresión armónica puede ser tan sólo un poco más elaborada que la del esquema armónico de la frase consistente en un único acorde. En ocasiones se presenta un solo acorde que precede a la cadencia, como en la *Escena del Brindis* del Acto I de *La Traviata* del **Ejemplo 9-14**, en donde solo la tónica antecede a la cadencia auténtica  $V_7-I$ .

### Ejemplo 9-14

*La Traviata*, Acto I

UN ÚNICO ACORDE ANTES DE LA CADENCIA

G. Verdi

ALFREDO

Li - bia - mo, li - bia mo ne 'lie - ti ca - li - ci, che la - bel lez - za - in flo - ra,

I V<sup>7</sup> I

Observa la **Tabla 9-4: Cadencia precedida por un único acorde** para los siguientes ejercicios de improvisación.

Tabla 9-4: Cadencia precedida por un único acorde

<b>1 CADENCIA PRECEDIDA POR UN ÚNICO ACORDE</b>			
<b>2 ESTRUCTURA DE LA FRASE</b>			
1. Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente			
2. Estructura en donde se pospone la repetición del motivo			
3. Estructura con un único motivo			
<b>3 ACORDES DEL ESQUEMA ARMÓNICO</b>			
TÓNICA I	TÓNICA I	DOMINANTE V ó SUBDOMINANTE IV	TÓNICA I



### EJERCICIO 9-5: CADENCIA PRECEDIDA POR UN ÚNICO ACORDE

90

- ▶ Realiza una frase siguiendo los pasos del **EJERCICIO 7-1: ESTRUCTURA EN DONDE EL MOTIVO SE REPITE INMEDIATAMENTE CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS, MOVIMIENTO MELÓDICO Y ARMONÍA DEL ANTECEDENTE**, o del **EJERCICIO 7-2: ESTRUCTURA EN DONDE SE POSPONE LA REPETICIÓN DEL MOTIVO CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS Y MOVIMIENTO MELÓDICO**, o del **EJERCICIO 7-3: ESTRUCTURA CON UN ÚNICO MOTIVO, CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS Y MOVIMIENTO MELÓDICO**.
- En los ejemplos expuestos se trabaja con la **Estructura con un único motivo**, en compás de 4/4 y mi menor. Se utiliza el motivo del inciso b) del **Ejemplo 4-4** transformado.
- **1 ARMONIZACIÓN DE LA FRASE 1:** En este ejercicio la cadencia se encuentra precedida por un único acorde. Piensa el movimiento melódico de acuerdo con esta característica. Apóyate en la **Tabla 9-4: Cadencia precedida por un único acorde**.
- **2 ACOMPAÑAMIENTO DE LA FRASE 1:** Elige un tipo de acompañamiento para tu frase. Revisa las sugerencias de la **LECCIÓN 8: ACOMPAÑAMIENTOS**.
- Une la Frase 1 con el acompañamiento y tócala al piano.
- Para el **Ejemplo 9-15** se elige el acompañamiento del **Ejemplo 8-12: Con arpeggio** un tanto modificado.
- La frase se alarga a 5 compases.
- Utiliza y adapta otro acompañamiento. Toca y escribe el resultado.
- ▶ Realiza la **PRÁCTICA 91**. Piensa en la estructura de la frase, el esqueleto melódico y el esquema armónico. En la **LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO** se utilizan estos ejemplos para completar el período.

#### Ejemplo 9-15

## LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE

91

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 9-5** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 9-4: Cadencia precedida por un único acorde**, trabaja con diferentes estructuras. Experimenta con diferentes motivos, frases rítmicas, compases y tonalidades, movimientos melódicos, esquemas armónicos y acompañamientos para la Frase 1. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



### IDEA 9-E: SUCESIÓN DENTRO DE LA CADENCIA

Existen casos en donde, aunque el esquema armónico de la frase es similar a una cadencia, la impresión que da es de ser más compleja debido al uso de una sucesión dentro de la cadencia. Esta sucesión adorna y/o prolonga alguno de los acordes de la cadencia. Se puede tratar de acordes de adorno, similares a los bordados y notas de paso.

En la introducción de *El Arpa del Poeta Op.38 No.3* de las *Canciones sin Palabras* de F. Mendelssohn del **Ejemplo 9-16**, el acorde de subdominante se encuentra expandido mediante un juego entre su dominante ( $V_7/IV$ ) y el acorde IV en segunda inversión. Esta introducción se desarrolla sobre un pedal de mi, la tónica.

#### Ejemplo 9-16

*El Arpa del Poeta Op.38 No.3*

SUCESIÓN DENTRO DE LA CADENCIA F. Mendelssohn

**Presto e molto vivace**

I       $V_7/IV$        $IV_4^6$        $V_7/IV$        $IV_6^6$        $vii^\circ$       I

de IV      de  $vii^\circ$

Observa la **Tabla 9-5: Sucesión dentro de la cadencia** para los siguientes ejercicios de improvisación.

Tabla 9-5: Sucesión dentro de la cadencia

<b>1 SUCESIÓN DENTRO DE LA CADENCIA</b>			
<b>2 ESTRUCTURA DE LA FRASE</b>			
1. Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente			
2. Estructura en donde se pospone la repetición del motivo			
3. Estructura con un único motivo			
<b>3 ACORDES DEL ESQUEMA ARMÓNICO</b>			
TÓNICA	SUBDOMINANTE	DOMINANTE	TÓNICA
I	IV ( ) (Acordes que prolongan el IV)	V ( ) (Acordes que prolongan la V)	I



### EJERCICIO 9-6: SUCESIÓN DENTRO DE LA CADENCIA

92

- Realiza una frase siguiendo los pasos del **EJERCICIO 7-1: ESTRUCTURA EN DONDE EL MOTIVO SE REPITE INMEDIATAMENTE CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS, MOVIMIENTO MELÓDICO Y ARMONÍA DEL ANTECEDENTE**, o del **EJERCICIO 7-2: ESTRUCTURA EN DONDE SE POSPONE LA REPETICIÓN DEL MOTIVO CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS Y MOVIMIENTO MELÓDICO**, o del **EJERCICIO 7-3: ESTRUCTURA CON UN ÚNICO MOTIVO, CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS Y MOVIMIENTO MELÓDICO**.
- En los ejemplos expuestos se trabaja con la **Estructura con un único motivo**, en compás de 6/8 y en mi mayor. Se utiliza el motivo del inciso b) del **Ejemplo 4-4** transformado.
- **1 ARMONIZACIÓN DE LA FRASE 1:** En este ejercicio, se encuentra la sucesión dentro de algún acorde de la cadencia. Piensa el movimiento melódico de acuerdo con esta característica. Apóyate en la **Tabla 9-5: Sucesión dentro de la cadencia**.
- **2 ACOMPAÑAMIENTO DE LA FRASE 1:** Elige un tipo de acompañamiento para tu frase. Revisa las sugerencias de la **LECCIÓN 8: ACOMPAÑAMIENTOS**.
- Para el **Ejemplo 9-17** se elige el acompañamiento del **Ejemplo 8-3: Bajo de Alberti**.
- Une la Frase 1 con el acompañamiento y tócala al piano.
- En el **Ejemplo 9-17** se alarga la frase debido a la sucesión del ii.
- Utiliza y adapta otro acompañamiento. Toca y escribe el resultado.
- Realiza la **PRÁCTICA 95**. Piensa en la estructura de la frase, el esqueleto melódico y el esquema armónico. En la **LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO** se utilizan estos ejemplos para completar el período.

**Ejemplo 9-17**

93

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 9-6** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 9-5: Sucesión dentro de la cadencia**, trabaja con diferentes estructuras. Experimenta con diferentes motivos, frases rítmicas, compases y tonalidades, movimientos melódicos, esquemas armónicos y acompañamientos para la Frase 1. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



**IDEA 9-F: CADENCIA PRECEDIDA POR SUCESIÓN**

En algunas frases la sucesión se muestra antes de que inicie la cadencia. El primer acorde de la frase, generalmente la tónica, se expande mediante acordes que lo adornan y embellecen. Son acordes de adorno, que pueden ser acordes bordado o de paso. Después de esta sucesión inicial, se presenta algún tipo de cadencia.

En las Frases 1 y 2 del *Grande Valse Brillante Op.34 No.2* de F. Chopin, del **Ejemplo 9-18**, la tónica alterna con el ii° durante cuatro compases sobre un pedal de la. Este ir y venir da la idea de la cadencia del vals, además de que introduce amablemente el acorde V<sub>7</sub> de la semicadencia en el compás 7 y la cadencia del 14, que a su vez se encuentran adornados mediante un acorde de séptima disminuida (vii°<sub>7</sub>/V).

**Ejemplo 9-18**

*Grande Valse Brillante Op.34 No.2*

FRASE 1  
SUCESIÓN ANTES DE LA CADENCIA

F. Chopin

FRASE 2

Observa la **Tabla 9-6: Cadencia precedida por sucesión** para los siguientes ejercicios de improvisación.

Tabla 9-6: Cadencia precedida por sucesión

<b>1 CADENCIA PRECEDIDA POR SUCESIÓN</b>			
<b>2 ESTRUCTURA DE LA FRASE</b>			
1. Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente			
2. Estructura en donde se pospone la repetición del motivo			
3. Estructura con un único motivo			
<b>3 ACORDES DEL ESQUEMA ARMÓNICO</b>			
TÓNICA	SUBDOMINANTE	DOMINANTE	TÓNICA
I ( ) (Acordes que prolongan la I)	IV	V	I



### EJERCICIO 9-7: CADENCIA PRECEDIDA POR SUCESIÓN

94

- Realiza una frase siguiendo los pasos del **EJERCICIO 7-1: ESTRUCTURA EN DONDE EL MOTIVO SE REPITE INMEDIATAMENTE CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS, MOVIMIENTO MELÓDICO Y ARMONÍA DEL ANTECEDENTE**, o del **EJERCICIO 7-2: ESTRUCTURA EN DONDE SE POSPONE LA REPETICIÓN DEL MOTIVO CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS Y MOVIMIENTO MELÓDICO**, o del **EJERCICIO 7-3: ESTRUCTURA CON UN ÚNICO MOTIVO, CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS Y MOVIMIENTO MELÓDICO**.
- En los ejemplos expuestos se trabaja con la **Estructura en donde el motivo (de dos compases) se repite inmediatamente**, en compás de 6/8 y en mi mayor. Se utiliza el motivo del inciso b) del **Ejemplo 4-4** transformado.
- **1 ARMONIZACIÓN DE LA FRASE 1:** En este ejercicio la cadencia se encuentra precedida por una sucesión, que consiste en acordes que prolongan el acorde de tónica inicial. Piensa el movimiento melódico de acuerdo con esta característica. Apóyate en la **Tabla 9-6: Cadencia precedida por sucesión**.
- **2 ACOMPAÑAMIENTO DE LA FRASE 1:** Elige un tipo de acompañamiento para tu frase. Revisa las sugerencias de la **LECCIÓN 8: ACOMPAÑAMIENTOS**.
- Para el **Ejemplo 9-19** se elige el acompañamiento del **Ejemplo 8-3: Bajo de Alberti**.
- Une la Frase 1 con el acompañamiento y tócala al piano.
- En el **Ejemplo 9-19** se alarga la frase debido a la sucesión de la tónica.
- Utiliza y adapta otro acompañamiento. Toca y escribe el resultado.
- Realiza la **PRÁCTICA 95**. Piensa en la estructura de la frase, el esqueleto melódico y el esquema armónico. En la **LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO** se utilizan estos ejemplos para completar el período.

#### Ejemplo 9-19

de I

## LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE

95

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 9-7** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 9-6: Cadencia precedida por sucesión**, trabaja con diferentes estructuras. Experimenta con diferentes motivos, frases rítmicas, compases y tonalidades, movimientos melódicos, esquemas armónicos y acompañamientos para la Frase 1. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



### IDEA 9-G: CADENCIA PRECEDIDA POR PROGRESIÓN

En el *Rondo* de la *Sonata en mi mayor Op.14 No.1* de L.V. Beethoven del **Ejemplo 9-20**, se observa una progresión que inicia en la región de la tónica y termina en la dominante. En el bajo se observa una secuencia descendente utilizando la escala de mi mayor.<sup>4</sup> Observa la primera nota de cada tresillo de la mano izquierda y los acordes que completan la escala.

**Ejemplo 9-20**

*Sonata en mi mayor Op.14 No.1*  
CADENCIA PRECEDIDA POR PROGRESIÓN  
**Rondo**  
**Allegro comodo** L.V. Beethoven

Progresión

Observa la **Tabla 9-7: Cadencia precedida por progresión** para los siguientes ejercicios de improvisación.

**Tabla 9-7: Cadencia precedida por progresión**

<b>1 CADENCIA PRECEDIDA POR PROGRESIÓN</b>			
<b>2 ESTRUCTURA DE LA FRASE</b>			
1. Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente			
2. Estructura en donde se pospone la repetición del motivo			
3. Estructura con un único motivo			
<b>3 ACORDES DEL ESQUEMA ARMÓNICO</b>			
TÓNICA I ( ) (Acordes que llevan de un área a otra)	SUBDOMINANTE IV ( ) (Acordes que llevan de un área a otra)	DOMINANTE V ( ) (Acordes que llevan de un área a otra)	TÓNICA I

<sup>4</sup> Véase el **EJERCICIO 2-3: SECUENCIAS POR SEGUNDAS: ARMONIZACIÓN DE LA ESCALA MAYOR Y MENOR** de la **LECCIÓN 2: PATRONES SECUENCIALES Y LA CADENCIA**.



EJERCICIO 9-8: CADENCIA PRECEDIDA POR PROGRESIÓN

96

- ▶ Realiza una frase siguiendo los pasos del **EJERCICIO 7-1: ESTRUCTURA EN DONDE EL MOTIVO SE REPITE INMEDIATAMENTE CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS, MOVIMIENTO MELÓDICO Y ARMONÍA DEL ANTECEDENTE**, o del **EJERCICIO 7-2: ESTRUCTURA EN DONDE SE POSPONE LA REPETICIÓN DEL MOTIVO CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS Y MOVIMIENTO MELÓDICO**, o del **EJERCICIO 7-3: ESTRUCTURA CON UN ÚNICO MOTIVO, CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS Y MOVIMIENTO MELÓDICO**.
- En los ejemplos expuestos se trabaja con la **Estructura en donde se pospone la repetición del motivo**, en compás de 4/4 y en re mayor. Se utiliza el motivo del inciso b) del **Ejemplo 4-4** transformado.
- **1 ARMONIZACIÓN DE LA FRASE 1:** En este ejercicio la cadencia se encuentra precedida por una progresión. Piensa el movimiento melódico de acuerdo con esta característica. Apóyate en la **Tabla 9-7: Cadencia precedida por progresión**.
- **2 ACOMPAÑAMIENTO DE LA FRASE 1:** Elige un tipo de acompañamiento para tu frase. Revisa las sugerencias de la **LECCIÓN 8: ACOMPAÑAMIENTOS**.
- Para el **Ejemplo 9-21** se elige el acompañamiento del **Ejemplo 8-3: Bajo de Alberti**.
- Une la Frase 1 con el acompañamiento y tócala al piano.
- En el **Ejemplo 9-21** la distancia del bajo del primer acorde (re, tónica), con el bajo del tercer acorde (sol, subdominante) es de una quinta justa. Se divide mediante una tercera (si), que implica el acorde de vi, que conecta el área de la tónica con el de la subdominante
- Utiliza y adapta otro acompañamiento. Toca y escribe el resultado.
- ▶ Realiza la **PRÁCTICA 97**. Piensa en la estructura de la frase, el esqueleto melódico y el esquema armónico. En la **LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO** se utilizan estos ejemplos para completar el período.

Ejemplo 9-21

97

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 9-8** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 9-7: Cadencia precedida por progresión**, trabaja con diferentes estructuras. Experimenta con diferentes motivos, frases rítmicas, compases y tonalidades, movimientos melódicos, esquemas armónicos y acompañamientos para la Frase 1. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



 **IDEA 9-H: ELABORACIÓN DE LA PROGRESIÓN**

En el *Liebestraum en la bemol mayor No.3* de F. Liszt del **Ejemplo 9-22**, el movimiento estructural del bajo inicia en la tónica (la bemol), después (pasando por alto por un momento los acordes de los compases 2 y 3), la primera nota del acorde de subdominante (si bemol en el compás 4), la dominante en el compás 5 (mi bemol), y concluye en tónica en el compás 6.

Liszt no llega directo de la tónica al acorde subdominante en el compás 4, sino que lo prepara mediante dominantes secundarias: en el compás 2, el bajo desciende una segunda y presenta el acorde  $V_3^4/vi$ . En el compás 3, el bajo efectivamente resuelve en el sexto grado, pero el acorde presente es a su vez dominante secundaria,  $V_7/ii$ . En el compás 4, el bajo también resuelve en el segundo grado (si bemol), pero nuevamente se presenta otro acorde de dominante secundaria,  $V_7/V$ , que a su vez resuelve en el  $V_7$ , que conduce al final de la frase en I.

En el **Ejemplo 9-23** se encuentra la reducción armónica de este proceso. La progresión que lleva de la tónica a la subdominante, se elabora por medio de dominantes secundarias.

**Ejemplo 9-22**

*Liebestraum No.3*

ELABORACIÓN DE LA PROGRESIÓN F. Liszt



**Ejemplo 9-23**



I    $V_3^4/vi$     $V_7/ii$     $V_7/V$     $V_7$    I

El mismo camino que recorre el bajo en los **Ejemplos 9-22** y **9-23**, se advierte en la Frase 5 del *Minuet en sol mayor BWV Anh.114* de J.S. Bach. Observa el **Ejemplo 9-24**.

## LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE

### Ejemplo 9-24

#### *Minuet en sol mayor BWV Anh. 114*

J.S. Bach

I                      V6                      vi                      V/V

Observa la **Tabla 9-8: Elaboración de la progresión** para los siguientes ejercicios de improvisación.

**Tabla 9-8: Elaboración de la progresión**

① ELABORACIÓN DE LA PROGRESIÓN			
② ESTRUCTURA DE LA FRASE			
1. Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente			
2. Estructura en donde se pospone la repetición del motivo			
3. Estructura con un único motivo			
③ ACORDES DEL ESQUEMA ARMÓNICO			
TÓNICA	SUBDOMINANTE	DOMINANTE	TÓNICA
I ( ) (Acordes que llevan de un área a otra, embellecidos por algún acorde cromático)	IV ( ) (Acordes que llevan de un área a otra, embellecidos por algún acorde cromático)	V ( ) (Acordes que llevan de un área a otra, embellecidos por algún acorde cromático)	I



### EJERCICIO 9-9: ELABORACIÓN DE LA PROGRESIÓN

98

- ▶ Realiza una frase siguiendo los pasos del **EJERCICIO 7-1: ESTRUCTURA EN DONDE EL MOTIVO SE REPITE INMEDIATAMENTE CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS, MOVIMIENTO MELÓDICO Y ARMONÍA DEL ANTECEDENTE**, o del **EJERCICIO 7-2: ESTRUCTURA EN DONDE SE POSPONE LA REPETICIÓN DEL MOTIVO CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS Y MOVIMIENTO MELÓDICO**, o del **EJERCICIO 7-3: ESTRUCTURA CON UN ÚNICO MOTIVO, CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS Y MOVIMIENTO MELÓDICO**.
- En los ejemplos expuestos se trabaja con la **Estructura con un único motivo**, en compás de 4/4 y en re mayor. Se utiliza el motivo del inciso b) del **Ejemplo 4-4** transformado.
- **① ARMONIZACIÓN DE LA FRASE 1:** En este ejercicio la cadencia se encuentra precedida por una progresión, que a la vez se encuentra elaborada. Piensa el movimiento melódico de acuerdo con esta característica. Apóyate en la **Tabla 9-8: Elaboración de la progresión**.
- **② ACOMPAÑAMIENTO DE LA FRASE 1:** Elige un tipo de acompañamiento para tu frase. Revisa las sugerencias de la **LECCIÓN 8: ACOMPAÑAMIENTOS**.
- Para el **Ejemplo 9-25** se elige el acompañamiento del **Ejemplo 8-3: Bajo de Alberti**.
- Une la Frase 1 con el acompañamiento y tócala al piano.
- Estudia el **Ejemplo 9-25**. La distancia del bajo del primer acorde (re, tónica), con el bajo de la subdominante del compás 5 (sol) es de una quinta justa. Se divide mediante una tercera (si), que implica

## LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE

el acorde de vi del compás 3, que conecta el área de la tónica con el de la subdominante. A su vez, este vi, se encuentra preparado con una dominante secundaria  $V_4^6/vi$ . Y antes de llegar a la subdominante, ésta se encuentra preparada con una séptima disminuida  $vii_5^{\circ}/IV$ .

- Utiliza y adapta otro acompañamiento. Toca y escribe el resultado.
- ▶ Realiza la **PRÁCTICA 99**. Piensa en la línea melódica del bajo. Trabaja con las inversiones y escucha el resultado. En la **LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO** se utilizan estos ejemplos para completar el período.

### Ejemplo 9-25

The musical score for Example 9-25 consists of two systems of piano accompaniment in G major, 4/4 time. The first system contains four measures with the following chords: I,  $V_4^6/vi$ , vi, and  $vii_5^{\circ}/IV$ . The second system contains three measures with the following chords: IV, V, and I.

99

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 9-9** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 9-8: Elaboración de la progresión**, trabaja con diferentes estructuras. Experimenta con diferentes motivos, frases rítmicas, compases y tonalidades, movimientos melódicos, esquemas armónicos y acompañamientos para la Frase 1. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



### IDEA 9-I: CADENCIA PRECEDIDA POR UNA COMBINACIÓN DE SUCESIÓN Y PROGRESIÓN

Una gran cantidad de frases combinan tanto la sucesión en el inicio con la progresión que llega a la cadencia. La *Rapsodia en si menor Op.79 No.2* de J. Brahms del **Ejemplo 9-26** inicia con una octava de fa sostenido. De acuerdo con el contexto, puede ser armonizada como una dominante. Esta dominante alterna con una séptima disminuida ( $vii^{\circ}/V$ ), y con la tónica. Estos acordes simplemente adornan el acorde de V. Se trata, por lo tanto, de una sucesión, en donde el acorde de dominante se expande a través de un bajo que se mueve por quintas y cuartas justas (fa sostenido-si).

A partir de la segunda mitad del compás 3, se encuentra una progresión, que conduce del acorde de tónica, a la dominante, y después a la subdominante. Ésta se convierte en parte de la cadencia que termina en la dominante del relativo mayor.

## LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE

### Ejemplo 9-26

*Rapsodia Op. 79 No. 2*  
SUCESIÓN SEGUIDA DE PROGRESIÓN J. Brahms

V    vii°/V    V    i    V    i    V    ii    V  
de V de III

Estudia también el *Preludio en do mayor BWV 846* del *Clave Bien Temperado Vol.1* de J.S. Bach en el **Ejemplo 9-27**.

### Ejemplo 9-27

*Preludio en do mayor BWV 846 CBT I*  
SUCESIÓN SEGUIDA DE PROGRESIÓN J.S. Bach

de I    ii<sup>7</sup>    V<sup>7</sup>    I<sup>7</sup>  
de V

Observa la **Tabla 9-9: Cadencia precedida por una combinación de sucesión y progresión** para los siguientes ejercicios de improvisación.

**Tabla 9-9: Cadencia precedida por una combinación de sucesión y progresión**

<b>1 CADENCIA PRECEDIDA POR UNA COMBINACIÓN DE SUCESIÓN Y PROGRESIÓN</b>		
<b>2 ESTRUCTURA DE LA FRASE</b>		
1. Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente		
2. Estructura en donde se pospone la repetición del motivo		
3. Estructura con un único motivo		
<b>3 ACORDES DEL ESQUEMA ARMÓNICO</b>		
SUCESIÓN ( ) (Acordes dentro de una misma área)	PROGRESIÓN ( ) (Acordes que llevan de un área a otra, embellecidos por algún acorde cromático)	CADENCIA IV-V-I



## EJERCICIO 9-10: CADENCIA PRECEDIDA POR UNA COMBINACIÓN DE SUCESIÓN Y PROGRESIÓN

100

- ▶ Realiza una frase siguiendo los pasos del **EJERCICIO 7-1: ESTRUCTURA EN DONDE EL MOTIVO SE REPITE INMEDIATAMENTE CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS, MOVIMIENTO MELÓDICO Y ARMONÍA DEL ANTECEDENTE**, o del **EJERCICIO 7-2: ESTRUCTURA EN DONDE SE POSPONE LA REPETICIÓN DEL MOTIVO CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS Y MOVIMIENTO MELÓDICO**, o del **EJERCICIO 7-3: ESTRUCTURA CON UN ÚNICO MOTIVO, CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS Y MOVIMIENTO MELÓDICO**.
- En los ejemplos expuestos se trabaja con la **Estructura con un único motivo**, en compás de 6/8 y en mi menor. Se utiliza el motivo del inciso b) del **Ejemplo 4-4** transformado.
- **1 ARMONIZACIÓN DE LA FRASE 1:** En este ejercicio la cadencia se encuentra precedida por combinación de sucesión seguida de una progresión. Piensa el movimiento melódico de acuerdo con esta característica. Apóyate en la **Tabla 9-9: Cadencia precedida por una combinación de sucesión y progresión**.
- **2 ACOMPAÑAMIENTO DE LA FRASE 1:** Elige un tipo de acompañamiento para tu frase. Revisa las sugerencias de la **LECCIÓN 8: ACOMPAÑAMIENTOS**.
- Para el **Ejemplo 9-28** se elige el acompañamiento del **Ejemplo 8-3: Bajo de Alberti**.
- Une la Frase 1 con el acompañamiento y tócala al piano.
- En el **Ejemplo 9-28** se inicia con una secuencia que simplemente expande el acorde de tónica. A partir del compás 4, se realiza una progresión que conduce del acorde de sexto grado (en mi menor) a la tónica del relativo mayor.
- Utiliza y adapta otro acompañamiento. Toca y escribe el resultado.
- ▶ Realiza la **PRÁCTICA 101**. Piensa en la estructura de la frase, el esqueleto melódico y el esquema armónico. En la **LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO** se utilizan estos ejemplos para completar el período.

### Ejemplo 9-28

The musical notation for Ejemplo 9-28 is in 6/8 time and the key of E minor. It consists of six measures. The first measure has a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The bass line in the bass clef has a quarter note E3, followed by eighth notes F3, G3, and A3. The second measure has a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef starts with a quarter note B4, followed by eighth notes C5, D5, and E5. The bass line in the bass clef has a quarter note E3, followed by eighth notes F3, G3, and A3. The third measure has a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The bass line in the bass clef has a quarter note E3, followed by eighth notes F3, G3, and A3. The fourth measure has a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef starts with a quarter note A4, followed by eighth notes B4, C5, and D5. The bass line in the bass clef has a quarter note E3, followed by eighth notes F3, G3, and A3. The fifth measure has a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef starts with a quarter note B4, followed by eighth notes C5, D5, and E5. The bass line in the bass clef has a quarter note E3, followed by eighth notes F3, G3, and A3. The sixth measure has a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef starts with a quarter note C5, followed by eighth notes B4, A4, and G4. The bass line in the bass clef has a quarter note E3, followed by eighth notes F3, G3, and A3. The chords are labeled as follows: i, V<sub>3</sub><sup>4</sup>, i, VI<sup>6</sup>=IV<sup>6</sup>, V<sup>7</sup>, and I. The progression is labeled 'de i' and 'de III'.

101

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 9-10** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 9-9: Cadencia precedida por una combinación de sucesión y progresión**, trabaja con diferentes estructuras. Experimenta con diferentes motivos, frases rítmicas, compases y tonalidades, movimientos melódicos, esquemas armónicos y acompañamientos para la Frase 1. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



**IDEA 9-J: CADENCIA PRECEDIDA POR EL MOVIMIENTO PARALELO EN LAS VOCES EXTERNAS**

A veces el compositor no crea líneas independientes para el bajo y la melodía, sino que las voces se mueven por movimiento paralelo, generalmente por terceras o décimas, y aunque menos común, por sextas. Estudia *El Arroyo Op.30 No.5* de las *Canciones sin Palabras* de F. Mendelssohn del **Ejemplo 9-29**. Mendelssohn utiliza el movimiento paralelo entre las voces alternando diferentes intervalos de terceras (o décimas) y sextas.

En ocasiones la frase sólo consiste en un movimiento paralelo entre las voces externas. Otras veces, puede terminar con una cadencia que reafirma la tonalidad.

**Ejemplo 9-29**

*El Arroyo Op.30 No.5*  
MOVIMIENTO PARALELO ENTRE LAS VOCES EXTERNAS  
Andante grazioso

F. Mendelssohn

También estudia la *Cancioncilla tarareada* de Schumann del **Ejemplo 5-1** de la **LECCIÓN 5: BREVE REPASO DE ANÁLISIS MUSICAL** para un ejemplo similar.

Observa la **Tabla 9-10: Cadencia precedida por el movimiento paralelo en las voces externas** para los siguientes ejercicios de improvisación.

Tabla 9-10: Cadencia precedida por el movimiento paralelo en las voces externas

<b>1 CADENCIA PRECEDIDA POR EL MOVIMIENTO PARALELO EN LAS VOCES EXTERNAS</b>	
<b>2 ESTRUCTURA DE LA FRASE</b>	
1. Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente	
2. Estructura en donde se pospone la repetición del motivo	
3. Estructura con un único motivo	
<b>3 ACORDES DEL ESQUEMA ARMÓNICO</b>	
MOVIMIENTO PARALELO EN LAS VOCES EXTERNAS	CADENCIA IV-V-I



### EJERCICIO 9-11: CADENCIA PRECEDIDA POR EL MOVIMIENTO PARALELO EN LAS VOCES EXTERNAS

102

- ▶ Realiza una frase siguiendo los pasos del **EJERCICIO 7-1: ESTRUCTURA EN DONDE EL MOTIVO SE REPITE INMEDIATAMENTE CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS, MOVIMIENTO MELÓDICO Y ARMONÍA DEL ANTECEDENTE**, o del **EJERCICIO 7-2: ESTRUCTURA EN DONDE SE POSPONE LA REPETICIÓN DEL MOTIVO CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS Y MOVIMIENTO MELÓDICO**, o del **EJERCICIO 7-3: ESTRUCTURA CON UN ÚNICO MOTIVO, CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS Y MOVIMIENTO MELÓDICO**.
- En los ejemplos expuestos se trabaja con la **Estructura en donde se pospone la repetición del motivo**, en compás de 4/4 y en do mayor. Se utiliza el motivo del inciso b) del **Ejemplo 4-4** transformado.
- **1 ARMONIZACIÓN DE LA FRASE 1:** En este ejercicio las voces externas realizan un movimiento paralelo. Piensa el movimiento melódico de acuerdo con esta característica. Apóyate en la **Tabla 9-10: Cadencia precedida por el movimiento paralelo en las voces externas**.
- **2 ACOMPAÑAMIENTO DE LA FRASE 1:** Elige un tipo de acompañamiento para tu frase. Revisa las sugerencias de la **LECCIÓN 8: ACOMPAÑAMIENTOS**.
- Para el **Ejemplo 9-30** se elige el acompañamiento del **Ejemplo 8-3: Bajo de Alberti**, y se adapta el movimiento del bajo para lograr un movimiento paralelo entre bajo y soprano.
- Une la Frase 1 con el acompañamiento y tócala al piano.
- Observa el **Ejemplo 9-30**.
- Utiliza y adapta otro acompañamiento. Toca y escribe el resultado.
- ▶ Realiza la **PRÁCTICA 103**. Piensa en la estructura de la frase, el esqueleto melódico y el esquema armónico. En la **LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO** se utilizan estos ejemplos para completar el período.

#### Ejemplo 9-30



103

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 9-11** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 9-10: Cadencia precedida por el movimiento paralelo en las voces externas**, trabaja con diferentes estructuras. Experimenta con diferentes motivos, frases rítmicas, compases y tonalidades, movimientos melódicos, esquemas armónicos y acompañamientos para la Frase 1. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



### IDEA 9-K: SECUENCIA

Existe un gran número de frases que utilizan alguna secuencia como las que se estudiaron en la **LECCIÓN 2: PATRONES SECUENCIALES Y LA CADENCIA**. Una secuencia muy utilizada es por supuesto la cadencia como se vió en la **IDEA 9-B: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE EQUIVALENTE A LA CADENCIA**. Pero también existen otras secuencias como la del **EJERCICIO 2-3: SECUENCIAS POR SEGUNDAS: ARMONIZACIÓN DE LA ESCALA MAYOR Y MENOR**, **EJERCICIO 2-4: SECUENCIA DIATÓNICA POR MOVIMIENTO DE QUINTA DESCENDENTE O CUARTA ASCENDENTE**, **EJERCICIO 2-5: SECUENCIA MODULANTE POR MOVIMIENTO DE QUINTA JUSTA DESCENDENTE O CUARTA JUSTA ASCENDENTE** y el **EJERCICIO 2-6: SECUENCIA MODULANTE UTILIZANDO ACORDES DE SÉPTIMA DISMINUIDA**.

Observa la secuencia por quintas, la cual es muy utilizada por un gran número de compositores, en los compases 8 al 33 del *Preludio* de la *Suite Inglesa en sol menor No.3* de J.S. Bach del **Ejemplo 2-25**.

Otra secuencia muy popular es la que se utiliza en el *Canon en re mayor* de Pachelbel del **Ejemplo 9-31**.

#### Ejemplo 9-31

**Estructura armónica del *Canon en re mayor***

Pachelbel

I      V      vi      iii      IV      I      IV      V      I

Observa la **Tabla 9-11: Secuencia** para los siguientes ejercicios de improvisación.

**Tabla 9-11: Secuencia**

<b>1 SECUENCIA</b>	
<b>2 ESTRUCTURA DE LA FRASE</b>	
1. Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente	
2. Estructura en donde se pospone la repetición del motivo	
3. Estructura con un único motivo	
<b>3 ACORDES DEL ESQUEMA ARMÓNICO</b>	
SECUENCIA (Por quintas o cuartas, escala ascendente o descendente, cadencia, <i>Canon</i> de Pachelbel)	CADENCIA IV-V-I





EJERCICIO 9-12: SECUENCIA

104

- ▶ Realiza una frase siguiendo los pasos del **EJERCICIO 7-1: ESTRUCTURA EN DONDE EL MOTIVO SE REPITE INMEDIATAMENTE CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS, MOVIMIENTO MELÓDICO Y ARMONÍA DEL ANTECEDENTE**, o del **EJERCICIO 7-2: ESTRUCTURA EN DONDE SE POSPONE LA REPETICIÓN DEL MOTIVO CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS Y MOVIMIENTO MELÓDICO**, o del **EJERCICIO 7-3: ESTRUCTURA CON UN ÚNICO MOTIVO, CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS Y MOVIMIENTO MELÓDICO**.
- En los ejemplos expuestos se trabaja con la **Estructura en donde se el motivo se repite inmediatamente**, en compás de 4/4 y en re mayor. Se utiliza el motivo del inciso b) del **Ejemplo 4-4** transformado.
- Elige una secuencia. Para el **Ejemplo 9-32** se elige la del *Canon* de Pachelbel del **Ejemplo 9-31**. Se modifica un poco: después de la subdominante en el compás 3, no se sigue con la tónica, sino con la cadencia V-I. Una secuencia puede ser terminada en cualquier punto, dependiendo del contexto.
- **1 ARMONIZACIÓN DE LA FRASE 1:** En este ejercicio tienes que seguir el movimiento armónico de alguna secuencia que hayas elegido. Piensa el movimiento melódico de acuerdo con esta característica. Apóyate en la **Tabla 9-11: Secuencia**.
- **2 ACOMPAÑAMIENTO DE LA FRASE 1:** Elige un tipo de acompañamiento para tu frase. Revisa las sugerencias de la **LECCIÓN 8: ACOMPAÑAMIENTOS**.
- Para el **Ejemplo 9-32** se elige el acompañamiento del **Ejemplo 8-3: Bajo de Alberti**.
- Une la Frase 1 con el acompañamiento y tócala al piano.
- Utiliza y adapta otro acompañamiento. Toca y escribe el resultado.
- ▶ Realiza la **PRÁCTICA 105**. Piensa en la estructura de la frase, el esqueleto melódico y el esquema armónico. En la **LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO** se utilizan estos ejemplos para completar el período.

Ejemplo 9-32

105

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 9-12** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 9-11: Secuencia**, trabaja con diferentes estructuras. Experimenta con diferentes motivos, frases rítmicas, compases y tonalidades, movimientos melódicos, esquemas armónicos y acompañamientos para la Frase 1. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



**IDEA 9-L: FRASE QUE PROGRESA**

Ya se han mencionado las progresiones en las cuales la marcha armónica termina en un área diferente a la que comenzó.<sup>5</sup> Analiza la progresión del *Valse en la menor* (*Brown Index 150*) de Frédéric Chopin del **Ejemplo 9-33**. En este caso la progresión transita del área de tónica a la del relativo mayor: i → III.

**Ejemplo 9-33**

*Valse en la menor* (*Brown Index 150*) F. Chopin

The image shows two systems of musical notation for the piece 'Valse en la menor' by Frédéric Chopin. Each system consists of a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. Below the bass staff, four chords are labeled: 'i', 'iv', 'V7/III', and 'III'. The first system starts with a measure of rest, followed by measures corresponding to these chords. The second system starts with a measure of rest, followed by measures corresponding to these chords. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

Observa la **Tabla 9-12: Frase que progresa** para los siguientes ejercicios de improvisación.

**Tabla 9-12: Frase que progresa**

<b>1 FRASE QUE PROGRESA</b>	
<b>2 ESTRUCTURA DE LA FRASE</b>	
1. Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente	
2. Estructura en donde se pospone la repetición del motivo	
3. Estructura con un único motivo	
<b>3 ACORDES DEL ESQUEMA ARMÓNICO</b>	
PROGRESIÓN	CADENCIA EN EL NUEVO TONO
I →	V/V - V
i →	V/III

<sup>5</sup> Véase la **IDEA 9-A: SUCESIÓN Y PROGRESIÓN**.



**EJERCICIO 9-13: FRASE QUE PROGRESA**

106

- ▶ Realiza una frase siguiendo los pasos del **EJERCICIO 7-1: ESTRUCTURA EN DONDE EL MOTIVO SE REPITE INMEDIATAMENTE CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS, MOVIMIENTO MELÓDICO Y ARMONÍA DEL ANTECEDENTE**, o del **EJERCICIO 7-2: ESTRUCTURA EN DONDE SE POSPONE LA REPETICIÓN DEL MOTIVO CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS Y MOVIMIENTO MELÓDICO**, o del **EJERCICIO 7-3: ESTRUCTURA CON UN ÚNICO MOTIVO, CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS Y MOVIMIENTO MELÓDICO**.
- En los ejemplos expuestos se trabaja con la **Estructura con un único motivo**, en compás de 3/4 y en fa sostenido menor. Se utiliza el motivo del inciso b) del **Ejemplo 4-4** transformado.
- En el **Ejemplo 9-34** se va a trabajar con la misma progresión que utilizó Chopin en el *Valse en la menor* del **Ejemplo 9-33**.
- **1 ARMONIZACIÓN DE LA FRASE 1:** En este ejercicio la estructura armónica de la frase consiste en una progresión. Piensa el movimiento melódico de acuerdo con esta característica. Apóyate en la **Tabla 9-12: Frase que progresa**.
- **2 ACOMPAÑAMIENTO DE LA FRASE 1:** Elige un tipo de acompañamiento para tu frase. Revisa las sugerencias de la **LECCIÓN 8: ACOMPAÑAMIENTOS**.
- Para el **Ejemplo 9-34** se elige el **Ejemplo 8-4: Vals**.
- Une la Frase 1 con el acompañamiento y tócala al piano.
- Utiliza y adapta otro acompañamiento. Toca y escribe el resultado.
- ▶ Realiza la **PRÁCTICA 107**. Piensa en la estructura de la frase, el esqueleto melódico y el esquema armónico. En la **LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO** se utilizan estos ejemplos para completar el período.

**Ejemplo 9-34**

i                  iv                  V<sub>5</sub><sup>6</sup>/III                  III

107

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 9-13** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 9-12: Frase que progresa**, trabaja con diferentes estructuras. Experimenta con diferentes motivos, frases rítmicas, compases y tonalidades, movimientos melódicos, esquemas armónicos y acompañamientos para la Frase 1. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



### INTERNET 9-A: EJEMPLOS DE FRASES REGULARES

De entre los cientos de ejemplos posibles, se citan los siguientes conformados por frases regulares de 4, 8 y 16 compases. Escúchalos con atención en la página de videos de YouTube. Analiza cada ejemplo y trata de identificar el esquema armónico de cada frase.

Del libro de Ana Magdalena de J.S.Bach:

*Minuet en sol mayor BWV Anh.114* <http://youtu.be/MA4FchuwhH0>

*Minuet en sol menor BWV Anh.115* <http://youtu.be/M8CVU0XSu1s>

*Minuet en sol mayor BWV Anh.116* [http://youtu.be/DQgb\\_lzwm8c](http://youtu.be/DQgb_lzwm8c)

*Polonesa en fa mayor BWV Anh.117b* <http://youtu.be/TiHTNa3BI9c>

*Marcha en sol mayor BWV Anh.124* <http://youtu.be/7yKfkUw50JI>

*Polonesa en sol menor BWV Anh.125* <http://youtu.be/ZfQH0ygbDSg>

*Musette en re mayor BWV Anh.126* <http://youtu.be/70lgkDQWIs0>

Analiza el primer período de la introducción de la ópera *Carmen* de G.Bizet:

*Ouverture de Carmen* <http://youtu.be/PQI5LtRtrb0>

Orquesta del Metropolitan Opera de Nueva York, Director: James Levine.

Dos ejemplos más:

*Venetian Gondolier Op.19 No.6 de las Canciones sin palabras* de F. Mendelssohn:

<http://youtu.be/wPiFPbqRqo0> Piano: Daniel Barenboim.

*Wiegenlied Op 49 No.4* de J. Brahms:

[http://youtu.be/sw3SWf-s\\_Wg](http://youtu.be/sw3SWf-s_Wg) Barítono: Dietrich Fischer-Dieskau; Piano: Wolfgang Sawallisch.



### HERRAMIENTA 9-A: UN ÚNICO MOTIVO

A veces se cree que improvisar es sinónimo de inventar nuevas ideas a cada momento. En este método se intenta probar que el objetivo principal de la improvisación es aprender a transformar y combinar los pocos elementos con los que se trabaje.

No cambies demasiadas veces de ejemplo o motivo. Trabaja con uno solo creando distintas versiones, de manera que adquieras diferentes herramientas y habilidades que puedas utilizar al momento de improvisar. Conoce tu motivo, piensa y reflexiona en él, e imagina nuevas maneras para lograr obtener una idea diferente.






Estudia las obras de los compositores. Analiza cómo resolvieron algún problema musical y trata de adaptar éstos descubrimientos en tus improvisaciones.



### **HERRAMIENTA 9-B: EXAMEN GENERAL**

Aprovechando los ejemplos de este método, analíalos tratando de encontrar los elementos estudiados en la **LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE**.

## LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO

LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO .....	179
 IDEA 10-A: EL PERÍODO .....	180
 IDEA 10-B: MOVIMIENTO ARMÓNICO COMPLETO .....	181
 EJERCICIO 10-1: MOVIMIENTO ARMÓNICO COMPLETO .....	183
 IDEA 10-C: MOVIMIENTO ARMÓNICO INTERRUMPIDO .....	185
 EJERCICIO 10-2: MOVIMIENTO ARMÓNICO INTERRUMPIDO .....	187
 IDEA 10-D: MOVIMIENTO ARMÓNICO PROGRESIVO.....	188
 EJERCICIO 10-3: MOVIMIENTO ARMÓNICO PROGRESIVO.....	190
 IDEA 10-E: REPETICIÓN DEL MOVIMIENTO ARMÓNICO .....	192
 EJERCICIO 10-4: REPETICIÓN DEL MOVIMIENTO ARMÓNICO.....	194
 IDEA 10-F: ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE FRASES Y PERÍODOS DEL <i>MINUET EN SOL MAYOR BWV Anh.114</i> DE JOHANN SEBASTIAN BACH.....	195
 IDEA 10-G: ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE FRASES Y PERÍODOS DEL <i>ESTUDIO EN DO MAYOR OP.10 NO.1</i> DE FRÉDÉRIC CHOPIN.....	196
 INTERNET 10-A: EJEMPLOS DE FRASES REGULARES.....	199
 HERRAMIENTA 10-A: EXAMEN GENERAL.....	200

**E**n la **LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO**, se ejemplifican y practican cuatro movimientos armónicos para un período.<sup>1</sup> Nuevamente el libro de Douglass Green<sup>2</sup> es el referente para este estudio. El período puede convertirse en una sección de una forma binaria, ternaria o rondó, como se ha explicado en las lecciones anteriores.

El objetivo del **CAPÍTULO III: EJERCICIOS DE IMPROVISACIÓN: PEQUEÑAS PIEZAS TONALES** es improvisar piezas pequeñas completas, y así como el motivo ha sido la partícula más pequeña que se ha utilizado para elaborar las frases, los períodos que se armonicen en esta lección serán el elemento constructor principal de las diferentes secciones de cada improvisación.

Aunque se crean períodos de dos frases por razones pedagógicas, en la práctica existen períodos de dos, tres o más frases. Observa por ejemplo la sección **B** del *Minuet en sol mayor BWV Anh.114* de J.S. Bach en la **IDEA 10-F: ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE FRASES Y PERÍODOS DEL MINUET EN SOL MAYOR BWV Anh.114 DE JOHANN SEBASTIAN BACH**. Con la experiencia musical que vayas adquiriendo, podrás construir estructuras cada vez más complejas.



### IDEA 10-A: EL PERÍODO

Como preámbulo antes de iniciar con los ejercicios propiamente dichos, es necesario puntualizar algunas características formales y armónicas del período.

Un período es una estructura compleja, que se conforma por dos o más frases. Éstas pueden ser similares entre sí, diferentes entre sí, o bien una combinación de ambas. Cuando las frases son iguales, se trata de una repetición de la misma frase y no forman una estructura mayor.

Las partes del período se encuentran conectadas gracias a su organización armónica o estructura tonal. Para que un conjunto de frases sea considerado un período, se necesita que la última frase termine el movimiento armónico (y en ocasiones melódico)<sup>3</sup> que la o las frases anteriores hayan dejado incompleto.

En el **Ejemplo 10-1** se encuentran las Frases 1 y 2 del *Adagio* de la *Sonata en fa menor Op.2 No.1* de L.V. Beethoven. La Frase 1 comienza en I y termina con una cadencia abierta en V; la Frase 2 inicia igual que la Frase 1, después prolonga la tónica y termina con una cadencia completa IV-V-I en los compases 7 y 8.

La diferencia entre ambas frases, es que la Frase 2 cierra el movimiento armónico que la Frase 1 dejó incompleto, y debido a esto conforman un período. El movimiento armónico se resume como:

I → V; I → IV-V-I.

Si existe alguna duda sobre estos conceptos, se sugiere revisar la **LECCIÓN 5: BREVE REPASO DE ANÁLISIS MUSICAL**.

<sup>1</sup> Véase la **IDEA 5-B: COMBINACIÓN DE FRASES** de la **LECCIÓN 5: BREVE REPASO DE ANÁLISIS MUSICAL**.

<sup>2</sup> Douglass M. Green, *Form in Tonal Music. An Introduction to Analysis*, 2a.ed. (Austin Texas: Holt Rinehart, 1979), 50-67.

<sup>3</sup> Véase la **IDEA 5-D: PERÍODO QUE SE FORMA CUANDO DOS FRASES TIENEN MOVIMIENTO ARMÓNICO COMPLETO, PERO MOVIMIENTO MELÓDICO INCOMPLETO: ANÁLISIS DE LAS FRASES 1 y 2 DE LA MUSETTE EN RE MAYOR BWV Anh.126 DE J.S. BACH** y la **IDEA 5-F: PERÍODO QUE SE FORMA CUANDO DOS FRASES TIENEN MOVIMIENTO ARMÓNICO COMPLETO, PERO MOVIMIENTO MELÓDICO INCOMPLETO: ANÁLISIS DEL INICIO DEL GRANDE VALSE BRILLANTE OP.18 DE F. CHOPIN** de la **LECCIÓN 5: BREVE REPASO DE ANÁLISIS MUSICAL**.

Ejemplo 10-1

*Sonata en fa menor Op.2 No.1*

L.V. Beethoven

FRASE 1  
Adagio

5 FRASE 2

Busca en la literatura pianística ejemplos de períodos. Analízalos y tócalos. Trata de descifrar la estructura armónica de cada frase del período, así como la estructura armónica de éste, de acuerdo con lo que se va a repasar en esta lección.



**IDEA 10-B: MOVIMIENTO ARMÓNICO COMPLETO**

Ejemplo 10-2

*Coral*

R. Schumann

En el *Coral* del *Álbum de la Juventud Op.68* de R. Schumann del **Ejemplo 10-2** se observa un período que consta de dos frases. Aunque ambas frases se parecen rítmicamente, difieren en el tipo de cadencia con la que concluye cada una.

La Frase 1 inicia en tónica y progresa hacia la zona de la dominante (tratada como una tónica secundaria, ya que aparece después de una dominante secundaria). Termina con una cadencia auténtica perfecta débil (resuelve en el segundo tiempo del compás 4) que reafirma la dominante  $V/V \rightarrow V$ . La Frase 2 inicia en  $vi$ , y termina con una cadencia completa perfecta fuerte (resuelve en el tiempo fuerte del compás 8) en la tónica original  $IV_6-V \rightarrow I$ .



## LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO

Aunque ambas cadencias son auténticas perfectas porque terminan en posición de octava, la cadencia de la Frase 2 es más conclusiva porque:

1. Termina en la tónica original.
2. Es una cadencia fuerte que termina en el primer tiempo del compás.
3. Utiliza una figura más larga que la de la Frase 1.

Este período inicia estableciendo la tónica, progresa hacia la dominante y después de una cadencia completa regresa a la tónica. El ciclo armónico del período se visualiza como: I → V → I.

Debido al ciclo completo de la estructura tonal, estas dos frases se relacionan y forman un período. El movimiento armónico de este período es completo.

Observa la **Tabla 10-1: Movimiento armónico completo** para los siguientes ejercicios de improvisación.

**Tabla 10-1: Movimiento armónico completo**

① MOVIMIENTO ARMÓNICO COMPLETO	
② ESTRUCTURA DE LA FRASE	
FRASE 1	FRASE 2
1. Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente	
2. Estructura en donde se pospone la repetición del motivo	
3. Estructura con un único motivo	
③ ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE	
Tabla 9-1: Esquema armónico de la frase equivalente a la cadencia <span style="float: right; border: 1px solid black; padding: 2px;">Frase = Cadencia</span>	
Tabla 9-3: Esquema armónico de la frase consistente en un único acorde	
Tabla 9-4: Cadencia precedida por un único acorde	Acorde - <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Cadencia</span>
Tabla 9-5: Sucesión dentro de la cadencia	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Sucesión dentro de la cadencia</span>
Tabla 9-6: Cadencia precedida por sucesión	Sucesión - <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Cadencia</span>
Tabla 9-7: Cadencia precedida por progresión	Progresión - <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Cadencia</span>
Tabla 9-8: Elaboración de la progresión	Elaboración de la progresión - <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Cadencia</span>
Tabla 9-9: Cadencia precedida por una combinación de sucesión y progresión	Sucesión y progresión - <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Cadencia</span>
Tabla 9-10: Cadencia precedida por el movimiento paralelo en las voces externas	Paralelo - <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Cadencia</span>
Tabla 9-11: Secuencia	
Tabla 9-12: Frase que progresa	Frase que progresa - <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Cadencia</span>
④ ACORDES DEL MOVIMIENTO ARMÓNICO COMPLETO	
I → <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">V/V - V</span>	V → <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">V - I</span>
i → <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">V/III - III</span>	III → <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">V - i</span>

En la **Tabla 10-1: Movimiento armónico completo** se observan los siguientes elementos:

- ① **MOVIMIENTO ARMÓNICO COMPLETO:** Se anota el movimiento armónico con el que se trabaja.
- ② **ESTRUCTURA DE LA FRASE:** Se encuentran las tres estructuras para la frase con las cuales se ha trabajado desde la **LECCIÓN 6: RITMO**. Las dos frases del período deben de tener la misma estructura.
- ③ **ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE:** Se encuentran los esquemas armónicos que se estudiaron en la **LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE**. Para una referencia más rápida se escribe el nombre de la tabla en donde apareció por primera vez el esquema, y a su lado derecho, y sólo en esta primera tabla, una síntesis en donde se coloca el lugar de la cadencia y los elementos que aparecen antes o dentro de ella.
- ④ **ACORDES DEL MOVIMIENTO ARMÓNICO COMPLETO:** Serie de acordes que indican el grado más frecuente con el que puede iniciar cada frase, y en un recuadrado la cadencia con la cual puede terminar.

En el período que tiene movimiento armónico completo, y cuando se trata del modo mayor, es muy común iniciar en la tónica, progresar hacia el quinto grado, que puede ser preparado mediante una dominante secundaria con o sin séptima, para crear una tónica secundaria como en el **Ejemplo 10-2**, y concluir en la tónica.

En el modo menor, el período puede iniciar en tónica, progresar hacia el relativo mayor, que a su vez puede ser preparado por una dominante secundaria con o sin séptima y regresar a la tónica.

Observa que aparecen suficientes variables con las cuales trabajar. Una buena práctica es que utilices algunas de ellas para realizar uno o varios períodos. Es deseable repetir el proceso con varios ejemplos para familiarizarte con el tema. Puede ser que algunas de las estructuras no se puedan utilizar en algún ejercicio específico, y debes descubrir cuándo y dónde pueden ser aplicadas ciertas formas.



## EJERCICIO 10-1: MOVIMIENTO ARMÓNICO COMPLETO

108

- ▶ **1 FRASE 1:** Para cubrir la opción **1 FRASE 1** de la **Tabla 10-1: Movimiento armónico completo**, elige una frase de las que trabajaste en el **EJERCICIO 9-1: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE EQUIVALENTE A LA CADENCIA: ESTRUCTURA EN DONDE EL MOTIVO SE REPITE INMEDIATAMENTE**, o en el **EJERCICIO 9-2: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE EQUIVALENTE A LA CADENCIA: ESTRUCTURA EN DONDE SE POSPONE LA REPETICIÓN DEL MOTIVO**, o en el **EJERCICIO 9-3: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE EQUIVALENTE A LA CADENCIA: ESTRUCTURA CON UN ÚNICO MOTIVO**, o en el **EJERCICIO 9-4: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE CONSISTENTE EN UN ÚNICO ACORDE**, o en el **EJERCICIO 9-5: CADENCIA PRECEDIDA POR UN ÚNICO ACORDE**, o en el **EJERCICIO 9-6: SUCESIÓN DENTRO DE LA CADENCIA**, o en el **EJERCICIO 9-7: CADENCIA PRECEDIDA POR SUCESIÓN**, o en el **EJERCICIO 9-8: CADENCIA PRECEDIDA POR PROGRESIÓN**, o en el **EJERCICIO 9-9: ELABORACIÓN DE LA PROGRESIÓN**, o en el **EJERCICIO 9-10: CADENCIA PRECEDIDA POR UNA COMBINACIÓN DE SUCESIÓN Y PROGRESIÓN**, o en el **EJERCICIO 9-11: CADENCIA PRECEDIDA POR EL MOVIMIENTO PARALELO EN LAS VOCES EXTERNAS**, o en el **EJERCICIO 9-12: SECUENCIA**, o en el **EJERCICIO 9-13: FRASE QUE PROGRESA**.
- **2 ESTRUCTURA DE LA FRASE 1:** La opción **2** de la **Tabla 10-1: Movimiento armónico completo**, menciona la estructura de las frases. Analiza la Frase 1 de tu ejemplo.
- **3 ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE 1:** La opción **3** de la **Tabla 10-1: Movimiento armónico completo**, menciona las estructuras armónicas para las Frases 1 y 2. Analiza tu ejemplo.
- Para trabajar este ejercicio y desplegar un modelo se elige el **Ejemplo 9-9** en donde se utiliza la **Estructura en donde se pospone la repetición del motivo**, y el esquema armónico de la frase es el de la **Tabla 9-1: Esquema armónico de la frase equivalente a la cadencia**.
- **4 MOVIMIENTO ARMÓNICO COMPLETO FRASE 1:** Apoyándote en la opción **4** de la **Tabla 10-1: Movimiento armónico completo**, adapta la Frase 1. En este punto debes de investigar qué esquemas armónicos pueden ser utilizados para este caso en particular, cuáles no y cómo se pueden modificar.
- En el **Movimiento armónico completo**, la Frase 1 debe terminar en la dominante en caso de una tonalidad mayor, o en el relativo mayor en el caso de una tonalidad menor.
- Como la Frase 1 debe terminar en la dominante o el relativo mayor, el **Ejemplo 9-9** se transforma melódica y armónicamente para ajustarse al esquema armónico de la **Tabla 9-12: Frase que progresa**.

## LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO

Para modular de mi menor a sol mayor, se utiliza un acorde pivote, el de cuarto grado que se convierte en segundo grado en sol mayor (compás 2).<sup>4</sup> Observa el **Ejemplo 10-3**.

### Ejemplo 10-3

- **1 FRASE 2:** Para cubrir la opción **1 FRASE 2** de la **Tabla 10-1: Movimiento armónico completo**, realiza la Frase 2 continuando con la estructura planteada en la Frase 1. Consulta las tablas sugeridas en la **LECCIÓN 7: RITMO Y MELODÍA**.
- **2 ESTRUCTURA DE LA FRASE 2:** La estructura debe ser la misma que elegiste para la Frase 1.
- **3 ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE 2** y **4 MOVIMIENTO ARMÓNICO COMPLETO FRASE 2:** Las opciones **3** y **4** de la **Tabla 10-1: Movimiento armónico completo**, mencionan el esquema armónico para las Frases 1 y 2, y el movimiento armónico del período. Elige un esquema armónico para la Frase 2 de acuerdo con el movimiento armónico del período. En este punto debes de investigar qué esquemas armónicos pueden ser utilizados para este caso en particular, cuáles no y cómo se pueden modificar.
- Como el período tiene **Movimiento armónico completo**, una opción para la Frase 2 es empezar en el tono anterior y mediante una progresión terminar en la tónica original, o bien iniciar con la dominante del tono original y terminar en ese tono.
- Toca y escribe tu ejemplo.
- Para continuar el **Ejemplo 10-3** y unirlo a la Frase 2, se modificó el acompañamiento en el compás 4 para enlazarlo a la dominante que inicia la Frase 2.
- Como la Frase 2 debe terminar en la tónica original, en la Frase 2 del **Ejemplo 10-4**, se elige la estructura armónica de la **Tabla 9-6: Cadencia precedida por sucesión**. Observa que el V se expande mediante un acorde de 6+lt., y antecede a la cadencia completa iv-V-i.
- En el **Ejemplo 10-4**, ambas frases cuentan con una estructura (**Estructura en donde se pospone la repetición del motivo**), un esquema armónico (la Frase 1 la de la **Tabla 9-12: Frase que progresa**, y la Frase 2 la de la **Tabla 9-6: Cadencia precedida por sucesión**), y el resultado es un período con **Movimiento armónico completo**.
- ▶ Realiza la **PRÁCTICA 109**. Analiza con cuidado cada estructura.

### Ejemplo 10-4

<sup>4</sup> Véase el **EJERCICIO 3-3: MODULACIÓN MEDIANTE ACORDES PIVOTE: EL PIVOTE ES UN ACORDE DIFERENTE A LA TÓNICA DEL TONO ORIGINAL** de la **LECCIÓN 3: MODULACIÓN**.

FRASE 2

109

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 10-1** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 10-1: Movimiento armónico completo**, trabaja con diferentes estructuras. Experimenta con diferentes motivos, frases rítmicas, compases y tonalidades, movimientos melódicos y esquemas armónicos. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



**IDEA 10-C: MOVIMIENTO ARMÓNICO INTERRUPTIDO**

**Ejemplo 10-5**

*El jinete indómito*

En *El jinete indómito* del *Álbum de la Juventud Op.68* de R. Schumann del **Ejemplo 10-5** se encuentran dos frases similares que forman un período, porque la cadencia auténtica perfecta que termina la Frase 2, concluye el movimiento armónico que la semicadencia de la Frase 1 dejó inconcluso.

En el **Ejemplo 10-2**, el movimiento armónico completo del período iniciaba en tónica, progresaba hacia la dominante y terminaba regresando a la tónica original.

Sin embargo, en el **Ejemplo 10-5** la Frase 1 inicia el movimiento armónico llegando hasta la dominante sin resolver a la tónica. En este punto el movimiento armónico se interrumpe (se señala con dos diagonales //).<sup>5</sup> La Frase 2 no continúa simplemente con el movimiento armónico de la Frase 1, sino que comienza desde el principio como la Frase 1, recorre el mismo camino armónico y melódico, pero esta vez resuelve con una cadencia auténtica perfecta en la tónica.

También estudia las Frases 1 y 2 de la *Cancioncilla tarareada* de Schumann del **Ejemplo 5-1**, el *Tema de la Oda a la Alegría* de la *Sinfonía No.9* de Ludwig Van Beethoven del **Ejemplo 5-6**, las Frases 1 y 2 del *Minet en sol mayor BWV Anh.114* de J.S. Bach del **Ejemplo 5-15** y la *Cancioncilla popular* de R. Schumann del **Ejemplo 6-7**.

Observa la **Tabla 10-2: Movimiento armónico interrumpido** para los siguientes ejercicios de improvisación.

<sup>5</sup> Véase la sección **1 ACORDES ESTRUCTURALES** de la **IDEA 5-C: FORMA TERNARIA COMPLETAMENTE SECCIONAL: ANÁLISIS DE LA CANCIONCILLA TARAREADA DE R. SCHUMANN** de la **LECCIÓN 5: BREVE REPASO DE ANÁLISIS MUSICAL**.

Tabla 10-2: Movimiento armónico interrumpido

1 MOVIMIENTO ARMÓNICO INTERRUMPIDO	
2 ESTRUCTURA DE LA FRASE	
FRASE 1	FRASE 2
1. Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente	
2. Estructura en donde se pospone la repetición del motivo	
3. Estructura con un único motivo	
3 ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE	
Tabla 9-1: Esquema armónico de la frase equivalente a la cadencia	
Tabla 9-3: Esquema armónico de la frase consistente en un único acorde	
Tabla 9-4: Cadencia precedida por un único acorde	
Tabla 9-5: Sucesión dentro de la cadencia	
Tabla 9-6: Cadencia precedida por sucesión	
Tabla 9-7: Cadencia precedida por progresión	
Tabla 9-8: Elaboración de la progresión	
Tabla 9-9: Cadencia precedida por una combinación de sucesión y progresión	
Tabla 9-10: Cadencia precedida por el movimiento paralelo en las voces externas	
Tabla 9-11: Secuencia	
Tabla 9-12: Frase que progresa	
4 ACORDES DEL MOVIMIENTO ARMÓNICO INTERRUMPIDO	
$I \rightarrow V //$ $i \rightarrow V //$	$I \rightarrow V - I$ $i \rightarrow V - i$

En la **Tabla 10-2: Movimiento armónico interrumpido** se observan los siguientes elementos:

- 1 **MOVIMIENTO ARMÓNICO INTERRUMPIDO**: Se anota el movimiento armónico con el que se trabaja.
- 2 **ESTRUCTURA DE LA FRASE**: Se encuentran las tres estructuras para la frase con las cuales se ha trabajado desde la **LECCIÓN 6: RITMO**. Las dos frases del período deben de tener la misma estructura.
- 3 **ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE**: Se encuentran los esquemas armónicos que se estudiaron en la **LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE**.
- 4 **ACORDES DEL MOVIMIENTO ARMÓNICO INTERRUMPIDO**: En el período que tiene movimiento armónico interrumpido, la Frase 1 inicia en la tónica de una tonalidad mayor o menor y termina en el quinto grado. La Frase 2 recorre el mismo camino melódico y armónico que la Frase 1 pero termina en la tónica original.

Observa que aparecen suficientes variables con las cuales trabajar. Una buena práctica es que utilices algunas de ellas para realizar uno o varios períodos. Es deseable repetir el proceso con varios ejemplos para familiarizarse con el tema. Puede ser que algunas de las estructuras no se puedan utilizar en algún ejercicio específico, y debes descubrir cuándo y dónde pueden ser aplicadas ciertas formas.



## EJERCICIO 10-2: MOVIMIENTO ARMÓNICO INTERRUPTIDO

110

- ▶ **1 FRASE 1:** Para cubrir la opción **1 FRASE 1** de la **Tabla 10-2: Movimiento armónico interrumpido**, elige una frase de las que trabajaste en los **EJERCICIOS 9-1 al 9-13**.<sup>6</sup>
- **2 ESTRUCTURA DE LA FRASE 1:** La opción **2** de la **Tabla 10-2: Movimiento armónico interrumpido**, menciona la estructura de las frases. Analiza la Frase 1 de tu ejemplo.
- **3 ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE 1:** La opción **3** de la **Tabla 10-2: Movimiento armónico interrumpido**, menciona los esquemas armónicos para las Frases 1 y 2. Analiza tu ejemplo.
- Para trabajar este ejercicio y desplegar un modelo se elige el **Ejemplo 9-8** en donde se utiliza la **Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente** y el esquema armónico de la frase es el de la **Tabla 9-1: Esquema armónico de la frase equivalente a la cadencia**.
- **4 MOVIMIENTO ARMÓNICO INTERRUPTIDO FRASE 1:** Apoyándote en la opción **4** de la **Tabla 10-2: Movimiento armónico interrumpido**, adapta la Frase 1. En este punto debes de investigar qué esquemas armónicos pueden ser utilizadas para este caso en particular, cuáles no y cómo se pueden modificar.
- En el **Movimiento armónico interrumpido**, la Frase 1 debe terminar en la dominante.
- El **Ejemplo 9-8** termina en la dominante, en donde se interrumpe el movimiento armónico. De esta manera se ajusta al **Movimiento armónico interrumpido**.
- **1 FRASE 2:** Para cubrir la opción **1 FRASE 2** de la **Tabla 10-2: Movimiento armónico interrumpido**, realiza la Frase 2 continuando con la estructura planteada en la Frase 1. Consulta las tablas sugeridas en la **LECCIÓN 7: RITMO Y MELODÍA**.
- **2 ESTRUCTURA DE LA FRASE 2:** La estructura debe ser la misma que elegiste para la Frase 1.
- **3 ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE 2** y **4 MOVIMIENTO ARMÓNICO INTERRUPTIDO FRASE 2:** Las opciones **3** y **4** de la **Tabla 10-2: Movimiento armónico interrumpido**, mencionan el esquema armónico para las Frases 1 y 2, y el movimiento armónico del período.
- En el **Movimiento armónico interrumpido**, la Frase 2 inicia y sigue el mismo camino de la Frase 1, con la salvedad de que termina con una cadencia que reafirma la tonalidad original.
- Toca y escribe tu ejemplo.
- En el **Ejemplo 10-6**, la Frase 2 utiliza el mismo esquema armónico que la Frase 1, la de la **Tabla 9-1: Esquema armónico de la frase equivalente a la cadencia**, pero ahora termina en la tónica original. Ambas frases cuentan con una estructura (**Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente**), un esquema armónico (**Tabla 9-1: Esquema armónico de la frase equivalente a la cadencia**), y el resultado es un período con **Movimiento armónico interrumpido**.
- ▶ Realiza la **PRÁCTICA 111**. Analiza con cuidado cada estructura.

<sup>6</sup> Para una relación detallada de los nombres de cada ejercicios véase la sección **1 FRASE 1** del **EJERCICIO 10-1: MOVIMIENTO ARMÓNICO COMPLETO**.

Ejemplo 10-6

FRASE 1  
Antecedente Consecuente

FRASE 2  
Antecedente Consecuente

111

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 10-2** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 10-2: Movimiento armónico interrumpido**, trabaja con diferentes estructuras. Experimenta con diferentes motivos, frases rítmicas, compases y tonalidades, movimientos melódicos y esquemas armónicos. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



**IDEA 10-D: MOVIMIENTO ARMÓNICO PROGRESIVO**

Ejemplo 10-7

*Siciliana* R. Schumann

FRASE 1 FRASE 2

$[a]$   $V_3^2$   $i^6$   $V_6^{II}$   $II=V$   $V$   $i$   $V$   $i$

$[e]$   $V_6^V$   $V$   $i$   $V$   $i$

En la *Siciliana* del *Álbum de la Juventud Op.68* de R. Schumann del **Ejemplo 10-7**, la Frase 1 inicia en la segunda inversión del acorde de dominante con séptima de la menor, y termina con una cadencia auténtica imperfecta con la primera inversión de tónica. La Frase 2 progresa y termina en la dominante menor, pero no tratada como una semicadencia, sino como una tónica secundaria. El movimiento armónico de este período progresa del área de la tónica al de la dominante menor. La cadencia auténtica perfecta al final de la Frase 2 cierra el movimiento armónico que la Frase 1 dejó abierto, aunque no en la tónica original, sino en un área diferente, la dominante en este caso.

Cuando un período tiene movimiento armónico progresivo y establece alguna tónica secundaria, generalmente se encuentra dentro de una estructura más grande que posteriormente tendrá que resolver en la tonalidad original.

## LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO

Observa el *Menuetto* de la *Sonata en fa menor Op.2 No.1* de L.V. Beethoven del **Ejemplo 10-8**. La Frase 1 inicia en la tónica, y mediante una sucesión de acordes termina en el mismo acorde. La tónica simplemente se expande. La Frase 2 realiza el mismo movimiento armónico y melódico que la Frase 1, pero una tercera menor más arriba, como una secuencia. Modula hacia el relativo mayor, y también expande el acorde de la nueva tónica, el de la bemol mayor.

De los compases 9 al 14, simplemente se trata de una extensión de la frase que reafirma la nueva tonalidad. La modulación que aquí se presenta es seccional.<sup>7</sup>

### Ejemplo 10-8

*Sonata en fa menor Op.2 No.1*

Menuetto Allegretto L.V. Beethoven

Analiza otros ejemplos en modo menor: *Valse en la menor (Brown Index 150)* de F. Chopin del **Ejemplo 6-8** y la *Serenata D.957a* de F. Schubert del **Ejemplo 9-3**.

Cuando una obra se encuentra en modo mayor, es probable que la Frase 2 progrese hacia la dominante. Observa la *Sonatina en do mayor Op.36 No.1* de M. Clementi del **Ejemplo 6-9** y la *Cancioncita de caza* de R. Schumann del **Ejemplo 6-10**.

Observa la **Tabla 10-3: Movimiento armónico progresivo** para los siguientes ejercicios de improvisación.

**Tabla 10-3: Movimiento armónico progresivo**

① MOVIMIENTO ARMÓNICO PROGRESIVO	
② ESTRUCTURA DE LA FRASE	
FRASE 1	FRASE 2
1. Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente	
2. Estructura en donde se pospone la repetición del motivo	
3. Estructura con un único motivo	
③ ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE	
Tabla 9-1: Esquema armónico de la frase equivalente a la cadencia	
Tabla 9-3: Esquema armónico de la frase consistente en un único acorde	

<sup>7</sup> Véase el **EJERCICIO 3-1: MODULACIÓN SECCIONAL** de la **LECCIÓN 3: MODULACIÓN**.



Tabla 9-4: Cadencia precedida por un único acorde						
Tabla 9-5: Sucesión dentro de la cadencia						
Tabla 9-6: Cadencia precedida por sucesión						
Tabla 9-7: Cadencia precedida por progresión						
Tabla 9-8: Elaboración de la progresión						
Tabla 9-9: Cadencia precedida por una combinación de sucesión y progresión						
Tabla 9-10: Cadencia precedida por el movimiento paralelo en las voces externas						
Tabla 9-11: Secuencia						
Tabla 9-12: Frase que progresa						
<b>4 ACORDES DEL MOVIMIENTO ARMÓNICO PROGRESIVO</b>						
<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 33%; text-align: center;">I → V-I   → V</td> <td style="width: 33%; text-align: center;">I ó V → V/V - V</td> <td style="width: 33%;"></td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">i → V-I   → V</td> <td style="text-align: center;">I ó III → V/V - III</td> <td></td> </tr> </table>	I → V-I   → V	I ó V → V/V - V		i → V-I   → V	I ó III → V/V - III	
I → V-I   → V	I ó V → V/V - V					
i → V-I   → V	I ó III → V/V - III					

En la **Tabla 10-3: Movimiento armónico progresivo**, se observan los siguientes elementos:

- 1 **MOVIMIENTO ARMÓNICO PROGRESIVO**: Se anota el movimiento armónico con el que se trabaja.
- 2 **ESTRUCTURA DE LA FRASE**: Se encuentran las tres estructuras para la frase con las cuales se ha trabajado desde la **LECCIÓN 6: RITMO**. Las dos frases del período deben de tener la misma estructura.
- 3 **ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE**: Se encuentran los esquemas armónicos que se estudiaron en la **LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE**.
- 4 **ACORDES DEL MOVIMIENTO ARMÓNICO PROGRESIVO**: En el período que tiene movimiento armónico progresivo, la Frase 1 termina con una cadencia en la tónica o bien en semicadencia. Cuando la pieza se encuentra en una tonalidad mayor, la Frase 2 progresa y termina en la dominante, y si está menor, en el relativo mayor.

Observa que aparecen suficientes variables con las cuales trabajar. Una buena práctica es que utilices algunas de ellas para realizar uno o varios períodos. Es deseable repetir el proceso con varios ejemplos para familiarizarse con el tema. Puede ser que algunas de las estructuras no se puedan utilizar en algún ejercicio específico, y debes descubrir cuándo y dónde pueden ser aplicadas ciertas formas.



### EJERCICIO 10-3: MOVIMIENTO ARMÓNICO PROGRESIVO

112

- ▶ 1 **FRASE 1**: Para cubrir la opción 1 **FRASE 1** de la **Tabla 10-3: Movimiento armónico progresivo**, elige una frase de las que trabajaste en el los **EJERCICIOS 9-1 al 9-13**.<sup>8</sup>
- 2 **ESTRUCTURA DE LA FRASE 1**: La opción 2 de la **Tabla 10-3: Movimiento armónico progresivo**, menciona la estructura de las frases. Analiza la Frase 1 de tu ejemplo.
- 3 **ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE 1**: La opción 3 de la **Tabla 10-3: Movimiento armónico progresivo**, menciona los esquemas armónicos para las Frases 1 y 2. Analiza tu ejemplo.

<sup>8</sup> Para una relación detallada de los nombres de cada ejercicios véase la sección 1 **FRASE 1** del **EJERCICIO 10-1: MOVIMIENTO ARMÓNICO COMPLETO**.

- Para trabajar este ejercicio y desplegar un modelo se elige el **Ejemplo 9-10** en donde se utiliza la **Estructura con un único motivo**, y el esquema armónico de la frase es la de la **Tabla 9-1: Esquema armónico de la frase equivalente a la cadencia**.
- **4 MOVIMIENTO ARMÓNICO PROGRESIVO FRASE 1:** Apoyándote en la opción **4** de la **Tabla 10-3: Movimiento armónico progresivo**, adapta la Frase 1. En este punto debes de investigar qué esquemas armónicos pueden ser utilizadas para este caso en particular, cuáles no y cómo se pueden modificar.
- En el **Movimiento armónico progresivo**, la Frase 1 puede terminar en tónica (como en el **Ejemplo 9-10**) o dominante.
- Como el movimiento va a progresar de la tónica menor al relativo mayor, en el **Ejemplo 10-9** se cambió la anacrusa de manera que conduzca a sol mayor.

**Ejemplo 10-9**

FRASE 1

i iv<sub>4</sub><sup>6</sup> V<sub>5</sub><sup>6</sup> i

- **1 FRASE 2:** Para cubrir la opción **1 FRASE 2** de la **Tabla 10-4: Movimiento armónico progresivo**, realiza la Frase 2 continuando con la estructura planteada en la Frase 1. Consulta las tablas sugeridas en la **LECCIÓN 7: RITMO Y MELODÍA**.
- **2 ESTRUCTURA DE LA FRASE 2:** La estructura debe ser la misma que elegiste para la Frase 1.
- **3 ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE 2** y **4 MOVIMIENTO ARMÓNICO PROGRESIVO FRASE 2:** Las opciones **3** y **4** de la **Tabla 10-3: Movimiento armónico progresivo**, mencionan el esquema armónico para las Frases 1 y 2, y el movimiento armónico del período. Elige un esquema armónico para la Frase 2 de acuerdo con el movimiento armónico del período. En este punto debes de investigar qué esquemas armónicos pueden ser utilizados para este caso en particular, cuáles no y cómo se pueden modificar.
- Como la estructura es el **Movimiento armónico progresivo**, una opción para la Frase 2 es empezar en el tono anterior y mediante una progresión terminar en la dominante si es una tonalidad mayor, o en el relativo mayor si es menor. También puede empezar en el nuevo tono mediante una modulación seccional.<sup>9</sup>
- Toca y escribe tu ejemplo.
- En el **Ejemplo 10-10**, se repite la Frase 1 en una secuencia a la manera del **Ejemplo 10-8** de Beethoven.
- En el **Ejemplo 10-10**, ambas frases cuentan con una estructura (**Estructura con un único motivo**), un esquema armónico (la de la **Tabla 9-1: Esquema armónico de la frase equivalente a la cadencia**), y el resultado es un período con **Movimiento armónico progresivo**.
- Realiza la **PRÁCTICA 113**. Analiza con cuidado cada estructura.

**Ejemplo 10-10**

FRASE 1 FRASE 2

i iv<sub>4</sub><sup>6</sup> V<sub>5</sub><sup>6</sup> i I IV<sub>4</sub><sup>6</sup> V<sub>5</sub><sup>6</sup> I

de III

113

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 10-3** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 10-4: Movimiento armónico progresivo**, trabaja con diferentes estructuras. Experimenta con diferentes motivos, frases rítmicas, compases y tonalidades, movimientos melódicos y esquemas armónicos. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



### IDEA 10-E: REPETICIÓN DEL MOVIMIENTO ARMÓNICO

En la *Hoja de Álbum en mi menor* de E. Grieg del **Ejemplo 10-11** se observa que tanto la Frase 1 como la Frase 2 inician en tónica y terminan con una cadencia auténtica perfecta. El recorrido melódico de ambas frases también es muy similar, salvo algunas notas que varían ligeramente la melodía original. A pesar de que el movimiento armónico de ambas frases es idéntico, la Frase 2 no es una repetición idéntica de la Frase 1.

#### Ejemplo 10-11

*Hoja de Álbum*

E. Grieg

En la **IDEA 5-D: PERÍODO QUE SE FORMA CUANDO DOS FRASES TIENEN MOVIMIENTO ARMÓNICO COMPLETO, PERO MOVIMIENTO MELÓDICO INCOMPLETO: ANÁLISIS DE LAS FRASES 1 y 2 DE LA MUSETTE EN RE MAYOR BWV Anh.126 DE J.S. BACH** y en la **IDEA 5-F: PERÍODO QUE SE FORMA CUANDO DOS FRASES TIENEN MOVIMIENTO ARMÓNICO COMPLETO, PERO MOVIMIENTO MELÓDICO INCOMPLETO: ANÁLISIS DEL INICIO DEL GRANDE VALSE BRILLANTE OP.18 DE F. CHOPIN** se mencionó que cuando dos frases cuentan con el mismo recorrido armónico y terminan con la misma cadencia, pueden formar un período, siempre y cuando el movimiento melódico se encuentre incompleto en la Frase 1, y sea completado en la Frase 2.

Al analizar el **Ejemplo 10-11**, se siente que, aunque ambas frases terminan en la tónica, la cadencia de la Frase 2 es más contundente porque:

1. La tónica mi de la soprano de la Frase 2 tiene una duración mayor que la de la Frase 1.
2. El acompañamiento termina con un silencio en la Frase 2, mientras que el de la Frase 1 continúa para unirse a la siguiente frase.
3. La Frase 2 termina con un silencio de corchea en el bajo, que invita a respirar antes de continuar.

Por estas razones la Frase 2 no es una repetición de la Frase 1, sino que es una frase diferente, similar a la Frase 1, y que al terminar el movimiento melódico que la Frase 1 había dejado incompleto, forman un período.<sup>10</sup>

Revisa las Frases 1 y 2 de la *Musette en re mayor BWV Anh.126* del libro de *Ana Magdalena Bach* de J.S. Bach del **Ejemplo 5-4**, y *Mary had a Little Lamb* del **Ejemplo 5-5**.

Observa la **Tabla 10-4: Repetición del movimiento armónico** para los siguientes ejercicios de improvisación.

<sup>10</sup> Véase la **IDEA 5-B: COMBINACIÓN DE FRASES** de la **LECCIÓN 5: BREVE REPASO DE ANÁLISIS MUSICAL**.

Tabla 10-4: Repetición del movimiento armónico

① REPETICIÓN DEL MOVIMIENTO ARMÓNICO	
② ESTRUCTURA DE LA FRASE	
FRASE 1	FRASE 2
1. Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente	
2. Estructura en donde se pospone la repetición del motivo	
3. Estructura con un único motivo	
③ ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE	
Tabla 9-1: Esquema armónico de la frase equivalente a la cadencia	
Tabla 9-3: Esquema armónico de la frase consistente en un único acorde	
Tabla 9-4: Cadencia precedida por un único acorde	
Tabla 9-5: Sucesión dentro de la cadencia	
Tabla 9-6: Cadencia precedida por sucesión	
Tabla 9-7: Cadencia precedida por progresión	
Tabla 9-8: Elaboración de la progresión	
Tabla 9-9: Cadencia precedida por una combinación de sucesión y progresión	
Tabla 9-10: Cadencia precedida por el movimiento paralelo en las voces externas	
Tabla 9-11: Secuencia	
Tabla 9-12: Frase que progresa	
④ ACORDES DE LA REPETICIÓN DEL MOVIMIENTO ARMÓNICO	
I → V-i	I → V-i
i → V-i	i → V-i

En la **Tabla 10-4: Repetición del movimiento armónico** se observan los siguientes elementos:

- ① **REPETICIÓN DEL MOVIMIENTO ARMÓNICO:** Se anota el movimiento armónico con el que se trabaja.
- ② **ESTRUCTURA DE LA FRASE:** Se encuentran las tres estructuras para la frase con las cuales se ha trabajado desde la **LECCIÓN 6: RITMO**. Las dos frases del período deben de tener la misma estructura.
- ③ **ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE:** Se encuentran los esquemas armónicos que se estudiaron en la **LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE**.
- ④ **ACORDES DE LA REPETICIÓN DEL MOVIMIENTO ARMÓNICO:** En el período con repetición del movimiento armónico, ambas frases realizan el mismo recorrido armónico terminando con una cadencia conclusiva en tónica. Lo que las distingue es la resolución del movimiento melódico: la Frase 1 deja inconclusa la melodía, que la Frase 2 finaliza.

Observa que aparecen suficientes variables con las cuales trabajar. Una buena práctica es que utilices algunas de ellas para realizar uno o varios períodos. Es deseable repetir el proceso con varios ejemplos para familiarizarse con el tema. Puede ser que algunas de las estructuras no se puedan utilizar en algún ejercicio específico, y debes descubrir cuándo y dónde pueden ser aplicadas ciertas formas.



## EJERCICIO 10-4: REPETICIÓN DEL MOVIMIENTO ARMÓNICO

114

- ▶ **1 FRASE 1:** Para cubrir la opción **1 FRASE 1** de la **Tabla 10-4: Repetición de movimiento armónico**, elige una frase de las que trabajaste en los **EJERCICIOS 9-1 al 9-13**.<sup>11</sup>
- **2 ESTRUCTURA DE LA FRASE 1:** La opción **2** de la **Tabla 10-4: Repetición del movimiento armónico**, menciona la estructura de las frases. Analiza la Frase 1 de tu ejemplo.
- **3 ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE 1:** La opción **3** de la **Tabla 10-4: Repetición del movimiento armónico**, menciona los esquemas armónicos para las Frases 1 y 2. Analiza tu ejemplo.
- Para trabajar este ejercicio y desplegar un modelo se elige el **Ejemplo 9-15** en donde se utiliza la **Estructura con un único motivo**, y el esquema armónico de la frase es el de la **Tabla 9-4: Cadencia precedida por un único acorde**.
- **4 REPETICIÓN DEL MOVIMIENTO ARMÓNICO FRASE 1:** Apoyándote en la opción **4** de la **Tabla 10-4: Repetición del movimiento armónico**, adapta la Frase 1. En este punto debes de investigar qué esquemas armónicos pueden ser utilizados para este caso en particular, cuáles no y cómo se pueden modificar.
- En la **Repetición del movimiento armónico**, ambas frases terminan con una cadencia en tónica.
- **1 FRASE 2:** Para cubrir la opción **1 FRASE 2** de la **Tabla 10-4: Repetición del movimiento armónico**, realiza la Frase 2 continuando con la estructura planteada en la Frase 1. Consulta las tablas sugeridas en la **LECCIÓN 7: RITMO Y MELODÍA**.
- **2 ESTRUCTURA DE LA FRASE 2:** La estructura debe ser la misma que elegiste para la Frase 1.
- **3 ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE 2** y **4 REPETICIÓN DEL MOVIMIENTO ARMÓNICO FRASE 2:** Las opciones **3** y **4** de la **Tabla 10-1: Movimiento armónico completo**, mencionan el esquema armónico para las Frases 1 y 2, y el movimiento armónico del período. Elige un esquema armónico para la Frase 2 de acuerdo con el movimiento armónico del período. En este punto debes de investigar qué esquemas armónicos pueden ser utilizados para este caso en particular, cuáles no y cómo se pueden modificar.
- En el período con **Repetición del movimiento armónico**, lo que diferencia a ambas frases es el movimiento melódico. La cadencia melódica de la Frase 2 es más conclusiva, y cierra el movimiento melódico y por lo tanto es similar a la Frase 1. Para crear esta diferencia aprovecha algún recurso de los que se han explicado: notas más largas, la fundamental en la soprano en vez de la tercera o la quinta, detención del movimiento del acompañamiento o silencios.
- Toca y escribe tu ejemplo.
- En el **Ejemplo 10-12** se repite la Frase 1 a la manera del **Ejemplo 10-11** de Grieg. Para lograr un final más concluyente, se reafirma la cadencia melódica en la Frase 2 utilizando una cadencia auténtica perfecta V<sub>7</sub>-i, se añade más densidad a la sonoridad por medio de acordes, y comparada con la cadencia de la Frase 1, se convierte en una cadencia fuerte.
- En el **Ejemplo 10-12**, ambas frases cuentan con una estructura (**Estructura con un único motivo**), un esquema armónico (la Frase 1 la de la **Tabla 9-4: Cadencia precedida por un único acorde**), y el resultado es un período con **Repetición del movimiento armónico**.
- ▶ Realiza la **PRÁCTICA 115**. Analiza con cuidado cada estructura.

<sup>11</sup> Para una relación detallada de los nombres de cada ejercicios véase la sección **1 FRASE 1** del **EJERCICIO 10-1: MOVIMIENTO ARMÓNICO COMPLETO**.

Ejemplo 10-12

FRASE 1

Modificación cadencial

FRASE 2

Modificación cadencial

115

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 10-4** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 10-4: Repetición del movimiento armónico**, trabaja con diferentes estructuras. Experimenta con diferentes motivos, frases rítmicas, compases y tonalidades, movimientos melódicos y esquemas armónicos. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



**IDEA 10-F: ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE FRASES Y PERÍODOS DEL MINUET EN SOL MAYOR BWV Anh.114 DE JOHANN SEBASTIAN BACH**

Con el fin de estudiar y observar cómo se pueden unir las frases en períodos, y cómo estos a su vez forman parte de una estructura mayor, a continuación se encuentra el análisis del esquema armónico de cada frase y período del *Minuet en sol mayor BWV Anh.114* de J.S. Bach. Observa el **Ejemplo 10-13** y el resumen en la **Tabla 10-5: Análisis del Minuet en sol mayor BWV Anh.114 de Johann Sebastian Bach**.

Ejemplo 10-13

*Minuet en sol mayor BWV Anh.114*

J.S. Bach

**FRASE 1: Antecedente:** Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente

**Consecuente:** Movimiento paralelo entre las voces-SEMICADENCIA

**MOTIVO** Como el compás 1 del motivo

Modificación cadencial, armónica y melódica

I I<sup>6</sup> IV I<sup>6</sup> V//

Movimiento armónico: I -----que contesta con IV-I<sup>6</sup>

Semicadencia: interrupción del movimiento armónico

## LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO

**FRASE 2: Antecedente:**  
Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente

**Consecuente:** Movimiento paralelo entre las voces  
Como el compás 1 del motivo  
**CADENCIA COMPLETA**

Movimiento armónico: I<sub>6</sub> -----que contesta con IV-I<sub>6</sub>

ii<sup>6</sup> V I  
Cadencia completa.  
Fin del Período 1.

**FRASE 3:** Frase que progresa de la región de la tónica a la dominante de la dominante. También hay movimiento paralelo entre las voces externas.

**FRASE 4:** Sucesión antes de la cadencia  
Motivo variado rítmica y melódicamente

Movimiento paralelo entre las voces

I V<sup>6</sup> vi-ii V/V Semicadencia V/V V<sup>6</sup>/V V V/V V  
Sucesión que extiende V/V  
Cadencia en V, como tónica secundaria, que inmediatamente se convierte en dominante.  
Fin del Período 2.

**FRASE 5:** Sucesión antes de la cadencia  
Motivo variado rítmica y melódicamente

**FRASE 6:** Sucesión antes de la cadencia  
Motivo variado rítmica y melódicamente

I<sup>6</sup> Acorde bordado I<sup>6</sup> V Semicadencia V V<sup>6</sup> I V I  
Sucesión que expande la tónica Sucesión que expande la dominante Cadencia.  
Fin del Período 3.

**Tabla 10-5: Análisis del Minuet en sol mayor BWV Anh.114 de Johann Sebastian Bach**

<b>Minuet en sol mayor BWV Anh.114</b>	
<b>Johann Sebastian Bach</b>	
<b>ESTRUCTURA Y ESQUEMA ARMÓNICO DE LAS FRASES 1 y 2</b>	
FRASE 1: Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente. El antecedente tiene la armonía de I que responde con IV-I <sub>6</sub> . En el consecuente se observa movimiento paralelo entre las voces. Tabla 9-10: Movimiento paralelo en las voces externas – Semi-cadencia que termina en V <sub>7</sub>	FRASE 2: Como la Frase 1, sólo que en este caso termina con una cadencia completa - Cadencia completa - I <sub>6</sub> -V-I
<b>MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO 1</b>	
Período de 2 frases. Movimiento armónico interrumpido I-V <sub>7</sub> // I-I <sub>6</sub> -V-I	
<b>ESTRUCTURA Y ESQUEMA ARMÓNICO DE LAS FRASES 3 y 4</b>	
FRASE 3: Utiliza el compás 1 del motivo. Tabla 9-12: Frase que progresa hacia V/V. También hay movimiento paralelo entre las voces externas.	FRASE 4: Utiliza el motivo inicial variado melódica y rítmicamente. Tabla 9-6: Sucesión – Cadencia V/V-V (en la dominante como tónica secundaria, que inmediatamente se convierte en dominante)
<b>MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO 2</b>	
Período de 2 frases. Movimiento armónico que progresa. I-V/V-V	
<b>ESTRUCTURA Y ESQUEMA ARMÓNICO DE LAS FRASES 5 y 6</b>	
FRASE 5: Tabla 9-6: Sucesión – Semi-cadencia en V	FRASE 6: Tabla 9-6: Sucesión – Cadencia en V-I
<b>MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO 3</b>	
Período de 2 frases: Movimiento armónico completo I-V-I	



**IDEA 10-G: ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE FRASES Y PERÍODOS DEL ESTUDIO EN DO MAYOR OP.10 NO.1 DE FRÉDÉRIC CHOPIN**

Con el fin de estudiar y observar cómo se pueden unir las frases en períodos, y cómo estos a su vez forman parte de una estructura mayor, a continuación se analiza el esquema armónico de cada frase y período del *Estudio en do mayor Op.10 No.1* de F. Chopin. Como el estudio utiliza un único motivo que se adapta a la marcha armónica correspondiente, en el **Ejemplo 10-14** tan sólo se escribe la reducción armónica. Observa el resumen en la **Tabla 10-6: Análisis del Estudio en do mayor Op.10 No.1 de F. Chopin**.

**Ejemplo 10-14**

*Estudio en do mayor Op.10 No.1*  
(reducción armónica)

**FRASE 1:** Esquema armónico de la frase equivalente a la cadencia **FRASE 2:** Frase equivalente a la cadencia. F. Chopin  
Fin del período 1.

**FRASE 1:** I IV V<sup>6</sup>/V V V<sup>7</sup>/V V<sup>9</sup>// I IV<sup>6</sup> vii<sup>6</sup>/V V<sup>4</sup>—<sup>3</sup> I

**FRASE 3:** Frase que progresa del área de tónica a la de la dominante  
i V<sup>6</sup><sub>5</sub> VI V<sup>4</sup>

**FRASE 4:** Frase en secuencia de quintas  
V<sup>7</sup>/II V<sup>7</sup>/V V<sup>7</sup> V<sup>7</sup>/IV Acorde bordado V<sup>7</sup>/VII<sup>b</sup> Acorde bordado V<sup>7</sup>/III<sup>b</sup> 6+Fr./II V<sup>7</sup>/II V<sup>7</sup>/V V<sup>7</sup>

**FRASE 5:** Frase en secuencia de quintas con acordes de séptima  
I<sup>Δ7</sup> IV<sup>Δ7</sup> vii<sup>07</sup> iiimi<sup>7</sup> vimi<sup>7</sup> iimi<sup>7</sup> V<sup>7</sup> I<sup>Δ7</sup> IV<sup>Δ7</sup> vii<sup>07</sup> V<sup>7</sup>/III V/vi V<sup>4</sup><sub>3</sub>



## LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO

**FRASE 6:** Esquema armónico de la frase equivalente a la cadencia

**FRASE 7:** Frase que progresa del área de la tónica a la dominante del vi

**FRASE 8:** Esquema armónico de la frase que equivale a la cadencia

**FRASE 9: CODA**  
Frase que consiste en V-I con acordes cromáticos de adorno

Movimiento cromático descendente en los acordes sobre un pedal de tónica.

Movimiento cromático descendente en los acordes sobre un pedal de dominante.

**Tabla 10-6: Análisis del Estudio en do mayor Op.10 No.1 de Frédéric Chopin**

<b>Estudio en do mayor Op.10 No.1 (Un único motivo que se adapta a la marcha armónica)</b>	
<b>Frédéric Chopin</b>	
<b>ESQUEMA ARMÓNICO DE LAS FRASES 1 y 2</b>	
FRASE 1: Tabla 9-1: Esquema armónico de la frase equivalente a la cadencia con acordes cromáticos de adorno. Termina en semicadencia con V y se interrumpe el movimiento armónico.	FRASE 2: Tabla 9-1: Esquema armónico de la frase equivalente a la cadencia con acordes cromáticos de adorno. Termina en tónica I.
<b>MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO 1</b>	
Período de 2 frases. Movimiento armónico interrumpido $I-IV-V_7 // I-IV_6-V-I$	
<b>ESQUEMA ARMÓNICO DE LAS FRASES 3, 4, 5, 6, 7, 8 y 9</b>	
FRASE 3: Tabla 9-12: Frase que progresa del área de la tónica a la de la dominante del vi grado. Inicia en i y termina en semicadencia V/vi.	FRASE 4: Tabla 9-11: Secuencia por quintas. Inicia en V <sub>7</sub> /II y termina en semicadencia en V <sub>7</sub> .
FRASE 5: Tabla 9-11: Secuencia por quintas con acordes de séptima. Inicia en I ma <sub>7</sub> y termina en semicadencia en V <sub>7</sub> /vi.	FRASE 6: Como la Frase 1. Tabla 9-1: Esquema armónico de la frase equivalente a la cadencia. Termina en semicadencia con V y se interrumpe el movimiento armónico.
FRASE 7: Tabla 9-12: Frase que progresa del área de la tónica a la dominante de vi. Inicia con I y termina en semicadencia en V/vi.	FRASE 8: Tabla 9-1: Esquema armónico de la frase equivalente a la cadencia. Termina en tónica después de una cadencia completa $ii\ mi_7-V_7-I$ .
FRASE 9: Coda. Tabla 9-1: Esquema armónico de la frase equivalente a la cadencia V-I. Termina en tónica con una cadencia auténtica perfecta. Esta frase sirve para reafirmar la tonalidad de do mayor.	

MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO 2

Período de 6 frases más la reafirmación de la tónica con una frase que sirve como coda.

Movimiento armónico que progresa de vi a la cadencia completa  $\boxed{\text{ii mi}_7\text{-V}_7\text{-I}}$

FRASE 3: vi  $\rightarrow$  V/vi

FRASE 4:  $\text{V}_7/\text{II}$   $\rightarrow$   $\text{V}_7$

FRASE 5: I  $\text{ma}_7$   $\rightarrow$   $\text{V}_7/\text{vi}$

FRASE 6: I-IV- $\text{V}_7$  (como FRASE 1)

FRASE 7: I  $\rightarrow$   $\text{V}_7/\text{vi}$

FRASE 8:  $\boxed{\text{ii mi}_7\text{-V}_7\text{-I}}$

FRASE 9:  $\text{V}_7$   $\rightarrow$  I (CODA)



**INTERNET 10-A: EJEMPLOS DE FRASES REGULARES**

De entre los cientos de ejemplos posibles, se eligen los siguientes conformados por frases regulares de 4, 8 y 16 compases. Escúchalos con atención en la página de videos de YouTube. Analiza cada ejemplo y trata de identificar el movimiento armónico de cada período.

Del libro de Ana Magdalena de J.S.Bach:

*Minuet en fa mayor, BWV Anh. 113*, <http://youtu.be/vvgHHsFCbIY>

*Polonaise en fa mayor, BWV Anh. 117b*, <http://youtu.be/TiHTNa3BI9c>

*Minuet en si bemol mayor, BWV Anh. 118*, [http://youtu.be/wFUPxPKg\\_Dg](http://youtu.be/wFUPxPKg_Dg)

*Polonaise en sol menor, BWV Anh. 119*, <http://youtu.be/JaYua-ABKG8>

*Minuet en la menor, BWV Anh. 120*, <http://youtu.be/ZWh3UhyUUfw>

*Minuet en do menor, BWV Anh. 121*, <http://youtu.be/5oiNfYGmGkw>

*Marcha en re mayor, BWV Anh. 122*, <http://youtu.be/2RDXYUZDew8>

*Polonaise en sol menor, BWV Anh. 123*, <http://youtu.be/S1cyEQnFFqU>

*Marcha en sol mayor, BWV Anh. 124*, <http://youtu.be/7yKfkUw50JI>

*Polonaise en sol menor, BWV Anh. 125*, <http://youtu.be/ZfQH0ygbDSg>

*Musette en re mayor, BWV Anh. 126*, <http://youtu.be/70IlgkDQWIs0>

*Marcha en mi bemol mayor, BWV Anh. 127*, <http://youtu.be/kBXImI7P63c>

*Para Elisa* de Ludwig Van Beethoven, <http://youtu.be/yAsDLGjMhFI>, Piano: Valentina Lisitsa.

*Toccatina Op.27 No.7* de Dimitri Kabalevsky, [http://youtu.be/P4g\\_XbRt6mU](http://youtu.be/P4g_XbRt6mU), Piano: Randall Poshek-Gladbach.

*La Campanella* de los *Grandes Études de Paganini* de Niccolò Paganini-Franz Liszt, <http://youtu.be/MD6xMyuZIs0>, Piano: Valentina Lisitsa.















### HERRAMIENTA 10-A: EXAMEN GENERAL

Aprovechando los ejemplos de este método, analízalos tratando de encontrar los elementos estudiados en la **LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO**.

## LECCIÓN 11: EXTENSIÓN DE LA FRASE

---

LECCIÓN 11: EXTENSIÓN DE LA FRASE.....	201
 IDEA 11-A: TRES RECURSOS MUSICALES PARA EXTENDER LA FRASE .....	202
 IDEA 11-B: INTRODUCCIÓN .....	202
 EJERCICIO 11-1: INTRODUCCIÓN.....	204
 INTERNET 11-A: INTRODUCCIÓN .....	205
 IDEA 11-C: INTERPOLACIÓN .....	205
 EJERCICIO 11-2: INTERPOLACIÓN.....	207
 INTERNET 11-B: INTERPOLACIÓN.....	208
 IDEA 11-D: FINAL DE LA FRASE .....	208
 EJERCICIO 11-3: FINAL DE LA FRASE .....	210
 INTERNET 11-C: FINAL .....	211
 EJERCICIO 11-4: COMPLETAR FRASES Y PERÍODOS.....	212
 HERRAMIENTA 11-A: EXAMEN GENERAL.....	216

## LECCIÓN 11: EXTENSIÓN DE LA FRASE

**E**n la **LECCIÓN 11: EXTENSIÓN DE LA FRASE** se estudian diferentes recursos musicales que permiten alargar o extender una frase al inicio, dentro de la misma y/o al final. Estos elementos no son privativos de la música, sino que también se usan en literatura de la misma manera. Una introducción muy común en los cuentos de niños es el famoso “Érase una vez...”, que invita a que los oyentes se dispongan a seguir el discurso o la lectura con todos sus sentidos.

Las extensiones crean estructuras más complejas y con más detalles que guían al espectador a través de la idea del compositor o improvisador. Escucha diferentes obras y descubre la sensación que cada uno de estos aspectos produce en ti.



### IDEA 11-A: TRES RECURSOS MUSICALES PARA EXTENDER LA FRASE

La extensión que se realiza al inicio de la frase se llama **INTRODUCCIÓN**. Su objetivo es captar la atención del oyente antes de que inicie propiamente el contenido de la obra.

Cuando se alarga una frase en su interior se llama **INTERPOLACIÓN**. La interpolación sirve para subrayar una idea, hacerla más expresiva o persuasiva otorgándole más énfasis y realce.

Cuando la frase, la sección o la obra completa han concluido, se puede realizar un **FINAL** que subraye la terminación.

Puedes aprovechar estas extensiones para crear estructuras más largas e interesantes, en las que puedes reafirmar, subrayar o acentuar alguna frase. Otro beneficio que te aportan es el de contar con un poco más de tiempo que te permite pensar, escuchar y colocar tus ideas de manera clara antes de tocar la siguiente idea.

Como se ha mencionado antes en relación al esquema armónico de la frase y del período, existen tantas maneras de realizar una introducción, una interpolación y un final como compositores hay. Aquí se exploran algunas de ellas, y conforme estudies y analices otras obras de repertorio, serás capaz de identificar estos elementos y utilizarlos como herramientas para adaptarlos dentro de tus improvisaciones.

Observa la **Tabla 11-1 Introducción, interpolación y final**.

**Tabla 11-1 Introducción, interpolación y final**

<b>1</b> <b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>2</b> <b>ESTRUCTURA DE LA FRASE</b>	<b>1</b> <b>FINAL</b>
	1. Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente	
	2. Estructura en donde se pospone la repetición del motivo	
	3. Estructura con un único motivo	
	<b>3</b> <b>ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE</b>	
	<b>1</b> <b>INTERPOLACIÓN</b>	

En la **Tabla 11-1 Introducción, interpolación y final**, se observan los siguientes elementos:

**1 EXTENSIONES: INTRODUCCIÓN, INTERPOLACIÓN Y FINAL:** Se anotan las tres extensiones con las que se va a trabajar, y se colocan en los lugares en donde pueden aparecer en una frase.

**2 ESTRUCTURA DE LA FRASE:** Se encuentran las tres estructuras para la frase con las cuales se ha trabajado desde la **LECCIÓN 6: RITMO**.

**3 ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE:** Gracias a la práctica que has adquirido trabajando con los ejercicios anteriores, conoces los diferentes esquemas armónicos de las frases con los que se ha trabajado. Por razones de espacio no se escriben todas, pero si existe alguna duda puedes consultar la **LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE** y la **LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO**.



### IDEA 11-B: INTRODUCCIÓN

Existe una gran cantidad de recursos musicales que pueden introducir una frase. Algunas introducciones simplemente duran un par de compases y pueden consistir en acordes o algún motivo, mientras que otras pueden incluso presentar varios de los temas que se van a escuchar en la composición. No hay ninguna regla sobre qué tan larga debe de ser la introducción, y mas bien depende del tipo de obra y su contenido.

De entre toda la gama de introducciones posibles, se mencionan cuatro recursos que pueden aplicarse a los ejercicios que estás realizando a lo largo de este método.

**Tabla 11-2 Introducción**

INTRODUCCIÓN
① Mediante el motivo del acompañamiento
② Mediante alguna marcha armónica
③ Mediante el motivo de la melodía
④ Anticipación de la frase inicial

**① MEDIANTE EL MOTIVO DEL ACOMPAÑAMIENTO:** Una manera extendida para realizar una introducción es mediante el uso de la figura que el acompañamiento propone tocándolo varios compases antes de que inicie la melodía principal.

En el **Ejemplo 11-1**, se muestra la introducción de *Bote veneciano Op.30 No.6* de las *Canciones sin palabras* de F. Mendelssohn, en la que se utiliza durante dos compases el motivo del acompañamiento antes de iniciar con la melodía.

**Ejemplo 11-1**

*Bote veneciano Op.30 No.6*

Alegretto tranquillo *f* F. Mendelssohn

Analiza también la *Consolación en re bemol mayor No.3* de F. Liszt en el **Ejemplo 11-6**.

**② MEDIANTE ALGUNA MARCHA ARMÓNICA:** Utilizando una marcha armónica como introducción se puede afirmar la tonalidad de la pieza.

En *El Arpa del Poeta Op.38 No.3* de las *Canciones sin Palabras* de F. Mendelssohn del **Ejemplo 9-16**, la introducción consta una marcha armónica y una figuración que asemeja un arpa en la mano derecha.

En la *Consolación Op.30 No.3* de F. Mendelssohn del **Ejemplo 5-19**, la introducción se realiza mediante un arpeggio ascendente de tónica que termina con una cadencia auténtica perfecta.

**③ MEDIANTE EL MOTIVO DE LA MELODÍA:** Se puede anticipar algún motivo que se vaya a utilizar dentro de la improvisación. De esta manera, el oyente recibe información, la cual podrá relacionar posteriormente con el contenido de la pieza. Se puede tocar el motivo original, o bien trabajar con las transformaciones motivicas.

En el *Grande Valse Brillante Op.18* de F. Chopin del **Ejemplo 5-11**, la introducción utiliza el ritmo del motivo de la melodía un tanto transformado.

**④ ANTICIPACIÓN DE LA FRASE INICIAL:** En la *Canción de cuna Op.79 No.3* del *Ciclo de canciones judías* de D. Schostakovich del **Ejemplo 11-2**, la introducción anticipa la frase inicial del alto variando un tanto la melodía.

Ejemplo 11-2

*Canción de cuna Op.79 No.3*

D. Shostakovich  
Alto  
*p espress.*



**EJERCICIO 11-1: INTRODUCCIÓN**

116

- ▶ Apoyándote en la **Tabla 11-2: Introducción**, elige una opción para realizar una introducción.
- Escoge un ejemplo de los que realizaste en los **EJERCICIOS 9-1 al 9-13<sup>1</sup>** de la **LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE**, o en **EJERCICIO 10-1: MOVIMIENTO ARMÓNICO COMPLETO**, o en el **EJERCICIO 10-2: MOVIMIENTO ARMÓNICO INTERRUPTIDO**, o en el **EJERCICIO 10-3: MOVIMIENTO ARMÓNICO PROGRESIVO**, o en el **EJERCICIO 10-4: REPETICIÓN DEL MOVIMIENTO ARMÓNICO** de la **LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO**.
- Para el **Ejemplo 11-3** se elige **1 MEDIANTE EL MOTIVO DEL ACOMPAÑAMIENTO**.
- El **Ejemplo 11-3** es una transcripción del inicio del **Ejemplo 10-3** al que se le ha añadido una introducción. Antes de que entre la frase propiamente dicha, se toca la figura del acompañamiento. Observa el movimiento del bajo y cómo se alterna el acorde de i con el de V.
- Se pueden utilizar los acordes de tónica y dominante, que definen la tonalidad perfectamente, o alguna otra progresión que prepare a la melodía principal.

Ejemplo 11-3

- Para el **Ejemplo 11-4** se elige **3 MEDIANTE EL MOTIVO DE LA MELODÍA**.
- El **Ejemplo 11-4** es una transcripción del inicio del **Ejemplo 10-6** al que se le ha añadido una introducción. El motivo se modifica melódicamente y se utiliza una secuencia descendente.
- Inventa tus introducciones. Toca y escribe tus ejemplos.
- ▶ Realiza la **PRÁCTICA 117**. Trabaja con nuevas introducciones en tus ejercicios de improvisación.

<sup>1</sup> Véase la Nota 6 de la **LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO**.

## LECCIÓN 11: EXTENSIÓN DE LA FRASE

### Ejemplo 11-4

117

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 11-1** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 11-2: Introducción**, crea diferentes introducciones para los ejemplos que hayas realizado. Revisa obras de la literatura pianística y adapta las introducciones a tus piezas. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



### INTERNET 11-A: INTRODUCCIÓN

En la página de videos de YouTube escucha la *Romanza sin palabras Op.17 No.3* de Gabriel Fauré y observa cómo mediante la figuración del acompañamiento, se introduce la línea del canto. [http://youtu.be/cv\\_Lj1kNyvs](http://youtu.be/cv_Lj1kNyvs)



### IDEA 11-C: INTERPOLACIÓN

En un discurso hablado o musical, a veces se requiere de una interpolación para reiterar o subrayar aquello a lo que se refiere determinado punto porque se considera importante dentro del contenido. Posiblemente se exponga con mayor detenimiento una palabra, se destaque una frase mediante el tono de voz o se alargue con una explicación.

Para afirmar que una frase se ha extendido mediante una interpolación, se necesita de la comparación entre la frase original y la que se presupone extendida. De lo contrario no se puede saber si la frase realmente se prolonga o es su forma original.

En música, se puede presentar una interpolación mediante una gran cantidad de recursos musicales. Aquí se eligen dos maneras que pueden aplicarse a los ejercicios que estás realizando a lo largo de este método. Observa la **Tabla 11-3: Interpolación**.

Tabla 11-3 Interpolación

INTERPOLACIÓN	
1	Prolongación de una nota o acorde
2	Interpolación motivica

**1 PROLONGACIÓN DE UNA NOTA O ACORDE:** En el primer movimiento de la *Sonata en fa menor Op.57 No.23 Appassionata* de L.V. Beethoven del **Ejemplo 11-5**, la frase que inicia en el compás 17, repite la frase de inicio, pero la expande mediante acordes en *fortissimo* que se extienden en sentido ascendente. La interpolación se presenta en los compases 18, 19, 21 y 23.



## LECCIÓN 11: EXTENSIÓN DE LA FRASE

### Ejemplo 11-5

### *Sonata en fa menor Op.57 No.23 Appassionata*

L.V. Beethoven

FRASE ORIGINAL  
Allegro assai

The musical score for Example 11-5 is presented in three systems. The first system shows the original phrase in 12/8 time, marked *pp* and *Allegro assai*. The second system, starting at measure 17, is labeled "Interpolación" and shows the original phrase being extended with a series of chords in the left hand and a melodic line in the right hand, marked *p*, *pp*, and *ff*. The third system continues the interpolation, with the original phrase reappearing in the right hand, marked *p*, and the left hand playing chords marked *ff*.

**2 INTERPOLACIÓN MOTÍVICA:** En la *Consolación en re bemol mayor No.3* de F. Liszt del **Ejemplo 11-6**, en los compases 14 y 16 de la Frase 3, se intercalan algunos motivos que adornan y extienden la frase que originalmente tenía cuatro compases.

### Ejemplo 11-6

### *Consolación en re bemol mayor No.3*

F. Liszt

The musical score for Example 11-6 is presented in two systems. The first system shows the introduction, marked *Lento placido* and *Introducción*, with the right hand playing a melodic line and the left hand playing a continuous eighth-note accompaniment marked *ppp* and *sempre legatissimo*. The second system shows two phrases, labeled "FRASE 1" and "FRASE 2", both marked *Cantando*. The right hand plays a melodic line with some ornaments, and the left hand continues the eighth-note accompaniment.



## EJERCICIO 11-2: INTERPOLACIÓN

118

- ▶ Apoyándote en la **Tabla 11-3: Interpolación**, elige una opción para realizar una interpolación.
- Para introducir una interpolación se necesita un modelo en donde sea posible comparar dos frases. Escoge un ejemplo de los que realizaste en los **EJERCICIOS 10-1 al 10-4<sup>2</sup>** de la **LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO**.
- En primer lugar presenta la Frase 1 tal y como la hayas pensado, y al momento de la repetición en la Frase 2, extiende uno o más de los acordes mediante el recurso que hayas elegido.
- Toca y escribe tu ejemplo.
- Para el **Ejemplo 11-7** se elige **1 PROLONGACIÓN DE UNA NOTA O ACORDE**.
- El **Ejemplo 11-7** es una transcripción del **Ejemplo 10-6** al que se le ha añadido una interpolación. Observa que en la Frase 2 la interpolación alarga el acorde de tónica (compases 9 y 10) y subdominante (compases 11 y 12) un compás más. Después de comparar la Frase 2 con la Frase 1, se habla de una extensión de la frase original. En vez de resultar una frase de ocho compases como era la original, debido a la interpolación la Frase 2 se alarga a diez. Se modifica un poco el acompañamiento para señalar la interpolación.
- ▶ Realiza la **PRÁCTICA 119**. Trabaja con nuevas interpolaciones en tus ejercicios de improvisación.

### Ejemplo 11-7

<sup>2</sup> Véase la Nota 3 de esta lección.

## LECCIÓN 11: EXTENSIÓN DE LA FRASE

**FRASE 2**  
Antecedente

Interpolación

Interpolación

Consecuente

i iv V7

i ii i V7 i

119

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 11-2** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 11-3: Interpolación**, improvisa nuevas interpolaciones para los ejemplos que hayas realizado. Revisa obras de la literatura pianística y adapta las interpolaciones a tus improvisaciones. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



### INTERNET 11-B: INTERPOLACIÓN

En la página de videos de YouTube escucha el primer movimiento de la *Sonata en fa menor Op.57 No.23 Appassionata* de Ludwig Van Beethoven. Analiza la primera frase, y observa cómo en la siguiente presentación se alarga mediante acordes ascendentes en *fortissimo*.

<http://youtu.be/xlcVu8SLDdo> Piano: Valentina Lisitsa.

Revisa nuevamente la *Romanza sin palabras Op.17 No.3* de Gabriel Fauré que presentamos en **INTERNET 11-A: INTRODUCCIÓN** y trata de descubrir la interpolación que alarga la primera frase.



### IDEA 11-D: FINAL DE LA FRASE

Cuando se termina de decir algún mensaje, ya sea musical, hablado o escrito, y se desea que el mensaje perdure, se puede lograr que el final sea más contundente incorporando algunos recursos: reiterando alguna idea, cambiando el tono de la voz o la velocidad con la que se habló, o bien haciendo un silencio.

En música este recurso es muy utilizado. Al final de la pieza ayuda a dejar en claro que ésta se terminó (algo que el público agradece mucho, sobre todo si no conoce la obra, y ciertamente una improvisación no es una pieza conocida), y al final de una frase, ayuda a tomar una respiración y da espacio entre un evento y otro.

Al igual que en la interpolación, muchas veces se necesita comparar las frases para afirmar que una frase se ha extendido mediante un final.

## LECCIÓN 11: EXTENSIÓN DE LA FRASE

Los recursos musicales para crear un final son muchos y variados. Se pueden dividir entre los que se añaden después de la cadencia, y para el cual se ofrecen tres opciones, y los que se añaden antes de la cadencia, para el que se ofrece una opción. Observa la **Tabla 11-4: Final de la frase**.

**Tabla 11-4 Final de la frase**

FINAL DE LA FRASE	
EXTENSIÓN DESPUÉS DE LA CADENCIA	
①	Prolongación de la última nota, acorde o cadencia
②	Repetición de los últimos compases de la frase
③	Secuencia de la última idea de la frase
EXTENSIÓN ANTES DE LA CADENCIA	
④	Extensión al evadir la cadencia

### EXTENSIÓN DESPUÉS DE LA CADENCIA

① **PROLONGACIÓN DE LA ÚLTIMA NOTA, ACORDE O CADENCIA:** En la *Consolación Op.30 No.3* de F. Mendelssohn del **Ejemplo 5-19**, se encuentra un excelente ejemplo de cómo alargar una frase después de la cadencia. En los compases 20 y 21, la cadencia completa cierra la pieza. En la Frase 9 se inicia la coda. Se vuelve a introducir el motivo rítmico inicial con una marcha armónica i-V dos veces, haciendo las veces de una pregunta. Este motivo se repite en una secuencia de cuarta descendente en la Frase 10 hasta llegar al acorde subdominante ii, que se une con la dominante V<sub>7</sub>, que resuelve en el compás 25 al acorde de tónica. A partir de aquí, se extiende esta armonía mediante un arpeggio, que termina con una cadencia auténtica perfecta. Este es un ejemplo curioso, en donde la introducción y el final son exactamente iguales.

También véase el *Menuetto de la Sonata en fa menor Op.2 No.1* de L.V. Beethoven del **Ejemplo 10-8**. En este ejemplo, la Frase 1 inicia y termina, mediante una cadencia auténtica imperfecta, en fa menor. La Frase 2 repite lo que hizo la Frase 1 pero en un movimiento secuencial de tercera menor ascendente, en la bemol mayor. Esta frase termina en el compás 8. Los compases 9 y 10 repiten los últimos compases de la Frase 2, extendiéndola de esta manera. En los compases 11 y 12, se presenta una cadencia completa que reafirma la tonalidad de la bemol mayor. Esta cadencia, a su vez, se repite en los compases 13 y 14.

② **REPETICIÓN DE LOS ÚLTIMOS COMPASES DE LA FRASE:** Esta extensión consiste en repetir los últimos compases de la frase que confirman el final. Se acaba de señalar un ejemplo de este caso en el *Menuetto de la Sonata en fa menor Op.2 No.1* de L.V. Beethoven del **Ejemplo 10-8**.

Observa también este caso en el final de las Frases 1 y 2 de la *Serenata (Ständchen) D.957a* de F. Schubert del **Ejemplo 9-3**.

③ **SECUENCIA DE LA ÚLTIMA IDEA DE LA FRASE:** Se puede evitar la cadencia final de la frase realizando una o más secuencias. En el *Concierto para piano y orquesta en la menor Op.54* de R. Schumann del **Ejemplo 11-8**, la frase que inicia en el compás 59, inicia con una sucesión de acordes que expanden el acorde de tónica hasta el compás 62.

En el compás 63 se reafirma la tonalidad mediante una cadencia auténtica imperfecta. Esta cadencia se repite en los compases 64 y 65 en una secuencia en la que el bajo realiza una escala descendente por grados conjuntos.

En el último tiempo del compás 65 inicia la cadencia completa con la subdominante, que se une en el compás 66 a un acorde con función de dominante vii<sub>o7</sub>, que resuelve en el acorde de tónica (do mayor) en el *Animato*, que a su vez inicia una nueva sección.

En este ejemplo se expande la frase mediante una sucesión de acordes que prolongan el acorde de do mayor, y después mediante una secuencia por segundas descendentes en el bajo.

Ejemplo 11-8

*Concierto para piano y orquesta en la menor Op.54*

R. Schumann

EXTENSIÓN ANTES DE LA CADENCIA

4 EXTENSIÓN AL EVADIR LA CADENCIA: Observa el movimiento del bajo de la Frase 7 del *Estudio en do mayor Op.10 No.1* de F. Chopin del **Ejemplo 10-14**. El compositor, en lugar de resolver el acorde de dominante (tercer compás de la Frase 7) al acorde de tónica como era de esperarse, evita la cadencia mediante un movimiento cromático del bajo que armoniza mediante dominantes secundarias. La resolución de la dominante aparece hasta el tercer compás de la Frase 8, después de una cadencia completa. Y aún así, ésta es una resolución imperfecta porque la tercera se encuentra en la soprano. Observa cómo a través del movimiento cromático descendente de la soprano, Chopin extiende la frase, retardando la resolución final, que aparece hasta el último compás después de una cadencia auténtica perfecta.



EJERCICIO 11-3: FINAL DE LA FRASE

120

- ▶ Apoyándote en la **Tabla 11-4: Final de la frase**, elige una opción para realizar un final.
- Escoge un ejemplo de los que realizaste en los **EJERCICIOS 9-1** al **9-13<sup>3</sup>** de la **LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE**, o en los **EJERCICIOS 10-1** a **10-4<sup>4</sup>** de la **LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO** o en el **EJERCICIO 11-1: INTRODUCCIÓN**, o en el **EJERCICIO 11-2: INTERPOLACIÓN**.
- Añade un final a tu frase. toca y escribe tu ejemplo.
- Para el **Ejemplo 11-9** se elige 1 **PROLONGACIÓN DE LA ÚLTIMA UNA NOTA, ACORDE O CADENCIA**.
- Se trabaja con el **Ejemplo 11-7** (al se le añadió la interpolación), y ahora se destaca el final mediante dos recursos: se prolonga el último acorde mediante corcheas que ascienden, y se termina una octava más arriba. Observa el **Ejemplo 11-9**.

<sup>3</sup> Véase la Nota 1 de esta lección.

<sup>4</sup> Véase la Nota 3 de esta lección.



## LECCIÓN 11: EXTENSIÓN DE LA FRASE

Para terminar con el **CAPÍTULO II: EJERCICIOS DE IMPROVISACIÓN: FRASES Y PERÍODOS**, se introduce un ejercicio en donde se unen los elementos estudiados a lo largo de estas lecciones. Aunque en estos momentos el ejercicio de improvisación se controla y guía mediante esquemas e instrucciones, la finalidad no es restringir la creatividad, sino que, a través de un conocimiento razonado y dirigido, estimularla. Se utiliza un método, y el objetivo es desarrollarlo a tal grado que se internalice en tu quehacer musical para que lo aproveches de forma automática.

Improvisar, como se ha mencionado, no es tocar una idea tras otra, sino aprender a manejar sólo algunos aspectos, saber cómo utilizarlos para crear ideas que sigan cierta secuencia discursiva. Las frases y períodos que se van a crear utilizan un único motivo que se adapta a varios acompañamientos, tonalidades y compases. Es una buena oportunidad para aprender a cambiar de estilo hábilmente.

Un aspecto vital para la práctica es entrenar y desarrollar la memoria. Es fundamental recordar lo que se toca en un momento dado para poder darle forma a la frase o período y terminarlo de forma lógica, así que la concentración juega un papel importante.

En este ejercicio se escribe el motivo y su acompañamiento. Debes completar la frase, para lo cual puedes utilizar las tablas de la **LECCIÓN 6: RITMO**, **LECCIÓN 7: RITMO Y MELODÍA** y **LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE**.

Después puedes unir esta frase con otra para formar un período, para lo cual puedes utilizar las tablas de la **LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO**. Para extender tus frases utiliza los recursos y las tablas de la **LECCIÓN 11: EXTENSIÓN DE LA FRASE**.



### EJERCICIO 11-4: COMPLETAR FRASES Y PERÍODOS

122

- **1 FRASE 1: MOTIVO Y ACOMPAÑAMIENTO:** Elige un motivo para trabajar en este ejercicio de los que realizaste en la **LECCIÓN 4: MOTIVOS RÍTMICO-MELÓDICOS Y NOTAS DE ADORNO**.
- Escoge uno de los acompañamientos que improvisaste en el **EJERCICIO 8-1: ACOMPAÑAMIENTOS DE CARÁCTER RÍTMICO** y el **EJERCICIO 8-2: ACOMPAÑAMIENTOS DE CARÁCTER MELÓDICO**.
- Adapta el motivo al acompañamiento. Este es el inicio de la Frase 1.
- Para el **Ejemplo 11-11** se utiliza el motivo del **Ejemplo 4-4** en mi mayor, transformado melódicamente mediante notas de paso. Como acompañamiento se elige el **Ejemplo 8-3: Bajo de Alberti**.

#### Ejemplo 11-11



- **2 ESTRUCTURA DE LA FRASE 1:** Elige una estructura para la Frase 1. Crea tu frase melódica siguiendo las tablas de la **LECCIÓN 7: RITMO Y MELODÍA**. Recuerda practicar con las transformaciones motivicas y el movimiento melódico sugerido.
- **3 ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE 1:** Elige una estructura armónica para tu frase siguiendo las tablas de la **LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE**.

## LECCIÓN 11: EXTENSIÓN DE LA FRASE

- **4 EXTENSIONES DE LA FRASE 1:** Puedes practicar con alguna forma de alargar la frase: introducción, interpolación o final como se estudió en la **LECCIÓN 11: EXTENSIÓN DE LA FRASE**.
- Para el **Ejemplo 11-12**, se elige la **Estructura en donde se pospone la repetición del motivo**. El esquema armónico de la frase es el de la **Tabla 9-6: Cadencia precedida por sucesión**, y consiste en extender el acorde de tónica a través de una dominante, antes de terminar la frase con una semicadencia. Al final de la frase se añaden unas notas de unión que facilitan la transición hacia la Frase 2. Se añade una introducción utilizando el motivo un tanto variado y la figura del acompañamiento. El movimiento melódico de la frase es  $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}$ , el cual es utilizado con frecuencia.

### Ejemplo 11-12

**FRASE 1**  
Introducción

Extensión del acorde de tónica

- **1 FRASE 2: MOTIVO Y ACOMPAÑAMIENTO:** Continúa con el mismo motivo y acompañamiento.
- **2 ESTRUCTURA DE LA FRASE 2:** La estructura debe ser la misma que elegiste para la Frase 1.
- **3 ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE 2 y 4 MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO FRASE 2:** Elige un esquema armónico para la Frase 2, y un movimiento armónico para el período como se estudió en la **LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO**.
- **5 EXTENSIONES DE LA FRASE 2:** Puedes practicar con alguna forma de alargar la frase: introducción, interpolación o final como se estudió en la **LECCIÓN 11: EXTENSIÓN DE LA FRASE**.
- Para el período del **Ejemplo 11-13** se elige el **Movimiento armónico interrumpido**. La Frase 2 utiliza la misma estructura armónica que la Frase 1, pero en esta ocasión utiliza una dominante secundaria, V/V para darle variedad. La Frase 2 termina en tónica, cerrando así el movimiento armónico que la Frase 1 había dejado incompleto.

### Ejemplo 11-13

**FRASE 1**  
Introducción

Extensión del acorde de tónica

**FRASE 2**

Extensión del acorde de tónica

- Utilizando el mismo motivo con el que se ha trabajado, observa otros inicios de frase propuestos en los **Ejemplos 11-14 a 11-22**. Elabora diferentes estructuras utilizándolos. Practica y experimenta con



## LECCIÓN 11: EXTENSIÓN DE LA FRASE

ellos. Adapta tus propios motivos. Cada nuevo ejemplo te ofrece diferentes posibilidades de estructurar tus frases y períodos. Trabaja tu creatividad y busca más de una opción para cada ejercicio.

### Ejemplo 11-14: Vals



*continúa*

### Ejemplo 11-15: Compás de 2/4



*continúa*

### Ejemplo 11-16: Ritmo de habanera



*continúa*

### Ejemplo 11-17: Arpeggio



*continúa*

### Ejemplo 11-18: Con movimiento figurado I



*continúa*

## LECCIÓN 11: EXTENSIÓN DE LA FRASE

### Ejemplo 11-19: Con movimiento figurado II

*continúa*

### Ejemplo 11-20: Con notas cromáticas como en Chopin

*continúa*

### Ejemplo 11-21: Como en Bach

*continúa*

### Ejemplo 11-22: Como en Chopin

*continúa*

- ▶ Realiza la **PRÁCTICA 123**. Experimenta con diferentes motivos, frases y períodos.

123

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 11-4** de ▶ a ▶. Experimenta con nuevos motivos, acompañamientos, transformaciones motivicas, introducciones, interpolaciones y finales. Revisa obras de la literatura pianística y adapta las ideas de los compositores a tus frases y períodos. Recurre a tus ejemplos, trabájalos y escribe alguno en el Cuaderno de Ejercicios.

## LECCIÓN 11: EXTENSIÓN DE LA FRASE

---

Con el estudio de la **LECCIÓN 11: EXTENSIÓN DE LA FRASE** termina el **CAPÍTULO II: EJERCICIOS DE IMPROVISACIÓN: FRASES Y PERÍODOS**. Es importante haber recorrido el camino hasta aquí, ya que ésta es la base para seguir adelante.

En el **CAPÍTULO III: EJERCICIOS DE IMPROVISACIÓN: PEQUEÑAS PIEZAS TONALES** se improvisan formas completas, y las habilidades que has adquirido hasta ahora son importantes para poder improvisar una pieza completa con forma binaria, ternaria o rondó.

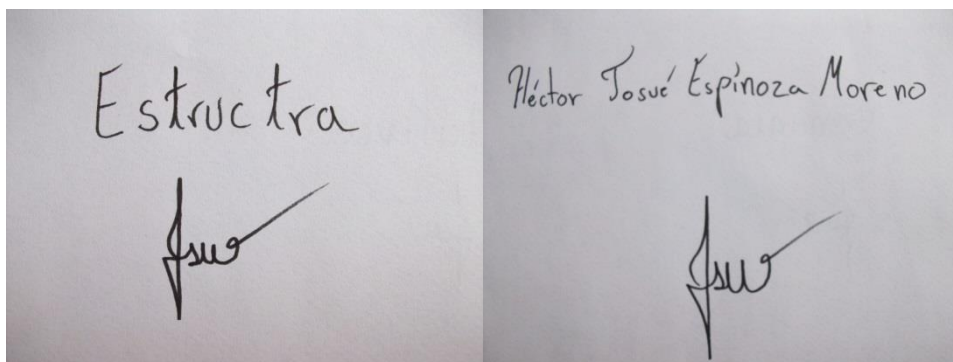


### **HERRAMIENTA 11-A: EXAMEN GENERAL**

Aprovechando los ejemplos de este método, analízalos tratando de encontrar los elementos estudiados en la **LECCIÓN 11: EXTENSIÓN DE LA FRASE**.



En la página anterior:



## CAPÍTULO III: EJERCICIOS DE IMPROVISACIÓN: PEQUEÑAS PIEZAS TONALES

---

**E**sta es la fase final del método. El objetivo de este capítulo es tratar de utilizar las habilidades y conocimientos adquiridos en los ejercicios planteados e improvisar piezas de dimensiones pequeñas, que siguen una lógica estructural y tonal.

Una forma musical es como un recipiente que puede contener sólo ciertos productos que se adecúan a sus características específicas. Existen diversas formas que se han consolidado a través de la historia de la música porque los compositores las han utilizado una y otra vez y han demostrado ser útiles en ciertos contextos.

En las siguientes lecciones se analizan algunas piezas que ejemplifican una forma específica. Después se propone un ejercicio en donde puedes improvisar una obra con las características estudiadas.

La meta es que realices una o más improvisaciones en donde manejes la tonalidad con cierta libertad y las formas propuestas: binarias, ternarias y rondó.

En estos ejercicios se conjuntan los elementos teóricos estudiados con los prácticos:

1. Debes manejar los conceptos de armonía y análisis que se estudiaron en la **LECCIÓN 1: BREVE REPASO DE ARMONÍA, LECCIÓN 2: PATRONES SECUENCIALES Y LA CADENCIA, LECCIÓN 3: MODULACIÓN, LECCIÓN 5: BREVE REPASO DE ANÁLISIS.**
2. Trabajas con motivos uniéndolos y transformándolos, como se estudió en la **LECCIÓN 4: MOTIVOS RÍTMICO-MELÓDICOS Y NOTAS DE ADORNO.**
3. Eliges una estructura y construyes una frase rítmica, como se estudió en la **LECCIÓN 6: RITMO.**
4. Incorporas el movimiento melódico como se analizó en la **LECCIÓN 7: RITMO Y MELODÍA.**
5. Eliges un acompañamiento, como se sugirió en la **LECCIÓN 8: ACOMPAÑAMIENTOS.**
6. Eliges qué acordes utilizar dentro de tu frase, como se analizó en la **LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE.**
7. Formas períodos, que siguen un movimiento armónico específico como se estudió en la **LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO.**
8. Puedes extender la frase mediante una introducción, interpolación o final, como se estudió en la **LECCIÓN 11: EXTENSIÓN DE LA FRASE.**

Aunque una forma establecida sigue de manera general algunos lineamientos y estructuras, éstos no son inamovibles, y depende de la inventiva del compositor o improvisador el hallar soluciones musicales creativas o ingeniosas para obtener la pieza. Este trabajo es similar al problema de un arquitecto que va a construir una casa. Aunque una casa debe tener los mismos espacios, en manos de una mente creativa se puede hacer un departamento, una residencia, o una casa rodante, la cual puede viajar con su dueño.

Se presentan tres últimas lecciones:


















En la **LECCIÓN 12: FORMA BINARIA**, se propone improvisar piezas en dos partes, las cuales se clasifican en seccionales y continuas dependiendo del final de la primera sección. Cada sección se conforma de dos períodos, y cada uno de ellos por dos frases.

En la **LECCIÓN 13: FORMA TERNARIA**, se plantea construir piezas en tres partes, que también podrán dividirse en seccionales o continuas.

Por último, en la **LECCIÓN 14: RONDÓ**, se construye una pieza en la cual la primera parte se repite cada determinado tiempo.

Para lograr obtener estas formas, es importante desarrollar la memoria y concentración. En las formas ternarias y rondó, es importante recordar claramente el inicio de la obra, para repetirlo nuevamente, y en dado caso variarlo.

## LECCIÓN 12: FORMA BINARIA

LECCIÓN 12: FORMA BINARIA .....	219
 IDEA 12-A: FORMA BINARIA .....	220
 IDEA 12-B: CARACTERÍSTICAS DE LA FORMA BINARIA.....	221
 IDEA 12-C: FORMA BINARIA SECCIONAL SIMPLE.....	222
 EJERCICIO 12-1: FORMA BINARIA SECCIONAL SIMPLE.....	223
 IDEA 12-D: FORMA BINARIA SECCIONAL CON RONDÓ .....	224
 EJERCICIO 12-2: FORMA BINARIA SECCIONAL CON RONDÓ .....	227
 IDEA 12-E: FORMA BINARIA SECCIONAL <i>BARFORM</i> .....	228
 EJERCICIO 12-3: FORMA BINARIA SECCIONAL <i>BARFORM</i> .....	229
 INTERNET 12-A: FORMA BINARIA SECCIONAL .....	231
 IDEA 12-F: FORMA BINARIA CONTINUA SIMPLE .....	231
 EJERCICIO 12-4: FORMA BINARIA CONTINUA SIMPLE .....	233
 IDEA 12-G: FORMA BINARIA CONTINUA CON RONDÓ .....	234
 EJERCICIO 12-5: FORMA BINARIA CONTINUA CON RONDÓ.....	236
 IDEA 12-H: FORMA BINARIA CONTINUA BALANCEADA.....	237
 EJERCICIO 12-6: FORMA BINARIA CONTINUA BALANCEADA .....	239
 INTERNET 12-B: FORMA BINARIA CONTINUA.....	241
 HERRAMIENTA 12-A: EXAMEN GENERAL.....	241



## LECCIÓN 12: FORMA BINARIA

**E**n este último capítulo se improvisan piezas completas, las cuales se asemejan en forma y dimensión a algunos de los ejemplos que se han analizado anteriormente. Los ejemplos que has construido en las lecciones anteriores se utilizan y se completan para crear una forma binaria.

La forma binaria ha sido utilizada en danzas como minuets o pavanas, en piezas infantiles y un extenso etcétera. Es compacta, y requiere de varios elementos teóricos y prácticos construirla que a continuación se analizan.



### IDEA 12-A: FORMA BINARIA

Una pieza con forma binaria contiene dos secciones relacionadas entre sí por factores tonales y melódicos. Dentro del ámbito tonal se trata de una unidad cerrada, es decir, que inicia y termina en la tónica de la tonalidad de origen. Esto se confirma por el movimiento melódico y armónico. Con frecuencia cada una de las secciones se repite.

La forma binaria se utilizó con mucho éxito durante la época barroca, en especial en las danzas, en algunas sonatas o en obras cortas de un movimiento.

En la forma binaria con rondó (**ABA'**), que se estudia más adelante, cada sección se desarrolló volviéndose más compleja, lo cual dió lugar a la exposición-desarrollo-recapitulación de la sonata. Una vez que la forma sonata se consolidó en el siglo XVIII, la forma binaria cayó un tanto en desuso. La sonata resultó ser la estructura ideal para los contenidos que los compositores querían transmitir, y la forma binaria se utilizó dentro de obras de dimensiones mayores, como en el tema de una serie de variaciones, o bien en el minuet, scherzo o trío de los movimientos de las sonatas o sinfonías.

Una práctica común es designar con una letra cada parte de la estructura, como se mencionó en la **LECCIÓN 5: BREVE REPASO DE ANÁLISIS MUSICAL**.<sup>1</sup> Si una sección se designa como **A**, y otra sección como **B**, significa que ambas partes son diferentes. Pero si a la segunda sección se designa como **A'**, significa que se parecen, aunque tienen algunas diferencias entre sí. Existen formas binarias **AB**, cuando las dos secciones son diferentes, binarias **AA'**, cuando las dos partes guardan alguna relación, y binarias **ABA'**, en las binarias con rondó. Con frecuencia se repite cada parte de la forma, y en realidad el resultado sonoro que se escucha se puede convertir en **AABB**, **AAA'A'** ó **AABA'BA'**.

Tabla 12-1: Forma binaria

FORMA BINARIA	
SECCIÓN 1	SECCIÓN 2
A	B
A	A'
A	BA'

<sup>1</sup> Véase por ejemplo la sección **2 FRASES** de la **IDEA 5-C: FORMA TERNARIA COMPLETAMENTE SECCIONAL: ANÁLISIS DE LA CANCIONCILLA TARAREADA DE R. SCHUMANN** de la **LECCIÓN 5: BREVE REPASO DE ARMONÍA**.



### IDEA 12-B: CARACTERÍSTICAS DE LA FORMA BINARIA

Las formas binarias poseen ciertas características que las enmarcan y definen. A continuación se estudia cada una, para después trabajar con ellas e improvisar algunas piezas.

**FORMAS SECCIONALES Y CONTINUAS:** Estos términos se introdujeron en la **LECCIÓN 5: BREVE REPASO DE ANÁLISIS MUSICAL**. Estudia la **Tabla 5-5: Forma binaria seccional y continua**.

En la forma seccional, la sección **A** se encuentra cerrada, es decir, termina con una cadencia auténtica en la tónica de inicio. La sección **B** puede iniciar en la misma tonalidad o bien, mediante una modulación seccional<sup>2</sup> puede iniciar en otro tono para posteriormente regresar a la tonalidad de origen. Se designan separando las partes mediante un guión **A-B**, **A-A'** ó **A-BA'**.

En la forma continua, la sección **A** se encuentra abierta, es decir, termina en una tónica secundaria mediante una cadencia auténtica o bien simplemente en una dominante. Si la pieza se encuentra en modo mayor, generalmente termina en la dominante, ya sea con esta función o como tónica secundaria; si la pieza se encuentra en modo menor, generalmente modula hacia el relativo mayor, aunque también puede terminar en la dominante menor. La sección **B**, continúa en la tonalidad en la que terminó la sección **A**, y mediante alguna marcha armónica, regresa a la tonalidad original para cerrar la pieza. Se designa con las letras, sin separación entre ellas como **AB**, **AA'** ó **ABA'**.

**SIMÉTRICAS Y ASIMÉTRICAS:** La forma binaria puede ser simétrica o asimétrica. Si la sección **A** y **B** son de la misma duración, la forma es simétrica. Si una de ellas es más larga (generalmente la parte **B**), es asimétrica. La estructura binaria asimétrica se hizo más popular a partir de Beethoven. Es común en los movimientos de Minuet-Trío o Scherzo-Trío. En estos casos, sólo la sección **A** se repite.

**FORMA BINARIA SECCIONAL: SIMPLE, CON RONDÓ Y BARFORM:** Existen tres tipos más que identifican la forma binaria seccional: puede ser simple, con rondó<sup>3</sup> y *barform*.<sup>4</sup>

**FORMA BINARIA CONTINUA: SIMPLE, CON RONDÓ Y BALANCEADA:** Existen tres tipos más que identifican la forma binaria continua: puede ser simple, con rondó o balanceada.

Cuando la sección **B** termina con el regreso de algún material de la parte **A**, la forma es binaria, seccional o continua, con rondó. En este caso, el inicio de la sección **B** puede ser llamado puente y en general concluye con una semicadencia. Se designa como **A-BA'** ó **ABA'**. Es importante no confundir esta forma con la ternaria. La línea que divide una de otra en ocasiones es muy sutil, y depende del contenido de la sección **B**. Si éste es más parecido y no tan contrastante con la sección **A**, se trata de una forma binaria con rondó, de otra forma, se trata de una forma ternaria.

Por otro lado, si la sección **B** no presenta el regreso del material **A**, se trata de una forma binaria simple.

Cuando la forma es binaria continua, y la cadencia de la sección **A** "rima" o es igual a la de la sección **B**, se trata de una forma binaria continua balanceada. La primera cadencia se encuentra en la dominante o relativo mayor, mientras que la segunda en la tónica.

La forma binaria seccional *barform* se refiere a una estructura muy utilizada que surgió desde la Edad Media, apareciendo una y otra vez en diferentes épocas. En esta forma, la primera sección se repite. En alemán a esta primera parte y su repetición se le llama *Stollen* (estrofas), y a la segunda parte *Abgesang* (después de la canción), términos que se siguen utilizando. Esta forma es muy común en los himnos protestantes y canciones folclóricas. Un ejemplo de esta forma es *The Star Spangled Banner* que se transcribió en el **Ejemplo 1-7**.

<sup>2</sup> Véase el **EJERCICIO 3-1: MODULACIÓN SECCIONAL** de la **LECCIÓN 3: MODULACIÓN**.

<sup>3</sup> *Rounded binary form* en inglés.

<sup>4</sup> Aunque este término es muy antiguo, se continúa utilizando sobre todo en relación a los corales.

## LECCIÓN 12: FORMA BINARIA

Tabla 12-2: Características de la forma binaria

CARACTERÍSTICAS DE LA FORMA BINARIA	
SECCIONAL: A-B, A-A', A-BA', AA-B	CONTINUA: AB, AA', ABA', AAB
Simétrica o asimétrica	Simétrica o asimétrica
Forma binaria seccional simple	Forma binaria continua simple
Forma binaria seccional con rondó	Forma binaria continua con rondó
Forma binaria barform	Forma binaria continua balanceada



### IDEA 12-C: FORMA BINARIA SECCIONAL SIMPLE

Tabla 12-3: Forma binaria seccional simple

FORMA BINARIA SECCIONAL SIMPLE					
5 INTRODUCCIÓN	1 SECCIÓN A-		SECCIÓN B o SECCIÓN A'		5 FINAL
	2 PERÍODO		PERÍODO		
	Movimiento armónico completo Movimiento armónico interrumpido Repetición del movimiento armónico		Movimiento armónico completo Movimiento armónico interrumpido Repetición del movimiento armónico		
	3 FRASE 1	FRASE 2	FRASE 3	FRASE 4	
	Estructura/Esquema armónico		Estructura/Esquema armónico		
4 I → V-I i → V-i		(I) (V) → V-I (i) (V) → V-i			
5 INTERPOLACIÓN / FINAL DE FRASE					

En la **Tabla 12-3: Forma binaria seccional simple** se observan los siguientes elementos:

- 1 **SECCIONES:** Se encuentran las secciones **A-** y **B** (ó **A'**).
- 2 **MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO:** El movimiento armónico que puede tener el período para lograr que la forma sea seccional. En este caso en la sección **A-** no se incluye el movimiento armónico progresivo, ya que tiene que terminar en la tónica original. Este tema se estudió en la **LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO**.
- 3 **FRASES:** Las frases que conforman cada período, y la estructura y esquema armónico de cada una, los cuales se estudiaron en la **LECCIÓN 6: RITMO**, **LECCIÓN 7: RITMO Y MELODÍA** y en la **LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE**. Por cuestiones de espacio no se anotan todos los nombres. En los ejercicios se van a construir períodos de dos frases, aunque en la práctica éstos pueden ser más largos.
- 4 **ACORDES DEL MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO:** En este caso la sección **A-** termina en la tónica original, seccionando la forma. La sección **B** puede iniciar en la tonalidad original o en otra tonalidad (por eso se encuentran entre paréntesis los primeros acordes), pero tiene que regresar y terminar en la tonalidad original.
- 5 **EXTENSIONES:** La forma puede tener varios recursos que la extiendan, como son la introducción, la interpolación, el final de cada frase y el final de la pieza como se estudió en la **LECCIÓN 11: EXTENSIÓN DE LA FRASE**.

## LECCIÓN 12: FORMA BINARIA

Estudia el *Minuet en sol mayor BWV Anh.114* de J.S. Bach que se analizó en la **IDEA 10-F: ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE FRASES Y PERÍODOS DEL MINUET EN SOL MAYOR BWV Anh.114 DE JOHANN SEBASTIAN BACH** de la **LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO**. La primera parte consta de dos frases de ocho compases cada una, que forman un período con movimiento armónico interrumpido. Esta sección termina en sol mayor, la tónica original. Se designa con **A-** y un guión al final, que indica que la sección es cerrada, y por lo tanto crea una forma seccional.

La siguiente sección consta de cuatro frases de cuatro compases cada una. Debido a las cadencias se forman dos períodos, el primero con movimiento armónico progresivo (Frases 3 y 4), y el segundo con movimiento armónico completo (Frases 5 y 6) que finaliza la pieza en la tonalidad original. Como las dos secciones muestran diferencias importantes entre sí, la segunda se designa con **B**.

Se trata de una forma binaria (dos partes principales), seccional (la parte **A** es cerrada), simple (no se retoma el material de **A** en la sección **B**) y simétrica (ambas partes tienen el mismo número de compases).



### EJERCICIO 12-1: FORMA BINARIA SECCIONAL SIMPLE

124

- ▶ **1 SECCIÓN A-, PRIMER PERÍODO:** Apoyándote en la **Tabla 12-3: Forma binaria seccional simple**, elige un período de los que trabajaste en el **EJERCICIO 10-1: MOVIMIENTO ARMÓNICO COMPLETO**, o en el **EJERCICIO 10-2: MOVIMIENTO ARMÓNICO INTERRUPTIDO**, o en el **EJERCICIO 10-4: REPETICIÓN DEL MOVIMIENTO ARMÓNICO**. Ésta será la sección **A-**.
- Para trabajar este ejercicio y desplegar un modelo se elige el **Ejemplo 10-4**. El movimiento armónico del período es completo. Se resume como  $i-III \rightarrow V-i$ .
- **2 SECCIÓN B o A', SEGUNDO PERÍODO:** Apoyándote en la **Tabla 12-3: Forma binaria seccional simple**, elige el tipo de segunda parte que vas a realizar. Puede ser totalmente contrastante con la sección **A**, y entonces se designa con **B**. Pero si se parece a la sección **A**, con **A'**.
- Elige un movimiento armónico para el período de la segunda parte. Recuerda que debe terminar con la tónica original.
- En el **Ejemplo 12-1** se trabaja con el **Movimiento armónico completo** y una parte contrastante **B**.
- Con base en lo que elegiste para el movimiento armónico del período, escoge una estructura para las Frases 3 y 4.
- Elige un esquema armónico para las Frases 3 y 4.
- En el **Ejemplo 12-1** se trabaja con la **Estructura en donde se pospone la repetición del motivo**, y el esquema armónico de la **Tabla 9-1: Estructura armónica de la frase equivalente a la cadencia**.
- Puedes alargar tu forma con una introducción, interpolación o un final de frase.
- En el **Ejemplo 12-1** se añade una introducción de un compás, y se repite cada sección para obtener una forma **AA-BB**.
- Toca y escribe tu ejemplo.
- ▶ Realiza la **PRÁCTICA 125**. En este momento en donde se tienen que elegir diferentes variables, es importante improvisar varios ejemplos para interiorizar el proceso.

## LECCIÓN 12: FORMA BINARIA

### Ejemplo 12-1

**SECCIÓN A**

Introducción

**FRASE 1**

**SECCIÓN B**

**FRASE 3**

**FRASE 4**

125

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 12-1** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 12-3: Forma binaria seccional simple** experimenta con diferentes frases, periodos, compases, tonalidades y movimientos armónicos. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



### IDEA 12-D: FORMA BINARIA SECCIONAL CON RONDÓ

La forma binaria simple se utilizó con mayor frecuencia durante la época barroca, mientras que la forma binaria con rondó se popularizó en la época clásica dentro de los minuetos, scherzi y tríos. En esta forma, al final de la segunda sección, se vuelve a escuchar una referencia temática del inicio de la pieza. Su forma es **A-BA'**. Empieza con una exposición **A-** que termina en la tónica original; la sección **B** se presenta en la dominante y es como una digresión; termina con la recapitulación del tema **A** en la tónica. Es a partir de esta estructura que se desarrolló la forma sonata, la cual, una vez aceptada, prácticamente dominó el panorama musical por cerca de dos siglos.

## LECCIÓN 12: FORMA BINARIA

Para no confundir la forma binaria seccional con rondó, con la forma ternaria o la forma sonata, se debe tener en cuenta que en la primera, la sección **A** es más larga que la **B**, y ésta no es absolutamente contrastante con la primera.

Por otro lado, si la sección **B** tiene sentido por sí misma, se presenta en un área tonal alejada de la sección **A**, y si el carácter y la estructura motivica es muy diferente de **A**, entonces se considera que se trata de una forma ternaria, en la cual las tres partes son relativamente independientes una de otra.

La forma sonata es en general más larga que las dos anteriores, y posee varias subdivisiones en su interior. La diferencia entre estas tres formas puede ser sutil en ocasiones, e incluso puede depender de la percepción del analista.

**Tabla 12-4: Forma binaria seccional con rondó**

FORMA BINARIA SECCIONAL CON RONDÓ				
5 INTRODUCCIÓN	1 SECCIÓN A-		SECCIÓN BA'	
	2 PERÍODO		PERÍODO	
	Movimiento armónico completo Movimiento armónico interrumpido Repetición del movimiento armónico		Movimiento armónico completo Movimiento armónico interrumpido Repetición del movimiento armónico	
	3 FRASE 1	FRASE 2	FRASE 3 (B)	FRASE 4 (A')
	Estructura/Esquema armónico		Estructura/Esquema armónico	
	4 I → V-I i → V-i		V	→ V-I → V-i
5 INTERPOLACIÓN / FINAL DE FRASE				
5 FINAL				

En la **Tabla 12-4: Forma binaria seccional con rondó** se observan los siguientes elementos:

- 1 **SECCIONES:** Se encuentran las secciones **A-** y **BA'**.
- 2 **MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO:** El movimiento armónico que puede tener el período para lograr que la forma sea seccional. En este caso en la sección **A-** no se incluye el movimiento armónico progresivo, ya que tiene que terminar en la tónica original.
- 3 **FRASES:** Las frases que conforman cada período, y la estructura y esquema armónico de cada una.
- 4 **ACORDES DEL MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO:** La sección **A-** termina en la tónica original, seccionando de esta manera la forma. La sección **B** inicia en la dominante de la tonalidad original, y generalmente la parte **A'** regresa a la tonalidad original.
- 5 **EXTENSIONES:** La forma puede tener varios recursos que la extiendan, como son la introducción, la interpolación, el final de cada frase y el final de la pieza como se estudió en la **LECCIÓN 11: EXTENSIÓN DE LA FRASE**.

Estudia el *Menuetto* de la *Sonata en re mayor Op.10 No.3* de L.V. Beethoven en el **Ejemplo 12-2**.

La sección **A** consta de dos frases. La Frase 1 termina con una semicadencia, y la Frase 2 con una cadencia auténtica perfecta. Ambas se encuentran en una relación periódica.

En la sección **B**, se inicia una secuencia por quintas empezando en fa sostenido (compás 17), si (compás 19), mi (compás 21), hasta llegar a la dominante del tono original, la (compás 23).

En el compás 25 inicia la sección **A'**. Beethoven alarga las frases originales mediante interpolaciones y secuencias. Esta sección termina en el compás 43, después de una cadencia completa en la tonalidad original. Concluye con una coda (no incluida en el ejemplo). Esta es una forma binaria seccional con rondó extendida gracias a varios recursos musicales que se han explorado a lo largo del método. Analízalos y toca el ejemplo.

# LECCIÓN 12: FORMA BINARIA

## Ejemplo 12-2

### SECCIÓN A *Sonata en re mayor Op.10 No.3*

L.V. Beethoven

#### FRASE 1

#### Menuetto Allegro

*p dolce*

I *sf*

#### FRASE 2

*p*

V ii V<sup>7</sup> I

#### SECCIÓN B

#### FRASE 3 (secuencia por quintas antes de llegar a la dominante en compás 23)

*sf*

*sf*

*sf*

V

#### SECCIÓN A'

#### FRASE 4

#### FRASE 5

*p*

*p*

*ff sf*

I ii

#### FRASE 6

*cresc.*

*sf*

*p*

*pp*

ii<sup>6</sup> vii<sup>07</sup>/V V<sup>7</sup> I



EJERCICIO 12-2: FORMA BINARIA SECCIONAL CON RONDÓ

126

- ▶ ① **SECCIÓN A-, PRIMER PERÍODO:** Apoyándote en la **Tabla 12-4: Forma binaria seccional con rondó**, elige un período de los que trabajaste en el **EJERCICIO 10-1: MOVIMIENTO ARMÓNICO COMPLETO**, o en el **EJERCICIO 10-2: MOVIMIENTO ARMÓNICO INTERRUPTIDO**, o en el **EJERCICIO 10-4: REPETICIÓN DEL MOVIMIENTO ARMÓNICO**. Ésta será la sección A-.
- Para trabajar este ejercicio y desplegar un modelo se elige el **Ejemplo 10-4**.
- ② **SECCIÓN BA', SEGUNDO PERÍODO:** Apoyándote en la **Tabla 12-4: Forma binaria seccional con rondó**, elige una estructura y esquema armónico para la frase que conforma la parte B. Ésta se debe encontrar en la dominante del tono original y no ser demasiado contrastante con la sección A.
- En el **Ejemplo 12-3** en la sección B se trabaja con la **Estructura con un único motivo**.
- Repite la sección A en la tonalidad original con ligeras variaciones. Termina en la tonalidad original.
- Puedes alargar tu forma con una introducción, interpolación o un final de frase.
- En el **Ejemplo 12-3** se añade una introducción de un compás.
- Toca y escribe tu ejemplo.
- ▶ Realiza la **PRÁCTICA 127**. En este momento en donde se tienen que elegir diferentes variables, es importante improvisar varios ejemplos para interiorizar el proceso.

Ejemplo 12-3



## LECCIÓN 12: FORMA BINARIA

127

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 12-2** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 12-4: Forma binaria seccional con rondó** experimenta con diferentes frases, períodos, compases, tonalidades y movimientos armónicos. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



### IDEA 12-E: FORMA BINARIA SECCIONAL BARFORM

En esta forma, la sección **A** termina en la tónica y se repite. La sección **B** es contrastante y no se repite. La estructura resultante es **AAB**.

Esta forma es la más antigua de todas, ya que sus orígenes se remontan hasta la Edad Media con los *Minnesinger*<sup>5</sup> y *Meistersinger*<sup>6</sup> alemanes, quienes la cultivaron con especial interés. Ellos utilizaban el término *barform*. La primera parte se llama *Stollen* y la segunda *Abgesang*. Algunos autores prefieren los términos griegos: estrofa para la sección **A**, su repetición anti estrofa, y la sección **B** épodo.

Tabla 12-5: Forma binaria seccional *barform*

FORMA BINARIA SECCIONAL BARFORM				
STOLLEN		ABGESANG		
5	1 SECCIÓN A-	A-	SECCIÓN B	
	2 PERÍODO		PERÍODO	
	Movimiento armónico completo Movimiento armónico interrumpido Repetición del movimiento armónico		Movimiento armónico completo Movimiento armónico interrumpido Repetición del movimiento armónico Movimiento armónico progresivo	
	3 FRASE 1	FRASE 2	FRASE 3	FRASE 4
	Estructura/Esquema armónico		Estructura/Esquema armónico	
4 I → V-I i → V-i		(I) (V) → V-I (i) (v) → V-i		5
5 INTERPOLACIÓN / FINAL DE FRASE				

<sup>5</sup> Trovadores germanos que recorrían Alemania en los siglos XII y XIII cantando sobre todo al amor de la corte, del que proviene el término alemán *minne*.

<sup>6</sup> Se traduce como *Los Maestros Cantores*. Fue un grupo de músicos y poetas alemanes que prosperaron en los siglos XIV al XVI continuando con la tradición de los *Minnesinger*.

## LECCIÓN 12: FORMA BINARIA

En la **Tabla 12-5: Forma binaria seccional *barform*** se observan los mismos elementos que en la **Tabla 12-3: Forma binaria seccional simple**. El único cambio es que la sección **A**- se repite do veces.

*The Star Spangled Banner* del **Ejemplo 1-7**, y numerosos corales luteranos utilizan esta forma. Se transcribe en el **Ejemplo 12-4 *Ein´Feste Burg ist Unser Gott*** (Castillo fuerte es nuestro Dios) de Martín Lutero armonizado por J.S. Bach.

### Ejemplo 12-4

*Ein´Feste Burg ist Unser Gott*

M. Lutero  
Arm. J.S. Bach

**SECCIÓN A: Stollen (repetida)**      **SECCIÓN B: Abgesang**

FRASE 1      FRASE 2      FRASE 3

FRASE 4      FRASE 5      FRASE 6

FRASE 7

Harmonic analysis: I, V/V, V, V, I, V, I, de V, ii<sup>6</sup>, V, I, de V, V/ii, IV, V<sup>7</sup>, I

En el **Ejemplo 12-4**, la sección **A** consta de dos frases que se encuentran en una relación periódica que termina con una cadencia auténtica perfecta. La sección **B** consta de 5 frases, distinguibles fácilmente por el texto (no incluido en el ejemplo) y los calderones. Termina con una cadencia completa en re mayor.



### EJERCICIO 12-3: FORMA BINARIA SECCIONAL *BARFORM*

128

- ▶ ❶ **SECCIÓN A, PRIMER PERÍODO, *STOLLEN***: Apoyándote en la **Tabla 12-5: Forma binaria seccional *barform***, elige un período de los que trabajaste en el **EJERCICIO 10-1: MOVIMIENTO ARMÓNICO COMPLETO**, o

## LECCIÓN 12: FORMA BINARIA

en el **EJERCICIO 10-2: MOVIMIENTO ARMÓNICO INTERRUPTIDO**, o en el **EJERCICIO 10-4: REPETICIÓN DEL MOVIMIENTO ARMÓNICO**. Ésta será la sección A-.

- Para trabajar este ejercicio y desplegar un modelo se elige el **Ejemplo 10-4** que se modifica en la melodía y en el acompañamiento de acordes. La sección A o *Stollen* se repite.
- **2 SECCIÓN B o A', SEGUNDO PERÍODO, ABGESANG:** Apoyándote en la **Tabla 12-5: Forma binaria seccional barform**, elige un movimiento armónico para el período de la segunda parte. Recuerda que debes terminar con la tónica original.
- En el **Ejemplo 12-5** se trabaja con el **Movimiento armónico progresivo**.
- Con base en el movimiento armónico del período, escoge una estructura para las Frases 3 y 4.
- Elige un esquema armónico para la Frase 3.
- Elige un esquema armónico para la Frase 4. Recuerda que debe terminar en el tono original.
- En el **Ejemplo 12-5** se trabaja con la **Estructura en donde se pospone la repetición del motivo**. El esquema armónico de la Frase 3 es el de la **Tabla 9-12: Frase que progresa**, que inicia en el relativo mayor y termina en la dominante del tono original. Para la Frase 4 se usa el de la **Tabla 9-7: Cadencia precedida por progresión**.
- Puedes alargar tu forma con una introducción, interpolación o un final de frase.
- Toca y escribe tu ejemplo.
- Realiza la **PRÁCTICA 129**. En este momento en donde se tienen que elegir diferentes variables, es importante improvisar varios ejemplos para interiorizar el proceso.

### Ejemplo 12-5

**SECCIÓN A**

**FRASE 1**

**FRASE 2**

**SECCIÓN B**

**FRASE 3**

**FRASE 4**

129

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 12-3** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 12-5: Forma binaria seccional *barform*** experimenta con diferentes frases, períodos, compases, tonalidades y movimientos armónicos. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



**INTERNET 12-A: FORMA BINARIA SECCIONAL**

De entre los cientos de ejemplos posibles, se eligen los siguientes conformados por frases regulares de 4, 8 y 16 compases. Escúchalos con atención en la página de videos de YouTube. Analiza cada ejemplo.

**Forma binaria seccional simple**

*Minuet en sol mayor BWV Anh.114* de J.S. Bach:

<http://youtu.be/KqSAGwa49MM> Clavecín: Ton Koopman.

**Forma binaria seccional con rondó**

*Menuetto de la Sonata en re mayor Op.10 No.3* de L.V. Beethoven:

<http://youtu.be/EU79idaxJrg> Piano: Irena Koblar.

**Forma binaria seccional *barform***

*Ein´Feste Burg ist Unser Gott* de Martín Lutero:

<http://youtu.be/DBVYzrCpYdA> Coro del Colegio Wartburg.



**IDEA 12-F: FORMA BINARIA CONTINUA SIMPLE**

Esta forma es la contraparte de la forma binaria seccional simple. Mientras que en la seccional cada parte termina en la tónica original, en la forma continua la sección **A** termina en una tonalidad diferente: en general, cuando la pieza se encuentra en modo mayor, termina en la dominante, y si la pieza se encuentra en modo menor, en el relativo mayor.

Se llama continua porque aunque ambas secciones terminan con una cadencia conclusiva, la primera lo hace fuera de la tonalidad original, obligando a la pieza a *continuar* hasta encontrar un final en la tónica original. Se simboliza con las letras **AB** ó **AA´**, sin guión entre ellas.

**Tabla 12-6: Forma binaria continua simple**

FORMA BINARIA CONTINUA SIMPLE				
5 INTRODUCCIÓN	1 SECCIÓN A		SECCIÓN B o SECCIÓN A´	
	2 PERÍODO		PERÍODO	
	Movimiento armónico progresivo		Movimiento armónico completo Movimiento armónico interrumpido Repetición del movimiento armónico	
	3 FRASE 1	FRASE 2	FRASE 3	FRASE 4
	Estructura/Esquema armónico		Estructura/Esquema armónico	
	4 I → V/V-V i → V/III-III		V → V-I III → V-i	
5 INTERPOLACIÓN / FINAL DE FRASE				
		5 FINAL		

## LECCIÓN 12: FORMA BINARIA

En la **Tabla 12-6: Forma binaria continua simple** se observan siguientes elementos:

- 1 **SECCIONES:** Se encuentran las secciones **A** y **B** (ó **A'**).
- 2 **MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO:** El movimiento armónico que puede tener el período para lograr que la forma sea continua. La sección **A** comprende un movimiento armónico progresivo, mientras que la sección **B** ó **A'** alguno de los otros tres tipos que terminan en la tónica original.
- 3 **FRASES:** Las frases que conforman cada período, y la estructura y esquema armónico de cada una, los cuales se estudiaron en la **LECCIÓN 6: RITMO**, **LECCIÓN 7: RITMO Y MELODÍA** y en la **LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE**.
- 4 **ACORDES DEL MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO:** Si la sección **A** se encuentra en modo mayor, es común que progrese hacia la dominante. Si se encuentra en menor, hacia el relativo mayor, invitando a la forma a continuar. La parte **B** continúa en la tonalidad que dejó la sección **A**, y termina en la tonalidad original.
- 5 **EXTENSIONES:** La forma puede tener varios recursos que la extiendan, como son la introducción, la interpolación, el final de cada frase y el final de la pieza como se estudió en la **LECCIÓN 11: EXTENSIÓN DE LA FRASE**.

La forma binaria continua simple se encuentra frecuentemente en danzas como minuetos y en el tema de las variaciones. Estudia el tema de las *Variaciones en sol mayor K.180* de W.A. Mozart en el **Ejemplo 12-6**.

### Ejemplo 12-6

*Variaciones en sol mayor K.180*

Menutetto e Variatione W.A. Mozart

Andante **SECCIÓN A**

FRASE 1 FRASE 2

7 **SECCIÓN B**

FRASE 3

FRASE 4

14

ii<sup>6</sup> V<sup>6-5</sup><sub>4-3</sub> I de V V<sup>7</sup> ii V<sup>6-5</sup><sub>4-3</sub> I

La sección **A** consta de dos frases. La Frase 1 expande la tónica en los compases 1 y 2, antes de terminar con una cadencia auténtica imperfecta V-I. La Frase 2 es una frase que progresa hacia la región de la dominante, ya que termina con una cadencia auténtica perfecta en re mayor. Ambas frases se encuentran en una relación periódica.

En la sección **B** el acorde de re mayor inmediatamente se convierte en una dominante con séptima, recobrando así su función original. Esta frase consta de dos acordes: dominante y tónica. La Frase 4 termina con una cadencia completa ii-V-I en la tónica original. A su vez, ambas frases se encuentran en una relación periódica.

Se trata de una forma binaria continua simple. Cada sección consta de un período que tiene dos frases. La sección **A** hace un recorrido progresivo, mientras que la **B** retorna al tono original. El camino armónico se puede resumir como  $I \rightarrow V \rightarrow I$ .



### EJERCICIO 12-4: FORMA BINARIA CONTINUA SIMPLE

130

- ▶ ① **SECCIÓN A, PRIMER PERÍODO:** Apoyándote en la **Tabla 12-6: Forma binaria continua simple**, elige un período de los que trabajaste en el **EJERCICIO 10-3: MOVIMIENTO ARMÓNICO PROGRESIVO**. Ésta será la sección **A**.
  - Para trabajar este ejercicio y desplegar un modelo se elige el **Ejemplo 10-10**.
- ▶ ② **SECCIÓN B o A', SEGUNDO PERÍODO:** Apoyándote en la **Tabla 12-6: Forma binaria continua simple**, elige el tipo de segunda parte que vas a realizar. Puede ser totalmente contrastante con la parte **A**, y entonces se designa con **B**. Pero si se parece a la parte **A**, con **A'**.
  - Para el **Ejemplo 12-7** se elige una parte contrastante **B**.
  - Elige un movimiento armónico para el período de la segunda parte. Recuerda que debe terminar con la tónica original.
  - Para el **Ejemplo 12-7** se trabaja con el **Movimiento armónico completo**.
  - Con base en el movimiento armónico del período, escoge una estructura para las Frases 3 y 4.
  - Elige un esquema armónico para la Frase 3.
  - Elige un esquema armónico para la Frase 4. Recuerda que debe terminar en el tono original.
  - En el **Ejemplo 12-7** se trabaja con la **Estructura con un único motivo**. El esquema armónico de la Frase 3 es el de la **Tabla 9-12: Frase que progresa**, terminando con una semicadencia en la dominante del tono original. La Frase 4 es el de la **Tabla 9-11: Secuencia**, antes de la cadencia auténtica perfecta. Se utiliza un acorde de sexta aumentada italiana para darle color a la dominante.
  - Puedes alargar tu forma con una introducción, interpolación o un final de frase.
  - En el **Ejemplo 12-7** se añade una introducción de tres compases, un final de un compás y se repite cada sección para obtener una forma **AABB**.
  - Toca y escribe tu ejemplo.
- ▶ Realiza la **PRÁCTICA 131**. En este momento en donde se tienen que elegir diferentes variables, es importante improvisar varios ejemplos para interiorizar el proceso.

## LECCIÓN 12: FORMA BINARIA

### Ejemplo 12-7

**SECCIÓN A**

FRASE 1

1 Introducción

FRASE 2

**SECCIÓN B**

FRASE 3

FRASE 4

Final

131

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 12-4** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 12-6: Forma binaria continua simple** experimenta con diferentes frases, períodos, compases, tonalidades y movimientos armónicos. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



### IDEA 12-G: FORMA BINARIA CONTINUA CON RONDÓ

Esta forma es la contraparte de la forma binaria seccional con rondó. Mientras que en la seccional cada parte termina en la tónica original, en la forma continua la sección **A** termina en una tonalidad diferente: en general, cuando la pieza se encuentra en modo mayor, termina en la dominante, y si la pieza se encuentra en modo menor, en el relativo mayor.

Se llama continua porque aunque ambas secciones terminan con una cadencia conclusiva, la primera lo hace fuera de la tonalidad original, obligando a la pieza a *continuar* hasta encontrar un final en la tónica original. Se simboliza con las letras **ABA'**, sin guión entre ellas.

## LECCIÓN 12: FORMA BINARIA

Tabla 12-7: Forma binaria continua con rondó

FORMA BINARIA CONTINUA CON RONDÓ					
5 INTRODUCCIÓN	1 SECCIÓN A		SECCIÓN BA'		
	2 PERÍODO		PERÍODO		
	Movimiento armónico progresivo		Movimiento armónico completo Movimiento armónico interrumpido Repetición del movimiento armónico		
	3 FRASE 1	FRASE 2	FRASE 3 (B)	FRASE 4 (A')	
	Estructura/Esquema armónico		Estructura/Esquema armónico		
4 I → V/V-V i → V/III-III		V III	→ V-I → V-i	5 FINAL	
5 INTERPOLACIÓN / FINAL DE FRASE					

En la **Tabla 12-7: Forma binaria continua con rondó** se observan los siguientes elementos:

- 1 **SECCIONES:** Se encuentran las secciones **A** y **BA'**.
- 2 **PERÍODO Y MOVIMIENTO ARMÓNICO:** El movimiento armónico que puede tener el período para lograr que la forma sea continua. La sección **A** comprende un movimiento armónico progresivo, mientras que la sección **BA'** alguno de los otros tres tipos que terminan en la tónica original.
- 3 **FRASES:** Las frases que conforman cada período, y la estructura y esquema armónico de cada una.
- 4 **ACORDES DEL MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO:** Si la sección **A** se encuentra en modo mayor, es común que progrese hacia la dominante. Si se encuentra en menor, hacia el relativo mayor, invitando a la forma a continuar. La sección **B** generalmente expande el acorde de dominante. La sección **A'** regresa a la tonalidad original.
- 5 **EXTENSIONES:** La forma puede tener varios recursos que la extiendan, como son la introducción, la interpolación, el final de cada frase y el final de la pieza.

La forma binaria continua con rondó se encuentra frecuentemente en danzas como minuetos y en el tema de las variaciones. Estudia el tema del último movimiento *Tema con variaciones* de la *Sonata en re mayor K.205* de W.A. Mozart en el **Ejemplo 12-8**.

### Ejemplo 12-8

*Sonata en re mayor K.205* W.A. Mozart

The musical score shows the following structure:

- THEMA SECCIÓN A FRASE 1:** Measures 1-4. Starts with a piano (*p*) dynamic and ends with a forte (*f*) dynamic. Harmonic progression: I → ii<sup>6</sup> → V.
- FRASE 2:** Measures 5-8. Harmonic progression: I → ii<sup>6</sup> → V<sup>7</sup> → I.
- SECCIÓN B FRASE 3:** Measure 9. Harmonic progression: I.



## LECCIÓN 12: FORMA BINARIA

10

14

SECCIÓN A'  
FRASE 4

*f* *p* *f*

I ii<sup>6</sup> V<sup>7</sup> I

La sección **A** consta de dos frases: la Frase 1 termina con una semicadencia, mientras que la Frase 2 es una frase que progresa hacia la región de la dominante, ya que termina con una cadencia completa  $ii_6^- V-I$  en la mayor como tónica secundaria. Ambas frases se encuentran en una relación periódica.

En la sección **B** se encuentra la Frase 3, que inicia y termina en la dominante, incluyendo algunos acordes cromáticos que enriquecen la armonía. La Frase 4 constituye la sección **A'**, ya que retoma la frase del inicio y la termina con una modificación cadencial y una cadencia completa  $ii_6^- V-I$  en la tónica original. A su vez, ambas frases se encuentran en una relación periódica.

Se trata de una forma binaria continua con rondó. Cada parte consta de un período que tiene dos frases. La sección **A** hace un recorrido progresivo, la sección **B** se encuentra en la dominante, y la sección **A'** retorna al tono original. El camino armónico se puede resumir como I-V-I.



### EJERCICIO 12-5: FORMA BINARIA CONTINUA CON RONDÓ

132

- ▶ ❶ **SECCIÓN A, PRIMER PERÍODO:** Apoyándote en la **Tabla 12-7: Forma binaria continua con rondó**, elige un período de los que trabajaste en el **EJERCICIO 10-3: MOVIMIENTO ARMÓNICO PROGRESIVO**. Ésta será la sección **A**.
- Para trabajar este ejercicio y desplegar un modelo se elige el **Ejemplo 10-10**.
- ❷ **SECCIÓN BA', SEGUNDO PERÍODO:** Apoyándote en la **Tabla 12-7: Forma binaria continua con rondó**, elige una estructura para la frase que conforme la sección **B**. Ésta se debe encontrar en la dominante del tono original. Procura que no sea demasiado contrastante con la sección **A**.
- Para el **Ejemplo 12-9** se elige la **Estructura con un único motivo**.
- Repite la sección **A** en la tonalidad original con ligeras variaciones. Termina en la tonalidad original.
- Puedes alargar tu forma con una introducción, interpolación o un final de frase.
- Para el **Ejemplo 12-9** se añade una introducción de tres compases.
- Toca y escribe tu ejemplo.
- ▶ Realiza la **PRÁCTICA 133**. En este momento en donde se tienen que elegir diferentes variables, es importante improvisar varios ejemplos para interiorizar el proceso.

## LECCIÓN 12: FORMA BINARIA

### Ejemplo 12-9

SECCIÓN A  
FRASE 1

1 Introducción

6 FRASE 2

de III

12 SECCIÓN B  
FRASE 3

17 SECCIÓN A'  
FRASE 4

Detailed description of the musical score: The score is in G major and 4/4 time. It consists of four systems. The first system (measures 1-5) is labeled 'Introducción' and 'SECCIÓN A FRASE 1'. The second system (measures 6-11) is labeled 'FRASE 2' and includes a bracketed section 'de III' (measures 8-11). The third system (measures 12-16) is labeled 'SECCIÓN B FRASE 3'. The fourth system (measures 17-21) is labeled 'SECCIÓN A' FRASE 4'. Chords are indicated below the bass staff, and articulation marks like accents and slurs are present throughout.

133

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 12-5** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 12-7: Forma binaria continua con rondó** experimenta con diferentes frases, períodos, compases, tonalidades y movimientos armónicos. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



### IDEA 12-H: FORMA BINARIA CONTINUA BALANCEADA

Esta forma es similar a la forma binaria seccional continua, con la salvedad de que el final de la sección **A** “rima” con el final de la sección **B**. Se simboliza con las letras **AB** ó **AA'**, sin guión entre ellas.

## LECCIÓN 12: FORMA BINARIA

Tabla 12-8: Forma binaria continua balanceada

FORMA BINARIA CONTINUA BALANCEADA						
5	1 SECCIÓN A		SECCIÓN B o SECCIÓN A'			5
	2 PERÍODO		PERÍODO			
	Movimiento armónico progresivo		Movimiento armónico completo Movimiento armónico interrumpido Repetición del movimiento armónico			
	3 FRASE 1	FRASE 2	FRASE 3	FRASE 4		
	Estructura/Esquema armónico		Estructura/Esquema armónico			
	4 I → V/V-V i → V/III-III		V → V-I III → V-i			
5 INTERPOLACIÓN / FINAL DE FRASE						

En la **Tabla 12-8: Forma binaria continua balanceada** se observan los siguientes elementos:

- 1 **SECCIONES:** Se encuentran las secciones **A** y **B** (ó **A'**).
- 2 **PERÍODO Y MOVIMIENTO ARMÓNICO:** El movimiento armónico que puede tener el período para lograr que la forma sea continua. La sección **A** comprende un movimiento armónico progresivo, mientras que la sección **B** alguno de los otros tres tipos que terminan en la tónica original.
- 3 **FRASES:** Las frases que conforman cada período, y la estructura y esquema armónico de cada una.
- 4 **ACORDES DEL MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO:** Si la sección **A** se encuentra en modo mayor, es común que progrese hacia la dominante. Si se encuentra en menor, hacia el relativo mayor, invitando a la forma a continuar. La sección **B** continúa en la tonalidad que dejó la sección **A**, y regresa a la tonalidad original.
- 5 **EXTENSIONES:** La forma puede tener varios recursos que la extiendan, como son la introducción, la interpolación, el final de cada frase y el final de la pieza.

La forma binaria continua simple se encuentra frecuentemente en minuetos y danzas barrocas. Estudia la *Marcha en re mayor BWV Anh.122* del libro de *Ana Magdalena Bach* de J.S. Bach en el **Ejemplo 12-10**.

### Ejemplo 12-10

*Marcha en re mayor BWV Anh. 122* J.S. Bach

SECCIÓN A  
FRASE 1

Extensión  
del final de frase

5 FRASE 2

## LECCIÓN 12: FORMA BINARIA

9 SECCIÓN B FRASE 3 FRASE 4

15 FRASE 5

19

IV V I

La sección **A** consta de dos frases. La Frase 1 expande la tónica antes de terminar con una cadencia auténtica imperfecta V-I. La Frase 2 es una frase que progresa hacia la región de la dominante, ya que termina con una cadencia auténtica perfecta en la mayor. Ambas frases se encuentran en una relación periódica.

La sección **B** es más larga, ya que tiene tres frases. La Frase 3 inicia en la mayor como tónica secundaria y progresa hacia la tónica original, la Frase 4 termina con una semicadencia en la dominante, y la Frase 5 termina la pieza con una cadencia completa.

El final de la sección **A** (compases 8 y 9) rima con el final de la sección **B** (compases 21 y 22).

La forma es binaria (porque tiene dos secciones), continua (porque la primera parte termina en la dominante tratada como tónica secundaria) y balanceada (porque ambas partes terminan con el mismo movimiento rítmico, melódico y armónico).



### EJERCICIO 12-6: FORMA BINARIA CONTINUA BALANCEADA

134

- ▶ **1 SECCIÓN A, PRIMER PERÍODO:** Apoyándote en la **Tabla 12-8: Forma binaria continua balanceada**, elige un período de los que trabajaste en el **EJERCICIO 10-3: MOVIMIENTO ARMÓNICO PROGRESIVO**. Ésta será la sección **A**.
- Para trabajar este ejercicio y desplegar un modelo se elige el **Ejemplo 10-10**.
- **2 SECCIÓN B o A', SEGUNDO PERÍODO:** Apoyándote en la **Tabla 12-8: Forma binaria continua balanceada**, elige el tipo de segunda parte que vas a realizar. Puede ser totalmente contrastante con la parte **A**, y entonces se designa con **B**. Pero si se parece a la parte **A**, con **A'**.
- Para el **Ejemplo 12-11** se elige una parte contrastante **B**.
- Elige un movimiento armónico para el período de la segunda parte. Recuerda que debes terminar con la tónica original.
- Para el **Ejemplo 12-7** se trabaja con el **Movimiento armónico repetido**.

## LECCIÓN 12: FORMA BINARIA

- Con base en lo que elegiste para el movimiento armónico del período, escoge una estructura para las Frases 3 y 4.
- Elige un esquema armónico para la Frase 3.
- Elige un esquema armónico para la Frase 4. La Frase 4 debe terminar de la misma manera que la Frase 2, de manera que ambas “rimen”.
- En el **Ejemplo 12-11** se trabaja con la **Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente**. El esquema armónico de las Frases 3 y 4 es el de la **Tabla 9-1: Esquema armónico de la frase equivalente a la cadencia**.
- Puedes alargar tu forma con una introducción, interpolación o un final de frase.
- En el **Ejemplo 12-11** se añade una introducción de tres compases y se repiten ambas secciones. La forma resulta **AABB**.
- Toca y escribe tu ejemplo.
- Realiza la **PRÁCTICA 135**. En este momento en donde se tienen que elegir diferentes variables, es importante improvisar varios ejemplos para interiorizar el proceso.

### Ejemplo 12-11

**SECCIÓN A**  
FRASE 1

1 Introducción

7 FRASE 2

12 **SECCIÓN B**  
FRASE 3

20 FRASE 4

de III

Harmonic structures for Frases 1-4:

- Frases 1-2:  $i$ ,  $I$ ,  $IV_4^6$ ,  $V_5^6$ ,  $I$
- Frases 3-4:  $i$ ,  $iv$ ,  $V^7$ ,  $i$

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 12-6** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 12-8: Forma binaria continua balanceada** experimenta con diferentes frases, períodos, compases, tonalidades y movimientos armónicos. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



### INTERNET 12-B: FORMA BINARIA CONTINUA

De entre los cientos de ejemplos posibles, se eligen los siguientes conformados por frases regulares de 4, 8 y 16 compases. Escúchalos con atención en la página de videos de YouTube. Analiza cada ejemplo.

#### Forma binaria continua simple

*Variaciones en sol mayor K.180* de W.A. Mozart:

<http://youtu.be/l2eV13XomTo> Christoph Berner, piano.

#### Forma binaria continua con rondó

*Tema con variaciones* de la *Sonata en re mayor K.205* de W.A. Mozart:

<http://youtu.be/gK6sw1m4YdU> Glenn Gould, piano.

#### Forma binaria continua balanceada

*Marcha en re mayor BWV Anh.122* de J.S. Bach:

<http://youtu.be/2RDXYUZDew8> Video que despliega la partitura al mismo tiempo que la música.














### HERRAMIENTA 12-A: EXAMEN GENERAL

Aprovechando los ejemplos de este método, analízalos tratando de encontrar los elementos estudiados en la **LECCIÓN 12: FORMA BINARIA**.



## LECCIÓN 13: FORMA TERNARIA

LECCIÓN 13: FORMA TERNARIA .....	243
 IDEA 13-A: FORMA TERNARIA .....	244
 IDEA 13-B: CONFORMACIÓN DE CADA SECCIÓN EN LA FORMA TERNARIA.....	244
 IDEA 13-C: CARACTERÍSTICAS DE LA FORMA TERNARIA.....	246
 IDEA 13-D: FORMA TERNARIA SECCIONAL.....	247
 EJERCICIO 13-1: FORMA TERNARIA SECCIONAL.....	249
 IDEA 13-E: FORMA TERNARIA COMPLETAMENTE SECCIONAL.....	251
 EJERCICIO 13-2: FORMA TERNARIA COMPLETAMENTE SECCIONAL.....	254
 IDEA 13-F: FORMA TERNARIA CONTINUA.....	255
 EJERCICIO 13-3: FORMA TERNARIA CONTINUA.....	257
 INTERNET 13-A: FORMA TERNARIA.....	259
 HERRAMIENTA 13-A: EXAMEN GENERAL.....	259



## LECCIÓN 13: FORMA TERNARIA

**S**iguendo con el estudio e improvisación de formas pequeñas, en esta lección se construyen piezas en forma ternaria, también llamada forma de canción o aria. Ha sido utilizada ampliamente por los compositores de todas las épocas y se reconoce en numerosas obras.

En este momento conoces el procedimiento de trabajo que se ha presentado en este método y seguramente no tendrás problemas para improvisar piezas en forma ternaria. En cierto sentido el esfuerzo por retener en la memoria aquello con lo que inició su obra se incrementa, ya que este material debe ser tocado nuevamente como tercera parte de la pieza de forma idéntica o con ligeras variaciones. La concentración y atención resultan fundamentales para concluir una forma con estas características.



### IDEA 13-A: FORMA TERNARIA

La forma ternaria, al igual que la binaria, es una pieza cerrada en cuanto a su estructura tonal, ya que empieza y termina en la tonalidad de origen, lo cual se confirma por el manejo melódico y armónico.

Posee tres secciones, cada una con una función específica, que se designan como **ABA** (cuando la primera y tercera partes son iguales) o **ABA'** (cuando la tercera parte se encuentra un tanto variada con respecto a la primera, pero no al punto de perder su identidad con ésta). La función que se le confiere a la sección **A** es la exposición, la **B** es la parte contrastante, también llamada digresión, y el retorno a **A** es la recapitulación. Estas tres funciones son el origen de la forma sonata, en la cual cada parte se expande aún más.

El diseño **ABA** o **ABA'** es igual al de la forma binaria con rondó.<sup>1</sup> Para no confundirlas, es importante analizar las características de la sección intermedia: en la forma ternaria, la sección **B** es contrastante en cuanto a carácter y material temático con la sección **A**; se encuentra en otra tonalidad, aunque relacionada con la de inicio (usualmente en la dominante o en el relativo mayor o paralelo); y es igual o más larga que la primera sección.

Tabla 13-1: Forma ternaria

FORMA TERNARIA		
SECCIÓN 1	SECCIÓN 2	SECCIÓN 3
Exposición	Parte contrastante	Recapitulación
<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A</b>
<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A'</b>
Tónica I Tónica i	Dominante V Relativo mayor III Modo paralelo	Tónica I Tónica i



### IDEA 13-B: CONFORMACIÓN DE CADA SECCIÓN EN LA FORMA TERNARIA

**EXPOSICIÓN:** La sección **A** se encuentra conformada por un período (dos frases que se hallan en una relación tonal) que establece la tonalidad inicial claramente. Puede presentar cualquiera de las tres estructuras con las cuales se ha trabajado: **Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente**, **Estructura en donde se pospone la repetición del motivo** y **Estructura con un único motivo**.

<sup>1</sup> Véase la **IDEA 12-D: FORMA BINARIA SECCIONAL CON RONDÓ** de la **LECCIÓN 12: FORMA BINARIA**.

## LECCIÓN 13: FORMA TERNARIA

En general el tema consta de dos frases de 4 u 8 compases. Puede terminar en la tónica original, creando así una forma seccional, o en algún otro grado, dando lugar a una forma continua que se diferencia de la sección **B** por el diseño de ambas partes. Observa la sección **A** de la *Musette en re mayor BWV Anh.126* de J.S. Bach en el **Ejemplo 13-1**.

### Ejemplo 13-1

*Musette en re mayor BWV Anh.126* J.S. Bach

**SECCIÓN A**  
**FRASE 1**  
**Andante con brio**

**FRASE 2**

[D] I V I I V I

**PARTE CONTRASTANTE:** La sección **B** es contrastante con la **A** porque se presenta en una tonalidad diferente, generalmente en la dominante, lo cual crea cierta inestabilidad. Posee un carácter y textura diferentes, con frecuencia opuestos al de la exposición. Aunque puede presentar cualquiera de las estructuras que se mencionaron antes, éstas tienden a presentarse en una forma más relajada, ya que dentro de cada frase se pueden añadir interpolaciones o extensiones como se estudió en la **LECCIÓN 11: EXTENSIÓN DE LA FRASE**.

En el **Ejemplo 13-2**, en la sección **B** de la *Musette*, Bach introduce nuevos motivos melódicos en la región de la dominante, y las tres frases que conforman la sección son diferentes entre sí desde el punto de vista melódico.

### Ejemplo 13-2

**SECCIÓN B**  
**FRASE 3**

**FRASE 4**

**FRASE 5**

[A] I V7 V7 IV V I

**RECAPITULACIÓN:** La última sección regresa al material del inicio, a veces de forma idéntica como en la *Musette* del **Ejemplo 13-3**, pero a veces de forma variada. En las *Arias Da Capo* por ejemplo, se puede ornamentar la última sección. Pero también puede eliminarse material, quizá alguna cadencia débil, y mantener sólo lo esencial del tema. Observa la sección **A'** del **Ejemplo 13-6**, en donde se elimina la cadencia a la dominante en la primera frase, así como la repetición del antecedente, terminando con una cadencia auténtica perfecta.

## LECCIÓN 13: FORMA TERNARIA

Esta última sección también se puede expandir al final con una coda que disipe la tensión acumulada a lo largo de la pieza, así como con interpolaciones que alarguen las frases al interior.

### Ejemplo 13-3

The musical score for Example 13-3 is written for piano in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two sections: 'SECCIÓN A FRASE 6' and 'FRASE 7'. The first section starts at measure 21 and is marked with a piano (*p*) dynamic. The second section is marked with a forte (*f*) dynamic. The bass line includes fingering: [D] I, V I I, V I. The score is presented on a grand staff with treble and bass clefs.



### IDEA 13-C: CARACTERÍSTICAS DE LA FORMA TERNARIA

Las formas ternarias poseen ciertas características que las definen. A continuación se estudia cada una para después trabajar con ellas y poder implementarlas en las piezas improvisadas.

**FORMA TERNARIA COMPUESTA Y SIMPLE:** En la forma compuesta, cada sección puede ser dividida en más de una parte, albergando en su interior otra forma, con frecuencia binaria. Cuando se presenta esta forma, el diseño puede ser representado como **ABA-CDC-ABA**. Son ejemplos comunes de este tipo los minuet o scherzo con su trío.

En general los *Nocturnos* de Chopin están escritos en forma ternaria. Pero frecuentemente sucede que una de las secciones individuales presenta forma binaria, que generalmente es asimétrica. Si la primera parte de esta sección binaria se repite, se escribe en su totalidad en forma variada.

Por otro lado, en la forma ternaria simple no pueden subdividirse las partes que la conforman en otras más pequeñas. Las *Arias Da Capo* son un ejemplo de formas ternarias simples.

**FORMA TERNARIA SECCIONAL:** Se introdujeron estos términos en la **LECCIÓN 5: BREVE REPASO DE ANÁLISIS MUSICAL**. Observa la **Tabla 5-5: Forma binaria seccional y continua**.

En esta forma, la primera sección **A** se encuentra cerrada, es decir, termina con una cadencia auténtica en la tónica de inicio. Esto se significa separándola de las otras dos mediante un guión **A-BA** ó **A-BA'**.

**FORMA TERNARIA COMPLETAMENTE SECCIONAL:** En esta forma las tres secciones terminan con una cadencia completa. La primera y tercera sección en la tónica original; la sección intermedia en la tonalidad en la cual se presenta. Se significa separando las partes mediante un guión **A-B-A** ó **A-B-A'**.

**FORMA TERNARIA CONTINUA:** En esta forma la primera y segunda sección terminan con una semicadencia, invitando a la forma a continuar, hasta que la tercera parte termina con una cadencia en la tónica original. Las tres partes se distinguen solamente por el diseño de los elementos que manejan en su interior: la textura, el material melódico y armónico y las cadencias.

**SIMÉTRICAS Y ASIMÉTRICAS:** Si las tres secciones son de la misma duración, se trata de una forma simétrica. Si una de ellas es más larga (generalmente la parte **B**), o más corta (generalmente la recapitulación), es asimétrica.

## LECCIÓN 13: FORMA TERNARIA

Tabla 13-2: Características de la forma ternaria

CARACTERÍSTICAS DE LA FORMA TERNARIA		
SECCIONAL: A-BA ó A-BA'	COMPLETAMENTE SECCIONAL: A-B-A ó A-B-A'	CONTINUA: ABA ó ABA'
Simple o compuesta	Simple o compuesta	Simple o compuesta
Simétrica o asimétrica	Simétrica o asimétrica	Simétrica o asimétrica



### IDEA 13-D: FORMA TERNARIA SECCIONAL

En la forma ternaria seccional, sus partes se distinguen por la división armónica y por el contenido melódico, armónico o de textura. La primera sección **A** establece claramente la tonalidad, ya que inicia y termina en la tónica original, señalando así la primera división de la forma.

La sección intermedia o **B**, contrasta inmediatamente con la anterior, ya sea porque utiliza un material melódico diferente, se encuentra en otra tonalidad, tiene una longitud igual o mayor, utiliza recursos musicales diferentes, o cualquier otra herramienta o método musical. Esta sección no concluye con una cadencia categórica como la sección **A**, sino que más bien introduce el retorno de ésta mediante algún acorde, extensión o cualquier otro recurso.

La sección **A** regresa igual o de manera variada, terminando así la pieza.

Esta forma es quizás la más común, ya que aparece en muchas canciones populares y piezas para niños. Su diseño es **A-BA**, en donde el guión indica la cadencia conclusiva con que termina la primera sección **A** que secciona la forma.

Tabla 13-3: Forma ternaria seccional

FORMA TERNARIA SECCIONAL						
6 INTRODUCCIÓN	1 EXPOSICIÓN A-		PARTE CONTRASTANTE B		RECAPITULACIÓN A o A'	
	2 PERÍODO		PERÍODO		PERÍODO	
	Movimiento armónico completo Movimiento armónico interrumpido Repetición del movimiento armónico		Movimiento armónico completo Movimiento armónico interrumpido Repetición del movimiento armónico Movimiento armónico progresivo		Movimiento armónico completo Movimiento armónico interrumpido Repetición del movimiento armónico	
	3 FRASE 1	FRASE 2	FRASE 3	FRASE 4	FRASE 5	FRASE 6
	Estructura/Esquema armónico		Estructura/Esquema armónico		Estructura/Esquema armónico	
	4 TÓNICA		DOMINANTE, RELATIVO MAYOR, MODO PARALELO		TÓNICA	
5 I → V-I i → V-i		V → V (I, III, v) → V		I → V-I i → V-i		
6 INTERPOLACIÓN / FINAL DE FRASE						

En la **Tabla 13-3: Forma ternaria seccional** se observan los siguientes elementos:

- 1 **SECCIONES:** Se encuentran las secciones **A**, **B** y **A** (ó **A'**).
- 2 **MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO** El movimiento armónico que puede tener el período para lograr que la forma sea seccional. En las secciones **A** no se incluye el movimiento armónico progresivo, ya que

## LECCIÓN 13: FORMA TERNARIA

tienen que terminar en la tónica original. Este tema se estudió en la **LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO**.

③ **FRASES:** Las frases que conforman cada período, y la estructura y esquema armónico de cada una, los cuales se estudiaron en la **LECCIÓN 6: RITMO**, **LECCIÓN 7: RITMO Y MELODÍA** y en la **LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE**. Por cuestiones de espacio no se anotan todos los nombres. En los ejercicios se van a construir períodos de dos frases, aunque en la práctica éstos pueden ser más largos.

④ **TONALIDAD:** La tonalidad más común en la cual se suele presentar cada sección.

⑤ **ACORDES DEL MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO:** La sección **A** termina en la tónica original, seccionando de esta manera la forma. La sección **B** inicia en otra tonalidad, generalmente en la dominante, el relativo mayor o el modo paralelo, y termina con una semicadencia en el tono elegido. La recapitulación es igual a la exposición.

⑥ **EXTENSIONES:** La forma puede tener varios recursos que la extiendan, como son la introducción, la interpolación, el final de cada frase y el final de la pieza como se estudió en la **LECCIÓN 11: EXTENSIÓN DE LA FRASE**.

Estudia *El entierro de la muñeca* del Álbum de la Juventud Op.39 de P.I. Tchaikovsky del **Ejemplo 13-4**.

### Ejemplo 13-4

*El entierro de la muñeca*

P.I. Tchaikovsky

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The score is divided into two main sections: SECCIÓN A and SECCIÓN B.

- SECCIÓN A (FRASE 1):** Measures 1-12. It begins with a *pp* dynamic. The harmonic analysis below the staff shows:  $i$ , Extensión de  $i$ ,  $i_1$ ,  $ii_3^b$ ,  $V$ , Extensión de  $V$ ,  $V_1$ ,  $i$ .
- SECCIÓN B (FRASE 3):** Measures 13-24. It begins with a *p* dynamic. The harmonic analysis shows:  $ii_5^b$ ,  $V$ ,  $i$ ,  $V$ , Extensión de  $V$ .
- SECCIÓN A (FRASE 4):** Measures 25-36. It begins with a *sf* dynamic. The harmonic analysis shows:  $i_6^b$ ,  $V$ ,  $i$ , Extensión de  $i$ ,  $i_1$ .
- SECCIÓN A (FRASE 5):** Measures 37-48. It begins with a *pp* dynamic. The harmonic analysis shows:  $ii_3^b$ ,  $V$ , Extensión de  $V$ ,  $V_1$ ,  $i$ ,  $ii_5^b$ ,  $V$ ,  $i$ .

La sección **A-** consta de dos frases de ocho compases cada una, que forman un período con movimiento armónico interrumpido. Esta sección termina con un cadencia completa en la tónica original. Se designa con la letra **A-** con guión al final, que indica que la sección está cerrada y por lo tanto crea una forma seccional.

La segunda sección se conforma de un período de dos frases. No modula a la dominante, pero se mueve dentro de esta área. Se designa como **B**.

La tercera sección es la repetición idéntica de la primera, nuevamente **A**.

Se trata de una forma ternaria (tres partes principales), seccional (la parte **A** termina en la tónica original) y simétrica, porque las tres partes tienen el mismo número de compases. La forma se resume como **A-BA**.



### EJERCICIO 13-1: FORMA TERNARIA SECCIONAL

136

- ▶ **1 SECCIÓN A-, PRIMER PERÍODO:** Apoyándote en la **Tabla 13-3: Forma ternaria seccional**, elige un período de los que trabajaste en el **EJERCICIO 10-1: MOVIMIENTO ARMÓNICO COMPLETO**, o en el **EJERCICIO 10-2: MOVIMIENTO ARMÓNICO INTERRUPTO**, o en el **EJERCICIO 10-4: REPETICIÓN DEL MOVIMIENTO ARMÓNICO**. Ésta será la sección **A-**.
- Para trabajar este ejercicio y desplegar un modelo se elige el **Ejemplo 10-6**.
- **2 SECCIÓN B o A', SEGUNDO PERÍODO:** Apoyándote en la **Tabla 13-3: Forma ternaria seccional**, elige una tonalidad para la sección **B**. Es muy común realizarla en la dominante cuando la pieza está en modo mayor, o en el relativo mayor cuando está en menor. Esta parte debe ser contrastante con la anterior.
- Elige un movimiento armónico para el período de la sección **B**.
- Con base en el movimiento armónico del período, escoge una estructura para las Frases 3 y 4.
- Elige un esquema armónico para la Frase 3.
- Elige un esquema armónico para la Frase 4.
- En el **Ejemplo 13-5** la sección **B** está en el relativo mayor. El período utiliza el **Movimiento armónico progresivo**. Las Frases 3 y 4 utilizan la **Estructura en donde se pospone la repetición del motivo**. El esquema armónico de la Frase 3 es el de la **Tabla 9-1: Esquema armónico equivalente a la cadencia**, y termina con una cadencia rota o semicadencia. El de la Frase 4 el de la **Tabla 9-12: Frase que progresa**.
- **3 SECCIÓN A o A', TERCER PERÍODO:** Repite la sección **A** igual o de manera ligeramente variada.
- En el **Ejemplo 13-5** se utilizan los elementos esenciales para construir una recapitulación más corta: se une el antecedente de la Frase 1 con el consecuente de la Frase 2.
- Puedes alargar tu forma con una introducción, interpolación o un final de frase.
- En el **Ejemplo 13-5** se extiende la Frase 4 de la Sección **B** añadiendo una secuencia al final. La forma se representa como **A-BA'**.
- Toca y escribe tu ejemplo.
- ▶ Realiza la **PRÁCTICA 137**. Improvisa varios ejemplos cambiando las variables disponibles para obtener diferentes piezas.



## LECCIÓN 13: FORMA TERNARIA



### IDEA 13-E: FORMA TERNARIA COMPLETAMENTE SECCIONAL

En la forma ternaria completamente seccional sus partes se distinguen por la división armónica, así como por el contenido melódico, armónico o de textura. La primera sección **A** establece claramente la tonalidad, ya que inicia y termina en ella, señalando la primera división de la forma.

La sección intermedia o **B**, contrasta inmediatamente con la anterior, ya sea porque utiliza un material melódico diferente, se encuentra en otra tonalidad, tiene una longitud igual o mayor, utiliza recursos musicales diferentes, o cualquier otra herramienta o método musical. Esta sección, a diferencia de la forma ternaria seccional, concluye con una cadencia categórica como la sección **A**, pero en la tonalidad en la cual se presenta: generalmente, cuando la pieza está en modo mayor, la sección **B** está en la dominante; si está en modo menor, en el relativo mayor, en el homónimo mayor o incluso en la dominante menor. Éstas son las más comunes, aunque existen también otras opciones como se estudia en *San Nicolás* de R. Schumann del **Ejemplo 13-6**.

La última parte, la sección **A**, regresa igual o de manera variada, concluyendo la pieza.

El diseño es **A-B-A**, en donde el guión indica las cadencias conclusivas que seccionan la forma.

**Tabla 13-4: Forma ternaria completamente seccional**

FORMA TERNARIA COMPLETAMENTE SECCIONAL						
6	1 EXPOSICIÓN A-		PARTE CONTRASTANTE B-		RECAPITULACIÓN A o A'	
	2 PERÍODO		PERÍODO		PERÍODO	
	Movimiento armónico completo Movimiento armónico interrumpido Repetición del movimiento armónico		Movimiento armónico completo Movimiento armónico interrumpido Repetición del movimiento armónico		Movimiento armónico completo Movimiento armónico interrumpido Repetición del movimiento armónico	
	3 FRASE 1      FRASE 2		FRASE 3      FRASE 4		FRASE 5      FRASE 6	
	Estructura/Esquema armónico		Estructura/Esquema armónico		Estructura/Esquema armónico	
	4 TÓNICA		DOMINANTE, RELATIVO MAYOR, MODO PARALELO		TÓNICA	
5 I → V-I i → V-i		V → V/V-V (I, III, v) → V de (I, III, v)-(I,III,v)		I → V-I i → V-i		
6 INTERPOLACIÓN / FINAL DE FRASE						

En la **Tabla 13-4: Forma ternaria completamente seccional** se observan los siguientes elementos:

- 1 **SECCIONES:** Se encuentran las secciones **A-**, **B-** y **A**.
- 2 **PERÍODO Y MOVIMIENTO ARMÓNICO:** El movimiento armónico que puede tener el período para lograr que la forma sea seccional. No se incluye el movimiento armónico progresivo, porque cada sección tiene que terminar en la tónica en la cual inicia.
- 3 **FRASES:** Las frases que conforman cada período, y la estructura y esquema armónico de cada una, los cuales se estudiaron en la **LECCIÓN 6: RITMO**, **LECCIÓN 7: RITMO Y MELODÍA** y en la **LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE**.
- 4 **TONALIDAD:** La tonalidad más común en la cual se suele presentar cada sección.
- 5 **ACORDES DEL MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO:** La sección **A** termina en la tónica original, seccionando la forma. La sección **B** modula hacia la dominante de la tonalidad original o hacia el relativo mayor, el homónimo mayor o la dominante menor. La última sección **A** regresa a la tonalidad original.



## LECCIÓN 13: FORMA TERNARIA

**6 EXTENSIONES:** La forma puede tener varios recursos que la extiendan, como son la introducción, la interpolación, el final de cada frase y el final de la pieza como se estudió en la **LECCIÓN 11: EXTENSIÓN DE LA FRASE**.

La forma ternaria completamente seccional puede ser simple, cuando no se puede dividir cada sección que conforma la pieza, o compuesta, cuando una o todas las secciones pueden ser divididas en partes.

Un ejemplo de esta forma ternaria completamente seccional es la *Musette en re mayor BWV Anh.126* de J.S. Bach de los **Ejemplos 13-1,13-2 y 13-3** y *San Nicolás* del *Álbum de la Juventud Op.68* de R. Schumann del **Ejemplo 13-6**.

### Ejemplo 13-6

*San Nicolás*

R. Schumann

**SECCIÓN A: Forma binaria seccional con rondó A-BA**  
**PERÍODO A-: Movimiento armónico repetido**

FRASE 1 FRASE 2

FRASE 3 FRASE 4

FRASE 5 FRASE 6

**SECCIÓN B: Forma binaria seccional simple A-B**  
**PERÍODO A-: Movimiento armónico completo que acaba en el homónimo menor**

FRASE 7 FRASE 8

## LECCIÓN 13: FORMA TERNARIA

La sección **A** se encuentra en la menor. Acoge en su interior dos períodos que conforman una forma binaria seccional con rondó **A-BA**. Esta sección termina con una cadencia auténtica en el tono original. La sección **B** se encuentra en fa mayor, sexto grado del tono original. Tiene dos períodos que conforman una forma binaria seccional simple **A-B** y que terminan con una cadencia completa en fa mayor.

Esta forma ternaria es completamente seccional, porque cada parte termina con una cadencia completa que la cierra. El diseño es **A-B-A**. Al señalar las secciones internas de cada parte la estructura se entiende como:

**Tabla 13-5: San Nicolás de R. Schumann**

San Nicolás Robert Schumann		
A-	B-	A
A-BA	A-B	A-BA
i → V <sub>7</sub> -i	I-VI <sup>b</sup> → V <sub>7</sub> -i de VI	i → V <sub>7</sub> -i



**EJERCICIO 13-2: FORMA TERNARIA COMPLETAMENTE SECCIONAL**

138

- ▶ **1 SECCIÓN A-, PRIMER PERÍODO:** Apoyándote en la **Tabla 13-4: Forma ternaria completamente seccional**, elige un período de los que trabajaste en el **EJERCICIO 10-1: MOVIMIENTO ARMÓNICO COMPLETO**, o en el **EJERCICIO 10-2: MOVIMIENTO ARMÓNICO INTERRUPTIDO**, o en el **EJERCICIO 10-4: REPETICIÓN DEL MOVIMIENTO ARMÓNICO**. Ésta será la sección A-.
- Para trabajar este ejercicio y desplegar un modelo se elige el **Ejemplo 10-6**.
- **2 SECCIÓN B o A', SEGUNDO PERÍODO:** Apoyándote en la **Tabla 13-4: Forma ternaria completamente seccional**, elige una tonalidad para la sección B, la cual debe ser contrastante con la A. Es muy común realizarla en la dominante cuando la pieza está en modo mayor, o en el relativo mayor cuando está en menor. También se puede realizar la sección B en el sexto grado, como lo hace Schumann en *San Nicolás*.
- Elige un movimiento armónico para el período de la sección B.
- Con base en el movimiento armónico del período, escoge una estructura para las Frases 3 y 4.
- Elige un esquema armónico para la Frase 3.
- Elige un esquema armónico para la Frase 4.
- En el **Ejemplo 13-7** la sección B está en el sexto grado. El período utiliza el **Movimiento armónico que se repite**. Las Frases 3 y 4 utilizan la **Estructura en donde se pospone la repetición del motivo**. El esquema armónico de las Frases 3 y 4 es el de la **Tabla 9-1: Esquema armónico equivalente a la cadencia**, el cual alargaremos mediante los recursos estudiados anteriormente.
- **3 SECCIÓN A o A', TERCER PERÍODO:** Repite la sección A igual o de manera ligeramente variada.
- En el **Ejemplo 13-7**, se repite el antecedente de la Frase 1, y se termina con el consecuente de la Frase 2, creando así una recapitulación más corta, utilizando sólo los elementos esenciales.
- Puedes alargar tu forma con una introducción, interpolación o un final de frase.
- Toca y escribe tu ejemplo.
- ▶ Realiza la **PRÁCTICA 139**. Improvisa varios ejemplos cambiando las variables disponibles para obtener diferentes piezas.

**Ejemplo 13-7**

SECCIÓN A

FRASE 1  
Antecedente

Consecuente

FRASE 2  
Antecedente

Consecuente

254

## LECCIÓN 13: FORMA TERNARIA

17 **SECCIÓN B**  
FRASE 3

22 FRASE 4

29 **SECCIÓN A'**  
FRASE 5  
Antecedente

Consecuente

139

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 13-2** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 13-4: Forma ternaria completamente seccional** experimenta con diferentes frases, períodos, compases, tonalidades y movimientos armónicos. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



### IDEA 13-F: FORMA TERNARIA CONTINUA

En la forma ternaria continua ninguna de las secciones termina con una cadencia conclusiva, y solamente se distingue cada parte por el contenido melódico, tonalidad y textura de cada una de ellas.

La sección **A** establece la tonalidad, pero termina con una semicadencia que invita a continuar con la obra.

La sección **B**, contrasta inmediatamente con la anterior, ya sea porque utiliza un material melódico diferente, se encuentra en otra tonalidad, tiene una longitud igual o mayor, utiliza recursos musicales diferentes, o cualquier otra herramienta musical. Esta sección tampoco termina con una cadencia conclusiva.

Generalmente, cuando la pieza está en modo mayor, la sección **B** está en la dominante; si está en modo menor, en el relativo mayor, en el homónimo mayor o incluso en la dominante menor.

La sección **A** regresa igual o de manera variada, terminando la pieza con una cadencia conclusiva.

El diseño es **ABA** o **ABA'**, sin guión entre ellas, lo que indica que se trata de una forma continua.

## LECCIÓN 13: FORMA TERNARIA

Tabla 13-6: Forma ternaria continua

FORMA TERNARIA CONTINUA							
6 INTRODUCCIÓN	1 EXPOSICIÓN A		PARTE CONTRASTANTE B		RECAPITULACIÓN A o A´		6 FINAL
	2 PERÍODO		PERÍODO		PERÍODO		
	Movimiento armónico progresivo		Movimiento armónico progresivo		Movimiento armónico completo Movimiento armónico interrumpido Repetición del movimiento armónico		
	3 FRASE 1	FRASE 2	FRASE 3	FRASE 4	FRASE 5	FRASE 6	
	Estructura/Esquema armónico		Estructura/Esquema armónico		Estructura/Esquema armónico		
	4 TÓNICA		DOMINANTE, RELATIVO MAYOR, MODO PARALELO		TÓNICA		
5 I → V/V-V i → V/III-III		V → V (I, III, v) → V		I → V-I i → V-i			
6 INTERPOLACIÓN / FINAL DE FRASE							

En la **Tabla 13-6: Forma ternaria continua** se observan los siguientes elementos:

- 1 **SECCIONES:** Se encuentran las secciones **A**, **B** y **A** (o **A´**).
- 2 **PERÍODO Y MOVIMIENTO ARMÓNICO:** Se observa el período y el movimiento armónico que puede tener para lograr que la forma sea continua. La primera sección **A** y sección **B**, comprenden el movimiento armónico progresivo, ya que la parte inicia en una tonalidad pero no termina en la tónica de ésta, sino que la concluye en un área diferente.
- 3 **FRASES:** Las frases que conforman cada período, y la estructura y esquema armónico de cada una, los cuales se estudiaron en la **LECCIÓN 6: RITMO**, **LECCIÓN 7: RITMO Y MELODÍA** y en la **LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE**.
- 4 **TONALIDAD:** La tonalidad más común en la cual se suele presentar cada sección.
- 5 **ACORDES DEL MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO:** La primera sección **A** termina en un acorde diferente a la tónica original, que puede ser la dominante o el relativo mayor. La parte **B** inicia en otra tonalidad y termina con una semicadencia, dejando abierta la parte. La última sección **A** concluye la pieza en la tónica original.
- 6 **EXTENSIONES:** La forma puede tener varios recursos que la extiendan, como son la introducción, la interpolación, el final de cada frase y el final de la pieza como se estudió en la **LECCIÓN 11: EXTENSIÓN DE LA FRASE**.

Estudia el *Minuet en sol mayor* del *Libro de Ana Magdalena Bach* de J.S. Bach del **Ejemplo 13-8**.

La primera sección **A** consta de dos frases que conforman un período simétrico con movimiento armónico progresivo que termina con una semicadencia en la dominante.

La sección **B** consta de tres frases que se encuentran en re mayor, dominante del tono original. La Frase 4 termina con una cadencia completa IV-V-I en la dominante. La Frase 5 convierte inmediatamente este acorde de re a su función original de dominante, concluyendo la sección **B** en una semicadencia.

La sección **A´** consta de dos frases que forman un período simétrico con un movimiento armónico completo. Presenta algunas variaciones con respecto a la primera sección **A**.

## LECCIÓN 13: FORMA TERNARIA

### Ejemplo 13-8

*Minuet en sol mayor* J.S. Bach

**SECCIÓN A**  
FRASE 1

**FRASE 2**

**SECCIÓN B**  
FRASE 3

**FRASE 4**

**SECCIÓN A'v**  
FRASE 6

**FRASE 5**

**FRASE 7**

**FRASE 6**

The score is in 3/4 time, G major. It consists of 32 measures. Section A (measures 1-8) is marked 'Moderato' and 'p'. Section B (measures 9-16) is marked 'mf'. Section A'v (measures 17-32) is marked 'p'. The piece ends with a repeat sign and two endings.



### EJERCICIO 13-3: FORMA TERNARIA CONTINUA

140

- ▶ **1 SECCIÓN A, PRIMER PERÍODO:** Apoyándote en la **Tabla 13-6: Forma ternaria continua**, elige un período de los que trabajaste en el **EJERCICIO 10-3: MOVIMIENTO ARMÓNICO PROGRESIVO**. Ésta será la sección **A**.
- Para trabajar este ejercicio y desplegar un modelo se elige el **Ejemplo 10-10**.
- **2 SECCIÓN B o A', SEGUNDO PERÍODO:** Apoyándote en la **Tabla 13-6: Forma ternaria continua**, elige una tonalidad para la sección **B**, la cual debe ser contrastante con la **A**. Es muy común realizarla en la dominante cuando la pieza está en modo mayor, o en el relativo mayor cuando está en menor.
- El movimiento armónico para el período de la sección **B** es el progresivo, ya que debe terminar en un área diferente a la que inicia, generalmente la dominante del tono original.
- Escoge una estructura para las Frases 3 y 4.
- Elige un esquema armónico para la Frase 3.
- Elige un esquema armónico para la Frase 4.

## LECCIÓN 13: FORMA TERNARIA

- En el **Ejemplo 13-9** la sección **B** está en el relativo mayor, sol mayor. El período utiliza el **Movimiento armónico progresivo**. Las Frases 3 y 4 utilizan la **Estructura en donde se pospone la repetición del motivo**. El esquema armónico de la Frase 3 es el de la **Tabla 9-3: Esquema armónico de la frase consistente en un único acorde**, y el de la Frase 4 el de la **Tabla 9-12: Frase que progresa**.
- **SECCIÓN A o A', TERCER PERÍODO:** Repite la sección **A** igual o de manera ligeramente variada.
- En el **Ejemplo 13-9**, se repite la Frase 1, y se transporta la Frase 2 para terminar en mi menor, además de que se agregan algunas variaciones melódicas.
- Puedes alargar tu forma con una introducción, interpolación o un final de frase.
- Toca y escribe tu ejemplo.
- Realiza la **PRÁCTICA 141**. Improvisa varios ejemplos cambiando las variables disponibles para obtener diferentes piezas.

### Ejemplo 13-9

The musical score for Ejemplo 13-9 is presented in four systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 1-8):** Labeled "SECCIÓN A" and "FRASE 1" (measures 1-4) and "FRASE 2" (measures 5-8). Chords:  $\square$  e, i,  $iv_4^6$ ,  $V_5^6$ , i, I,  $IV_4^6$ ,  $V_5^6$ , I. A bracket labeled "de III" spans measures 5-8. Fingering:  $\hat{6}$ ,  $\hat{5}$ ,  $\hat{4}$ ,  $\hat{3}$ ,  $\hat{6}$ ,  $\hat{5}$ ,  $\hat{4}$ ,  $\hat{1}$ .
- System 2 (Measures 9-13):** Labeled "SECCIÓN B" and "FRASE 3". Chord:  $\square$  G I.
- System 3 (Measures 14-19):** Labeled "FRASE 4". Chords: I,  $V/vi$ .
- System 4 (Measures 20-27):** Labeled "SECCIÓN A'" and "FRASE 5" (measures 20-24) and "FRASE 6" (measures 25-27). Chords:  $\square$  e, i,  $iv_4^6$ ,  $V_5^6$ , i, i,  $iv_4^6$ ,  $V_5^6$ , i. Fingering:  $\hat{6}$ ,  $\hat{5}$ ,  $\hat{4}$ ,  $\hat{3}$ ,  $\hat{3}$ ,  $\hat{3}$ ,  $\hat{3}$ .

141

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 13-3** de ➤ a ➤. Apoyándote en la **Tabla 13-6: Forma ternaria continua** experimenta con diferentes frases, períodos, compases, tonalidades y movimientos armónicos. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



### INTERNET 13-A: FORMA TERNARIA

De entre los cientos de ejemplos posibles, se eligen los siguientes conformados por frases regulares de 4, 8 y 16 compases. Escúchalos con atención en la página de videos de YouTube. Analiza cada ejemplo.

#### Forma ternaria seccional

*El entierro de la muñeca* del *Álbum de la juventud Op.39* de P.I. Tchaikovsky:

<http://youtu.be/2s0EtHuQYA0> Piano: Paul Csige.

#### Forma ternaria completamente seccional

*Musette en re mayor BWV Anh.126* de J.S. Bach:

(Véase **INTERNET 5-B: MUSETTE EN RE MAYOR BWV Anh.126 J.S.BACH**)

*San Nicolás* del *Álbum de la Juventud Op.68* de R. Schumann:

<http://youtu.be/SwT9szNiSpo> Piano: Angela Brownridge

#### Forma ternaria continua

*Minuet en sol mayor* de J.S. Bach:

<http://youtu.be/sICUWEMTwes> Órgano: José Miguel Mota



### HERRAMIENTA 13-A: EXAMEN GENERAL









Aprovechando los ejemplos de este método, analízalos tratando de encontrar los elementos estudiados en la **LECCIÓN 13: FORMA TERNARIA**.





## LECCIÓN 14: FORMA RONDÓ

---

LECCIÓN 14: FORMA RONDÓ .....	261
 IDEA 14-A: FORMA RONDÓ .....	262
 INTERNET 14-A: FORMA RONDÓ.....	264
 IDEA 14-B: SEGUNDO RONDÓ (5 PARTES) .....	264
 EJERCICIO 14-1: SEGUNDO RONDÓ (5 PARTES) .....	268
 IDEA 14-C: TERCER RONDÓ (7 PARTES).....	272
 INTERNET 14-B: <i>RONDÓ DE LA SONATA EN DO MENOR OP.13 NO.8 PATÉTICA</i> DE L.V. BEETHOVEN.....	277
 EJERCICIO 14-2: TERCER RONDÓ (7 PARTES) .....	278
 HERRAMIENTA 14-A: EXAMEN GENERAL.....	283

## LECCIÓN 14: FORMA RONDÓ

**E**n la última lección del método, se trabaja con la forma rondó que presenta un nuevo reto, ya que es más larga y requiere de un estado de atención y concentración mayor. Es importante que el estribillo inicial esté construido conforme a las reglas que se han expuesto y que sea fácil de recordar, de manera que al regresar a él después de cada episodio se reproduzca exactamente igual. Si este punto se encuentra cubierto, se pueden realizar variaciones, ornamentaciones o extensiones.

Como se ha hecho anteriormente, se analiza una obra con la forma que se va a trabajar, y después se plantea un ejercicio de improvisación.

El objetivo del método es que aprendas a improvisar piezas pequeñas como se ha venido explicando, al mismo tiempo que desarrollas tu sentido de análisis armónico y formal. Cuando éstos se comprenden, lo que sucede es que la pieza deja de parecer “demasiado larga” o “demasiado difícil”, y puede ser aprehendida en una sola vista.

Nuevamente se recomienda que realices cada ejercicio con perseverancia, para que descubras por tí mismo los puntos en los cuales debes trabajar y desarrollar, y cuáles comprendes perfectamente.



### IDEA 14-A: FORMA RONDÓ

La palabra rondó se utiliza tanto para denotar tanto un carácter como una forma musical. Cuando se refiere al carácter, se trata de música en tempo rápido y vivaz, generalmente *Allegro*, con melodías de corte popular o folclórico. Sin embargo, el uso más extendido de la palabra rondó es el que se refiere a la forma. Con frecuencia ambos conceptos se aplican a la misma pieza.

Esta forma musical es muy antigua, y sus orígenes se pueden rastrear desde la Edad Media y Renacimiento, en donde recibía el nombre francés de *rondeau*. Esta forma se basaba en un patrón de repetición de un refrán y un verso siguiendo el esquema rítmico de alguna forma poética. Los ejemplos más antiguos son los de Adam de la Halle (1237-1288), Guillaume de Machaut (c.1300-1377) y Guillaume Dufay (1400-1474). Los italianos cultivaron en menor escala esta forma llamándola *rondello*.

Más tarde, en la época Barroca aparece el *ritornello* (pequeño regreso). Esta forma se incluyó sobre todo en el primer o último movimiento de un concierto para solista o *concerto grosso*. El *ritornello* es un tema que inicia la obra y funciona como estribillo, ya que regresa varias veces, tocado por el *tutti* orquestal, después de algún pasaje con el que contrasta. El *ritornello* aparece en diferentes tonalidades, aunque la última presentación que cierra la obra siempre es en la tónica original. Esta forma fue muy utilizada por J.S. Bach (1685-1750), G.P. Telemann (1681-1767), A. Vivaldi (1678-1741) y G.F. Händel (1685-1759).

En la época clásica el rondó se incluye de preferencia en los movimientos finales de las sonatas, cuartetos o sinfonías, generalmente con un carácter alegre. En el rondó se halla la misma idea de repetir un estribillo después de algún episodio con el que contrasta de alguna forma, pero a diferencia del *ritornello*, en el rondó el estribillo siempre vuelve a aparecer en el tono original.

El principio del rondó es presentar un enunciado, después un elemento de contraste y regresar a pronunciar el enunciado con el fin de eliminar la tensión creada. Esta fórmula se repite una o más veces. Tanto la forma como la estructura tonal participan de este concepto.

La forma más simple que utiliza esta idea es la ternaria. Algunos autores la llaman primer rondó. En esta forma, como se estudió en la **LECCIÓN 13: FORMA TERNARIA**, la primera y tercera sección **A** aparecen en la tónica, mientras que la sección **B** en otra tonalidad que contrasta con la primera.

El llamado segundo rondó o simplemente rondó posee cinco partes. La sección **A** o **Estribillo A** siempre está en la tónica, mientras que los **Episodios 1 ó B y 2 ó C** aparecen en tonalidades diferentes, contrastando por este medio así como por el contenido melódico y de diseño con el estribillo. Es común que el estribillo se una a un episodio mediante una transición (que conduce de la tonalidad original a la nueva), y que el episodio se una al estribillo mediante una re transición (que conduce de la tonalidad nueva a la original). Con frecuencia, el

## LECCIÓN 14: FORMA RONDÓ

estribillo o los episodios pueden ser formas binarias en sí mismos, lo cual le da mayor complejidad al rondó. En la repetición del estribillo, generalmente tan sólo se ejecuta una parte.

Finalmente se encuentra el rondó de siete partes llamado tercer rondó o sonata rondó. Éste fue el preferido de los compositores clásicos como J. Haydn (1732-1809), W.A. Mozart (1756-1791) y L.V. Beethoven (1770-1827). Es una forma más elaborada y que para ser improvisada requiere de mayor concentración para memorizar cada sección.

En esta forma, el **Estribillo A** siempre aparece en la tónica original. El **Episodio 1 ó B**, en su primera aparición, puede presentarse en la dominante cuando se encuentra en modo mayor o en el relativo mayor cuando está en modo menor; pero en su segunda aparición lo hace en la tónica original. Generalmente continúa con el mismo compás del inicio.

En el **Episodio 2 ó C** puede haber cambio de armadura e incluso de compás. La tonalidad que maneja puede ser el tono paralelo, o bien, si es mayor puede ir al tercero, cuarto o sexto grado, mientras que si es menor puede ir al cuarto o sexto grado.

Esta forma se asemeja a la forma sonata cuando el **Episodio 2 ó B** no presenta nuevo material, sino que trabaja con lo expuesto por el **Estribillo A** y el **Episodio 1 ó B** a manera de un desarrollo en la sonata donde se despliegan los temas **A** y **B**. Además, el hecho de que el **Episodio 1 ó B'** regrese a la tónica en su segunda aparición, remite a la re exposición de la forma sonata, en donde el tema **B** se expone en la tónica original. Se puede dividir este rondó en las tres partes que conforman la sonata: exposición (**ABA**); desarrollo (**C**); y re exposición (**AB'A**). La diferencia entre ambas formas es el desarrollo y lo complejo del material presentado.

Cada rondó puede terminar con una coda que finalice con el mismo material ya escuchado o bien con algún recurso musical como escalas o arpeggios que cierren la forma.

En la **Tabla 14-1: Forma rondó** se exponen los tres tipos de rondó explicados anteriormente, así como la tonalidad en la que cada parte se desarrolla de manera más frecuente.

**Tabla 14-1: Forma rondó**

FORMA RONDÓ							
TIPO DE RONDÓ	ESTRIBILLO	EPISODIO 1	ESTRIBILLO	EPISODIO 2	ESTRIBILLO	EPISODIO 1	ESTRIBILLO
FORMA TERNARIA O PRIMER RONDÓ	A	B	A				
SEGUNDO RONDÓ	A	B	A	C	A		
TERCER RONDÓ O SONATA RONDÓ	Exposición (I-V-I)			Desarrollo	Re exposición (I-I-I)		
	A	B	A	C	A	B'	A
TONALIDAD	Tónica	Diferente a la tónica (M: V m: III)	Tónica	Diferente a la tónica (M: i, iii, IV, vi m: I, iv, VI)	Tónica	¡Tónica!	Tónica



**INTERNET 14-A: FORMA RONDÓ**

Escucha los siguientes ejemplos de *rondeau*, *ritornello* y rondó en la página de videos de YouTube. Analiza cada ejemplo.

**Rondeau**

*Rondeau* de la *Sinfonía de Fanfarrias* de J.J. Mouret:

<http://youtu.be/uAUTOaQ9430> Trompeta: Maurice André.

**Ritornello**

*Allegro* del *Concierto de Brandenburgo No.5* de J.S. Bach:

<http://youtu.be/VtS5kkndrS4> Video de Christopher Wright.

**Rondó**

*Rondó en la menor K.511* de W.A. Mozart:

<http://youtu.be/OSvHvxciy4> Piano: Claudio Arrau.

**Rondó**

Estudia el video sobre Forma rondó en la página de videos de YouTube preparado por el Departamento de Música IES Misteri D´Elx.

<http://youtu.be/5dWA8u-i6mc>



**IDEA 14-B: SEGUNDO RONDÓ (5 PARTES)**

Tabla 14-2: Segundo rondó (5 partes)<sup>1</sup>

SEGUNDO RONDÓ (5 PARTES)																		
<b>1</b> ESTRIBILLO A (Enunciado)	<b>5</b> TRANSICIÓN		EPISODIO 1 ó B (Contraste)		<b>5</b> RE TRANSICIÓN		ESTRIBILLO A (Enunciado)		<b>5</b> TRANSICIÓN		EPISODIO 2 ó C (Contraste)		<b>5</b> RE TRANSICIÓN		ESTRIBILLO A (Enunciado)		<b>5</b> CODA	
<b>2</b> PERÍODO			PERÍODO				PERÍODO				PERÍODO				PERÍODO			
MAC MAI MAR			MAC MAI MAR				MAC MAI MAR				MAC MAI MAR				MAC MAI MAR			
<b>3</b> FRASE FRASE 1    2			FRASE 3	FRASE 4			FRASE 5	FRASE 6			FRASE 7	FRASE 8			FRASE 9	FRASE 10		
Estructura/Esquema armónico			Estructura/Esquema armónico				Estructura/Esquema armónico				Estructura/Esquema armónico				Estructura/Esquema armónico			
<b>4</b> Tónica	Diferente a la tónica (M: V m: III)		Tónica		Diferente a la tónica (M: i, iii, IV, vi m: I, iv, VI)		Tónica											

<sup>1</sup> Por razones de espacio se han abreviado los títulos del movimiento armónico del período en la **Tabla 14-2: Segundo rondó (5 partes)** y en la **Tabla 14-4: Tercer rondó (7 partes)**. A continuación se encuentran los nombres completos. **MAC**=Movimiento armónico completo; **MAI**=Movimiento armónico interrumpido; **MAR**= Movimiento armónico repetido; **MAP**= Movimiento armónico progresivo.

## LECCIÓN 14: FORMA RONDÓ

En la **Tabla 14-2: Segundo rondó (5 partes)** se observan los siguientes elementos:

- 1 **ESTRIBILLOS Y EPISODIOS:** Se encuentran los **Estribillos A**, en donde se enuncia la idea que regresa, y los **Episodios 1 ó B**, y **2 ó C**, los cuales contrastan con el estribillo.
- 2 **MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO:** Tanto el estribillo como los episodios en general son partes cerradas y por lo tanto no incluyen el movimiento armónico progresivo. Este tema se estudió en la **LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO**.
- 3 **FRASES:** Las frases que conforman cada período, y la estructura y esquema armónico de cada una, los cuales se estudiaron en la **LECCIÓN 6: RITMO**, **LECCIÓN 7: RITMO Y MELODÍA** y en la **LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE**. Por cuestiones de espacio no se anotan todos los nombres. En los ejercicios se van a construir períodos de dos frases, aunque en la práctica éstos pueden ser más largos.
- 4 **TONALIDAD:** La tonalidad en la cual se presenta cada estribillo o episodio frecuentemente.
- 5 **TRANSICIONES Y RE TRANSICIONES:** Los puentes que unen una parte con la otra. Se llaman transición cuando van de un estribillo en la tónica a un episodio en otra tonalidad, y re transición cuando realizan el camino inverso.
- 6 **CODA:** Al final se puede incluir una coda que concluya la obra.

Estudia el último movimiento *Rondó* del *Cuarteto en do mayor K.170 No.10* de W.A. Mozart del **Ejemplo 14-1** al **Ejemplo 14-5**.

En el **Ejemplo 14-1** se encuentra el **Estribillo A** que está en do mayor. En sí mismo presenta una forma binaria seccional con rondó. La sección **A-** de esta forma binaria es un período de dos frases que comprende un movimiento armónico interrumpido (compases 1 a 8) que termina con una cadencia completa IV-V-I. La sección **BA** comprende una extensión de la dominante (compases 9 a 16) y el regreso idéntico de la sección **A** (compases 17 a 24).

### Ejemplo 14-1

**ESTRIBILLO A**  
**Rondo**  
**Allegro**  
*Cuarteto en do mayor K.170 No.10*  
W.A. Mozart

FRASE 1: Sección A-  
FRASE 2  
FRASE 3: Sección B  
FRASE 4  
FRASE 5: Sección A  
FRASE 6

En el **Ejemplo 14-2** se encuentra el **Episodio 1 ó B** que se presenta sin transición alguna. Se encuentra en el relativo menor, la menor y también es una forma binaria seccional con rondó que presenta la misma disposición formal que el **Estribillo A**: la sección **A-** (período con movimiento armónico interrumpido, compases 25 a 32), sección **BA** (extensión de la dominante, compases 33 a 39; regreso idéntico de la sección **A**, compases 40 a 47).

## LECCIÓN 14: FORMA RONDÓ

De los compases 48 a 55 se presenta una re transición con escalas sobre la dominante de do mayor que no conforman un tema como tal. Conecta al **Episodio 1 ó B** con el **Estribillo A** (compases 56 a 63), del cual sólo se presenta el primer período.

### Ejemplo 14-2

En el **Ejemplo 14-3** se encuentra el **Episodio 2 ó C** (compases 64 a 82), que se presenta sin transición en la subdominante, fa mayor. Es un período de dos frases que termina con una cadencia auténtica perfecta. La re transición (compases 83 a 88), confeccionada con pasajes de escala que modulan a do mayor, conduce al **Estribillo A**.

### Ejemplo 14-3

En el **Ejemplo 14-4** se encuentra el **Estribillo A** (compases 89 a 96) del cual se presenta nuevamente el primer período. La nueva transición con fragmentos de escala (compases 97 a 106) conecta nuevamente con el **Estribillo A**.

## LECCIÓN 14: FORMA RONDÓ

### Ejemplo 14-4

88 **ESTRIBILLO A**  
FRASE 20

96 Transición  
FRASE 22

100 I FRASE 23  
Viola

En el **Ejemplo 14-5** se encuentra el **Estrillo A** (compases 107 a 114) y su repetición una octava más arriba (compases 115 a 122). El **Rondó** termina con una **Coda** que alterna entre el acorde de dominante y tónica (compases 122 a 129).

### Ejemplo 14-5

106 **ESTRIBILLO A**  
Violín I  
FRASE 24

114 FRASE 26  
FRASE 27

122 Coda FRASE 28  
FRASE 29

En la **Tabla 14-3: Rondó del Cuarteto en do mayor K.170 No.10 de W.A. Mozart** se encuentra el análisis sintetizado.

**Tabla 14-3: Rondó del Cuarteto en do mayor K.170 No.10 de W.A. Mozart**

Rondó del Cuarteto en do mayor K.170 No.10										
W.A. Mozart										
SECCIÓN	A	B	transición	A	C	transición	A	Transición	A :	Coda
FORMA INTERNA	A-BA	A-BA	Re	A	C	Re	A	Transición	A :	Coda
COMPASES	1-24	25-47	48-55	56-63	64-82	83-88	89-96	97-106	107-122	122-129
TONALIDAD	I	vi	Escalas	I	IV	Escalas	I	Escalas	I	I



## LECCIÓN 14: FORMA RONDÓ

Compara la **Tabla 14-3: Rondó del Cuarteto en do mayor K.170 No.10 de W.A. Mozart** con la **Tabla 14-2: Segundo rondó (5 partes)** y advierte las semejanzas y diferencias. Este rondó es complejo, porque el primer estribillo y episodio comprenden en sí mismos una forma binaria seccional con rondó. Cada parte está cerrada, es decir, inicia y termina en el tono indicado, y son las re transiciones las que conducen de una tonalidad a otra.

En los ejercicios de improvisación se utiliza en cada sección un período de dos frases. El **Estribillo A** no puede presentar el movimiento armónico progresivo, ya que debe terminar en el tono original, pero en los episodios se puede aprovechar para modular.



### EJERCICIO 14-1: SEGUNDO RONDÓ (5 PARTES)

142

- ▶ En este ejercicio vas a improvisar un rondó en donde cada parte se conforma de un período de dos frases.
- **1 ESTRIBILLO A-, PRIMER PERÍODO:** Apoyándote en la **Tabla 14-2: Segundo rondó (5 partes)**, elige un período de los que trabajaste en el **EJERCICIO 10-1: MOVIMIENTO ARMÓNICO COMPLETO**, o en el **EJERCICIO 10-2: MOVIMIENTO ARMÓNICO INTERRUPTIDO**, o en el **EJERCICIO 10-4: REPETICIÓN DEL MOVIMIENTO ARMÓNICO**. Éste será el **Estribillo A-**.
- Para trabajar este ejercicio y desplegar un modelo se elige el **Ejemplo 10-12**.
- **2 TRANSICIÓN:** Apoyándote en la **Tabla 14-2: Segundo rondó (5 partes)**, puedes crear una transición que una el **Estribillo A** con el **Episodio 1 ó B**. Analiza el *Rondó* de Mozart (**Ejemplos 14-1 a 14-5**) y observa que las transiciones y re transiciones se conforman de pasajes de escala o arpeggios, y no de temas completos. También pueden consistir de tan sólo algunos acordes o notas. Procura que la transición conduzca suavemente de la tonalidad original a la nueva.
- Observa la transición que se agregó en el **Ejemplo 14-6**. En los ejemplos no se van a numerar las transiciones como frases para tener mayor claridad.

#### Ejemplo 14-6

**ESTRIBILLO A**  
**FRASE 1**

**FRASE 2**

**Transición**

- **3 EPISODIO 1 ó B, SEGUNDO PERÍODO:** Apoyándote en la **Tabla 14-2: Segundo rondó (5 partes)**, elige la tonalidad del **Episodio 1 ó B**.
- Elige un movimiento armónico para el **Episodio 1 ó B** que termine en la nueva tónica.
- Con base en el movimiento armónico del período, escoge una estructura para las Frases 3 y 4.

## LECCIÓN 14: FORMA RONDÓ

- Elige un esquema armónico para la Frase 3.
- Elige un esquema armónico para la Frase 4.
- **4 RE TRANSICIÓN:** Apoyándote en la **Tabla 14-2: Segundo rondó (5 partes)**, puedes crear una re-transición que una al **Episodio 1 ó B** con el **Estribillo A** y que conduzca suavemente de la nueva tonalidad a la original.
- En el **Ejemplo 14-7** el **Episodio 1 ó B** se realiza en el relativo mayor, sol mayor. El período presenta el **Movimiento armónico interrumpido**. Las Frases 3 y 4 presentan la **Estructura en donde se repite el motivo inmediatamente**. El esquema armónico de las Frases 3 y 4 es el de la **Tabla 9-11: Secuencia**. Se añadió una re transición con pasajes de escala.

### Ejemplo 14-7

EPISODIO 1 ó B

12 FRASE 3

18 FRASE 4

24 Re-transición

- **5 ESTRIBILLO A, TERCER PERÍODO:** Apoyándote en la **Tabla 14-2: Segundo rondó (5 partes)**, repite el **Estribillo A** igual o de manera variada (Frasas 5 y 6).
- **6 TRANSICIÓN:** Apoyándote en la **Tabla 14-2: Segundo rondó (5 partes)**, puedes crear una transición que una el **Estribillo A** con el **Episodio 2 ó C** y que conduzca suavemente de la tonalidad original a la nueva.
- En el **Ejemplo 14-8** se varió un poco el **Estribillo** y en la transición se usan acordes que establecen la nueva tonalidad.

### Ejemplo 14-8

ESTRIBILLO A

30 FRASE 5

35 FRASE 6

## LECCIÓN 14: FORMA RONDÓ

- **7 EPISODIO 2 ó C, CUARTO PERÍODO:** Apoyándote en la **Tabla 14-2: Segundo rondó (5 partes)**, elige la tonalidad del **Episodio 2 ó C**.
- Elige un movimiento armónico para el **Episodio 2 ó C** que termine en la nueva tónica.
- Con base en el movimiento armónico del período, elige una estructura para las Frases 7 y 8.
- Elige un esquema armónico para la Frase 7.
- Elige un esquema armónico para la Frase 8.
- **8 RE TRANSICIÓN:** Apoyándote en la **Tabla 14-2: Segundo rondó (5 partes)** puedes crear una re transición que una el **Episodio 2 ó C** con el **Estríbillo A** y que conduzca suavemente de la nueva tonalidad a la original.
- En el **Ejemplo 14-9** el **Episodio 2 ó C** se realiza en el homónimo mayor, mi mayor. En la partitura se indica el cambio en la armadura. El período presenta el **Movimiento armónico completo**. Las Frases 7 y 8 presentan la **Estructura en donde se pospone la repetición del motivo**. El esquema armónico de las Frases 7 y 8 es el de la **Tabla 9-12: Frase que progresa**. La Frase 8 termina con una cadencia auténtica que conduce al tono original, mi menor (compás 47). Se añade una re transición con pasajes de escala.

### Ejemplo 14-9

The musical score for Example 14-9 is presented in three systems. The first system, labeled 'EPISODIO 2 ó C' and 'FRASE 7', begins at measure 40. It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line containing several triplet figures. A box labeled 'E' is placed under the first measure of the bass staff. The second system, labeled 'FRASE 8', starts at measure 44 and continues with similar melodic and bass line patterns. The third system, labeled 'Re-transición', begins at measure 48 and shows a transition in the bass line with a triplet figure. Chord symbols  $V^7/ii$ ,  $ii$ ,  $V^7$ , and  $i$  are indicated below the bass staff in the second and third systems.

- **9 ESTRIBILLO A, QUINTO PERÍODO:** Apoyándote en la **Tabla 14-2: Segundo rondó (5 partes)**, repite el **Estríbillo A** igual o de manera variada (Frases 9 y 10).
- **10 CODA:** Apoyándote en la **Tabla 14-2: Segundo rondó (5 partes)**, puedes añadir una **Coda** que reafirme la tonalidad original y concluya la pieza.
- En el **Ejemplo 14-10** se modifica un poco el **Estríbillo A** y se agrega una **Coda**.

## LECCIÓN 14: FORMA RONDÓ

### Ejemplo 14-10

51 **ESTRIBILLO A**  
FRASE 9

56 FRASE 10

60 **Coda**

- Toca y escribe tu ejemplo.
- ▶ Realiza la **PRÁCTICA 143**. Trabaja con varios ejemplos para dominar el procedimiento.

143

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 14-1** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 14-2: Segundo rondó (5 partes)** experimenta con diferentes frases, períodos, compases, tonalidades y movimientos armónicos. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



**IDEA 14-C: TERCER RONDÓ (7 PARTES)**

Tabla 14-4: Tercer rondó (7 partes)

TERCER RONDÓ (7 PARTES)													
1 A	5 TRANSICIÓN	B	5 RE TRANSICIÓN	A	5 TRANSICIÓN	C	5 RE TRANSICIÓN	A	5 TRANSICIÓN	B'	5 RE TRANSICIÓN	A	6 CODA
2 PERÍODO <sup>2</sup>		PERÍODO		PERÍODO		PERÍODO		PERÍODO		PERÍODO			
MAC MAI MAR		MAC MAI MAR		MAC MAI MAR		MAC MAI MAR		MAC MAI MAR		MAC MAI MAR			
3 FRASE 1 y 2		FRASE 3 y 4		FRASE 5 y 6		FRASE 7 y 8		FRASE 9 y 10		FRASE 11 y 12			
4 Tónica	(M: V m: III)	Tónica	(M: i, iii, IV, vi m: I, iv, VI)	Tónica	Tónica								

En la **Tabla 14-4: Tercer rondó (7 partes)** se observan los siguientes elementos:

- 1 **ESTRIBILLOS Y EPISODIOS:** Se encuentran los **Estribillos A**, en donde se enuncia la idea que regresa, y los **Episodios 1 ó B, 2 ó C y 1 ó B'**, los cuales contrastan con el estribillo.
- 2 **MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO:** Tanto el estribillo como los episodios en general son partes cerradas y por lo tanto no incluyen el movimiento armónico progresivo. Este tema se estudió en la **LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO**.
- 3 **FRASES:** Las frases que conforman cada período, y la estructura y esquema armónico de cada una, los cuales se estudiaron en la **LECCIÓN 6: RITMO, LECCIÓN 7: RITMO Y MELODÍA** y en la **LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE**. Por cuestiones de espacio no se anotan todos los nombres. En los ejercicios se van a construir períodos de dos frases, aunque en la práctica éstos pueden ser más largos.
- 4 **TONALIDAD:** La tonalidad en la cual se presenta cada estribillo o episodio frecuentemente.
- 5 **TRANSICIONES:** Los puentes que unen una parte con la otra. Se llaman transición cuando van de un estribillo en la tónica a un episodio en otra tonalidad, y re transición cuando realizan el camino inverso.
- 6 **CODA:** Al final se puede incluir una coda que concluya la obra.

Analiza el último movimiento *Rondó* de la *Sonata en do menor Op.13 No.8 Patética* de L.V. Beethoven por secciones. Esta forma es la más compleja y larga que se estudia en el método.

En el **Ejemplos 14-11** se presenta el **Estribillo A** y la primera transición. El movimiento se encuentra en do menor. El **Estribillo A** inicia con dos frases que se encuentra en una relación periódica (compases 1 a 8) que comprende un movimiento armónico completo  $i \rightarrow V-i$ . Este período se extiende, ya que la Frase 3 es una repetición de la Frase 2, y aunque termina con una cadencia auténtica perfecta (compases 11-12), no se percibe un final contundente porque inmediatamente aparece la Frase 4 con nuevos elementos: ritmo sincopado y escala descendente (los cuales aparecerán en el **Episodio 1 ó B**), que conduce al final del **Estribillo A** en el compás 17, terminando con una cadencia auténtica perfecta V-i.

<sup>2</sup> **MAC**=Movimiento armónico completo; **MAI**=Movimiento armónico interrumpido; **MAR**= Movimiento armónico repetido; **MAP**= Movimiento armónico progresivo.

## LECCIÓN 14: FORMA RONDÓ

La Frase 5 es la transición. Armónicamente tiene dos acordes de dominante secundaria: el primero V/ii que resuelve en ii, y el segundo (realizando una secuencia de quintas con los acordes anteriores do-fa-si b-mi b) V/III que conduce al relativo mayor, mi bemol mayor, tonalidad del **Episodio 1 ó B**.

### Ejemplo 14-11

*Sonata en do menor Op.13 No.8 Patética*

**ESTRIBILLO A**  
Rondo Allegro L.v. Beethoven

Secuencia por quintas (do-fa-sib-mib)

En el **Ejemplos 14-1 2** se presenta el **Episodio 1 ó B** que se encuentra en mi bemol mayor. Consta de tres frases: la Frase 6 termina con una cadencia auténtica perfecta en la dominante como tónica secundaria; la Frase 7 es una extensión de la dominante que culmina en la tónica; la Frase 8 termina con una cadencia completa IV-V-I. El movimiento armónico de este período es completo  $i \rightarrow IV-V-i$ .

La re transición consiste en dos frases. La Frase 9 reafirma la tonalidad, ya que extiende la dominante y termina nuevamente con una cadencia completa IV-V-I. En la Frase 10 se observa una serie de tresillos, tomados del **Episodio 1 ó B**, que comienzan en mi bemol mayor hasta el compás 56, en donde mediante una dominante secundaria (V/vi) modulan a la dominante del tono original para conducir al **Estrillo A** nuevamente.

### Ejemplo 14-12

**EPISODIO 1 ó B**

## LECCIÓN 14: FORMA RONDÓ

En el **Ejemplos 14-13** se encuentra el **Estribillo A**. Se repiten las Frases 1 a 4 (compases 1 a 17).

### Ejemplo 14-13

En el **Ejemplos 14-14** se encuentra el **Episodio 2 ó C** que se encuentra en la bemol mayor. El tema de este episodio es muy similar al **Tema A** del primer movimiento de la sonata. Consta de siete frases, algunas de las cuales terminan justo en el momento en el que la siguiente inicia, recurso que se llama elisión de la cadencia y sirve para unir dos frases suavemente: la Frase 15 termina con una cadencia V-I, resolviendo cuando inicia la Frase 16. La Frase 16 también termina de la misma manera que la frase anterior, justo cuando la Frase 17 comienza. Esta Frase es una repetición de la Frase 15.

La Frase 18 termina con una semicadencia en V. La Frase 19 toma motivos relacionados con la segunda parte del tema del Episodio 2, y termina en la dominante. La Frase 20 también termina con una cadencia V<sub>7</sub>-I, y resuelve en el momento en que inicia la Frase 21. Esta última frase no termina de forma conclusiva, sino que mediante un acorde de séptima disminuida vii<sup>o</sup>/VII, conduce a la dominante de la tonalidad original.

El movimiento armónico de este período es progresivo I → vii<sup>o</sup>/VII.

En la re transición se extiende, mediante arpeggios, el acorde de V<sub>7</sub> de do menor.

### Ejemplo 14-14

## LECCIÓN 14: FORMA RONDÓ

En el **Ejemplos 14-15** se encuentra el **Estribillo A**. Se repiten las Frases 1 y 2 (compases 1 a 8). La transición inicia como la Frase 4, pero Beethoven la modifica para terminar en una semicadencia en la dominante que introduce el **Episodio 1 ó B** en la tónica.

### Ejemplo 14-15

En el **Ejemplos 14-16** se encuentra el **Episodio 1 ó B'** que aparece ahora en el homónimo mayor de la tónica original, do mayor. Este es un tratamiento similar al del el **Tema B** en la re exposición de la forma sonata. En parte, por este detalle se le llama sonata rondó a esta forma.

Este **Episodio 1 ó B** consta de tres frases: la Frase 26 termina con una cadencia auténtica perfecta en la dominante como tónica secundaria; la Frase 27 es una extensión de la dominante que culmina en la tónica; la Frase 28 termina con una cadencia completa IV-V-I.

El movimiento armónico de este período es completo  $i \rightarrow IV-V-i$ .

La re transición consiste una frase que extiende la dominante para llegar de nuevo al **Estribillo A**.



## LECCIÓN 14: FORMA RONDÓ

### Ejemplo 14-16

**EPISODIO 1 o B'**

En el **Ejemplos 14-17** se encuentra el **Estríbillo A** en donde se repiten las Frases 1 y 2. El movimiento armónico es completo. La **Coda** es larga y utiliza varios elementos que aparecieron a lo largo del movimiento. Termina con una cadencia auténtica perfecta V-i.

### Ejemplo 14-17

**ESTRIBILLO A**

## LECCIÓN 14: FORMA RONDÓ

En la **Tabla 14-5: Análisis del Rondó de la Sonata Op.13 No.8 Patética de L.V. Beethoven** se ofrece de manera sintética el análisis estudiado.

**Tabla 14-5: Análisis del Rondó de la Sonata Op.13 No.8 Patética de L.V. Beethoven**

Rondó de la Sonata Op.13 No.8 Patética													
Ludwig Van Beethoven													
A	TRANSICIÓN	B	RE TRANSICIÓN	A	C	RE TRANSICIÓN	A	TRANSICIÓN	B'	RE TRANSICIÓN	A	CODA	
PERÍODO		PERÍODO		PERÍODO	PERÍODO		PERÍODO		PERÍODO		PERÍODO		PERÍODO
MAC		MAC		MAC	MAP		MAC		MAC		MAC		MAC
Tónica i		Relativo Mi $\flat$ mayor III		Tónica i	Sexto grado La $\flat$ mayor VI		Tónica i		Tónica mayor I		Tónica i		



### INTERNET 14-B: RONDÓ DE LA SONATA EN DO MENOR OP.13 NO.8 PATÉTICA DE L.V. BEETHOVEN

Escucha el Rondó de la Sonata en do menor Op.13 No.8 en la página de videos de YouTube.

<http://youtu.be/3mp6-bLEgcw> Piano: Daniel Barenboim.



**EJERCICIO 14-2: TERCER RONDÓ (7 PARTES)**

144

- ▶ El *Rondó* de la *Sonata Patética* es complejo y se encuentra lleno de recursos musicales que han sido aprovechados perfectamente por el compositor. El objetivo en este método es improvisar piezas de dimensiones pequeñas para aprender a manejar los elementos musicales que se han estudiado, así como mejorar la atención y concentración. En este ejercicio, cada sección del rondó de siete partes se conforma de un período de dos frases.
- Para comenzar es importante tener un apunte en donde sea posible observar los motivos que se van a trabajar en cada parte, qué estructura se va a utilizar en cada frase, el movimiento armónico del período y la tonalidad. Observa la **Tabla 14-6: Apunte**.
  - ① **SECCIONES:** El **Estríbillo A** y los **Episodios 1 ó B, 2 ó C y 1 ó B´**.
  - ② **ESTRUCTURA Y ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE**
  - ③ **MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO**
  - ④ **MOTIVO:** El motivo para cada sección.
  - ⑤ **TONALIDAD:** Se anota la tonalidad en la cual se va a presentar cada sección.

**Tabla 14-6: Apunte**

A P U N T E			
<b>① Estríbillo A</b> <b>② FRASE</b> 1 y 2, 5 y 6, 9 y 10, 13 y 14 Estructura en donde se pospone la repetición del motivo	<b>Episodio 1 ó B</b> <b>FRASE</b> 3 y 4 Estructura con un único motivo	<b>Episodio 2 ó C</b> <b>FRASE</b> 7 y 8 Estructura en donde se pospone la repetición del motivo	<b>Episodio 1 ó B´</b> <b>FRASE</b> 11 y 12 Estructura con un único motivo
<b>③ PERÍODO 1, 3, 5 y 7</b> Movimiento armónico completo	<b>PERÍODO 2</b> Movimiento armónico interrumpido	<b>PERÍODO 4</b> Movimiento armónico progresivo	<b>PERÍODO 6</b> Movimiento armónico interrumpido
<b>④ Ejemplo 14-18</b>  <b>⑤ Mi menor (i)</b>	<b>Ejemplo 14-19</b>  Si mayor (V)	<b>Ejemplo 14-20</b>  Do mayor (VI)	<b>Ejemplo 14-21</b>  Mi mayor (I)

- **② ESTRIBILLO A-, PRIMER PERÍODO:** Apoyándote en la **Tabla 14-4: Tercer rondó (7 partes)**, elige un período de los que trabajaste en el **EJERCICIO 10-1: MOVIMIENTO ARMÓNICO COMPLETO**, o en el **EJERCICIO 10-2: MOVIMIENTO ARMÓNICO INTERRUPTIDO**, o en el **EJERCICIO 10-4: REPETICIÓN DEL MOVIMIENTO ARMÓNICO**. Éste será el **Estríbillo A-**.
- Para trabajar este ejercicio y desplegar un modelo se elige el **Ejemplo 10-4**.
- **③ TRANSICIÓN:** Apoyándote en la **Tabla 14-4: Tercer rondó (7 partes)** y en la **Tabla 14-6: Apunte**, puedes crear una transición que una el **Estríbillo A** con el **Episodio 1 ó B**. Analiza el *Rondó* de Beethoven (**Ejemplos 14-11 a 14-17**) y observa cómo las transiciones y re transiciones se conforman de pasajes de escala o arpeggios, y no de temas completos. También pueden consistir de tan sólo algunos acordes o notas. Procura que la transición conduzca suavemente de la tonalidad original a la nueva.

## LECCIÓN 14: FORMA RONDÓ

- En el **Ejemplo 14-22** se añade una transición que conduce de mi menor a la dominante, si mayor. En los ejemplos no se van a numerar las transiciones como frases para tener mayor claridad.

### Ejemplo 14-22

**ESTRIBILLO A**  
FRASE 1

5 **FRASE 2**

9 **Transición**

- 4 **EPISODIO 1 ó B, SEGUNDO PERÍODO:** Apoyándote en la **Tabla 14-4: Tercer rondó (7 partes)** y en la **Tabla 14-6: Apunte**, elige la tonalidad para el **Episodio 1 ó B**.
- Elige un movimiento armónico para el **Episodio 1 ó B** que termine en la nueva tónica.
- Con base en el movimiento armónico del período, escoge una estructura para las Frases 3 y 4.
- Elige un esquema armónico para la Frase 3.
- Elige un esquema armónico para la Frase 4.
- 5 **RE-TRANSICIÓN:** Apoyándote en la **Tabla 14-4: Tercer rondó (7 partes)** y en la **Tabla 14-6: Apunte**, puedes crear una re-transición que una el **Episodio 1 ó B** con el **Estribillo A** y que conduzca suavemente de la nueva tonalidad a la original.
- Como el **Episodio 1 ó B** debe ser repetido más adelante en la tónica, es importante manejar aquellos elementos que puedas memorizar, ya que no se repite simplemente, sino que además se transporta a la tonalidad de origen.
- En el **Ejemplo 14-23** el **Episodio 1 ó B** se realiza en la dominante, si mayor. El período tiene **Movimiento armónico interrumpido**. Las Frases 3 y 4 trabajan con la **Estructura con un único motivo** y se utiliza la **Tabla 9-11: Secuencia**. Se armoniza una escala descendente en el bajo (como en el **EJERCICIO 2-3: SECUENCIAS POR SEGUNDAS: ARMONIZACIÓN DE LA ESCALA MAYOR Y MENOR**).

### Ejemplo 14-23

**EPISODIO 1 ó B**  
FRASE 3

11 **FRASE 3**

**FRASE 4**

## LECCIÓN 14: FORMA RONDÓ

16 Re-transición

- **6 ESTRIBILLO A, TERCER PERÍODO:** Apoyándote en la **Tabla 14-4: Tercer rondó (7 partes)** y en la **Tabla 14-6: Apunte**, repite el **Estribillo A** igual o de manera variada (Frasas 5 y 6).
- **7 TRANSICIÓN:** Apoyándote en la **Tabla 14-4: Tercer rondó (7 partes)** y en la **Tabla 14-6: Apunte**, puedes crear una transición que una el **Estribillo A** con el **Episodio 2 ó C** y que conduzca suavemente de la tonalidad original a la nueva.
- En el **Ejemplo 14-24** la transición conduce de mi menor a do mayor.

### Ejemplo 14-24

ESTRIBILLO A

22 FRASE 5

26 FRASE 6

30 Transición

- **8 EPISODIO 2 ó C, CUARTO PERÍODO:** Apoyándote en la **Tabla 14-4: Tercer rondó (7 partes)** y en la **Tabla 14-6: Apunte**, elige la tonalidad del **Episodio 2 ó C**.
- Elige un movimiento armónico para el **Episodio 2 ó C**.
- Con base en el movimiento armónico del período, escoge una estructura para las Frases 7 y 8.
- Elige un esquema armónico para la Frase 7.
- Elige un esquema armónico para la frase 8.
- **9 RE TRANSICIÓN:** Apoyándote en la **Tabla 14-4: Tercer rondó (7 partes)** y en la **Tabla 14-6: Apunte**, puedes crear una re transición que una el **Episodio 2 ó C** con el **Estribillo A** y que conduzca suavemente de la nueva tonalidad a la original.
- En el **Ejemplo 14-25** el **Episodio 2 ó C** se realiza en el sexto grado, do mayor. El período tiene **Movimiento armónico progresivo** que termina en la dominante del tono original. Las Frases 7 y 8

## LECCIÓN 14: FORMA RONDÓ

trabajan con la **Estructura en donde se pospone la repetición del motivo**, y el esquema armónico de la **Tabla 9-12: Frase que progresa**. La re transición utiliza arpeggios que expanden la dominante.

### Ejemplo 14-25

35 EPISODIO 2 ó C  
FRASE 7

FRASE 8

41  $\square$  I V/V V Re-transición  $\square$  G I

45  $\square$  e V<sup>7</sup>

- **10 ESTRIBILLO A, QUINTO PERÍODO:** Apoyándote en la **Tabla 14-4: Tercer rondó (7 partes)** y en la **Tabla 14-6: Apunte**, repite el **Estribillo A** igual o de manera variada (Frasas 9 y 10).
- **1 1 TRANSICIÓN:** Apoyándote en la **Tabla 14-4: Tercer rondó (7 partes)** y en la **Tabla 14-6: Apunte**, puedes crear una transición que una el **Estribillo A** con el **Episodio 1 ó B'**. Esta transición puede ser similar a la que improvisaste para el **Estribillo A**, primer período pero transportada de manera que conduzca a la tónica original.
- En el **Ejemplo 14-26** se transporta la transición creada para el **Estribillo A**, primer período.

### Ejemplo 14-26

48 ESTRIBILLO A  
FRASE 9

52 FRASE 10

$\square$  i iv=ii  $\square$  G ii  $\hat{5}$   $\hat{4}$   $\hat{3}$   $\hat{2}$   $\hat{1}$   $\hat{2}$   $\hat{3}$

V<sup>7</sup> 6+It. V iv<sup>6</sup> V<sup>6</sup>/<sub>4</sub> III I i

## LECCIÓN 14: FORMA RONDÓ

56 **Transición**

- **1 2 EPISODIO 1 ó B', SEXTO PERÍODO:** El **Episodio 1 ó B'** debe estar en la tonalidad de origen o bien en su homónimo (Frasas 11 y 12).
- Este punto es complejo, ya que debes transportar el **Episodio 1 ó B** del segundo período a la tonalidad original.
- **1 3 RE TRANSICIÓN:** Transporta y adapta la re transición que creaste para el **Episodio 1 ó B** del segundo período.
- En el **Ejemplo 14-27** el **Episodio 1 ó B'** se presenta en el homónimo mayor para darle un color diferente.

### Ejemplo 14-27

**EPISODIO 1 ó B'**

58 **FRASE 11** **FRASE 12**

64 **Re-transición**

- **1 4 ESTRIBILLO A, SÉPTIMO PERÍODO:** Apoyándote en la **Tabla 14-4: Tercer rondó (7 partes)** y en la **Tabla 14-6: Apunte**, repite el **Estrillo A** igual o de manera variada (Frasas 13 y 14).
- **1 5 CODA:** Apoyándote en la **Tabla 14-4: Tercer rondó (7 partes)** y en la **Tabla 14-6: Apunte**, puedes terminar con una **Coda** que reafirme la tonalidad original y concluya la pieza.
- En el **Ejemplo 14-28** se presenta sólo la Frase 1 del **Estrillo A** seguido inmediatamente por la **Coda**.

### Ejemplo 14-28

**ESTRIBILLO A**

69 **FRASE 13**

## LECCIÓN 14: FORMA RONDÓ



- Toca y escribe tu ejemplo.
- ▶ Realiza la **PRÁCTICA 145**. Trabaja con varios ejemplos para dominar el procedimiento.

145

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 14-2** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 14-4: Tercer rondó (7 partes)** experimenta con diferentes frases, períodos, compases, tonalidades y movimientos armónicos. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



### HERRAMIENTA 14-A: EXAMEN GENERAL

Aprovechando los ejemplos de este método, analízalos tratando de encontrar los elementos estudiados en la **LECCIÓN 14: FORMA RONDÓ**.

Y la mejor manera para terminar el **MÉTODO DE ANÁLISIS E IMPROVISACIÓN DE PEQUEÑAS PIEZAS TONALES**. Una propuesta didáctica para los alumnos de piano de nivel principiante e intermedio de la Escuela Nacional de Música de la UNAM es con la Coda del **Ejemplo 14-28**.

Este último ejercicio exige un alto grado de concentración, el cual, si se sigue un entrenamiento gradual, es posible lograr.







## APÉNDICE I: SUSTITUCIÓN DEL ACORDE DE SUBDOMINANTE

Mostramos a continuación una serie de acordes que pueden sustituir a la subdominante en una cadencia completa. Realiza diversas cadencias experimentando con estos acordes que pueden adquirir la función de subdominante.

### Sustitución del acorde de subdominante

4 en el bajo

I IV V I ii<sup>6</sup> biv ii<sup>6</sup> bII<sup>6</sup> ii<sup>6</sup><sub>5</sub> ii<sup>6</sup><sub>5</sub>

9 6 en el bajo

IV<sup>6</sup> ii<sup>3</sup><sub>3</sub> vii<sup>6</sup>/V V<sup>3</sup><sub>3</sub>/V vii<sup>6</sup><sub>3</sub>/V V<sup>6</sup>/V V<sup>6</sup><sub>5</sub>/V vii<sup>6</sup><sub>7</sub>/V vii<sup>6</sup><sub>7</sub>/V

18 6 b en el bajo

biv<sup>6</sup> ii<sup>6</sup><sub>3</sub> 6+It. 6+Fr. 6+Al.





## APÉNDICE II: TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS



### IDEA II-A: TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS USANDO VARIOS RECURSOS

#### MOTIVO



1. Secuencia ascendente



2. Secuencia descendente



3. Secuencia ascendente en modo menor



4. Secuencia descendente en modo menor



5. Secuencia ascendente por movimiento contrario



6. Secuencia descendente por movimiento contrario



## APÉNDICE II: TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS

7. Secuencia ascendente en modo menor por movimiento contrario



8. Secuencia descendente en modo menor por movimiento contrario



9. Secuencia ascendente utilizando bordados y notas de paso



10. Secuencia descendente utilizando bordados y notas de paso



11. Secuencia ascendente utilizando notas de paso, repeticiones



12. Secuencia descendente utilizando notas de paso, repeticiones



13. Secuencia ascendente en modo menor utilizando escapes, bordados, notas de paso y repeticiones



14. Secuencia descendente en modo menor utilizando bordados, notas de paso y repeticiones



## APÉNDICE II: TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS

15. Invertiendo el orden de las figuras rítmicas (o de los compases)



16. En espejo



17. Doblando el tiempo



18. El tiempo a la mitad



19. Cambiando el compás



20. Alterando los intervallos



21. Cambiando la tonalidad



22. Añadiendo una anacrusa



## APÉNDICE II: TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS

---

23. Adaptándolo a un esquema armónico (adaptación por transporte)

a) El motivo sólo sufre ligeras adaptaciones armónicas

Musical notation for example a) showing a melody in G major (one sharp) and 6/8 time. The melody consists of five measures: G4-A4-B4, A4-G4-F#4, G4-A4-B4, A4-G4-F#4, G4-A4-B4. The harmonic scheme below the notes is I, IV, V/V, V, I.

b) El motivo con transformaciones motívicas como alteración de intervalos y movimiento contrario

Musical notation for example b) showing the same melody as in a) but with transformations. The notes are: G4-A4-B4, A4-G4-F#4, G4-A4-B4, A4-G4-F#4, G4-A4-B4. The harmonic scheme below the notes is I, IV, V/V, V, I. The second measure has a descending interval (A4-G4) and the third measure has an ascending interval (G4-A4), illustrating contrary motion.

 APÉNDICE III: MAPA DEL MÉTODO

<b>ARMONÍA</b>	Repaso general		
	Patrones secuenciales y la cadencia		
	Modulación		
<b>MOTIVOS Y NOTAS DE ADORNO</b>	Notas de adorno por grado conjunto no acentuadas: Nota de Paso, Bordado, Anticipación		
	Notas de adorno por salto no acentuadas: Bordado Incompleto, Doble Bordado		
	Notas de adorno por grado conjunto acentuadas: Nota de Paso Acentuada, Bordado Acentuado, Retardo o Suspensión		
	Notas de adorno por salto acentuadas: Bordado Incompleto Acentuado		
<b>ANÁLISIS</b>	Frase musical		
	Combinación de frases		
	Períodos		
	Forma binaria y ternaria		
<b>ESTRUCTURA DE LA FRASE</b>	Estructura en donde se repite el motivo inmediatamente		
	Estructura en donde se pospone la repetición del motivo		
	Estructura con un único motivo		
<b>ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE</b>	Tabla 9-1: Estructura armónica de la frase equivalente a la cadencia		
	Tabla 9-3: Estructura armónica de la frase consistente en un único acorde		
	Tabla 9-4: Cadencia precedida por un único acorde		
	Tabla 9-5: Sucesión dentro de la cadencia		
	Tabla 9-6: Cadencia precedida por sucesión		
	Tabla 9-7: Cadencia precedida por progresión		
	Tabla 9-8: Elaboración de la progresión		
	Tabla 9-9: Cadencia precedida por una combinación de sucesión y progresión		
	Tabla 9-10: Cadencia precedida por el movimiento paralelo en las voces externas		
	Tabla 9-11: Secuencia		
	Tabla 9-12: Frase que progresa		
	<b>MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO</b>	Tabla 10-1: Movimiento armónico completo	
Tabla 10-2: Movimiento armónico interrumpido			
Tabla 10-3: Movimiento armónico progresivo			
Tabla 10-4: Repetición del movimiento armónico			
<b>PEQUEÑAS PIEZAS TONALES</b>	<b>BINARIA</b>	<b>Seccional</b>	Binaria seccional simple A-B A-A'
			Binaria seccional con rondó A-BA'
			Barform AAB
		<b>Continua</b>	Binaria continua simple AB AA'



**APÉNDICE III: MAPA DEL MÉTODO**

			Binaria continua con rondó ABA'
			Binaria continua balanceada AB AA'
	TERNARIA	Seccional	Seccional A-BA
			Completamente seccional A-B-A
		Continua	Continua ABA
	RONDÓ	Segundo rondó	Segundo rondó (5 partes) A-B-A-C-A
		Tercer rondó	Tercer rondó (7 partes) A-B-A-C-A-B-A

 **BIBLIOGRAFÍA**

---

**A**

---

ADES, Hawley, *Choral Arranging*, USA: Shawnee Press, 1996, 302 pp. **[Método]**

AEBERSOLD, Jamey, *How to play jazz and improvise: a new approach*, [1967], 6a.ed., Trad. por Renzo M. Calgano, USA, 1994, 103 pp. **[Método Jazz]**

ALFASSY, Leo, *Jazz Hanon*, Nueva York: AMSCO Publications, 1980. **[Método Jazz]**

**B**

---

BADURA SKODA, Eva, "Cadenza" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London: MacMillan Publisher's, 1980, Vol.3, 586-593 pp. **[Teoría]**

BAKER, Ed, *Blues Riffs for piano*, incluye CD, USA: Cherry Lane Music Company, 1995, 31 pp. **[Método Jazz]**

BENJAMIN, Thomas, HORVIT, Michael, NELSON, Robert, *Techniques and Materials of Tonal Music. With an Introduction to Twentieth-Century Techniques*, USA: Wadsworth Publishing Company, 1998, 282 pp. **[Método]**

BENT, Ian, HILEY, David, "Notation" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London: MacMillan Publisher's, 1980, Vol. 13, 333-420 pp. **[Teoría]**

BERKOWITZ, Sol, *Improvisation Through Keyboard Harmony*, New Jersey: Prentice Hall, 1975, 254 pp. **[Método]**

BRINGS, Allen et al., *A New Approach to Keyboard Harmony*, USA: W.W. Norton & Company, 1979, 181 pp. **[Método]**

BROWN, J.E. Maurice, "Impromptu" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London: MacMillan Publisher's, 1980, Vol. 9. **[Teoría]**

**C**

---

CAMACHO, Carlos, *Armonía e instrumentación. Guía para el moderno arreglista con los mejores ejemplos de la música americana*, Madrid: Real Musical, 1993, 207 pp. **[Método]**

CHUNG, Brian, THURMOND, Dennis, *Improvisation at the piano*, USA: Alfred Publishing Co., 2007. **[Método]**

COOK, Nicholas, *A guide to Musical Analysis*, Nueva York: Oxford University Press, 1987, 376 pp. **[Método]**

-----, *Analysis through Composition. Principles of the Classical Style*, Nueva York: Oxford University Press, 1996, 204 pp. **[Método]**

CROOK, Hal, *How to comp. A study in Jazz Accompaniment*, incluye CD, Boston: Advance Music, 1995, 176 pp. **[Método Jazz]**

-----, *How to Improvise. An approach to practicing improvisation*, incluye 2 CD, Boston: Advance Music, 1991, 188 pp. **[Método Jazz]**

-----, *Ready, Aim, improvise!* Exploring the Basics of Jazz Improvisation, incluye 2 CD, Boston: Advance Music, 1995, 176 pp. **[Método Jazz]**

### D

---

DE BONO, Edward, *El pensamiento lateral. Manual de creatividad*, [*Lateral thinking. A textbook of Creativity*, 1977], Trad. por el equipo de MMLB, México: Paidós Plural, 1998, (reimpresión 2004), 320 pp. **[Teoría]**

DONINGTON, Robert, "Ornaments" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London: MacMillan Publisher's, 1980, Vol.13, 827-867 pp. **[Teoría]**

DUPRÉ, Marcel, *Cours Complet d'Improvisation à l'Orgue, 2 vols.: 1er.vol. Exercices préparatoires à l'improvisation libre, 2éme.vol. Traité d'improvisation à l'Orgue*, París: Alphonse Leduc, 1951, 61 pp. **[Método]**

DÜRR, Walther et al., "Rhythm" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London: MacMillan Publisher's, 1980, Vol.15, 804-824 pp. **[Teoría]**

### F

---

FREGTMAN, Carlos D., *Música transpersonal. Una cartografía holística del arte, la ciencia y el misticismo*, Prólogo de Claudio Naranjo, Barcelona: Kairós, 1990, 387 pp. **[Teoría]**

### G

---

GAULDIN, Robert, *Harmonic Practice in Tonal Music*, USA: W.W. Norton & Company, 1997. **[Teoría]**

GARDNER, Howard, *Frames of Mind. The Theory of Multiple Intelligences*, [1983], USA: Basic Books, 1993, 440 pp. **[Teoría]**

GREEN, Douglass M., *Form in Tonal Music. An Introduction to Analysis*, 2a. ed., Austin, Texas: Holt Rinehart, 1979, 324 pp. **[Teoría]**

GRIFFITHS, Paul, "The 20<sup>th</sup> Century" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London: MacMillan Publisher's, 1980, Vol.12, 126-127pp. **[Teoría]**

GROVE, Dick, *Ready, See It-Hear It| Hear It-play It|*, en 20 volúmenes, incluye 20 CD y 20 videos, USA: Grove/Rasch Music Education Systems, 1993. **[Método Jazz]**

### H

---

HANCOCK, Gerre, *Improvising. How to Master the Art*, Nueva York: Oxford University Press, 1994, 163 pp. **[Método]**

HARRISON, Max, "Jazz" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London: MacMillan Publisher's, 1980, Vol.9, 561-579 pp. **[Teoría]**

-----, *The Pop Piano Book. A complete method for playing piano and keyboards in contemporary styles*, Milwaukee: Hal Leonard, 1993, 498 pp. **[Método Jazz]**

## BIBLIOGRAFÍA E ILUSTRACIONES

---

HEMSY DE GAINZA, Violeta, *La improvisación musical*, Buenos Aires: Ricordi Americana, 1983, 71 pp. **[Método]**

-----, *La iniciación musical del niño*, Buenos Aires: Ricordi Americana, 1964, 245 pp. **[Método]**

-----, "Fundamentos de la improvisación musical. Síntesis de experiencias", [http://html.rincondelvago.com/la-improvisación-musical\\_violeta-hemsey.html](http://html.rincondelvago.com/la-improvisación-musical_violeta-hemsey.html), accesado en mayo de 2005. **[Método]**

HINDEMITH, Paul, *Armonía tradicional*, 2 volúmenes, Buenos Aires: Ricordi Americana, 1949. **[Teoría]**

HORSLEY, Imogene et al., "Improvisation" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London: MacMillan Publisher's, 1980, Vol.9, 31-47 pp. **[Teoría]**

HUNT, Reginald, *Extemporization for Music Students*, [1968], London: Oxford University Press, 1984, 62 pp. **[Método]**

### I

---

JAIRAZBHOY, Nazir A., "Improvisation: Asian art music" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London: MacMillan Publisher's, 1980, Vol.9, 52-56 pp. **[Teoría]**

JONAS, Oswald, *Introduction to the Theory of Heinrich Schenker. The Nature or Musical Work of Art*, [Einführung in die Lehre Heinrich Schenker, 1934], Trad. por John Rothgeb, Nueva York: Schirmer's Book, 1982, 175 pp. **[Teoría]**

### J

---

JOHNS, Michele, *Hymn Improvisation*, Augsburg Fortress, [www.augsburgfortress.org](http://www.augsburgfortress.org). **[Método]**

### K

---

KRAFT, Leo, *A New Approach to Ear Training. A programmed course in melodic and harmonic dictation*, [1967], 2a.ed., Nueva York: W.W. Norton & Company, 1999, 409 pp. **[Método]**

-----, *Gradus I. An Integrated Approach to Harmony, Counterpoint and Analysis*, [1976], Nueva York: W.W. Norton & Company, 1987, 421 pp. **[Método]**

-----, *The Second Year and After. An Integrated Approach to Harmony, Counterpoint and Analysis*, [1976], Nueva York: W.W. Norton & Company, 1990, 534 pp. **[Método]**

KERNFELD, Barry, "Jazz" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London: MacMillan Publisher's, 2001, Vol.12, 128-133 pp. **[Teoría]**

### L

---

LIBBY, Dennis, "After 1800" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London: MacMillan Publisher's, 1980, Vol.9, 48-51 pp. **[Teoría]**

LEVINE, Mark, *The Jazz Piano Book*, USA: Sher Music, 1989, 306 pp. **[Método Jazz]**

-----, *The Jazz Theory Book*, USA: Sher Music, 1995, 522 pp. **[Método Jazz]**

## M

---

MASLOW, Abraham H., *La personalidad creadora. [The Farther Reaches of Human Nature. 1971]*, 5a. ed., Trad. por Rosa Ma. Rourich, Barcelona: Kairós, 1994, 480 pp. **[Teoría]**

MEHEGAN, John, *Jazz improvisation Volume I, Tonal and Rhythmic Principles*, [1954], Prefacio de Leonard Bernstein, Nueva York: Watson-Guption Publications, 1984, 223 pp. **[Método Jazz]**

-----, *Jazz Improvisation Volume II, Jazz. Rhythm and the Improvised Line*, [1954], Prefacio de Harold Arlen, Nueva York: Watson-Guption Publications, 1984, 137 pp. **[Método Jazz]**

-----, *Jazz improvisation Volume III, Swing and Early Progressive Piano Styles*, [1954], Prefacio de Horace Silver, Nueva York: Watson-Guption Publications, 1964, 175 pp. **[Método Jazz]**

-----, *Jazz improvisation Volume IV, Contemporary Piano Styles*, [1954], Prefacio de Tom Glazer, Nueva York: Watson-Guption Publications, 1965, 288 pp. **[Método Jazz]**

MOLINA, Emilio, *El piano. Improvisación y acompañamiento*, 3 volúmenes, Madrid: Real Musical, 1995. **[Método]**

-----, "Estudios de Chopin. Análisis y sistemas de Trabajo" en *Revista Música del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid No.1*, 1996. **[Método]**

-----, *Improvisación al piano. Volumen 1: Ejercicios Fundamentales Básico, Volumen 2: Desarrollo de estructuras armónicas, Vol.3: Análisis y creación de melodías. Estructuras melódicas*, [1990], Madrid: Real Musical, 1996. **[Método]**

-----, "Improvisación y educación musical profesional" en *Música y Educación*, Vol.1, No.1, Madrid, 1988. **[Método]**

-----, "La improvisación. Aportaciones pedagógicas a la enseñanza musical" en *Revista Música del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid No.1*, 1994. **[Método]**

-----, "La improvisación. Nueva Metodología de Enseñanza Musical" en *Revista Gallega de Ensino No.2*, febrero de 1994. **[Método]**

-----, "La improvisación y el lenguaje musical" en *Revista Eufonía*, Abril de 1998, No.II. **[Método]**

-----, "La lectura a primera vista y el análisis", <http://www.iem2.com,2002>, accesado en 2008.

-----, *Piano complementario. Un Nuevo modo de acercarse al piano*, 4 volúmenes, Madrid: Real Musical, 1996. **[Método]**

-----, "Piano complementario. Metodología general y programación del Ciclo 1 de Grado medio," en *Música y Educación*, Abril 1994. **[Método]**

MORONEY, Davitt, "Prélude non mesuré" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London: MacMillan Publisher's, 1980, Vol.15, 212-214 pp. **[Teoría]**

### N

---

NETTL, Bruno, RUSSELL, Melinda (eds.), *En el transcurso de la interpretación. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical. [In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation]*, Chicago: The University of Chicago Press, 1998], Trad. por Bárbara Zitman, Madrid: Ediciones Akal, 2001, 372 pp. **[Teoría]**

### O

---

OESTEREICH, James, PENNINGTON, Earl, *Improvising and Arranging on the Keyboard*, New Jersey: Prentice Hall, 1981, 182 pp. **[Método]**

OLTRA, Manuel, *Ejercicios de Acompañamiento*, Barcelona: Editorial de Música Boileau, 1980, 105 pp. **[Método]**

-----, *Ejercicios de Acompañamiento. Realización*, Barcelona: Editorial de Música Boileau, 2001, 51 pp. **[Método]**

OVERDUIN, Jan, *Making music. Improvisation for Organists*, Nueva York: Oxford University Press, 1998, 224 pp. **[Método]**

OWEN, Harold, *Modal and Tonal Counterpoint. From Josquin to Stravinsky*, New York: Schirmer's Books, 1992, 389 pp. **[Método]**

### P

---

PINKOLA ESTÉS, Clarissa, *Mujeres que corren con los lobos. [Women Who Run With the Wolves]*. Trad. por Ma. Antonia Menini. Barcelona: Ediciones B, 1a. reimposición, 2005, 852 pp. **[Teoría]**

PISTON, Walter, *Armonía*, Trad. por Juan Luis Milán, Barcelona: Idea Books, 1a. reimposición 2001, 550 pp. **[Teoría]**

### R

---

RICIGLIANO, Daniel A., *Melody and Harmony in Contemporary Songwriting*, USA: Donato Music Publishing Company, 1978, 280 pp. **[Método]**

RIMSKI-KORSAKOV, Nicolás, *Tratado práctico de armonía*, Buenos Aires: Ricordi Americana, 1947, 158 pp. **[Teoría]**

RISTAD, Eloise, *La música en la mente. [A Soprano on her Head. Right-side-up reflections on life and other performances]*, USA: Real People Press, 1982], Trad. por Ema Walton, Chile: Cuatro Vientos, 1989, 214 pp. **[Teoría]**

ROCKSTRO, W.R. et al., "Cadenca" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London: MacMillan Publisher's, 1980, Vol.3, 582-586 pp. **[Teoría]**

RUSSO, William et al., *Composing Music*, Chicago: The University of Chicago Press, 1980, 230 pp. **[Método]**

### S

---

SCHENKER, Heinrich, *The Masterwork in Music. A year book, Volume I*, [Das Meisterwerk in der Musik. Munich: Drei Masken Verlag, 1925], Trad. por Ian Bent et al., Nueva York: Press Syndicate of University of Cambridge, 1994, 129 pp. **[Método]**

SCHÖNBERG, Arnold, *Armonía*, Trad. por Ramón Barce, Madrid: Real Musical, 1974, 501 pp. **[Método]**

-----, *Fundamentals of Musical Composition*, London: Faber & Faber, 1967, 224 pp. **[Método]**

-----, *Modelos para estudiantes de composición*, [Models for beginners in composition], Trad. por Violeta H. de Gainza, Buenos Aires: Ricordi Americana, 1943, 45 pp. **[Método]**

SCHONBERG, Harold C., *Los grandes pianistas*. [The Great Pianists, Nueva York: Simon & Schuster], Trad. por Clotilde Rezzano de Martini, Buenos Aires: Javier Vergara, 1990, 419 pp. **[Teoría]**

SZÖNY, Erzsébet, *La educación musical en Hungría a través del método Kodály*, Trad. por Oriol Martorell y Marga García, Hungría: Corvina, 1976, 95 pp. **[Teoría]**

### T

---

TRAFICANTE, Frank, "Division" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London: MacMillan Publisher's, 1980, Vol.5, 509-511 pp. **[Teoría]**

### V

---

VALERIO, John, *Intros, endings and turnarounds. Essential phrases for swing, latin, jazz, waltz and blues styles*, Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2001, 93 pp. **[Método]**

### W

---

WHITMER, T. Carl, *The Art of Improvisation. A handbook of principles and methods for organists, pianists, teachers and all who desire to develop extempore playing, based upon melodic approach*, 4a.ed., USA: W. Witmark & Sons, 1934, 73 pp. **[Método]**

WILLIAMS, Peter, "Continuo" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London: MacMillan Publisher's, 1980, Vol.4, 685-699 pp. **[Teoría]**



## ILUSTRACIONES

### OBRAS ORIGINALES ENCARGADAS ESPECIALMENTE AL ARTISTA HÉCTOR JOSUÉ ESPINOZA MORENO

**CAPÍTULO I: Motivos**, Héctor Josué Espinoza Moreno.

**CAPÍTULO II: Armonía**, Héctor Josué Espinoza Moreno.

**CAPÍTULO III: Estructura**, Héctor Josué Espinoza Moreno.

**Pág.2**, Lóbulos del cerebro, <http://pensamientolenguajeycreatividad.wikispaces.com> , accesado en marzo 2013.

**Pág.4**, Anónimo, “*San Mateo redactando el Evangelio*,”

<http://my.opera.com/RAVELAZQUEZ/archive/monthly/?month=200909>, accesado en dic. 2011.

**Pág.4**, Michelangelo Merisi da Caravaggio, “*San Mateo y el ángel*,” 1599,

<http://www.artecreha.com/Pinturas/la-vida-de-san-mateo-de-caravaggio.html>, accesado en dic. 2011.

**Pág.4**, Michelangelo Merisi da Caravaggio, “*La inspiración de San Mateo*,” 1602, óleo sobre lienzo, iglesia de los franceses de Roma, <http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/2345.html>, accesado dic. 2011.

**Pág.17**, STAFFORD SMITH, John, *The Star Spangled Banner*.

**Pág.20**, SCHUMANN, Robert, *Allegro affetuoso del Concierto para piano y orquesta en la menor Op.54*, Peters.

**Pág.24**, BEETHOVEN, Ludwig Van, *Adagio sostenuto de la Sonata para piano en do sostenido menor Op.27 No.2 Claro de Luna*, Urtext.

**Pág.26**, SCHUMANN, Robert, *Intermezzo-Andantino grazioso del Concierto para piano y orquesta en la menor Op.54*, Peters.

**Pág.43**, BACH, Johann Sebastian, *Preludio de la Suite inglesa en sol menor No.3*, Dover.

**Pág.46**, CLEMENTI, Muzio, *Allegretto de la Sonatina en do mayor Op.36 No.2*, Schirmer’s Library.

**Pág.47**, CLEMENTI, Muzio, *Spiritoso de la Sonatina en do mayor Op.36 No.1*, Schirmer’s Library.

**Pág.49**, MOSZKOWSKI, Moritz, *Estudio en mi mayor Op.72 No.1*, International Music Company.

**Pág.60**, CHOPIN, Frédéric, *Grande Valse Brillante Op.18*, Urtext.

**Pág.61**, BEETHOVEN, Ludwig Van, *Concierto para piano y orquesta en do mayor Op.15 No.1*, Kalmus.

**Pág.76**, BEETHOVEN, Ludwig Van, *Concierto para piano y orquesta en do mayor Op.15 No.1*, Kalmus.

**Pág.82**, SCHUMANN, Robert, *Cancioncilla tarareada (Träilerliedchen) del Álbum de la Juventud Op.68*, Edición Real Musical.

**Pág.86**, BACH, Johann Sebastian, *Musette en re mayor BWV Anh.126*, del libro de *Ana Magdalena Bach*, Boston Company.

**Pág.87**, Canción de dominio popular *Mary had a Little Lamb*.

**Pág.87**, BEETHOVEN, Ludwig Van, *Sinfonía No.9 en re menor Op.125*, IV Movimiento, *Tema de la Oda a la Alegría*.

**Pág.88**, SCHUMANN, Robert, *Die Nebensonnen*.

**Pág.92**, CHOPIN, Frédéric, *Grande Valse Brillante Op.18*, Urtext.

**Pág.97**, BACH, Johann Sebastian, *Minuet en sol mayor BWV Anh.114* del libro de *Ana Magdalena Bach*, Boston Company.

**Pág.100**, MENDELSSOHN, Félix, *Consolación Op.30 No.3* de las *Canciones sin palabras*, Schirmer’s Library.

**Pág.113**, BEETHOVEN, Ludwig Van, *Allegro de la Sonata en fa menor Op.2 No.1*, Allegro, Urtext.

**Pág.114**, CHOPIN, Frédéric, *Valse en si menor Op.69 No.2*, versión autógrafa, (Brown Index 35), Urtext.

**Pág.118**, KABELEVSKY, Dimitri, *Canción de cuna Op.27 no.8*.

**Pág.118**, SCHUMANN, Robert, *Cancioncilla popular*, del *Álbum de la Juventud Op.68*, Real Musical.

**Pág.119**, CHOPIN, Frédéric, *Valse en la menor (Brown Index 150)*, Urtext.

**Pág.119**, CLEMENTI, Muzio, *Spiritoso de la Sonatina en do mayor Op.36 No.1*, Schirmer’s Library.

**Pág.120**, SCHUMANN, Robert, *Cancioncita de caza*, del *Álbum de la Juventud Op.68*, Real Musical.



- Pág.137**, BACH, Johann Sebastian, *Invencción en do mayor BWV 772*, Urtext.
- Pág.140**, SHOSTAKOVICH, Dimitri, *Canción de la miseria Op.79 No.7* de las *Canciones judías*.
- Pág.150**, CLEMENTI, Muzio, *Allegretto* de la *Sonatina en sol mayor Op.36 No.2*, Schirmer's Library.
- Pág.151**, SCHUBERT, Franz, *Serenata (Ständchen) D.957a*.
- Pág.156**, CLEMENTI, Muzio, *Allegro con spirito* de la *Sonatina en re mayor Op.36 No.6*, Schirmer's Library.
- Pág.157**, BACH, Johann Sebastian, *Allegro* del *Concierto para 4 claves en la menor BWV 1065*.
- Pág.158**, VERDI, Giuseppe, escena del brindis, Acto I, *La Traviata*.
- Pág.160**, MENDELSSOHN, Félix, *El Arpa del Poeta Op.38 No.3* de las *Canciones sin Palabras*, Schirmer's Library.
- Pág.162**, CHOPIN, Frédéric, *Grande Valse brillante Op.34 No.2*, Urtext.
- Pág.164**, BEETHOVEN, Ludwig Van, *Rondo* de la *Sonata en mi mayor Op.14 No.1*, Urtext.
- Pág.166**, LISZT, Franz, *Liebestraum* en la *bemol mayor No.3*, Dover.
- Pág.167**, BACH, Johann Sebastian, *Minuet en sol mayor BWV Anh.114* del libro de *Ana Magdalena Bach*, Boston Company.
- Pág.169**, BRAHMS, Johannes, *Rapsodia en si menor Op.79 No.2*, Dover.
- Pág.169**, BACH, Johann Sebastian, *Preludio en do mayor BWV 846* del *Clave Bien Temperado Vol.1*, Urtext.
- Pág.171**, MENDELSSOHN, Félix, *El Arroyo Op.30 No.5* de las *Canciones sin Palabras*, Schirmer's Library.
- Pág.173**, PACHELBEL, Johann, *Canon en re mayor*.
- Pág.175**, CHOPIN, Frédéric, *Valse en la menor (Brown Index 150)*, Urtext.
- Pág.181**, BEETHOVEN, Ludwig Van, *Adagio* de la *Sonata en fa menor Op.2 No.1*, Urtext.
- Pág.181**, SCHUMANN, Robert, *Coral* del *Álbum de la Juventud Op.68*, Real Musical.
- Pág.185**, SCHUMANN, Robert, *El jinete indómito* del *Álbum de la Juventud Op.68*, Real Musical.
- Pág.188**, SCHUMANN, Robert, *Siciliana* del *Álbum de la Juventud Op.68*, Real Musical.
- Pág.189**, BEETHOVEN, Ludwig Van, *Menuetto* de la *Sonata en fa menor Op.2 No.1*, Urtext.
- Pág.192**, GRIEG, Edward, *Hoja* de *Álbum en mi menor*, Schirmer's Library.
- Pág.195**, BACH, Johann Sebastian, *Minuet en sol mayor BWV Anh.114* del libro de *Ana Magdalena Bach*, Boston Company.
- Pág.197**, CHOPIN, Frédéric, *Estudio en do mayor Op.10 No.1*, Salabert.
- Pág.203**, MENDELSSOHN, Félix, *Bote veneciano Op.30 No.6* de las *Canciones sin palabras*, Schirmer's Library.
- Pág.204**, SHOSTAKOVICH, Dimitri, *Canción de cuna Op.79 No.3* del *Ciclo de canciones judías*.
- Pág.206**, BEETHOVEN, Ludwig Van, *Allegro assai* de la *Sonata en fa menor Op.57 No.23*, *Appassionata*, Urtext.
- Pág.206**, LISZT, Franz, *Consolación en re bemol mayor No.3*, Dover.
- Pág.210**, SCHUMANN, Robert, *Concierto para piano y orquesta en la menor Op.54*, Peters.
- Pág.226**, BEETHOVEN, Ludwig Van, *Menuetto* de la *Sonata en re mayor Op.10 No.3*, Urtext.
- Pág.229**, BACH, Johann Sebastian, *Ein Feste Burg ist Unser Gott, (Castillo fuerte es nuestro Dios)*.
- Pág.232**, MOZART, Wolfgang Amadeus, *Variaciones en sol mayor K.180*, Urtext.
- Pág.235**, MOZART, Wolfgang Amadeus, *Tema con variaciones* de la *Sonata en re mayor K. 205*, Real Musical.
- Pág.238**, BACH, Johann Sebastian, *Marcha en re mayor BWV Anh.122* del libro de *Ana Magdalena Bach*, Boston Company.
- Pág.244**, BACH, Johann Sebastian, *Musette en re mayor BWV Anh.126* del libro de *Ana Magdalena Bach*, Boston Company.
- Pág.248**, TCHAIKOVSKY, Piotr Ilych, *El entierro de la muñeca* del *Álbum de la juventud Op.39*, Kalmus.
- Pág.252**, SCHUMANN, Robert, *San Nicolás* del *Álbum de la Juventud Op.68*, Real Musical.
- Pág.257**, BACH, Johann Sebastian, *Minuet en sol mayor* del libro de *Ana Magdalena Bach*, Boston Company.
- Pág.265-267**, MOZART, Wolfgang Amadeus, *Rondó* del *Cuarteto en do mayor K.170 No.10*.
- Pág.273-277**, BEETHOVEN, Ludwig Van, *Rondó* de la *Sonata en do menor Op.13 No.8 Patética*, Urtext.



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AVENIDA DE  
MÉXICO

# **UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

## **PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN MÚSICA ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA**

### **MÉTODO DE ANÁLISIS E IMPROVISACIÓN DE PEQUEÑAS PIEZAS TONALES**

**Una propuesta didáctica para los alumnos de piano  
de nivel principiante e intermedio de la  
Escuela Nacional de Música de la UNAM  
ANEXO I: CUADERNO DE EJERCICIOS  
ANEXO II: TABLAS DE ANÁLISIS E IMPROVISACIÓN**

## **T E S I S**

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRA EN MÚSICA (INTERPRETACIÓN MUSICAL)**

**P R E S E N T A:**

**EDITH GARCÍA LASCURÁIN**

**TUTOR:**

**DR. MAURICIO RAMOS VITERBO  
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA**

**MÉXICO, D.F. AGOSTO 2013**



---

**MÉTODO DE ANÁLISIS E IMPROVISACIÓN  
DE PEQUEÑAS PIEZAS TONALES**

**Una propuesta didáctica para los alumnos de piano  
de nivel principiante e intermedio de la  
Escuela Nacional de Música de la UNAM**

---

---

**ANEXO I: CUADERNO DE EJERCICIOS  
ANEXO II: TABLAS DE ANÁLISIS E IMPROVISACIÓN**

---

**EDITH GARCÍA LASCURÁIN**

Tutor:

**DR. MAURICIO RAMOS VITERBO**

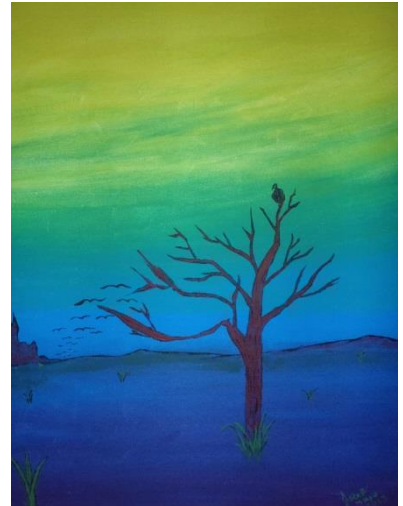
MÉXICO 2013



MOTIVOS



ARMONÍA



ESTRUCTURA

Héctor Josué Espinoza Moreno



A handwritten signature in black ink, consisting of a stylized, cursive representation of the artist's name.

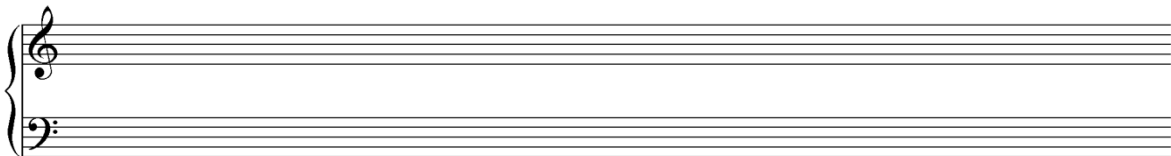
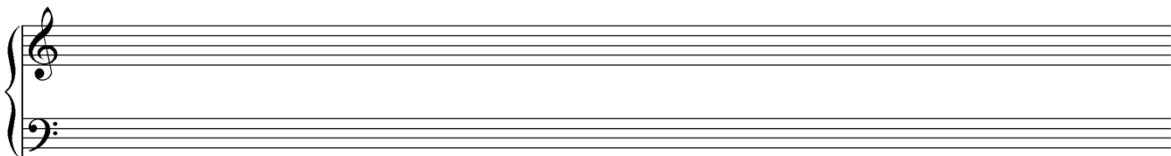
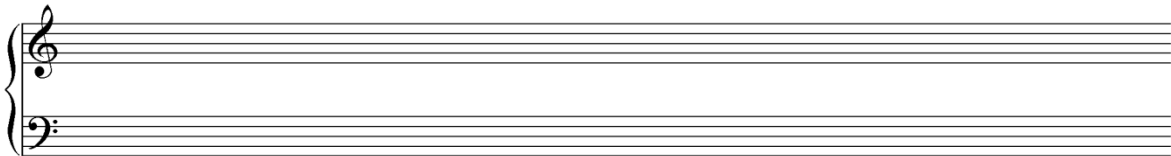
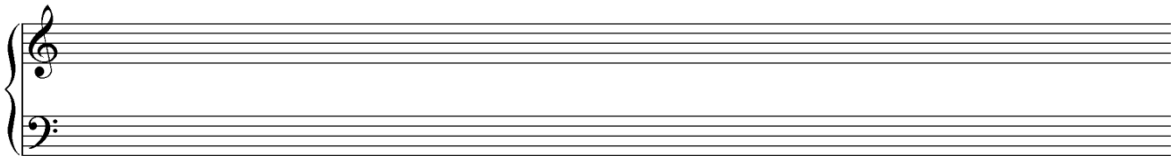
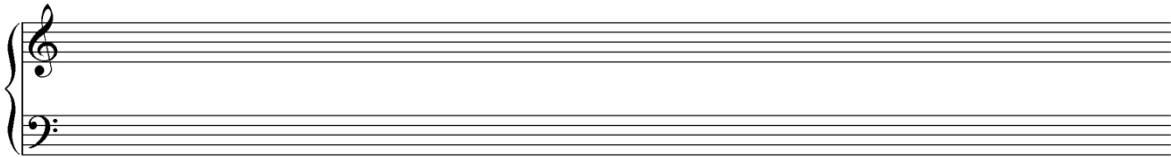
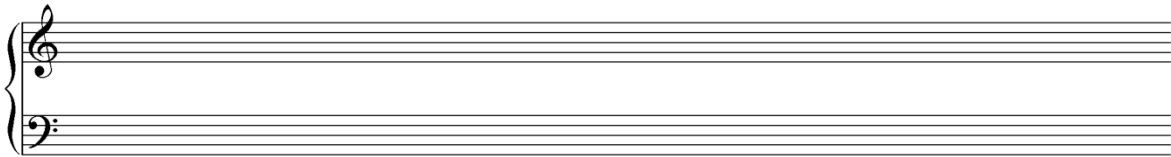
## LECCIÓN 1: BREVE REPASO DE ARMONÍA



### EJERCICIO 1-1: TRÍADAS QUE SE FORMAN EN EL MODO MAYOR Y MENOR

2



**PRÁCTICA** Utilizando la **Tabla 1-1: Tonalidades mayores, menores y número de alteraciones**, realiza el **EJERCICIO 1-1** de  a . Escoge una tonalidad mayor y toca las tríadas que se forman sobre cada grado. Después realiza el mismo procedimiento con su relativo y homónimo menores. Trabaja con todas las tonalidades mayores y menores. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

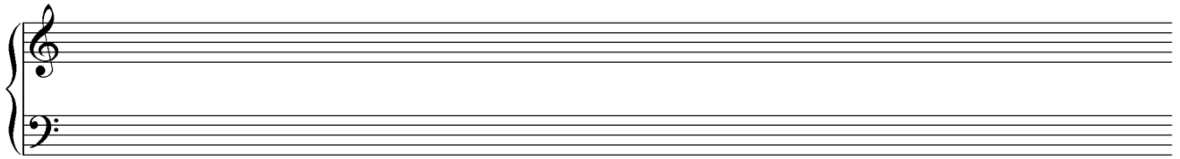
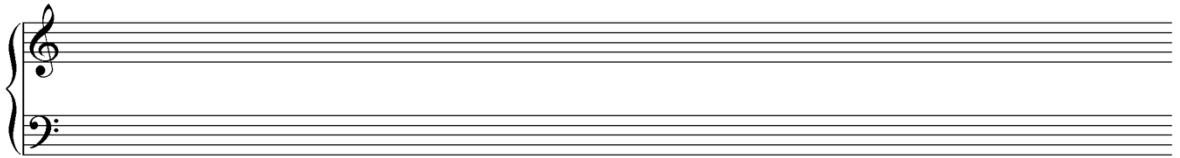
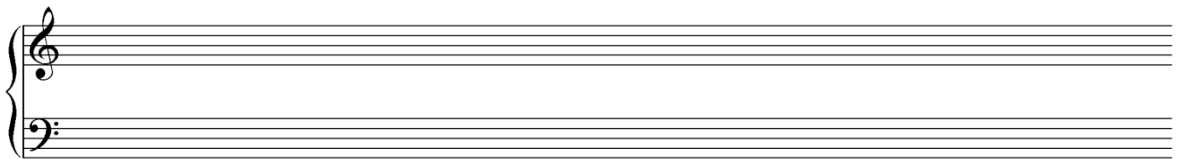
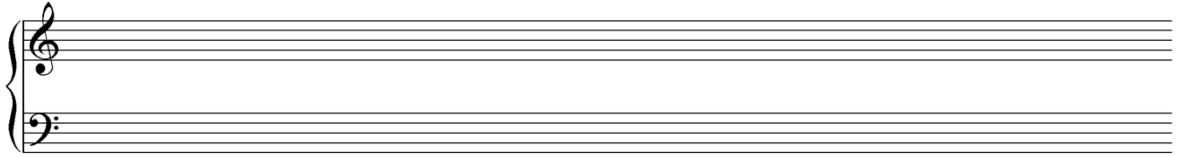
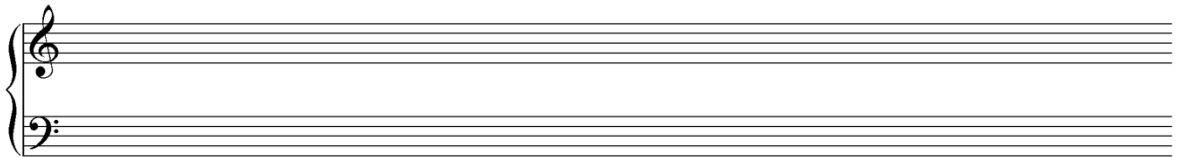
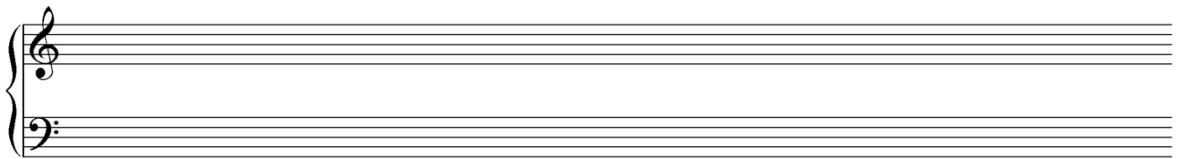




**EJERCICIO 1-2: INVERSIONES DE LAS TRÍADAS QUE SE FORMAN EN EL MODO MAYOR Y MENOR**

4

**PRÁCTICA** Utilizando la **Tabla 1-1: Tonalidades mayores, menores y número de alteraciones**, realiza el **EJERCICIO 1-2** de  a . Escoge una tonalidad mayor y toca las triadas e inversiones de cada grado. Después realiza el mismo procedimiento con su relativo y homónimo menores. Trabaja con todas las tonalidades mayores y menores. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

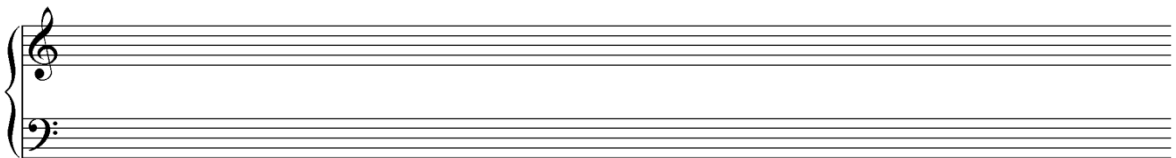
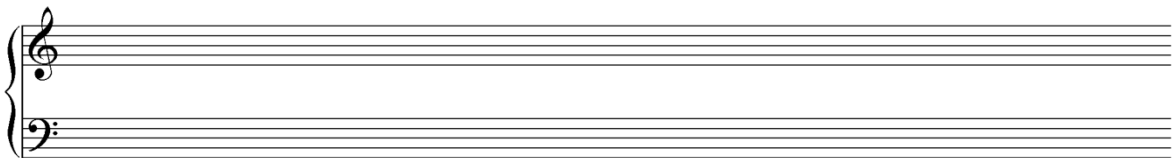
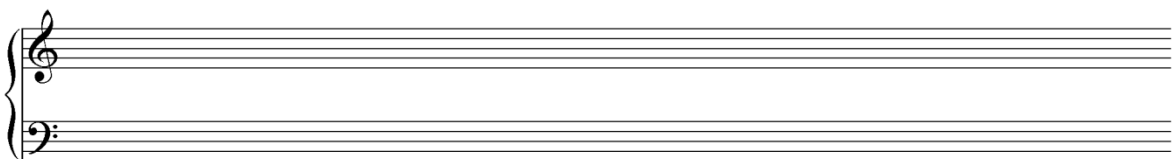
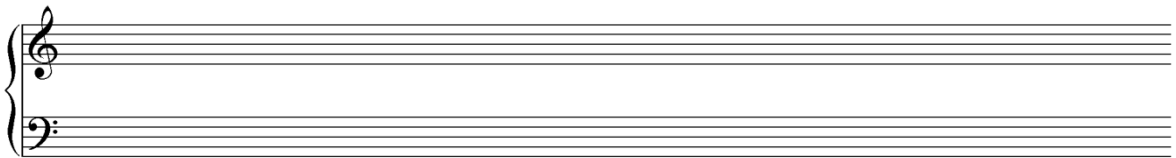
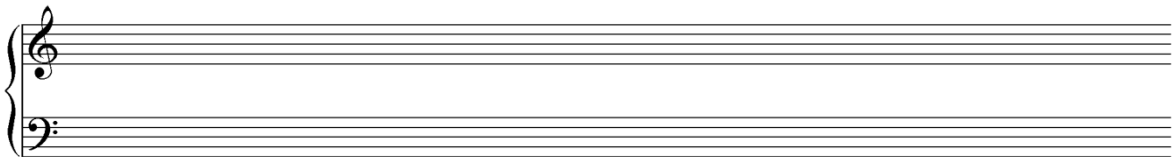
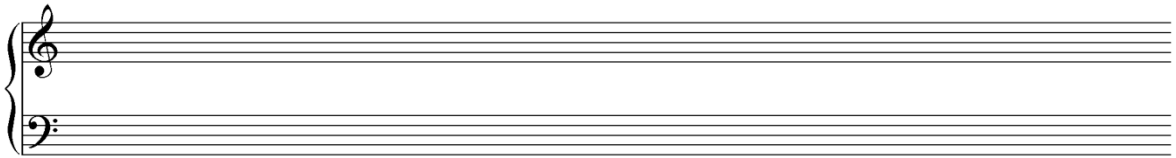




**EJERCICIO 1-3: ACORDES DE SÉPTIMA QUE SE FORMAN EN EL MODO MAYOR Y MENOR**

6

**PRÁCTICA** Utilizando la **Tabla 1-1: Tonalidades mayores, menores y número de alteraciones**, realiza el **EJERCICIO 1-3** de ▶ a ▶. Escoge una tonalidad mayor y toca los acordes de séptima que se forman sobre cada grado. Después realiza el mismo procedimiento con su relativo y homónimo menores. Trabaja con todas las tonalidades mayores y menores. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



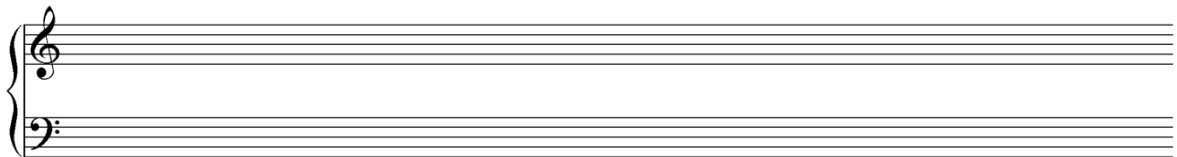
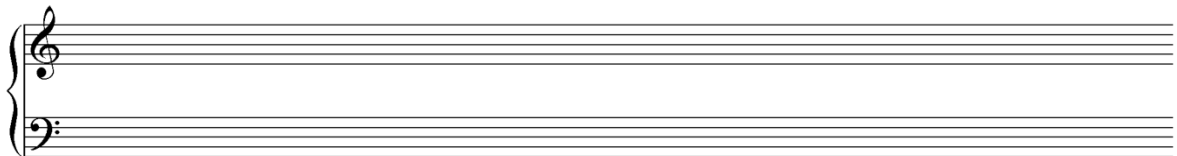
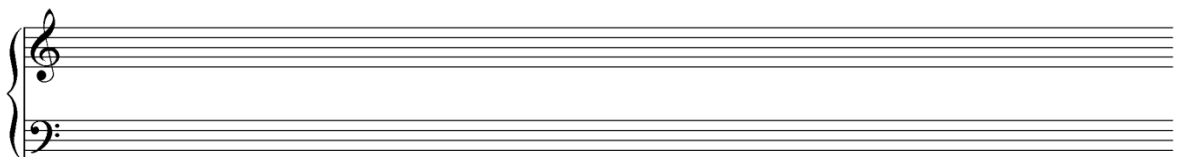
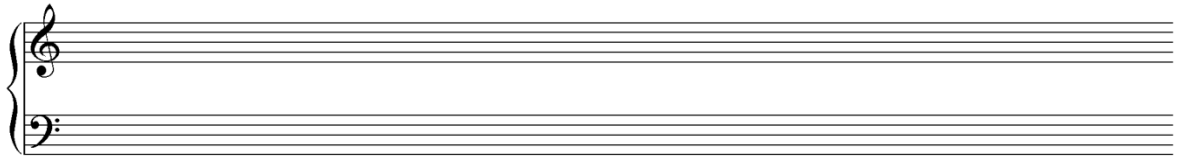
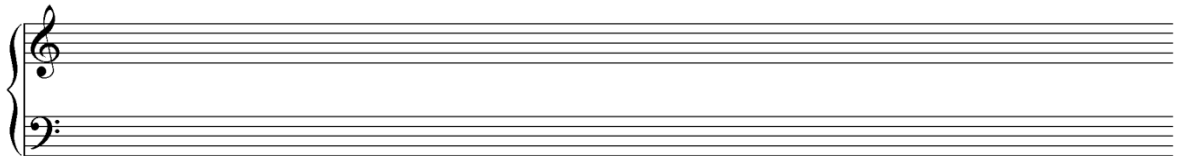
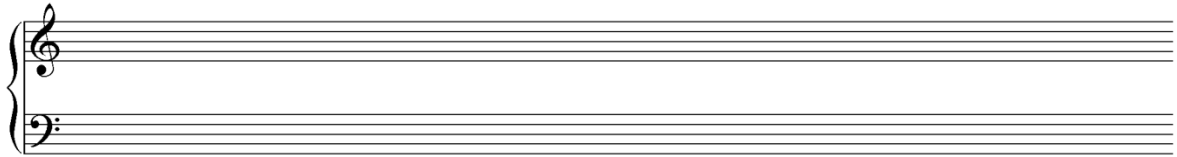




**EJERCICIO 1-4: INVERSIONES DE LOS ACORDES DE SÉPTIMA QUE SE FORMAN EN EL MODO MAYOR Y MENOR**

8

**PRÁCTICA** Utilizando la **Tabla 1-1: Tonalidades mayores, menores y número de alteraciones**, realiza el **EJERCICIO 1-4** de ▶ a ▶. Escoge una tonalidad mayor y toca las inversiones de los acordes de séptima que se forman sobre cada grado. Después realiza el mismo procedimiento con su relativo y homónimo menores. Trabaja con todas las tonalidades mayores y menores. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



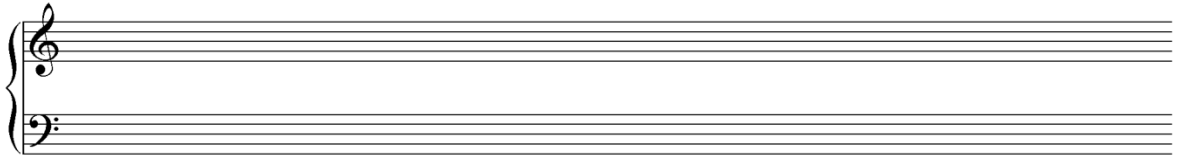
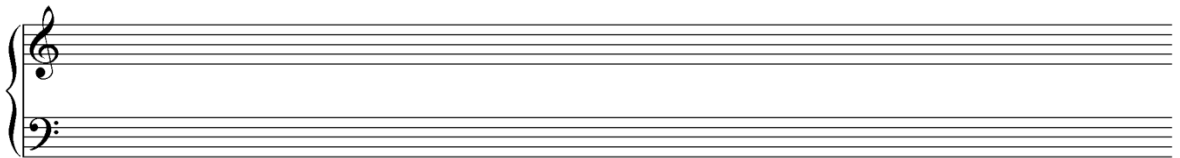
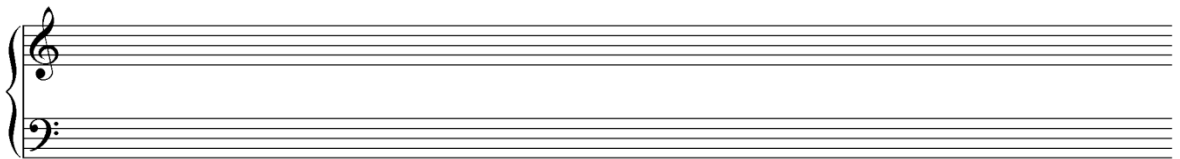
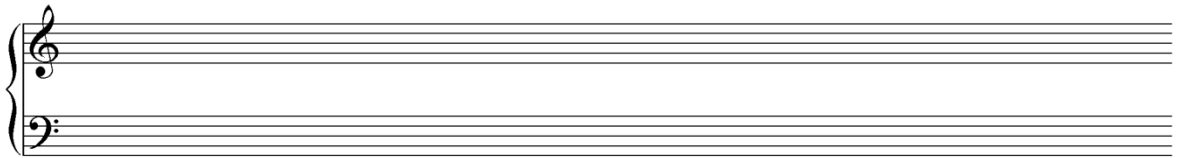
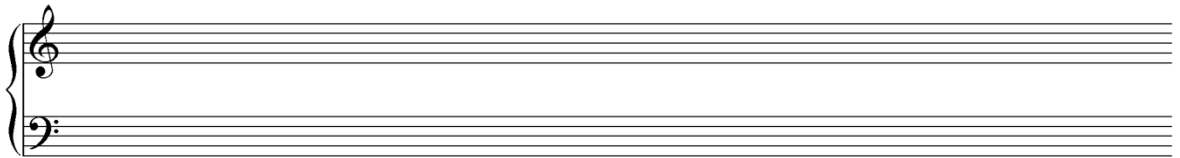
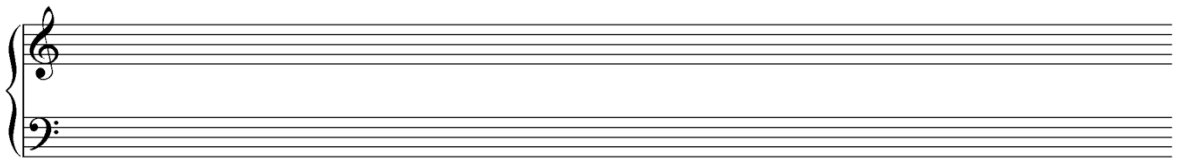


**EJERCICIO 1-5: ACORDE DE DOMINANTE SECUNDARIA**

10

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 1-5** de a . Toca *The Star Spangled Banner* pero en otra tonalidad. Identifica las dominantes secundarias, su resolución e inversiones en la nueva tonalidad.



Utilizando la **Tabla 1-1: Tonalidades mayores, menores y número de alteraciones**, escoge una tonalidad mayor y construye las dominantes secundarias que se forman en cada grado con su resolución, como en los **Ejemplos 1-11** y **1-12**. Después realiza el mismo procedimiento con su relativo y homónimo menores. Trabaja con todas las tonalidades mayores y menores. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



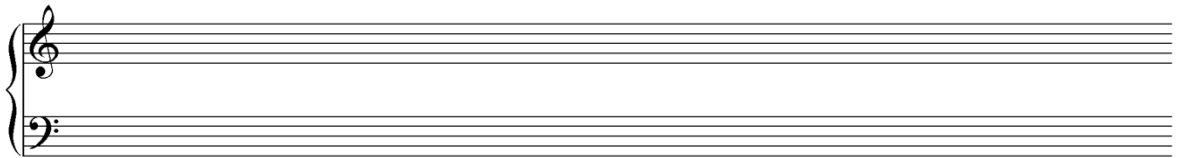
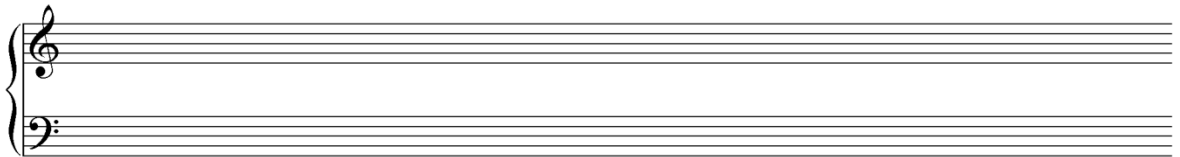
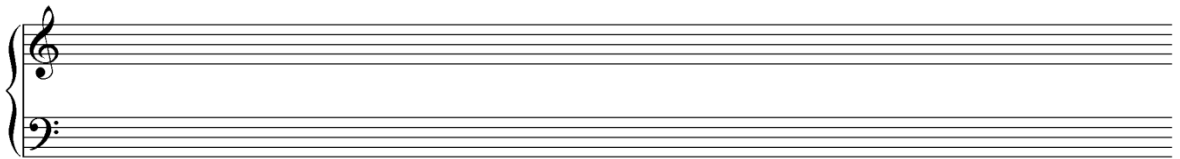
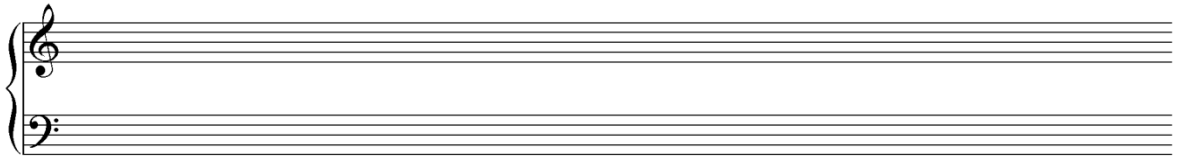
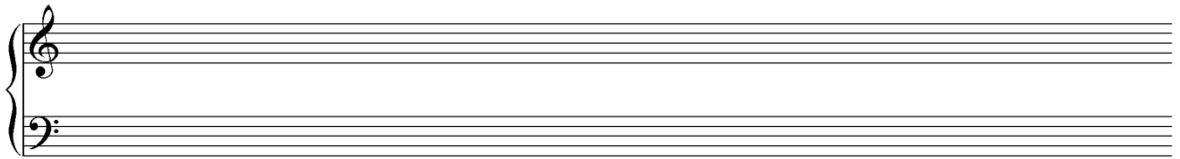
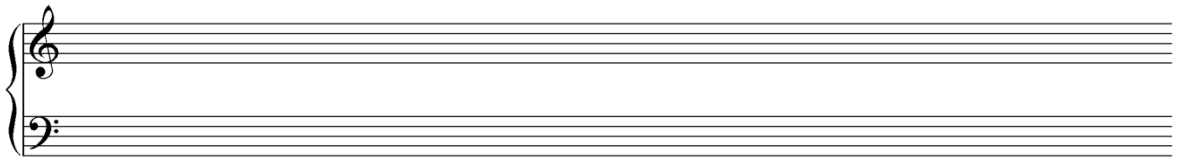


**EJERCICIO 1-6: ACORDE DE SÉPTIMA DISMINUIDA**

12

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 1-6** de  a . Toca el fragmento del *Concierto Op.54* de R. Schumann en otra tonalidad. Identifica los acordes de séptima disminuida, su resolución e inversiones en la nueva tonalidad.

Utilizando la **Tabla 1-1: Tonalidades mayores, menores y número de alteraciones**, escoge una tonalidad mayor y construye las dominantes secundarias y séptimas disminuidas que se forman en cada grado. Después realiza el mismo procedimiento con su relativo y homónimo menores. Trabaja con todas las tonalidades mayores y menores. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

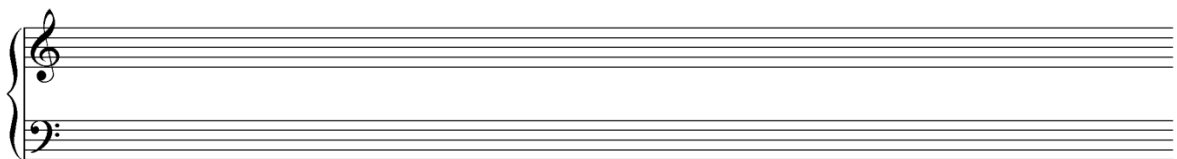
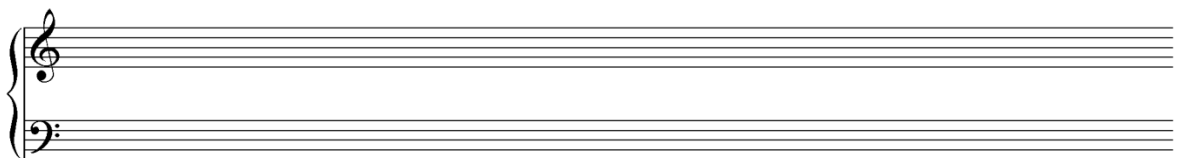
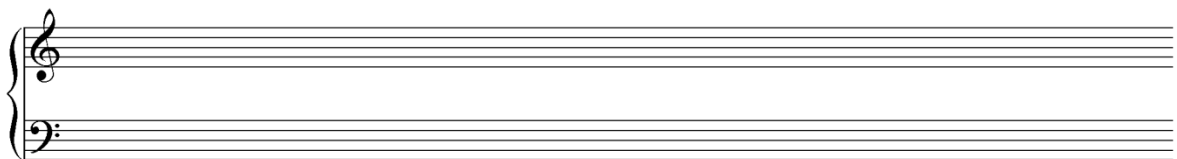
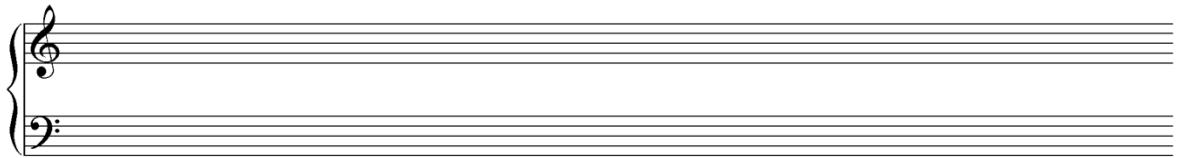
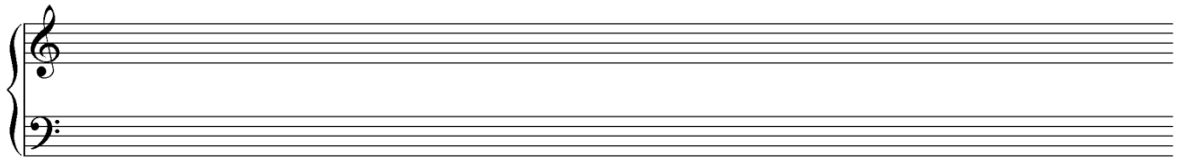
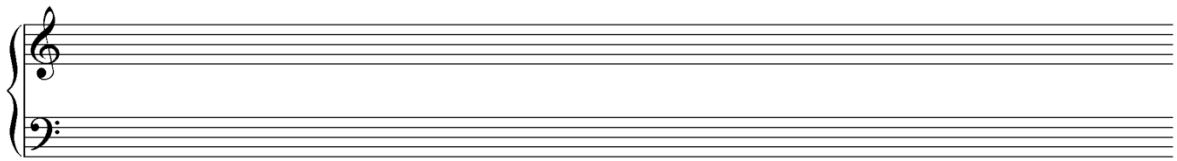




**EJERCICIO 1-7: ACORDE DE SEXTA NAPOLITANO ó  $\flat II_6$**

14



**PRÁCTICA** Utilizando la **Tabla 1-1: Tonalidades mayores, menores y número de alteraciones**, realiza el **EJERCICIO 1-7** de  $\flat$  a  $\flat$ . Escoge una tonalidad menor y toca cadencias completas utilizando el acorde de sexta napolitano. Completa la cadencia como en los incisos b) y c) del **Ejemplo 1-21**. Trabaja con todas las tonalidades menores. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

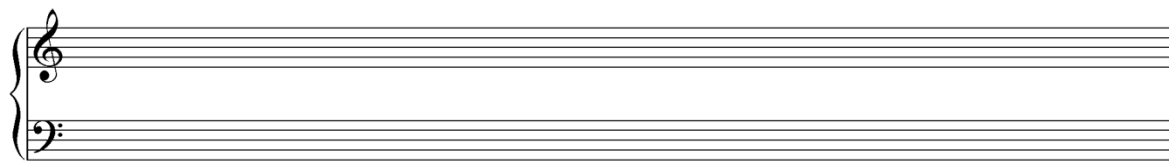
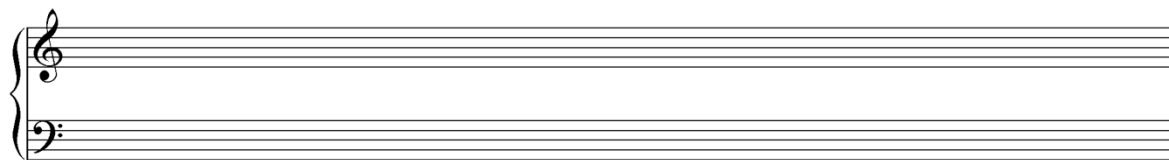
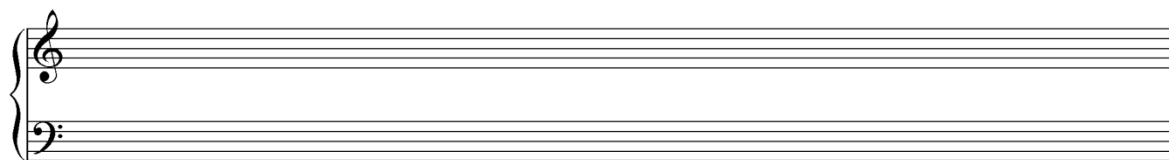
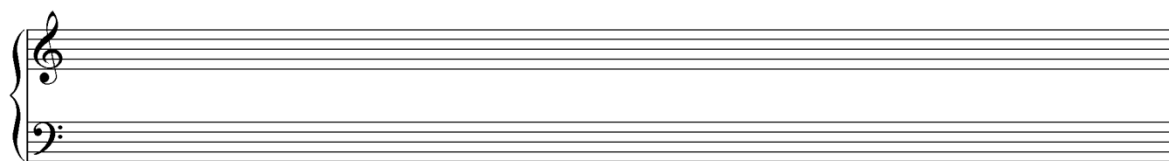
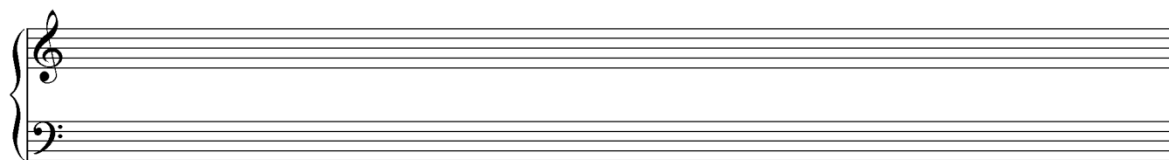
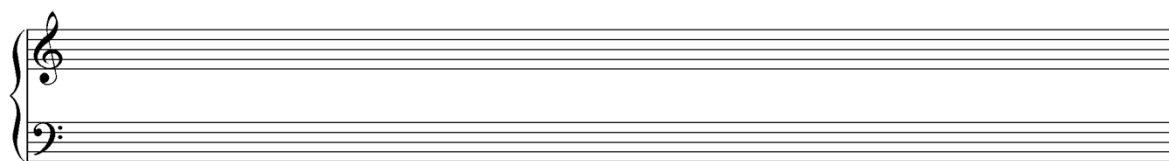




**EJERCICIO 1-8: ACORDE DE SEXTA AUMENTADA**

16

**PRÁCTICA** Utilizando la **Tabla 1-1: Tonalidades mayores, menores y número de alteraciones**, realiza el **EJERCICIO 1-8** de  a . Escoge una tonalidad menor y transporta los **Ejemplos 1-23, 1-24, 1-25 y 1-26**. Trabaja con las diferentes versiones de este acorde: sexta aumentada italiana, francesa y alemana como en el **Ejemplo 1-25** en todas las tonalidades menores. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



## LECCIÓN 2: PATRONES SECUENCIALES Y LA CADENCIA



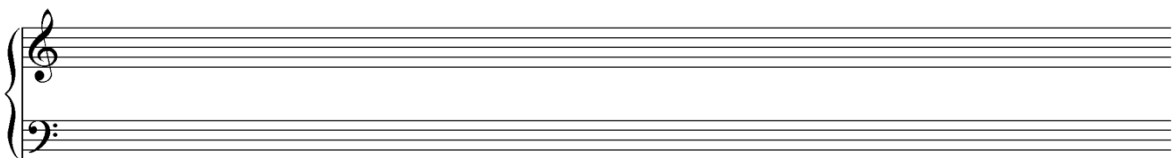
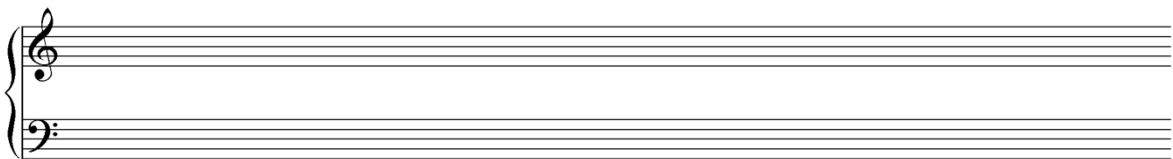
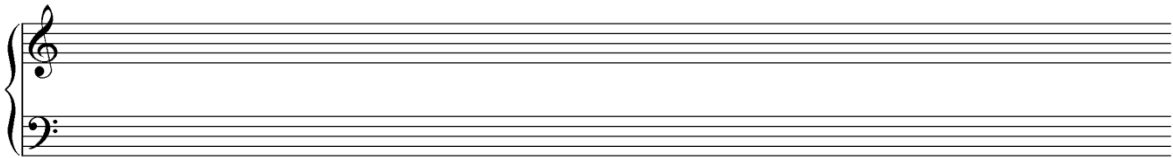
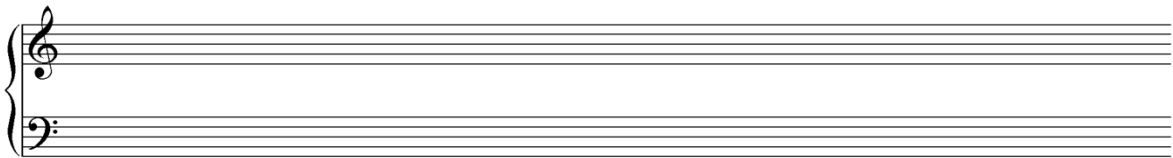
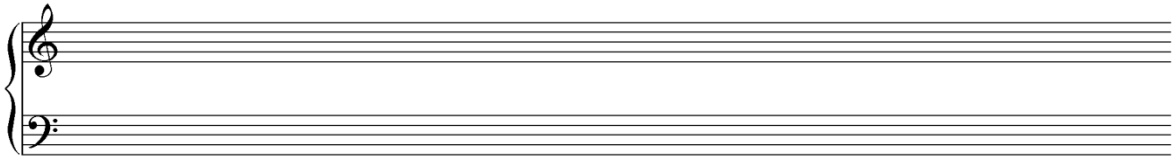
### EJERCICIO 2-1: CADENCIA AUTÉNTICA PERFECTA, IMPERFECTA Y SEMICADENCIA

18

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 2-1** de a . Utilizando la **Tabla 1-1: Tonalidades mayores, menores y número de alteraciones**, elige una tonalidad cercana a do mayor: hacia la derecha a partir de C, se encuentran las tonalidades con sostenidos. La más cercana a do mayor es aquella que comparte más notas en común y por lo tanto tiene menos sostenidos: sol mayor (G) y su relativo menor, mi menor (e).

Hacia la izquierda a partir de C, se encuentran las tonalidades con bemoles. La más cercana a do mayor es aquella que comparte más notas en común y por lo tanto tiene menos bemoles: fa mayor (F) y su relativo menor, re menor (d).

Elige una tonalidad mayor, su relativo y homónimo menores, y realiza los diferentes ejemplos de cadencia auténtica perfecta, imperfecta y semicadencia como se mostraron en los **Ejemplos 2-3, 2-4 y 2-5**. Experimenta con tonalidades más lejanas cada vez hasta que toques estas cadencias en los 15 tonos mayores y los 15 tonos menores. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.





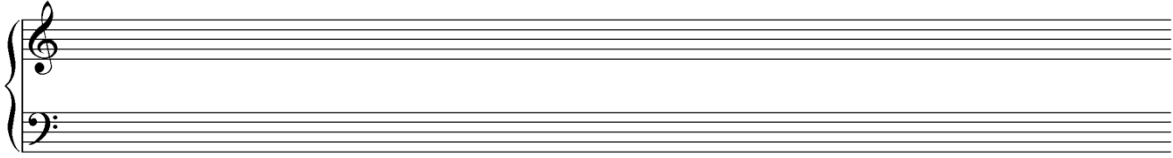
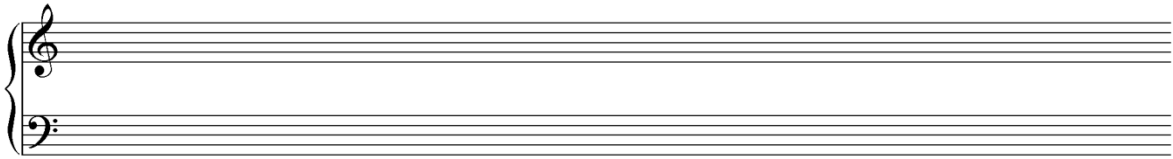
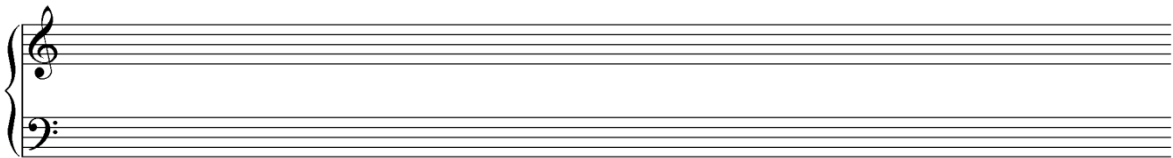
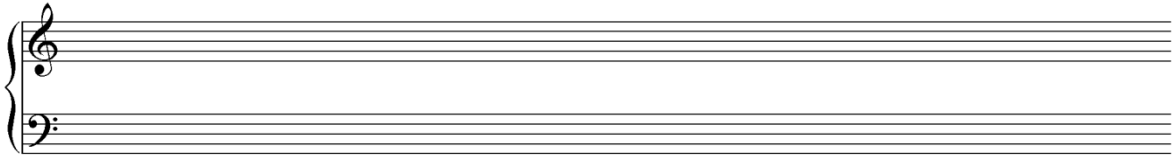
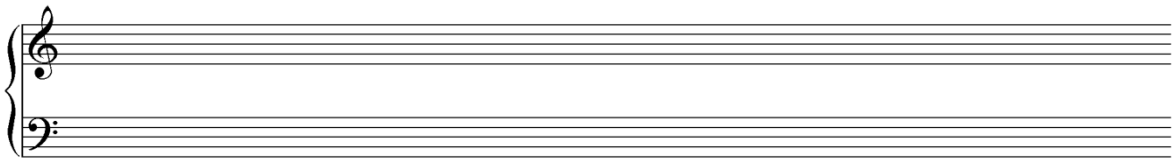
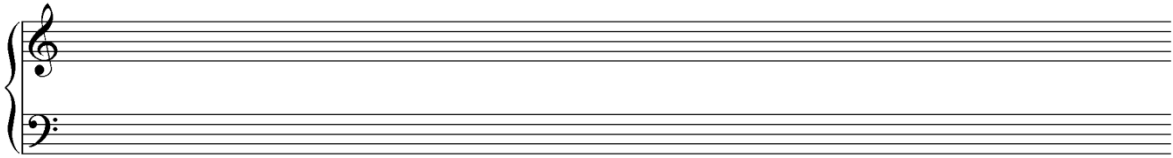
**EJERCICIO 2-2: CADENCIA PLAGAL Y COMPLETA**

20

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 2-2** de ▶ a ▶. Utilizando la **Tabla 1-1: Tonalidades mayores, menores y número de alteraciones**, elige una tonalidad cercana a do mayor por sostenidos o bemoles, su relativo y homónimo menores, y realiza los diferentes ejemplos de cadencia plagal y completa como se mostró.

Experimenta con tonalidades más lejanas hasta que toques estas cadencias en los 15 tonos mayores y los 15 tonos menores.

Un análisis que puede resultar útil es el descubrir las cadencias completas en las obras que te encuentres estudiando. Observa cómo y dónde las introdujo el compositor. El tenerlas identificadas claramente te permitirá memorizar y comprender mejor el sentido de la frase o la obra. Puedes marcarlas con algún color para que destaquen como puntos clave. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

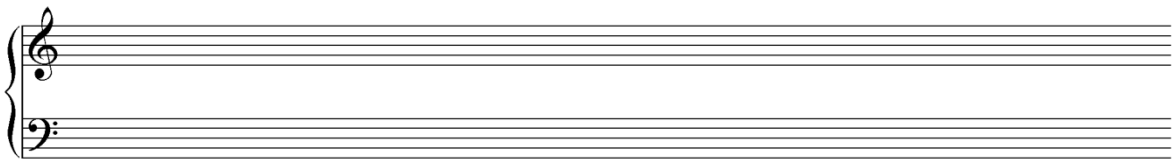
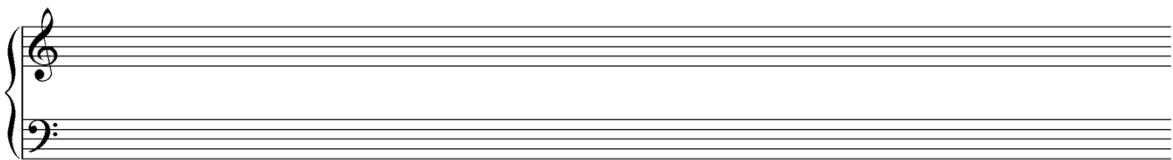
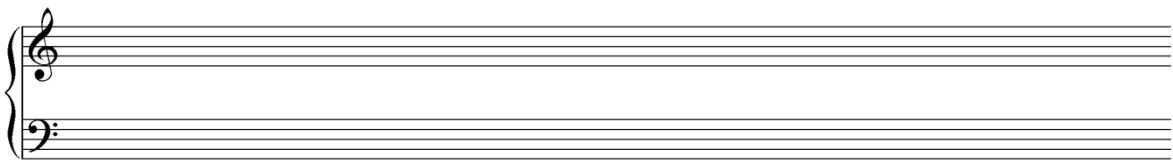
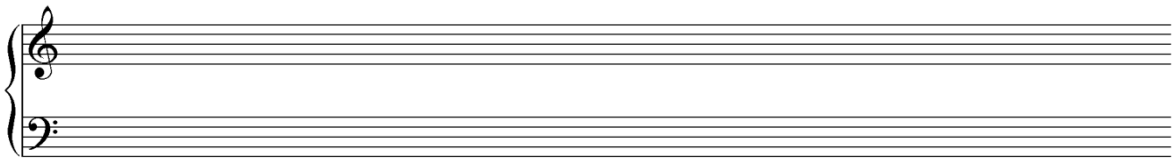
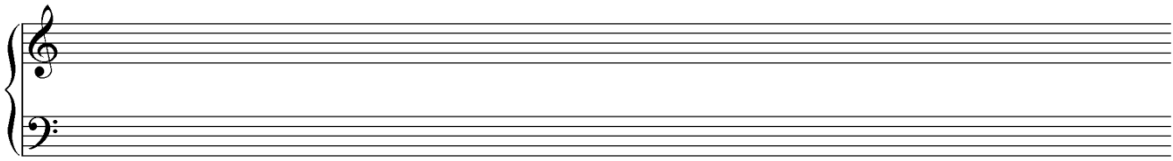
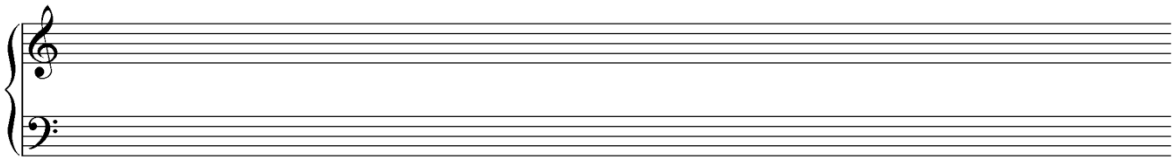




**EJERCICIO 2-3: SECUENCIAS POR SEGUNDAS: ARMONIZACIÓN DE LA ESCALA MAYOR Y MENOR**

22

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 2-3** de ▶ a ▶. Utilizando la **Tabla 1-1: Tonalidades mayores, menores y número de alteraciones**, elige una tonalidad cercana a do mayor por sostenidos o bemoles, su relativo y homónimo menores, y armoniza la escala alternándola entre la soprano y el bajo como se estudió. Experimenta con tonalidades más lejanas hasta que trabajes con los 15 tonos mayores y los 15 tonos menores. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



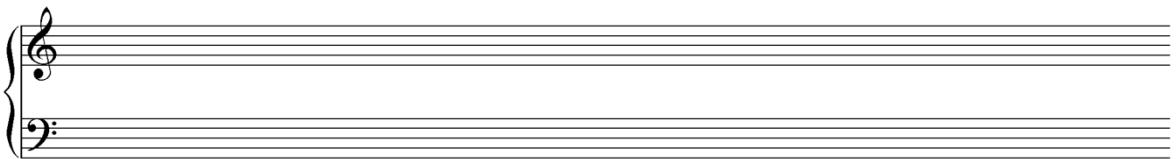
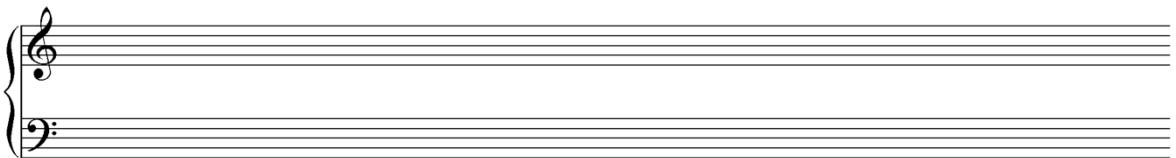
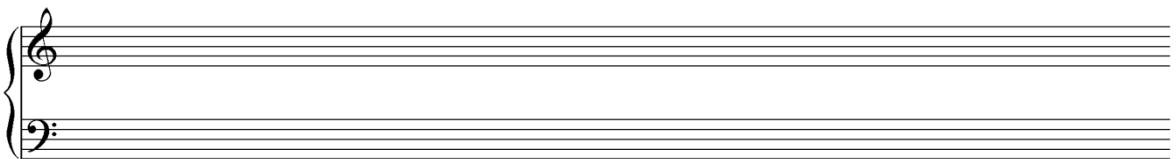
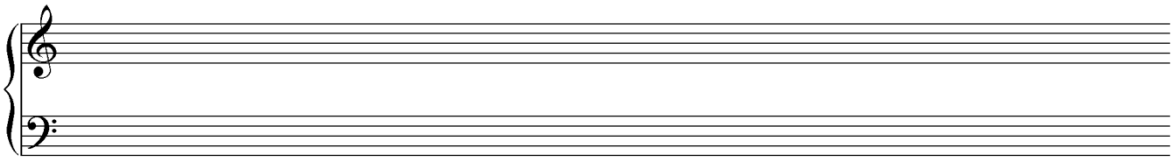
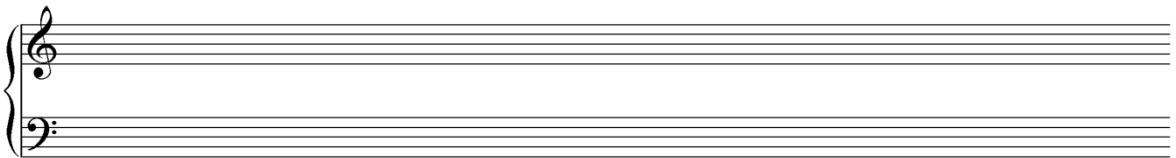
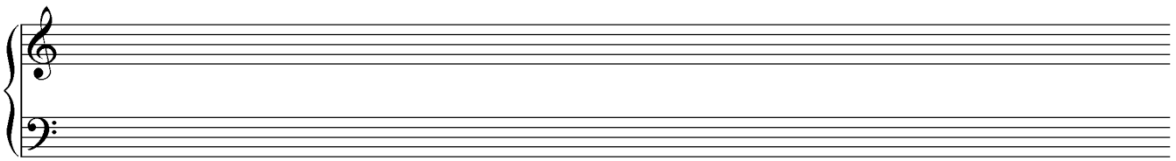




**EJERCICIO 2-4: SECUENCIA DIATÓNICA POR MOVIMIENTO DE QUINTA DESCENDENTE O CUARTA ASCENDENTE**

24



**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 2-4** de a . Utilizando la **Tabla 1-1: Tonalidades mayores, menores y número de alteraciones**, elige una tonalidad cercana a do mayor por sostenidos o bemoles, su relativo y homónimo menores, y realiza una secuencia diatónica en donde el bajo se mueva por quintas descendentes o cuartas ascendentes. Experimenta con tonalidades más lejanas hasta que trabajes con los 15 tonos mayores y los 15 tonos menores. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

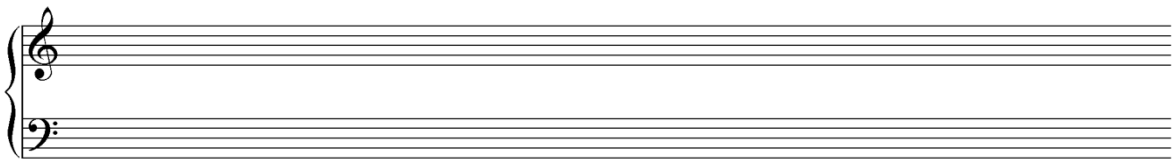
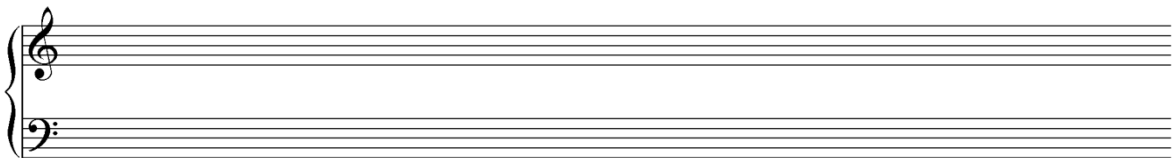
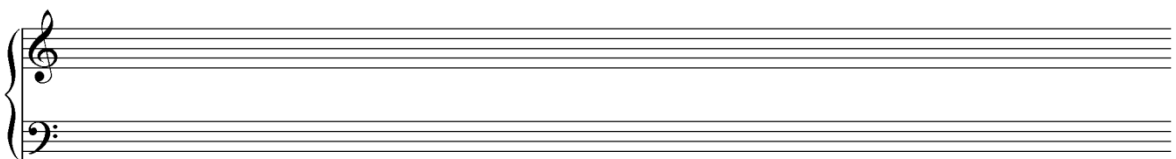
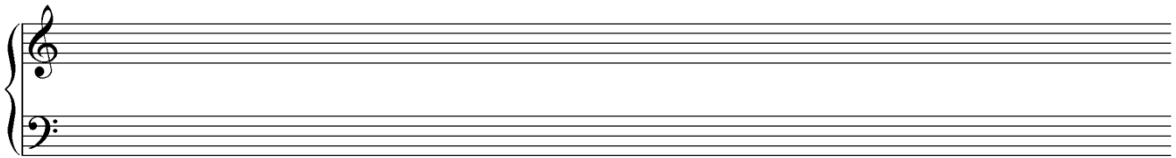
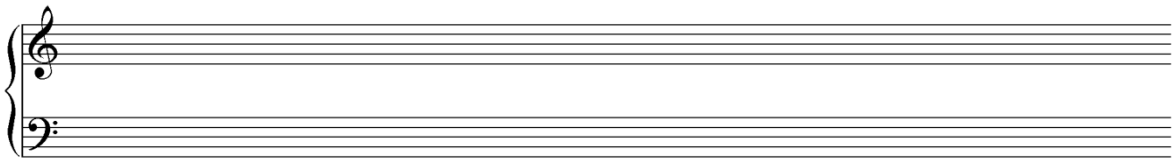
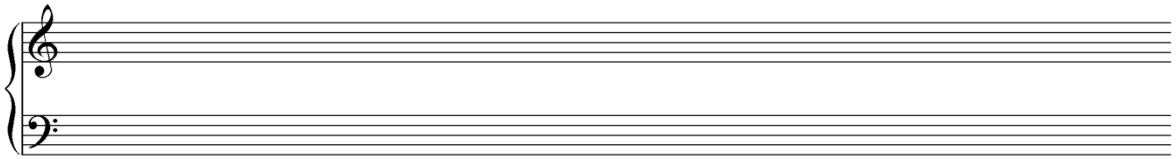




**EJERCICIO 2-5: SECUENCIA CROMÁTICA POR MOVIMIENTO DE QUINTA JUSTA DESCENDENTE O CUARTA JUSTA ASCENDENTE**

26

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 2-5** de  a . Inicia la secuencia cromática en cualquier punto, y continúa moviendo el bajo por quintas justas descendentes o cuartas justas ascendentes. Experimenta con diversas figuraciones. Observa el **Ejemplo 2-20**. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

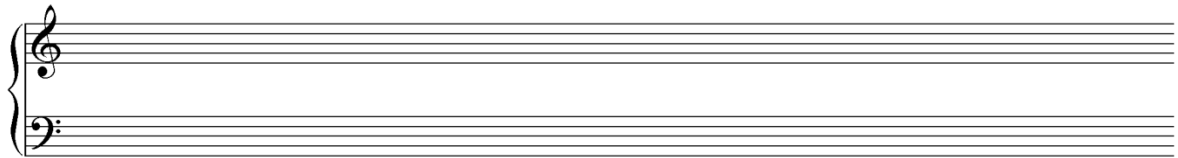
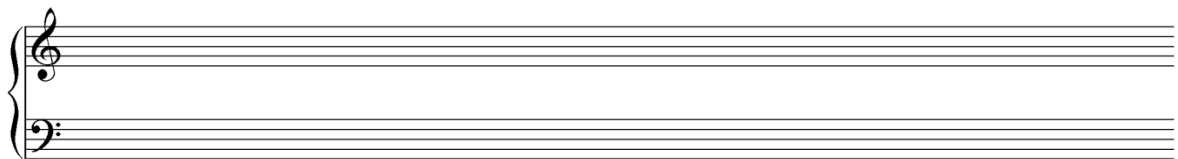
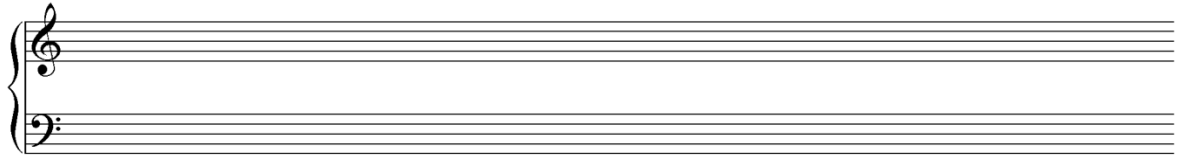
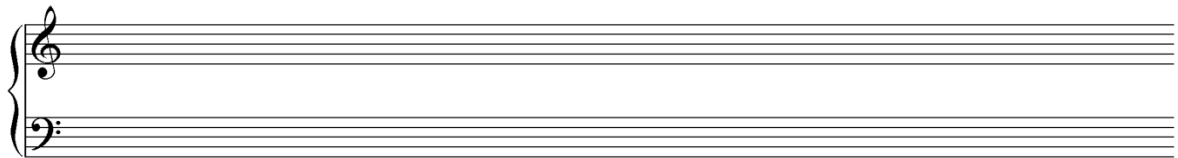
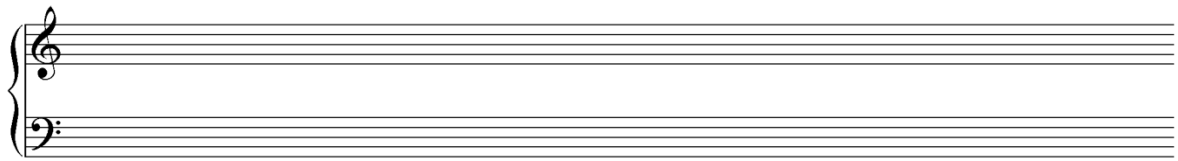




**EJERCICIO 2-6: SECUENCIA CROMÁTICA UTILIZANDO ACORDES DE SÉPTIMA DISMINUIDA**

28

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 2-6** de ▶ a ▶. Inventa diferentes secuencias en donde puedas utilizar acordes de séptima disminuida. Inicia la secuencia en cualquier punto. Experimenta con diversas figuraciones. Observa el **Ejemplo 2-20**. Busca patrones secuenciales en las obras que estés estudiando y transpórtalos a diferentes tonalidades. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



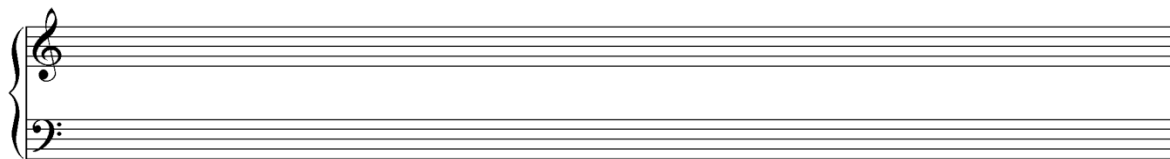
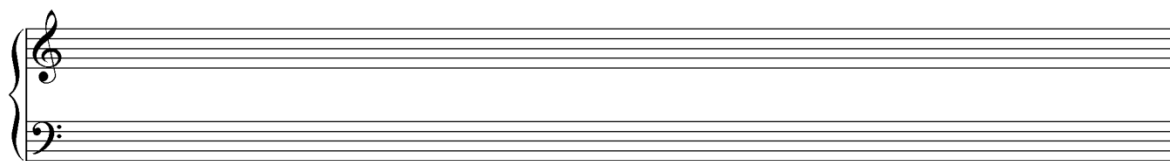
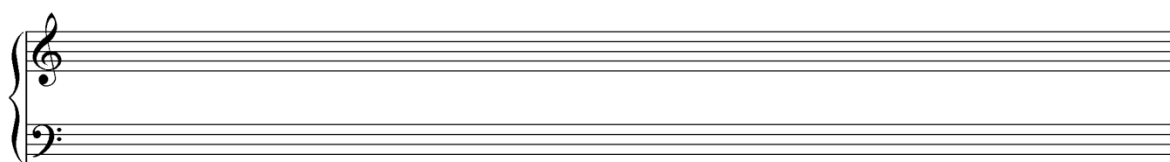
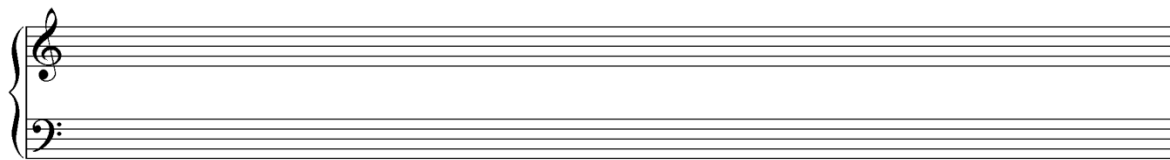
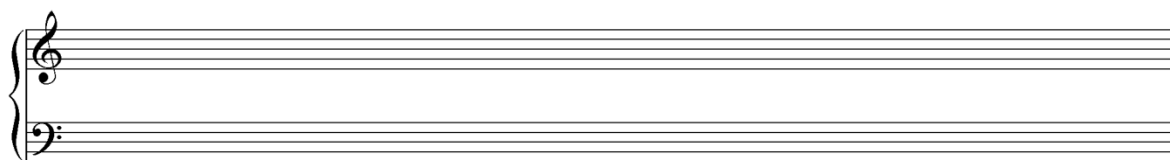
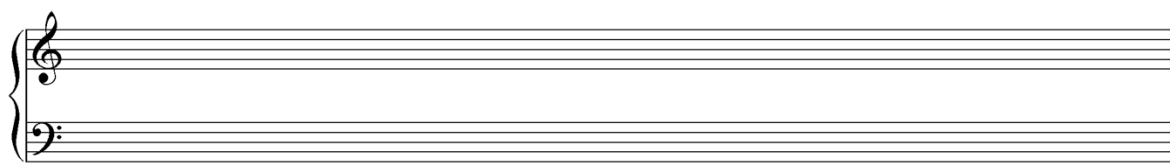
## LECCIÓN 3: MODULACIÓN



### EJERCICIO 3-1: MODULACIÓN SECCIONAL

30

**PRÁCTICA** Aplicando la explicación del **EJERCICIO 3-1**, encuentra algún pasaje en las obras que estés estudiando que cambien de un tono a otro mediante la modulación seccional. Transporta el pasaje a otras tonalidades. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

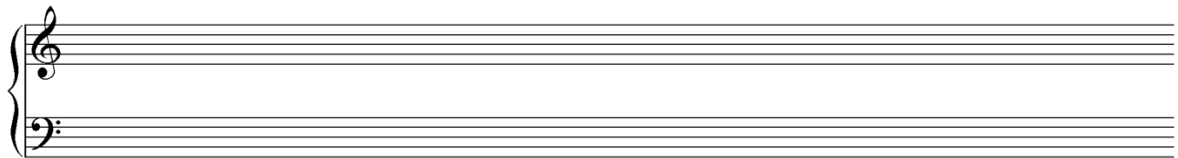
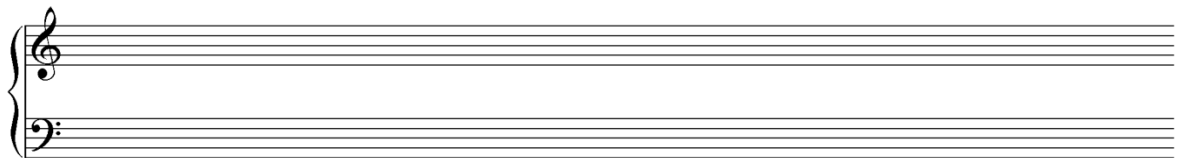
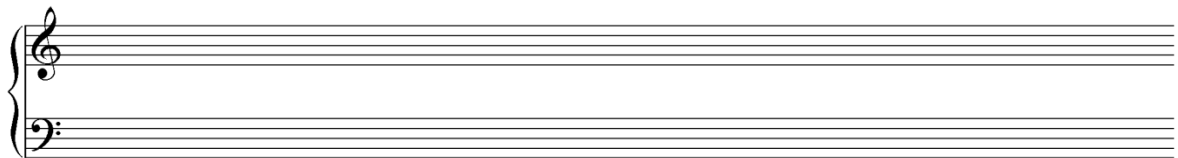
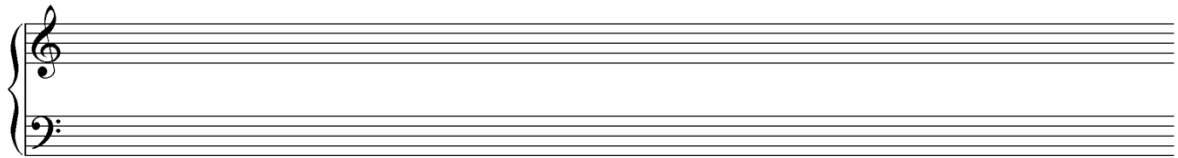
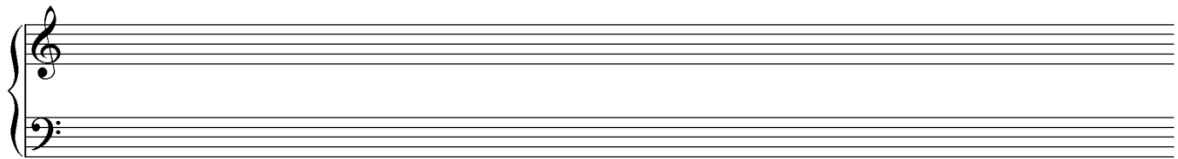
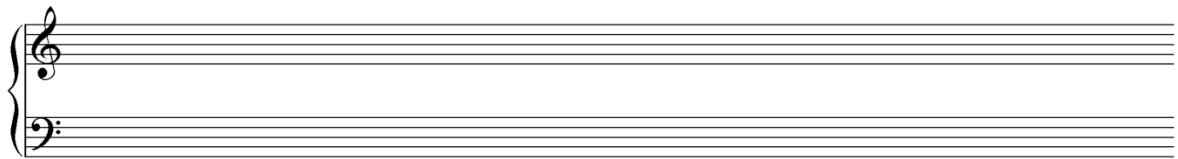




**EJERCICIO 3-2: MODULACIÓN MEDIANTE ACORDES PIVOTE: EL PIVOTE ES LA TÓNICA DEL TONO ORIGINAL**

32

**PRÁCTICA** Empleando la **Tabla 3-2: Modulación en donde el acorde pivote es la tónica del tono original** del **EJERCICIO 3-2**, realiza varias modulaciones en donde el acorde pivote sea la tónica original. Utilizando la **Tabla 1-1: Tonalidades mayores, menores y número de alteraciones**, elige una tonalidad mayor y realiza diferentes ejemplos, después realiza el mismo procedimiento con su relativo y homónimo menores. Asegúrate de trabajar con todas las tonalidades mayores y menores. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

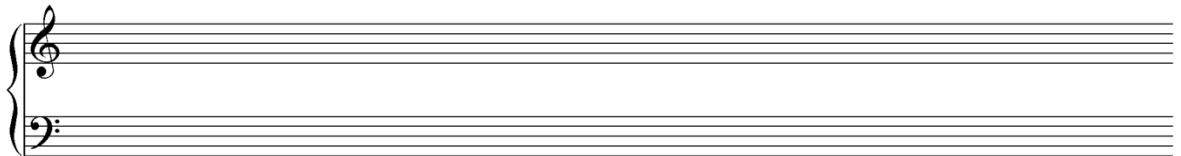
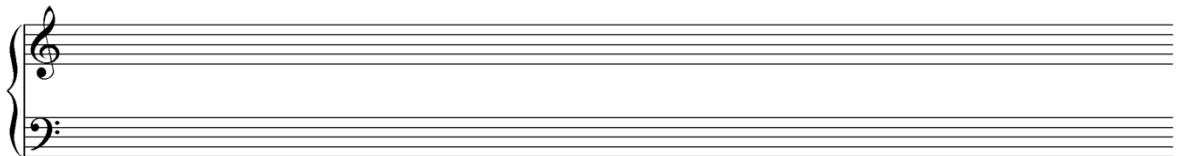
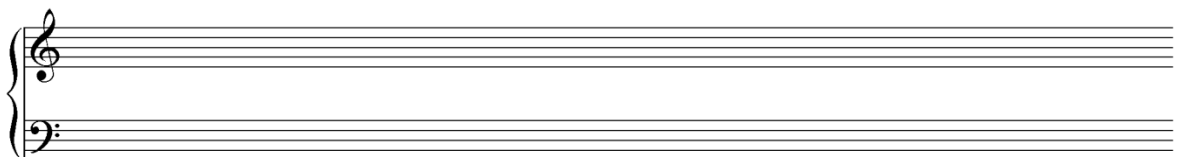
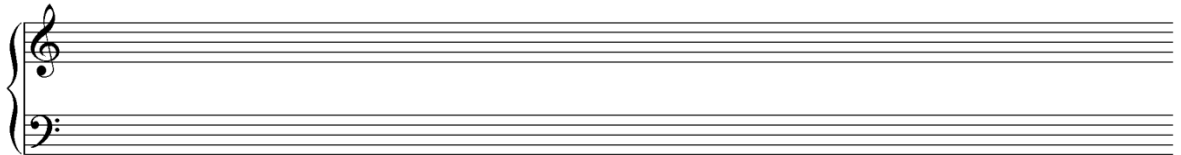
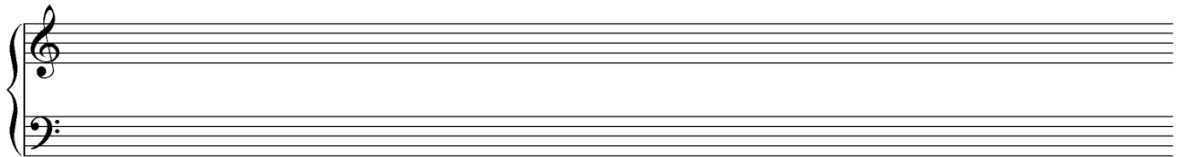
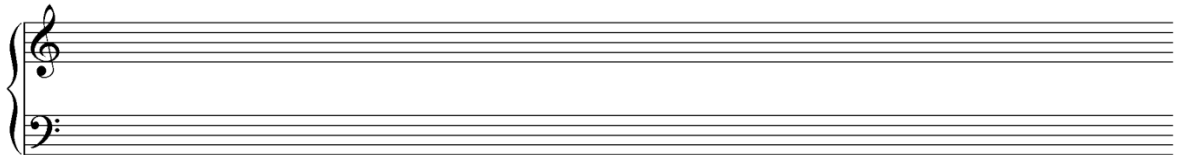




**EJERCICIO 3-3: MODULACIÓN MEDIANTE ACORDES PIVOTE: EL PIVOTE ES UN ACORDE DIFERENTE A LA TÓNICA DEL TONO ORIGINAL**

34

**PRÁCTICA** Utilizando la **Tabla 3-3: Modulación en donde el acorde pivote es diferente a la tónica del tono original** del **EJERCICIO 3-3** realiza varias modulaciones en donde el acorde pivote sea diferente a la tónica original. Utilizando la **Tabla 1-1: Tonalidades mayores, menores y número de alteraciones**, elige una tonalidad mayor y modula a las cinco tonalidades diatónicas posibles. Después realiza el mismo procedimiento con su relativo y homónimo menores. Asegúrate de trabajar con todas las tonalidades mayores y menores. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

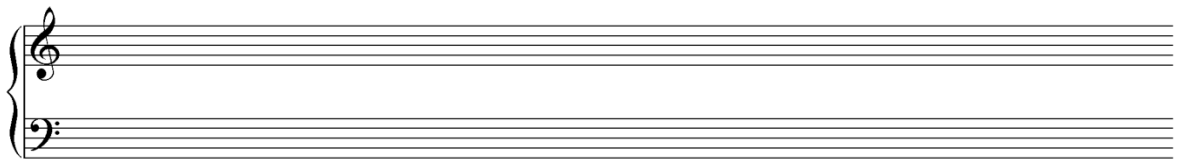
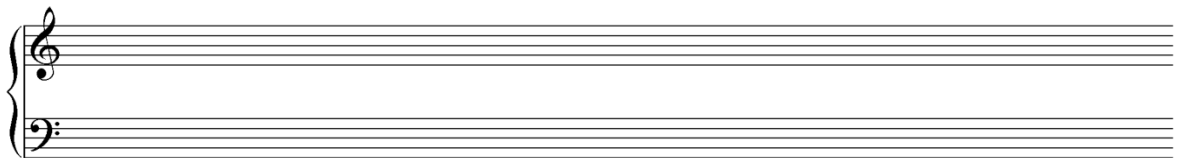
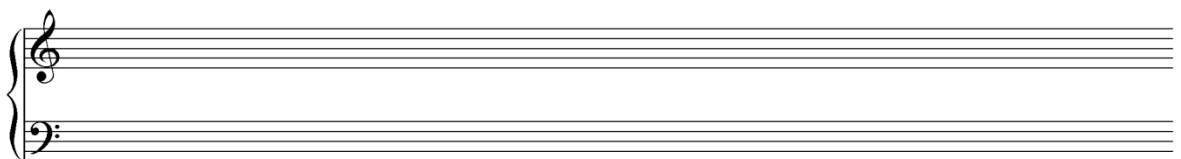
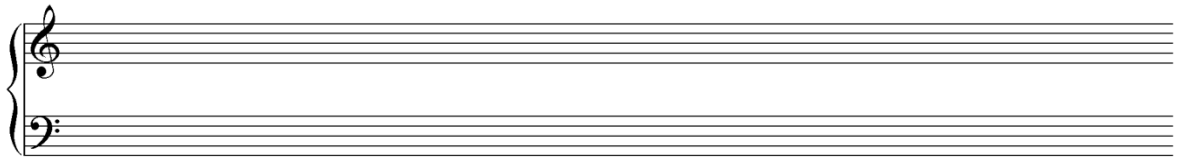
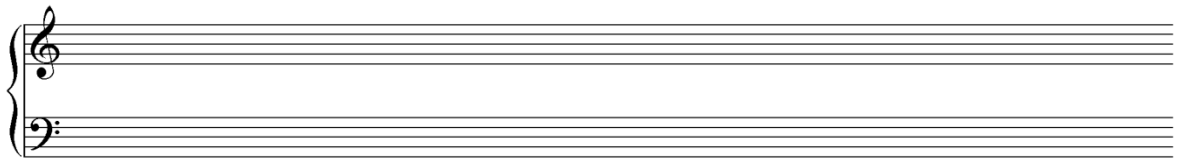
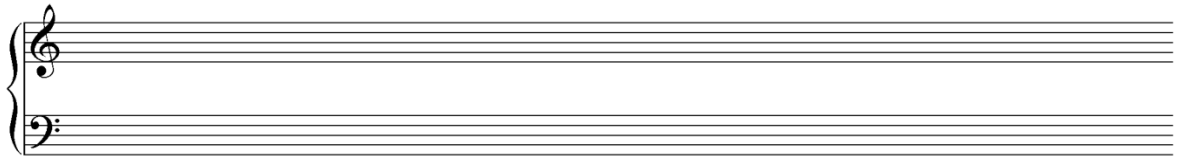




**EJERCICIO 3-4: EMBELLECIMIENTO DE LA MODULACIÓN MEDIANTE ACORDES DE DOMINANTE SECUNDARIA Y SÉPTIMA DISMINUIDA**

36



**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 3-4** de ▶ a ▶. Retoma los ejemplos que elaboraste en los **EJERCICIOS 3-2** y **3-3**, y mediante el uso de acordes de dominante secundaria y séptima disminuida embéllécelos. Escucha el resultado. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

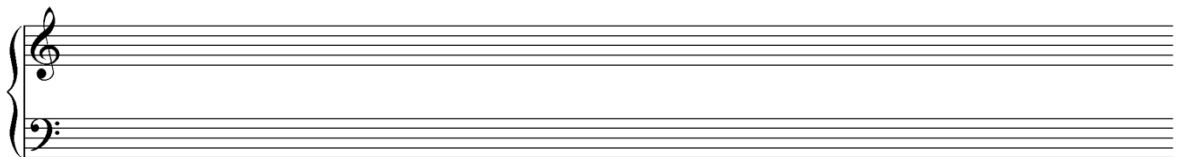
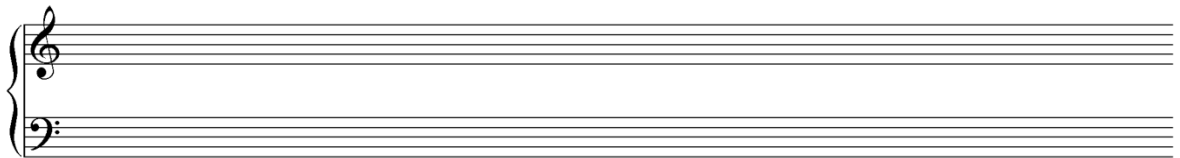
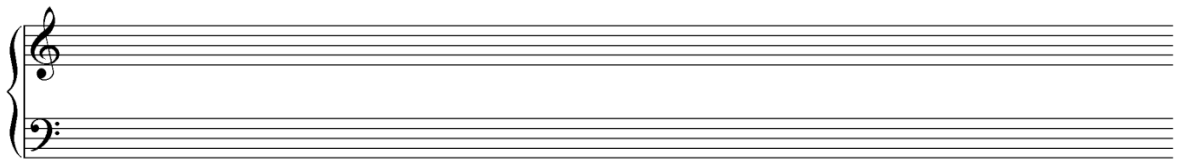
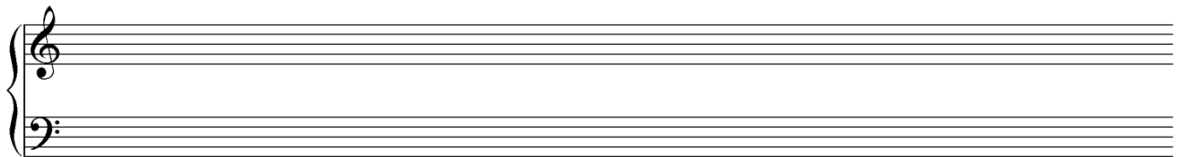
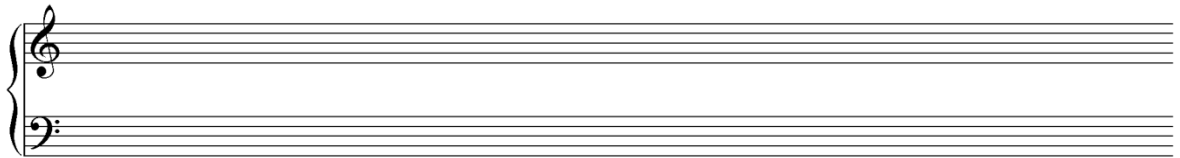
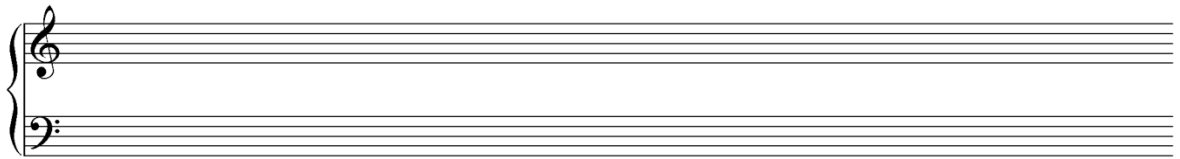




**EJERCICIO 3-5: MARCHAS ARMÓNICAS PARA MODULAR**

38

**PRÁCTICA** Utilizando la **Tabla 3-4: Marchas armónicas para modular** realiza el **EJERCICIO 3-5** de  a . Utilizando la **Tabla 1-1: Tonalidades mayores, menores y número de alteraciones**, elige una tonalidad mayor y modula siguiendo las marchas armónicas propuestas. Después realiza el mismo procedimiento con su relativo y homónimo menores. Asegúrate de trabajar con todas las tonalidades mayores y menores. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



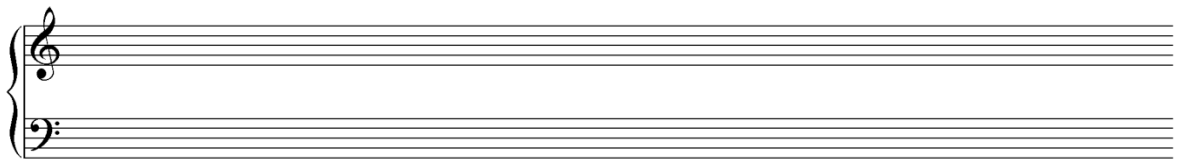
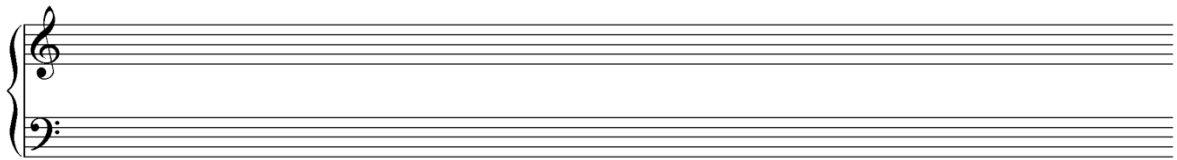
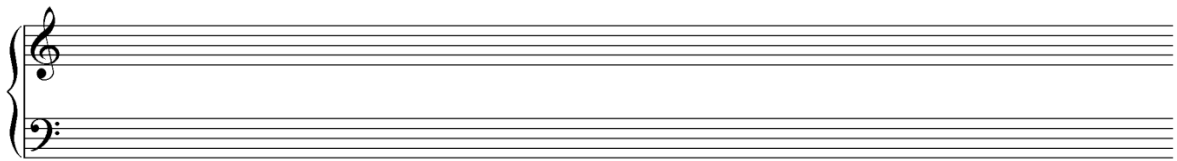
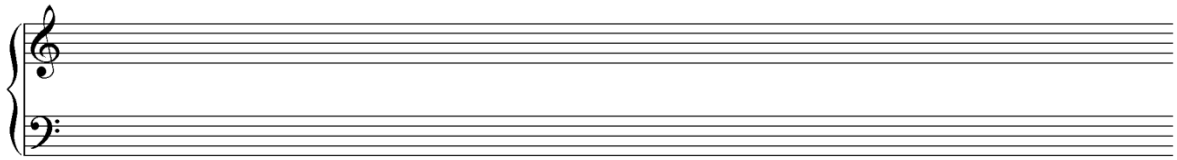
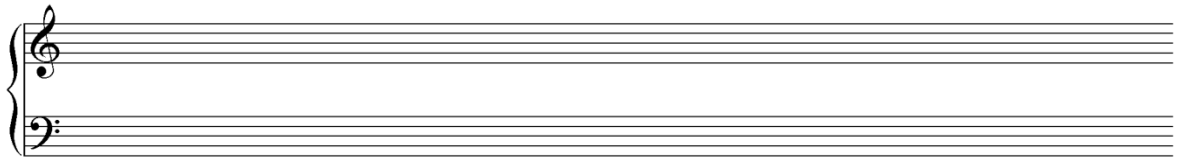
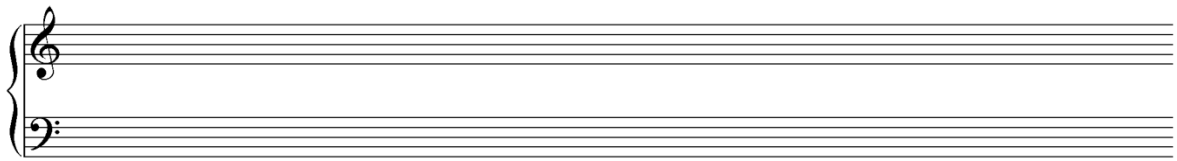




**EJERCICIO 3-6: MODULACIÓN QUE INTRODUCE UN ACORDE CROMÁTICO: EL PIVOTE ES UN ACORDE QUE CONTIENE MEZCLA DE MODOS**

40

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 3-6** de ▶ a ▶. Realiza varias modulaciones en donde el acorde pivote tenga alguna alteración. Utilizando la **Tabla 1-1: Tonalidades mayores, menores y número de alteraciones**, elige una tonalidad mayor y modula siguiendo las marchas armónicas propuestas. Después realiza el mismo procedimiento con su relativo y homónimo menores. Asegúrate de trabajar con todas las tonalidades mayores y menores. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

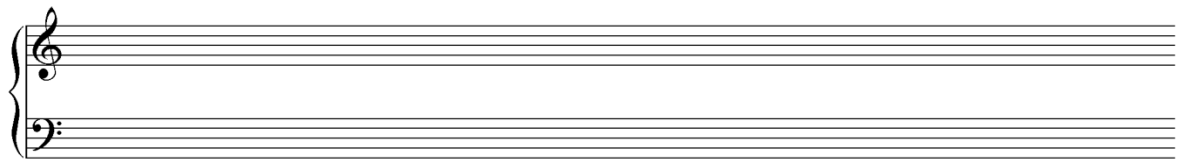
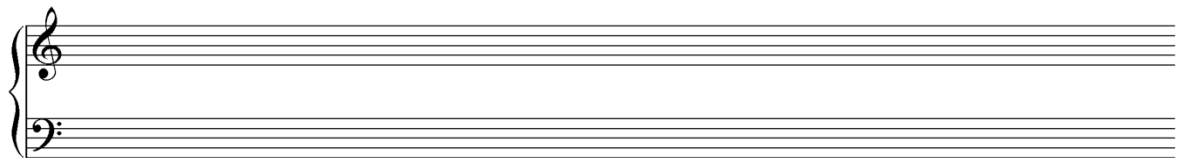
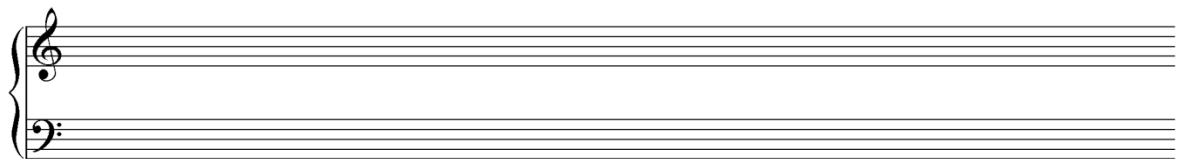
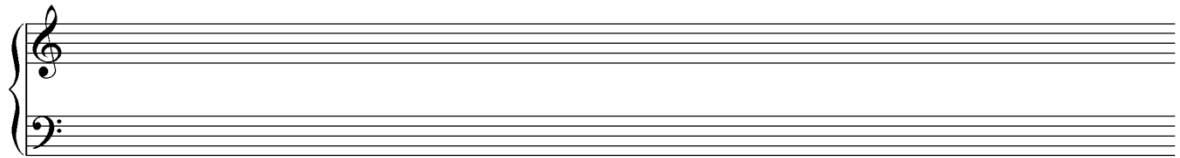
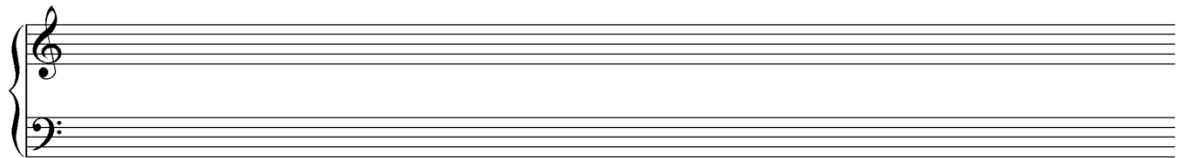
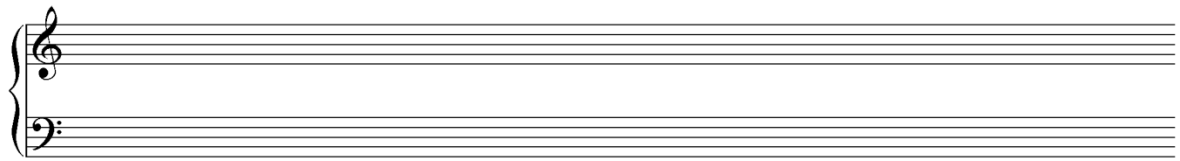




**EJERCICIO 3-7: MODULACIÓN QUE INTRODUCE UN ACORDE CROMÁTICO:  
ACORDE ALTERADO MAYOR**

42

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 3-7** de a . Ejecuta varias modulaciones en donde el acorde pivote sea un acorde mayor alterado. Utilizando la **Tabla 1-1: Tonalidades mayores, menores y número de alteraciones**, elige una tonalidad mayor y modula. Después realiza el mismo procedimiento con su relativo y homónimo menores. Asegúrate de trabajar con todas las tonalidades mayores y menores. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

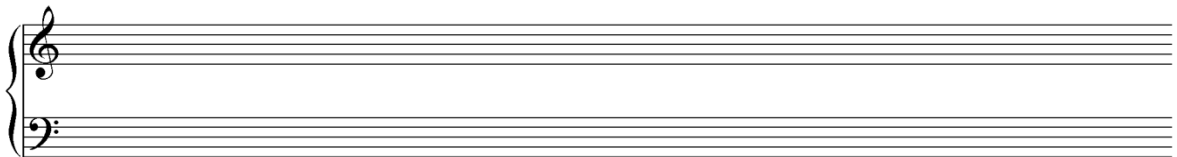
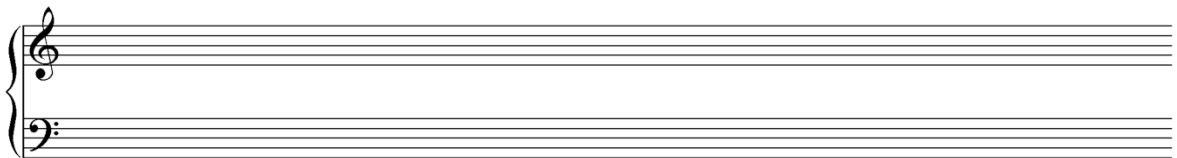
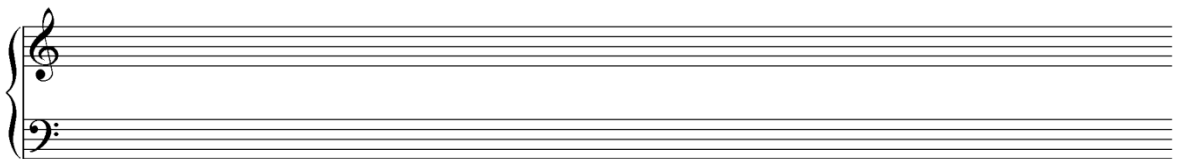
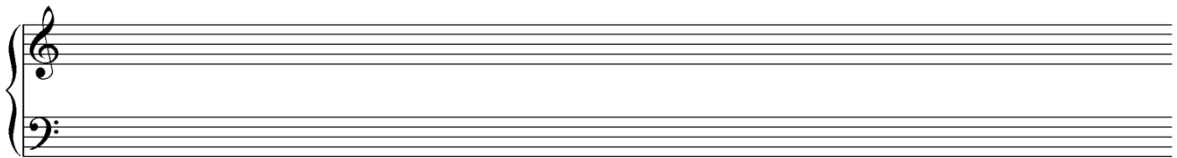
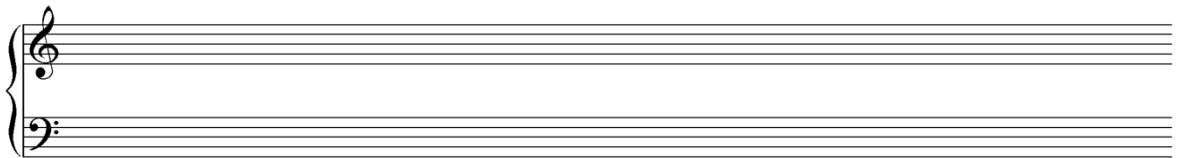
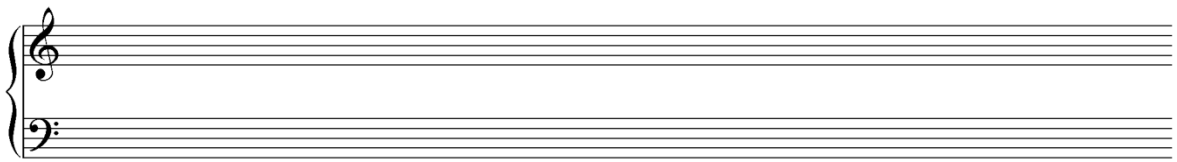




**EJERCICIO 3-8: MODULACIÓN QUE INTRODUCE UN ACORDE CROMÁTICO: ACORDE DE SEXTA AUMENTADA**

44

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 3-8** de a . Ejecuta varias modulaciones en donde el acorde pivote sea un acorde de sexta aumentada. Utilizando la **Tabla 1-1: Tonalidades mayores, menores y número de alteraciones**, elige una tonalidad mayor y modula. Después realiza el mismo procedimiento con su relativo y homónimo menores. Asegúrate de trabajar con todas las tonalidades mayores y menores. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

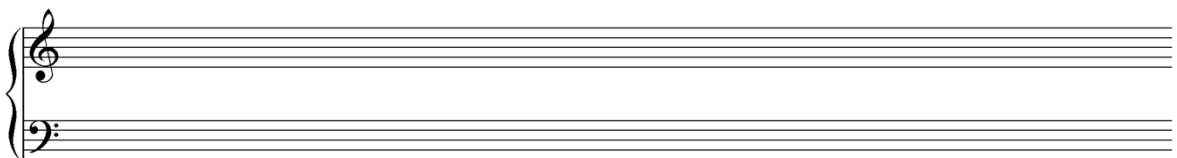
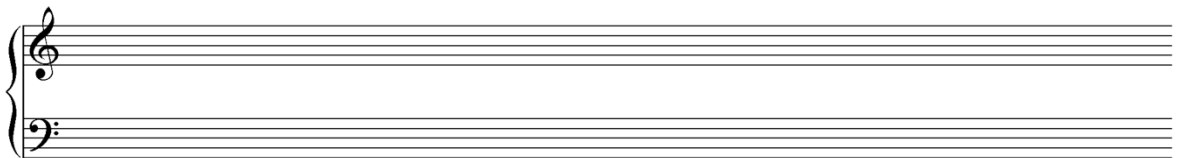
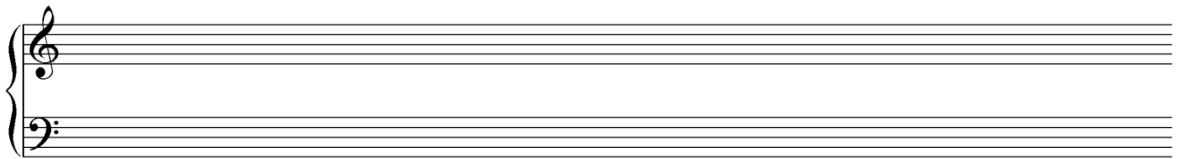
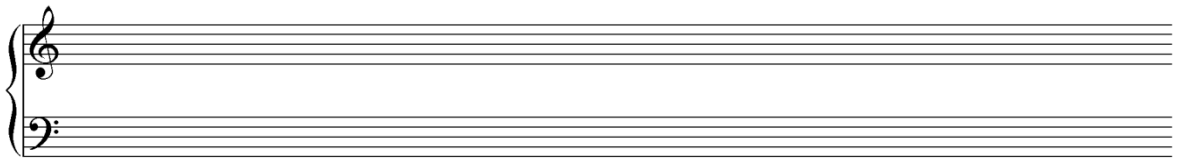
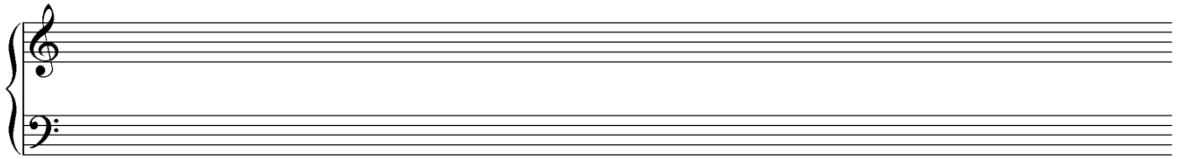
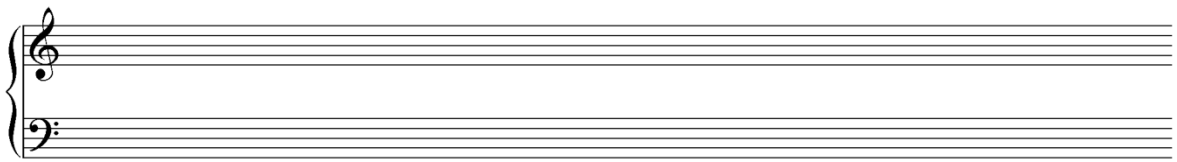




**EJERCICIO 3-9: MODULACIÓN QUE INTRODUCE UN ACORDE CROMÁTICO:  
ACORDE DE SÉPTIMA DISMINUIDA ENARMONIZADO**

46

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 3-9** de a . Practica varias modulaciones en donde el acorde pivote sea un acorde de séptima disminuida. Utilizando la **Tabla 1-1: Tonalidades mayores, menores y número de alteraciones**, elige una tonalidad mayor y modula. Después realiza el mismo procedimiento con su relativo y homónimo menores. Asegúrate de trabajar con todas las tonalidades mayores y menores. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



## LECCIÓN 4: MOTIVOS RÍTMICO-MELÓDICOS Y NOTAS DE ADORNO

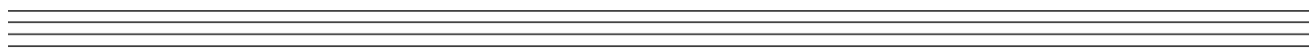
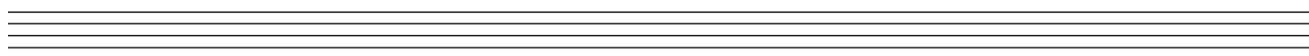
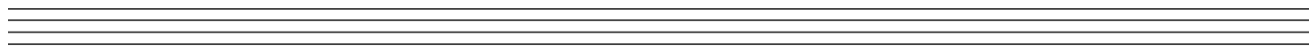
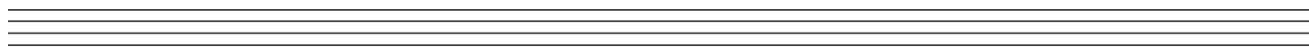
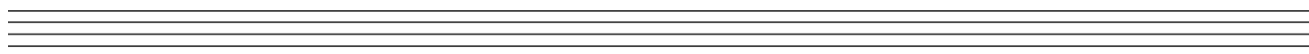
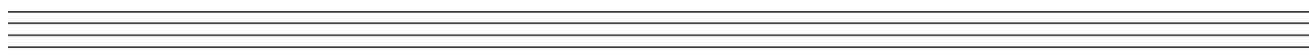
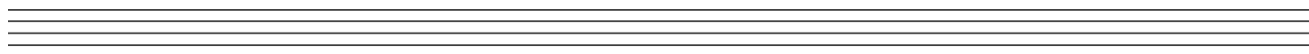
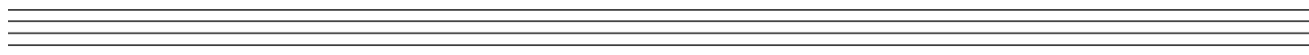
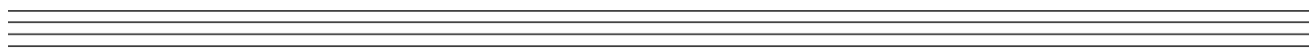
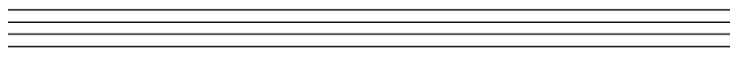


### EJERCICIO 4-1: CÓMO CONSTRUIR UN MOTIVO CON NOTAS DE LA TRÍADA

48

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 4-1** de ▶ a ▶. Crea otros motivos experimentando con otras tríadas y compases. Los motivos pueden ser de uno o dos compases. Escribe algunos ejemplos en tu Cuaderno de Ejercicios.

Motivo





**EJERCICIO 4-2: VARIACIONES RÍTMICAS DE UN MOTIVO**

50

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 4-2** de ▶ a ▶. Experimenta con las variaciones rítmicas que se presentan: duración de las notas, la repetición de algunas notas y ritmos, el uso de anacrusas, el cambio de la medida del compás *ad libitum* o doblando el tiempo, ya sea más rápido o más lento, inversión de las figuras rítmicas y al espejo. Escribe una serie en tu Cuaderno de Ejercicios.

Motivo

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

**1 DURACIÓN DE LAS NOTAS:**

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

**2 REPETICIÓN DE ALGUNAS NOTAS:**

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

**3 REPETICIÓN DE ALGUNOS RITMOS:**

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

**4 ANACRUSAS:**

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

**5 COMPÁS:**

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

**6 TEMPO:**

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

**7 INVERSIÓN:**

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

**8 ESPEJO:**

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_



**EJERCICIO 4-3: VARIACIONES MELÓDICAS DE UN MOTIVO**

52

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 4-3** de a . Experimenta con las variaciones melódicas que se presentan: las secuencias ascendentes y descendentes con el motivo original, cambiar el modo y la dirección del movimiento; cambiar el orden original o la dirección de las notas; condensarlo; añadir algunos intervalos y anacrusas; cambiar la tonalidad y el modo; adaptarlo por niveles, por transporte y enlace armónico y al espejo. Escribe una serie en tu Cuaderno de Ejercicios.

Motivo

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

**1 SECUENCIAS:**

1. Secuencia ascendente

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

2. Secuencia descendente

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

3. Secuencia ascendente cambiando el modo

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

4. Secuencia descendente cambiando el modo

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

5. Secuencia ascendente por movimiento contrario

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

6. Secuencia descendente por movimiento contrario

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

7. Secuencia ascendente en el modo opuesto por movimiento contrario y cambiando el modo

\_\_\_\_\_

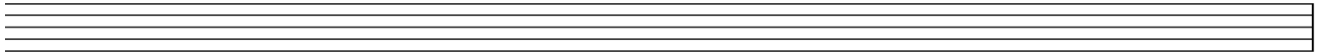
\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

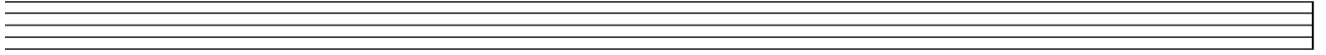
## ANEXO I: CUADERNO DE EJERCICIOS

---

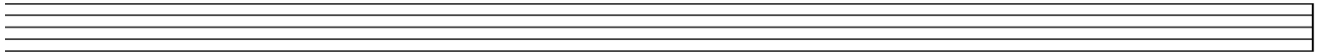
8. Secuencia descendente en el modo opuesto por movimiento contrario y cambiando el modo



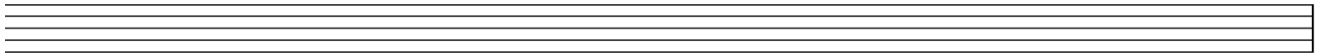
**2** ORDEN DE LAS NOTAS:



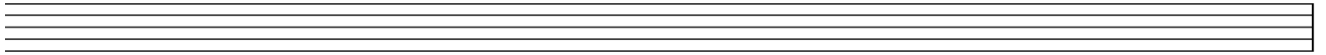
**3** CONDENSACIÓN:



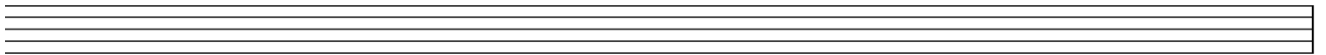
**4** AÑADIR INTERVALOS Y ANACRUSAS:



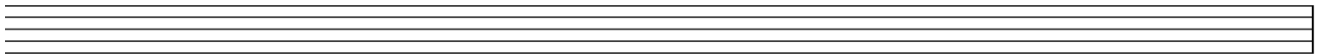
**5** TONALIDAD Y MODO:



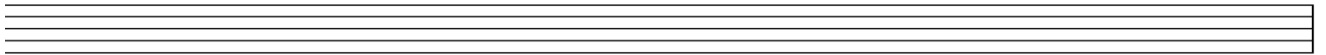
**6** ADAPTACIÓN POR NIVELES:



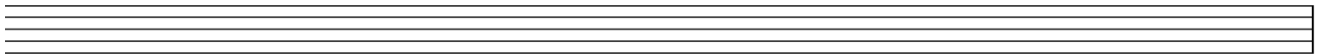
**7** ADAPTACIÓN POR TRANSPORTE:



**8** ADAPTACIÓN POR ENLACE ARMÓNICO:



**9** ESPEJO:









**EJERCICIO 4-4: NOTAS DE ADORNO POR GRADO CONJUNTO NO ACENTUADAS:  
NOTA DE PASO, BORDADO, ANTICIPACION**

54

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 4-4** de  a . Aprovecha los diferentes motivos que has trabajado, y transfórmalos utilizando Notas de Paso (NP), Bordados (B) o Anticipaciones (ANT). Escribe un ejemplo de cada una de las notas de adorno en tu Cuaderno de Ejercicios.

Motivo

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---



**EJERCICIO 4-5: NOTAS DE ADORNO POR SALTO NO ACENTUADAS: BORDADO INCOMPLETO, DOBLE BORDADO**

56

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 4-5** de ▶ a ▶. Aprovecha los diferentes motivos que has trabajado, y añadeles Bordados Incompletos (BI) o Dobles Bordados (DB). Escribe un ejemplo de cada uno en tu Cuaderno de Ejercicios.

Motivo

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_



**EJERCICIO 4-6: NOTAS DE ADORNO POR GRADO CONJUNTO ACENTUADAS:  
NOTA DE PASO ACENTUADA, BORDADO ACENTUADO, RETARDO O SUSPENSIÓN**

58

**REPETICIÓN** Realiza el **EJERCICIO 4-6** de ▶ a ▶. Aprovecha los diferentes motivos que has trabajado, y transfórmalos utilizando Notas de Paso Acentuadas (NPA), y Bordados Acentuados (BA). Escribe un ejemplo de cada una de las notas de adorno en tu Cuaderno de Ejercicios.

Motivo

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---



**EJERCICIO 4-7: NOTAS DE ADORNO POR SALTO ACENTUADAS: BORDADO INCOMPLETO ACENTUADO**

60

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 4-7** de ▶ a ▶. Aprovecha los diferentes motivos que has trabajado, y transfórmalos utilizando Bordados Incompletos Acentuados (BIA). Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

Motivo

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---



**EJERCICIO 4-8: NOTAS DE ADORNO LIBRES O ESCAPES**

62

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 4-8** de ▶ a ▶. Aprovecha los diferentes motivos que has trabajado, y transfórmalos utilizando Notas Libres o Escapes. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

Motivo

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

## LECCIÓN 6: RITMO



### EJERCICIO 6-1: ESTRUCTURA EN DONDE EL MOTIVO SE REPITE INMEDIATAMENTE

65

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 6-1** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 6-1: Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente** experimenta con diferentes **Estructuras en donde el motivo se repite inmediatamente**, así como compases, tempos y motivos. Revisa el recuadro **IDEA 6-B: PRÁCTICA CON DIFERENTES COMPASES Y TEMPOS** que se encuentra a continuación para una sugerencia de cómo trabajar con diferentes compases y tempos. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

Motivo

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_



**EJERCICIO 6-2: ESTRUCTURA EN DONDE SE POSPONE LA REPETICIÓN DEL MOTIVO**

67

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 6-2** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 6-4: Estructura en donde se pospone la repetición del motivo**, experimenta con diferentes **Estructuras en donde se pospone la repetición del motivo**, así como compases, tempos y motivos. Revisa el recuadro **IDEA 6-B: PRÁCTICA CON DIFERENTES COMPASES Y TEMPOS** para una sugerencia de cómo trabajar con diferentes compases y tempos. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

Motivo

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_



**EJERCICIO 6-3: ESTRUCTURA CON UN ÚNICO MOTIVO**

69

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 6-3** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 6-5: Estructura con un único motivo**, experimenta con diferentes **Estructuras con un único motivo**, así como compases, tempos y motivos. Revisa el recuadro **IDEA 6-B: PRÁCTICA CON DIFERENTES COMPASES Y TEMPOS** para una sugerencia de cómo trabajar con diferentes compases y tempos. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

Motivo

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_



## LECCIÓN 7: RITMO Y MELODÍA

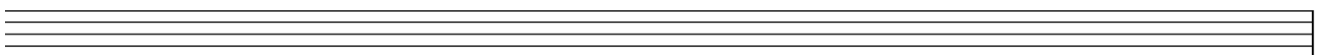
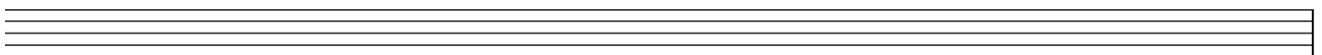
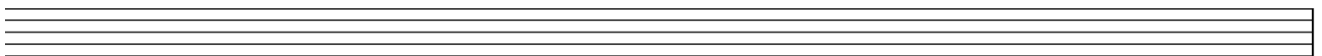
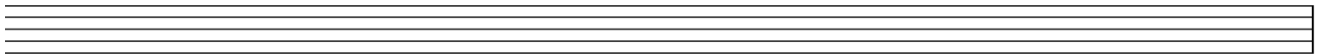
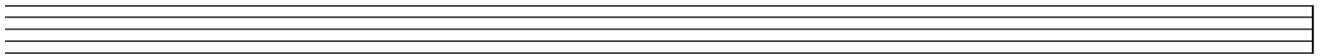
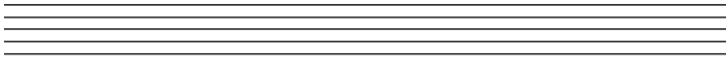


### EJERCICIO 7-1: ESTRUCTURA EN DONDE EL MOTIVO SE REPITE INMEDIATAMENTE CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS, MOVIMIENTO MELÓDICO Y ARMONÍA DEL ANTECEDENTE

71

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 7-1** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 7-1: Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente, frases rítmicas dadas, transformaciones motívicadas, movimiento melódico y movimiento armónico para el antecedente de la frase**, trabaja con diferentes **Estructuras en donde el motivo se repite inmediatamente**. Experimenta con diferentes motivos, frases rítmicas, compases y tonalidades, así como con movimientos melódicos y diferentes marchas armónicas para el antecedente de la frase. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

Motivo





**EJERCICIO 7-2: ESTRUCTURA EN DONDE SE POSPONE LA REPETICIÓN DEL MOTIVO CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS Y MOVIMIENTO MELÓDICO**

73

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 7-2** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 7-2: Estructura en donde se pospone la repetición del motivo, frases rítmicas dadas, transformaciones motívicas y movimiento melódico**, trabaja con diferentes **Estructuras en donde se pospone la repetición del motivo**. Experimenta con diferentes motivos, frases rítmicas, compases, tonalidades y movimientos melódicos. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

Motivo

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_



**EJERCICIO 7-3: ESTRUCTURA CON UN ÚNICO MOTIVO CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS Y MOVIMIENTO MELÓDICO**

75

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 7-3** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 7-3: Estructura con un único motivo, frases rítmicas dadas, transformaciones motívicas y movimiento melódico**, trabaja con diferentes **Estructuras con un único motivo**. Experimenta con diferentes frases rítmicas, motivos, transformaciones motívicas, compases, tonalidades y movimientos melódicos. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

Motivo

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_



**EJERCICIO 7-4: TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS CON BASE EN LA INVENCIÓN EN DO MAYOR BWV 772 DE J.S. BACH**

77

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 7-4** de a . Experimenta con diferentes motivos, compases, tempos y tonalidades. Recurre a las transformaciones que estudiamos en la **Tabla 7-4: Invención no.1 en do mayor BWV 772 de J.S. Bach**. Utiliza la **HERRAMIENTA 7-A: NOTAS DE UNIÓN** para lograr que tus frases discurren suavemente. Escribe un ejemplo en el Cuaderno de Ejercicios.

Motivo

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

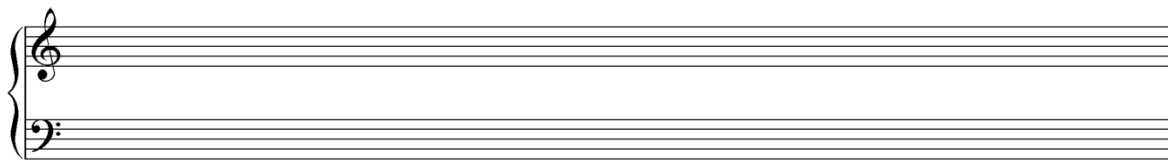
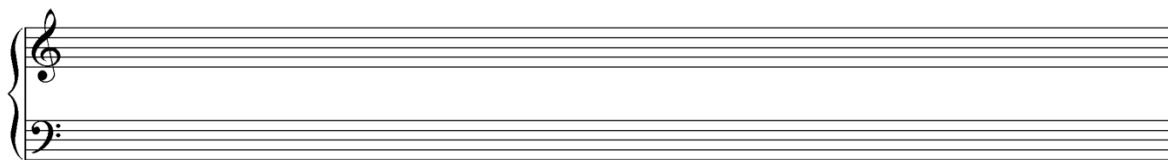
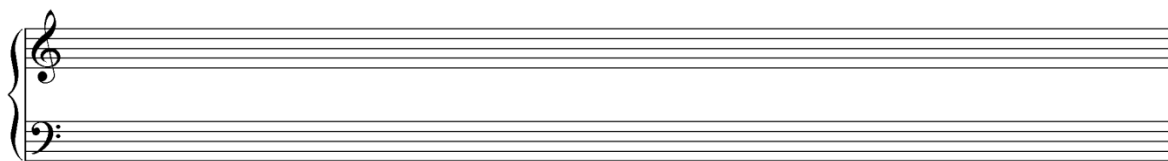
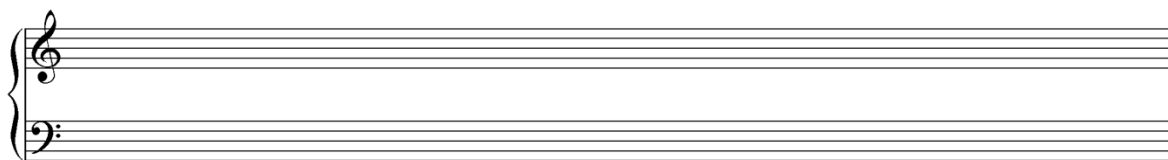
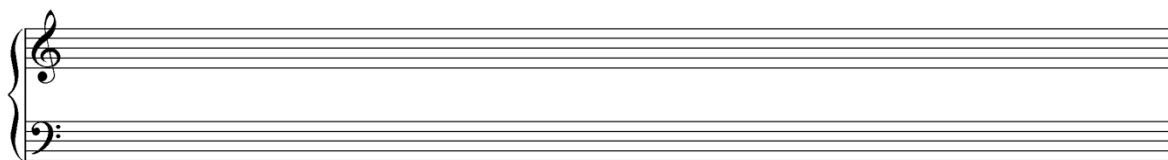
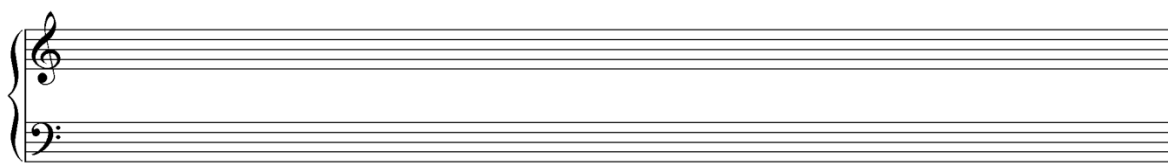
## LECCIÓN 8: ACOMPAÑAMIENTOS



### EJERCICIO 8-1: ACOMPAÑAMIENTOS DE CARÁCTER RÍTMICO

79



**PRÁCTICA** Reeliza el **EJERCICIO 8-1** de ▶ a ▶. Elige otras tonalidades, compases y distintos acompañamientos en los que consideres que predomina el elemento rítmico. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

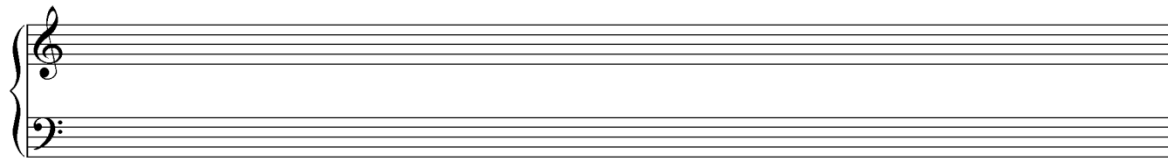
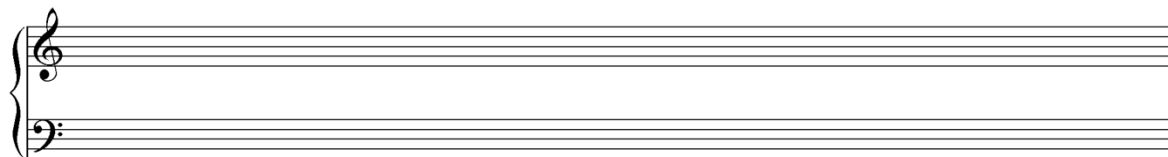
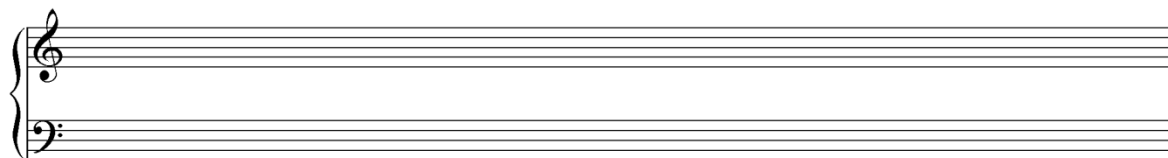
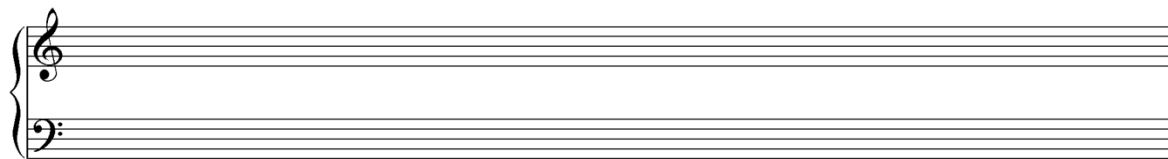
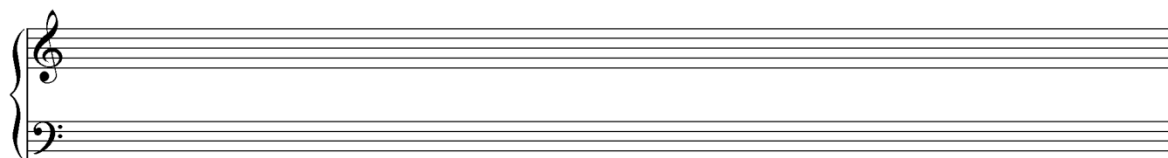
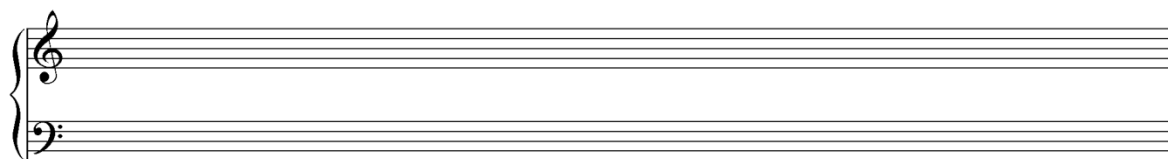




**EJERCICIO 8-2: ACOMPAÑAMIENTOS DE CARÁCTER MELÓDICO**

81

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 8-2** de  a . Elige otras tonalidades, compases y distintos acompañamientos en los que consideres que predomina el elemento melódico. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



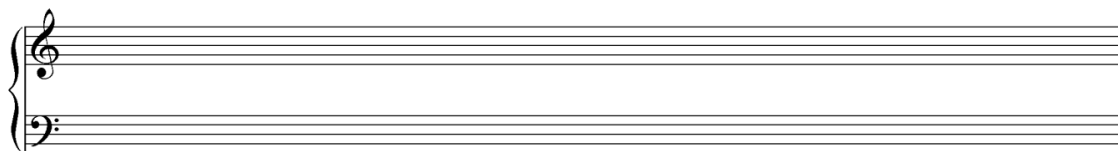
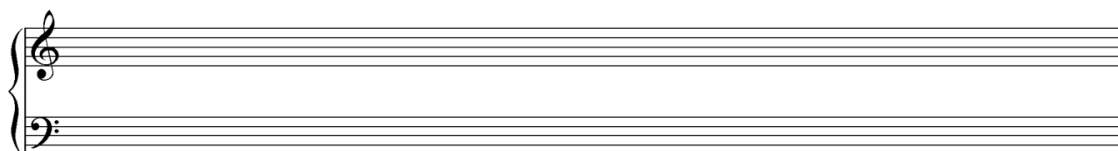
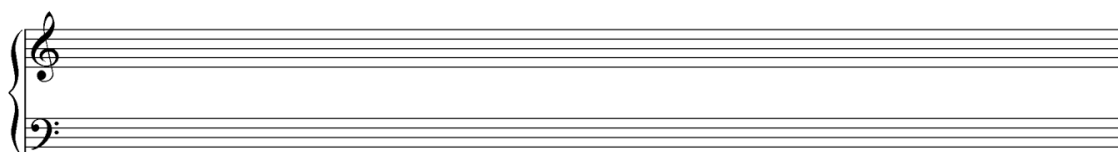
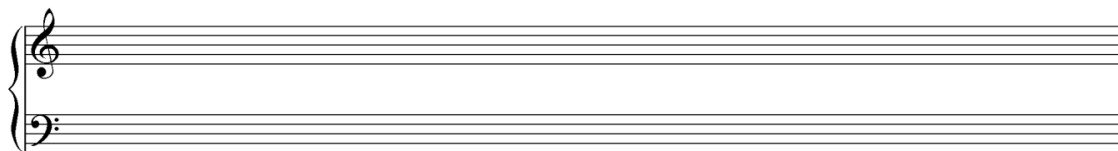
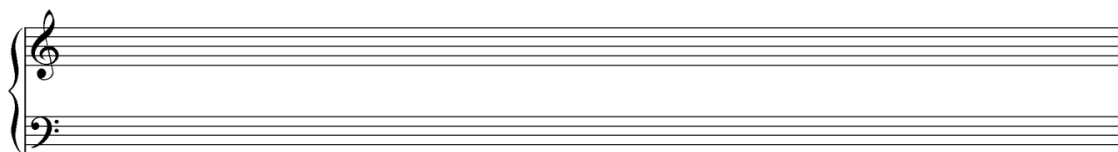
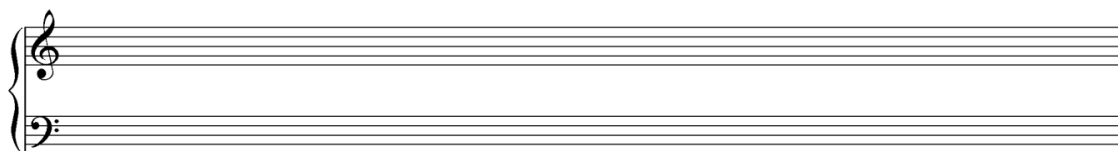
## LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE



## EJERCICIO 9-1: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE EQUIVALENTE A LA CADENCIA: ESTRUCTURA EN DONDE EL MOTIVO SE REPITE INMEDIATAMENTE

83

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 9-1** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 9-1: Esquema armónico de la frase equivalente a la cadencia** y la **Tabla 9-2: Acordes generales para cada grado de la escala**, trabaja con diferentes **Estructuras en donde el motivo se repite inmediatamente**. Experimenta con diferentes motivos, frases rítmicas, compases y tonalidades, movimientos melódicos, esquemas armónicos y acompañamientos. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

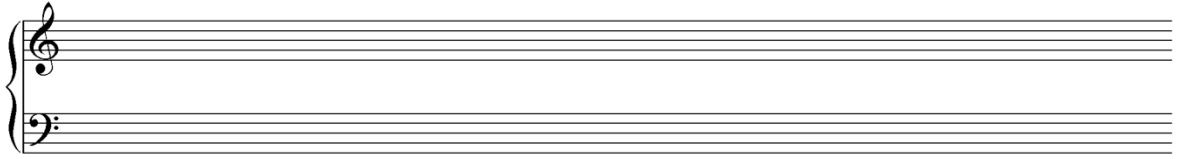
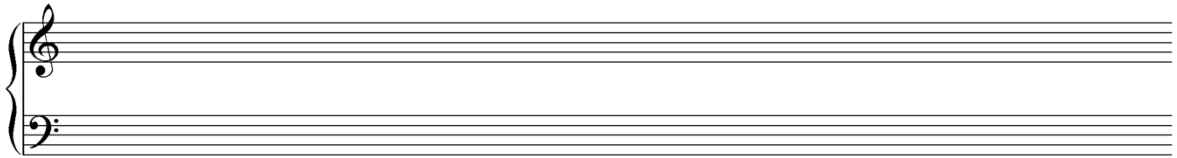
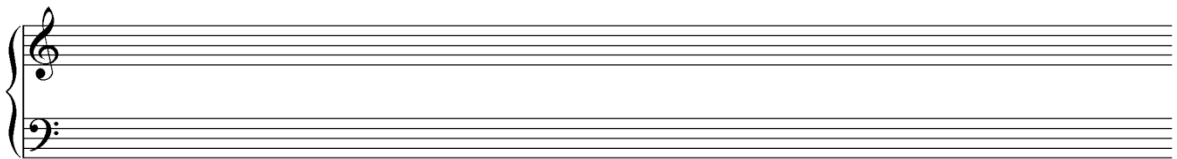
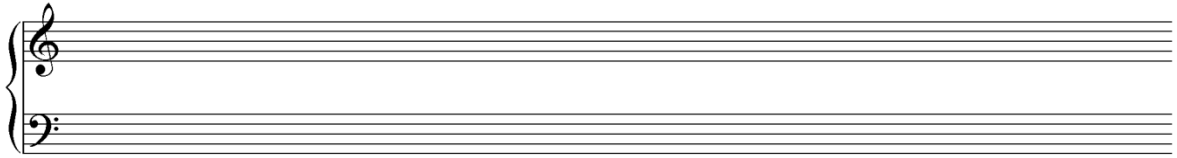
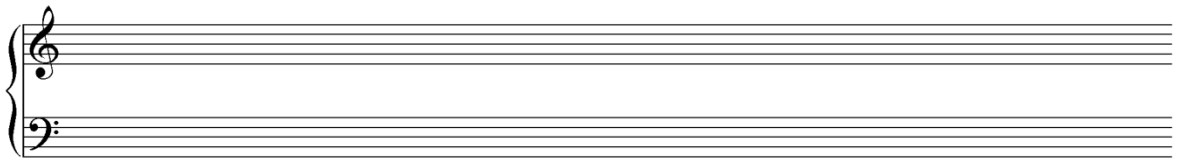
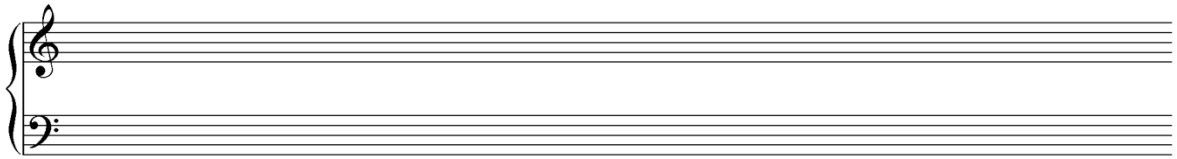




**EJERCICIO 9-2: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE EQUIVALENTE A LA CADENCIA: ESTRUCTURA EN DONDE SE POSPONE LA REPETICIÓN DEL MOTIVO**

85

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 9-2** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 9-1: Esquema armónico de la frase equivalente a la cadencia** y la **Tabla 9-2: Acordes generales para cada grado de la escala**, trabaja con diferentes **Estructuras en donde se pospone la repetición del motivo**. Experimenta con diferentes motivos, frases rítmicas, compases y tonalidades, movimientos melódicos, esquemas armónicos y acompañamientos para la Frase 1. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



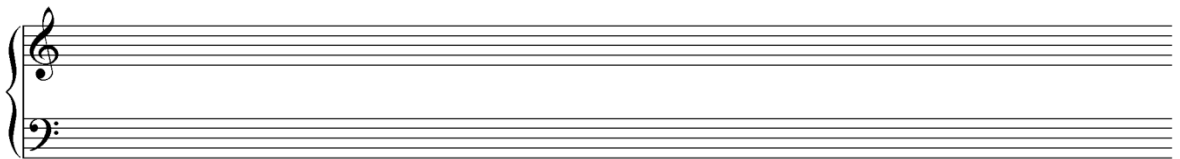
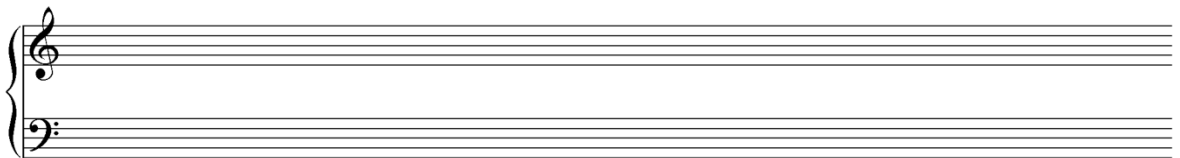
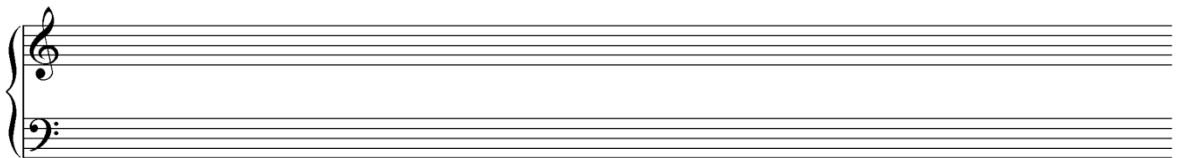
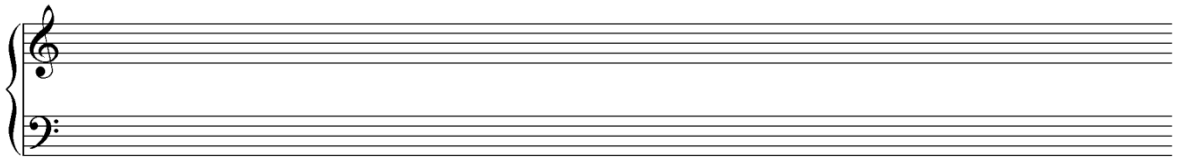
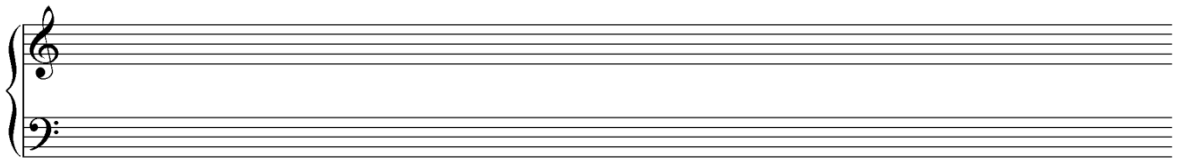
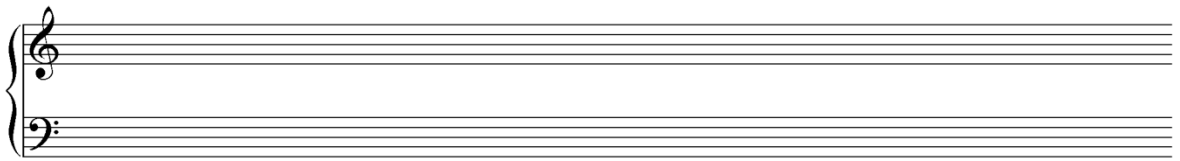




**EJERCICIO 9-3: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE EQUIVALENTE A LA CADENCIA: ESTRUCTURA CON UN ÚNICO MOTIVO**

87

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 9-3** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 9-1: Esquema armónico de la frase equivalente a la cadencia** y la **Tabla 9-2: Acordes generales para cada grado de la escala**, trabaja con diferentes **Estructuras con un único motivo**. Experimenta con diferentes motivos, frases rítmicas, compases y tonalidades, movimientos melódicos, esquemas armónicos y acompañamientos para la Frase 1. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

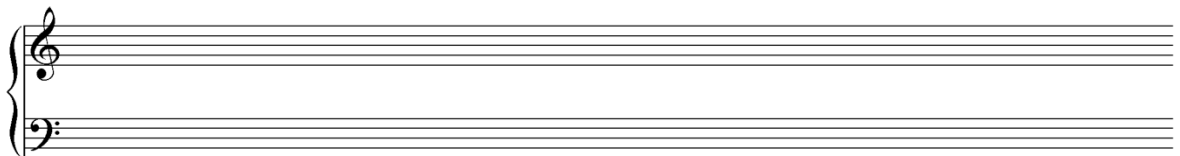
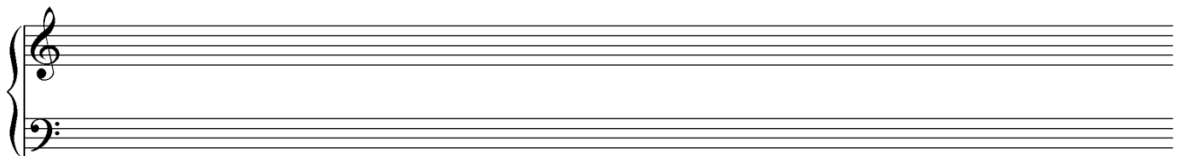
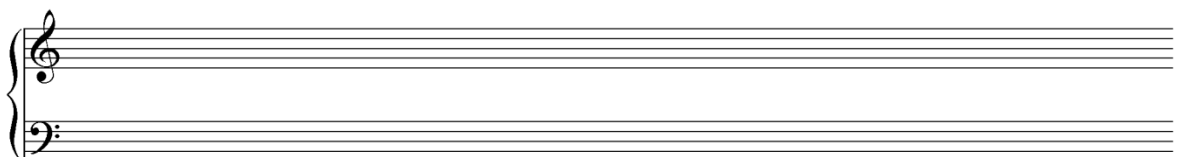
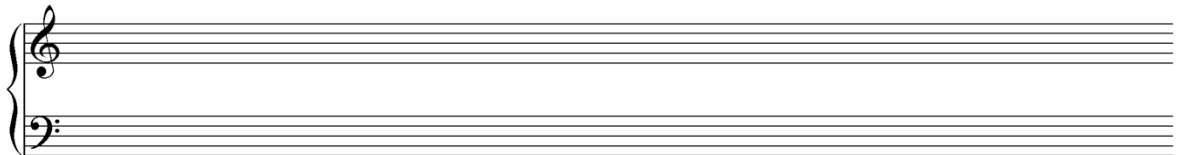
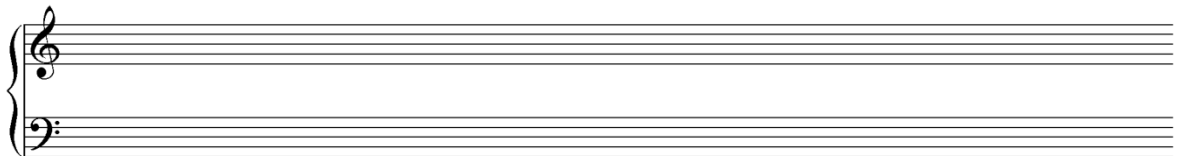
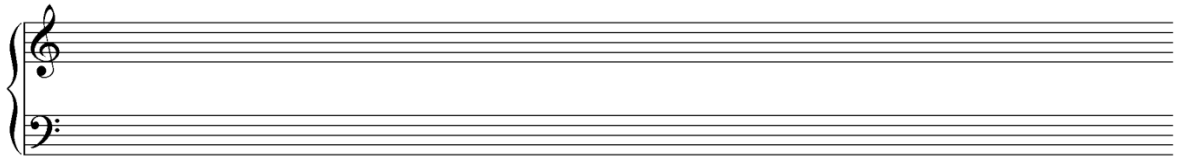




**EJERCICIO 9-4: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE CONSISTENTE EN UN ÚNICO ACORDE**

89

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 9-4** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 9-3: Esquema armónico de la frase consistente en un único acorde**, trabaja con diferentes estructuras. Experimenta con diferentes motivos, frases rítmicas, compases y tonalidades, movimientos melódicos, esquemas armónicos y acompañamientos para la Frase 1. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

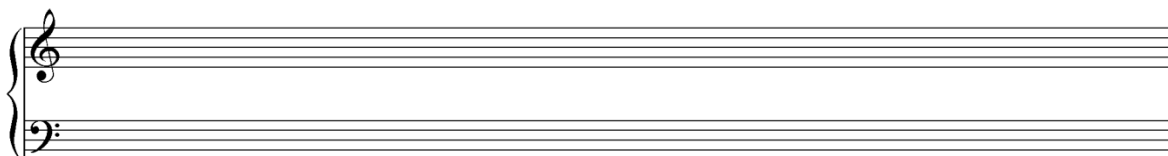
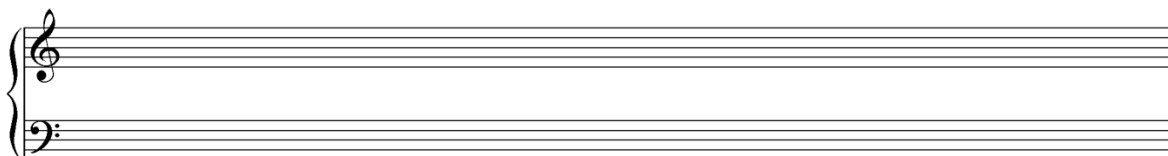
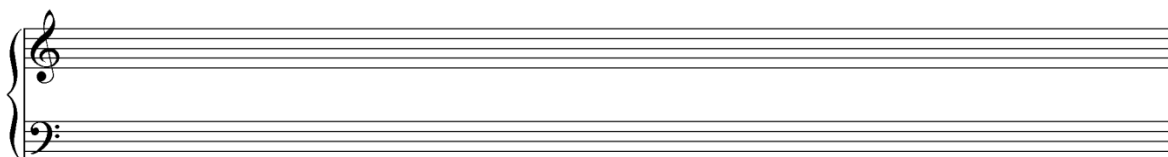
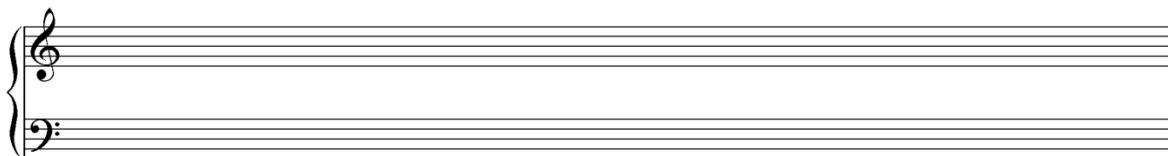
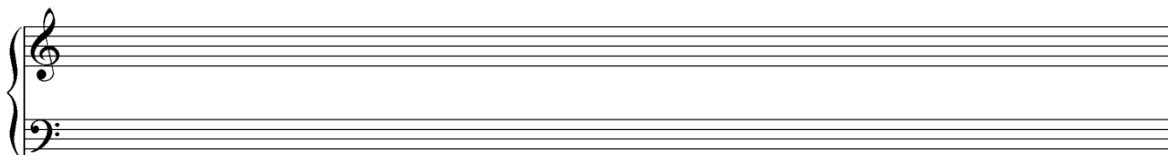
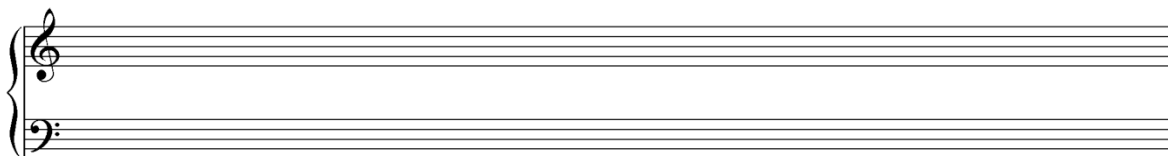




### EJERCICIO 9-5: CADENCIA PRECEDIDA POR UN ÚNICO ACORDE

91

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 9-5** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 9-4: Cadencia precedida por un único acorde**, trabaja con diferentes estructuras. Experimenta con diferentes motivos, frases rítmicas, compases y tonalidades, movimientos melódicos, esquemas armónicos y acompañamientos para la Frase 1. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

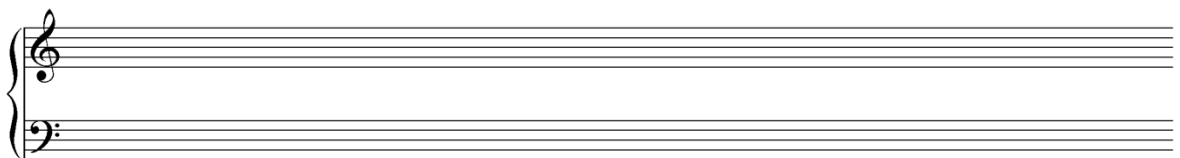
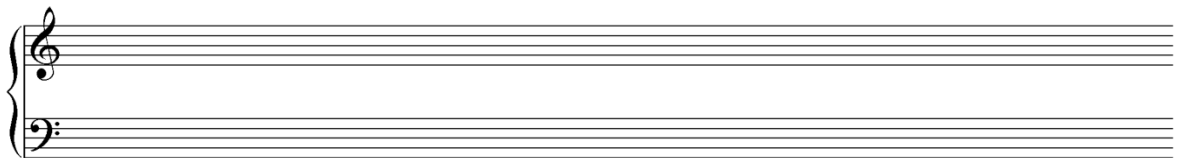
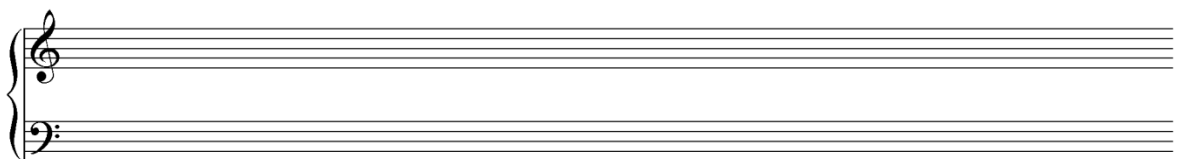
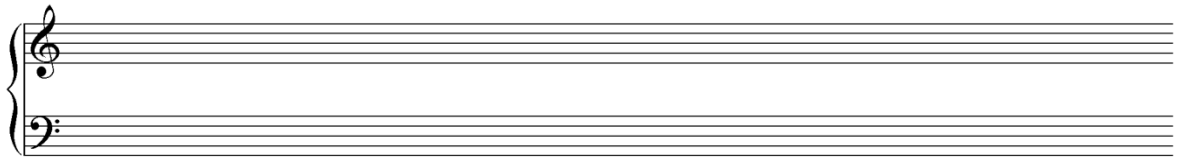
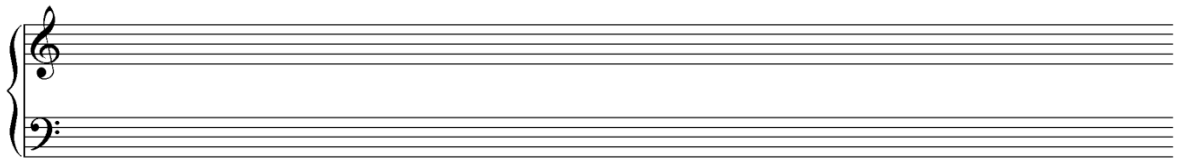
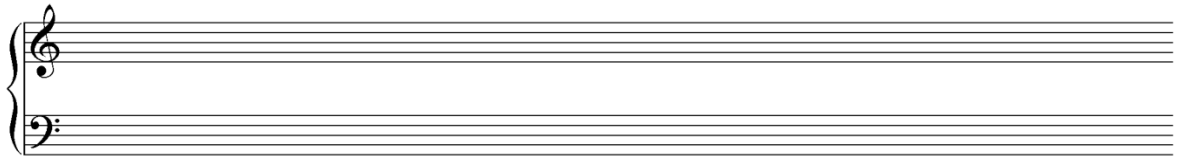




**EJERCICIO 9-6: SUCESIÓN DENTRO DE LA CADENCIA**

93

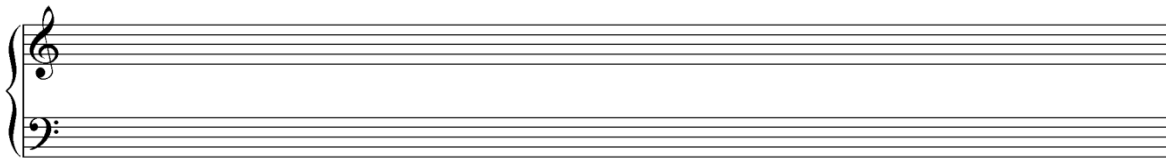
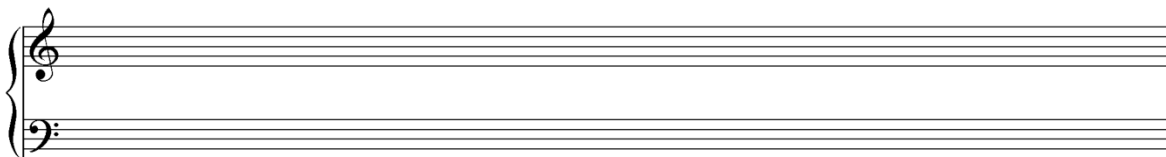
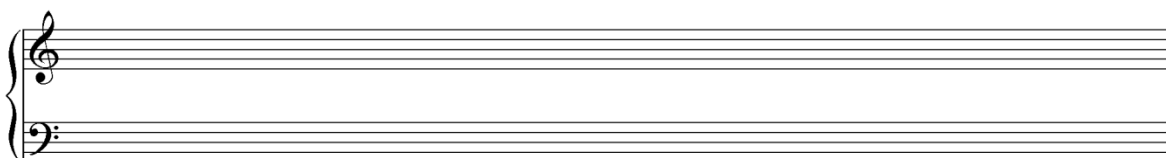
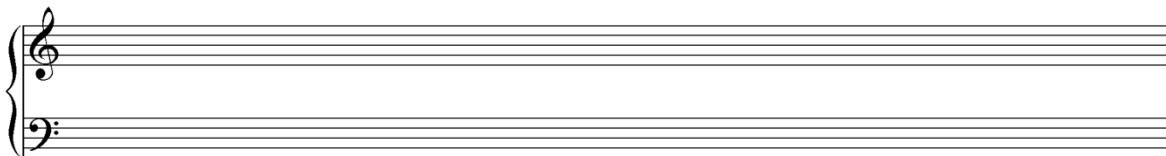
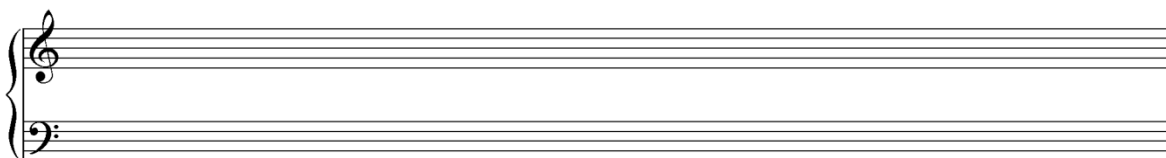
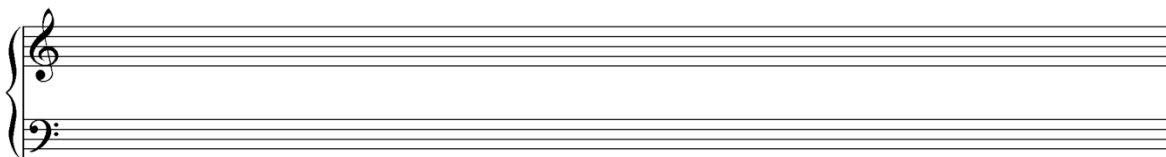
**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 9-6** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 9-5: Sucesión dentro de la cadencia**, trabaja con diferentes estructuras. Experimenta con diferentes motivos, frases rítmicas, compases y tonalidades, movimientos melódicos, esquemas armónicos y acompañamientos para la Frase 1. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



**EJERCICIO 9-7: CADENCIA PRECEDIDA POR SUCESIÓN**

95

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 9-7** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 9-6: Cadencia precedida por sucesión**, trabaja con diferentes estructuras. Experimenta con diferentes motivos, frases rítmicas, compases y tonalidades, movimientos melódicos, esquemas armónicos y acompañamientos para la Frase 1. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

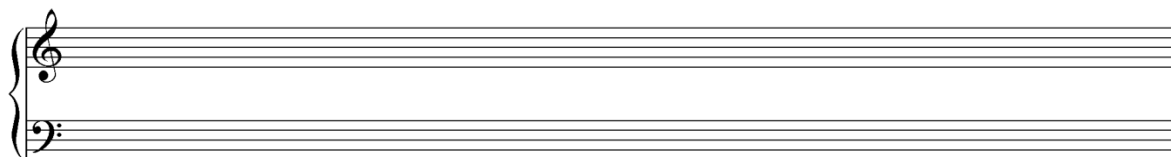
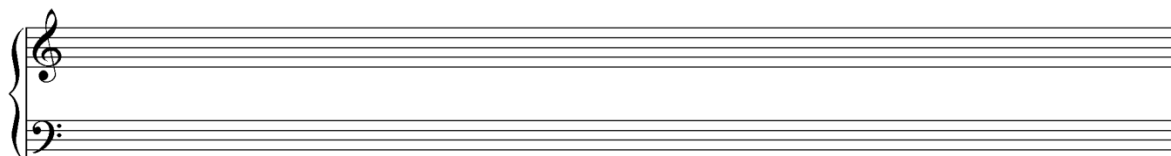
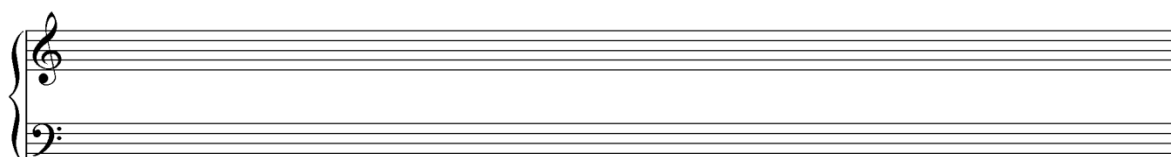
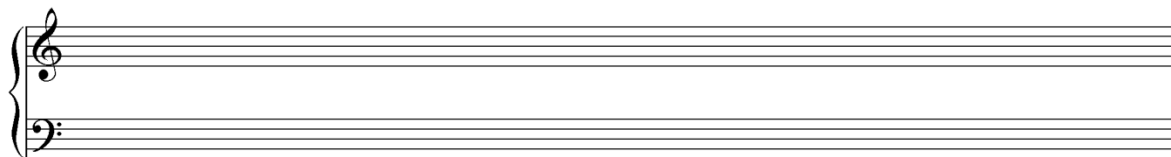
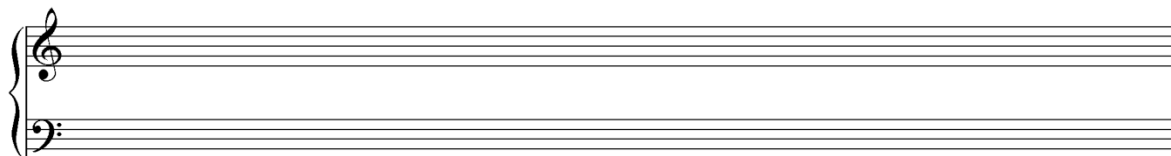
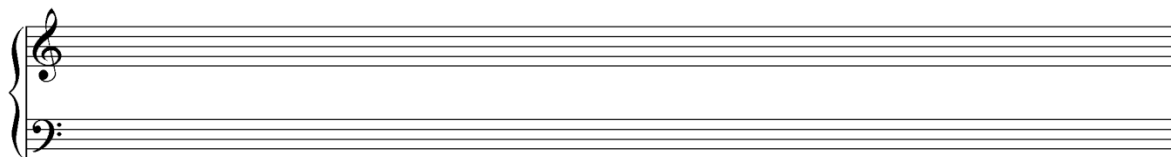




### EJERCICIO 9-8: CADENCIA PRECEDIDA POR PROGRESIÓN

97

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 9-8** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 9-7: Cadencia precedida por progresión**, trabaja con diferentes estructuras. Experimenta con diferentes motivos, frases rítmicas, compases y tonalidades, movimientos melódicos, esquemas armónicos y acompañamientos para la Frase 1. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

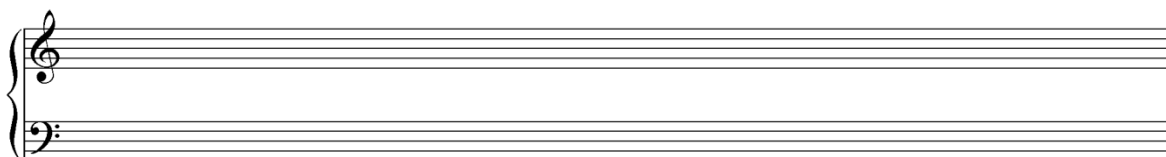
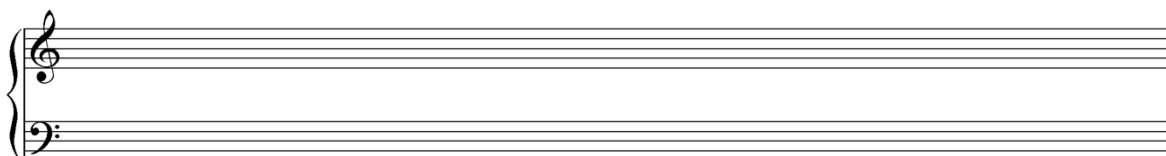
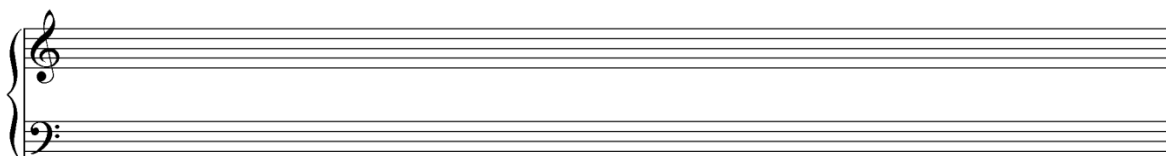
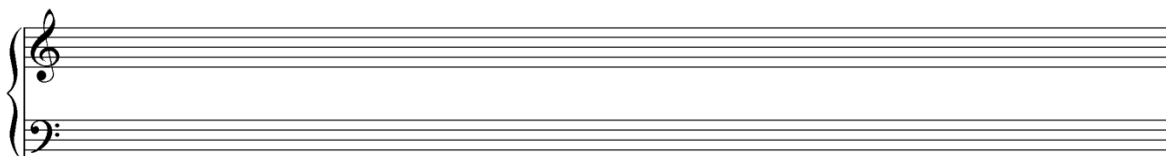
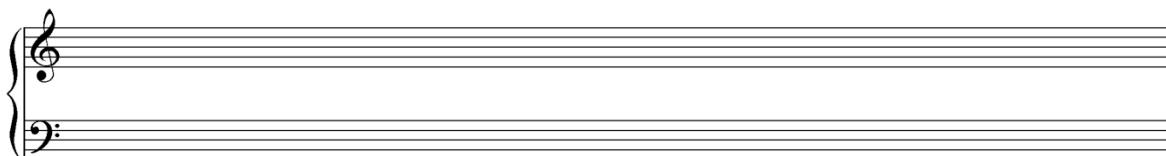
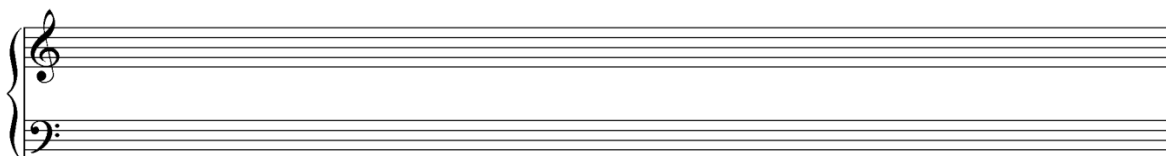




### EJERCICIO 9-9: ELABORACIÓN DE LA PROGRESIÓN

99

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 9-9** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 9-8: Elaboración de la progresión**, trabaja con diferentes estructuras. Experimenta con diferentes motivos, frases rítmicas, compases y tonalidades, movimientos melódicos, esquemas armónicos y acompañamientos para la Frase 1. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

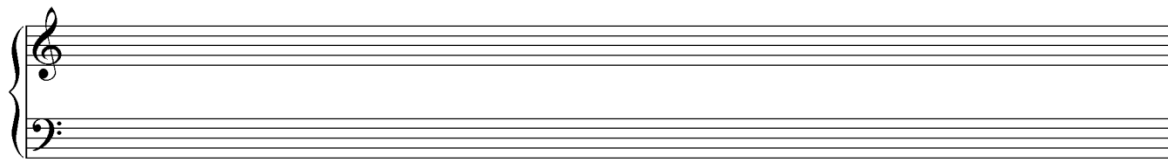
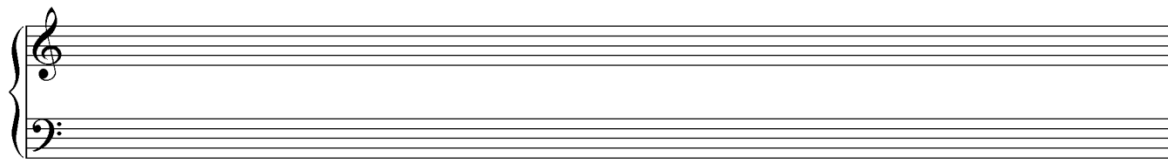
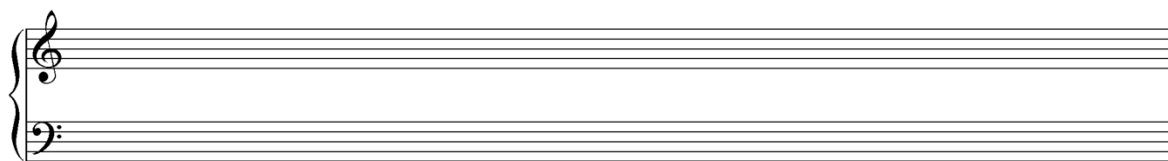
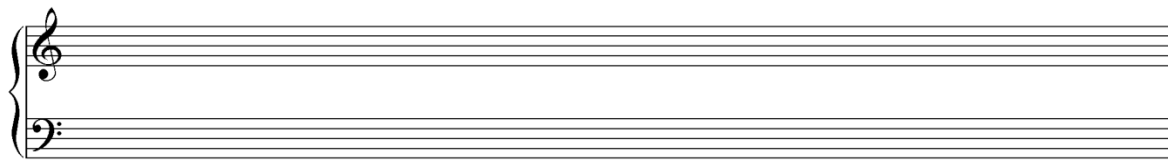
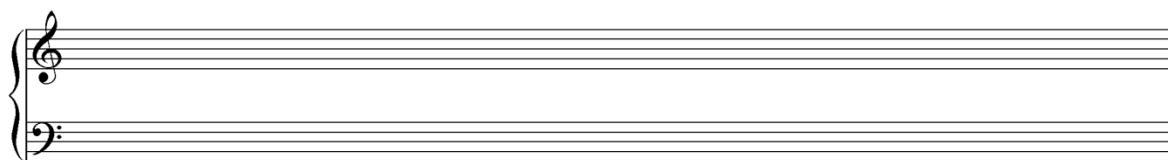
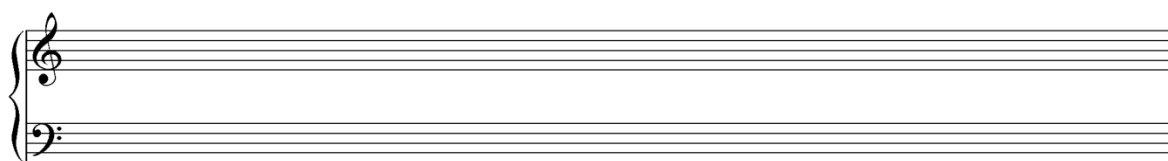




## EJERCICIO 9-10: CADENCIA PRECEDIDA POR UNA COMBINACIÓN DE SUCESIÓN Y PROGRESIÓN

101

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 9-10** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 9-9: Cadencia precedida por una combinación de sucesión y progresión**, trabaja con diferentes estructuras. Experimenta con diferentes motivos, frases rítmicas, compases y tonalidades, movimientos melódicos, esquemas armónicos y acompañamientos para la Frase 1. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



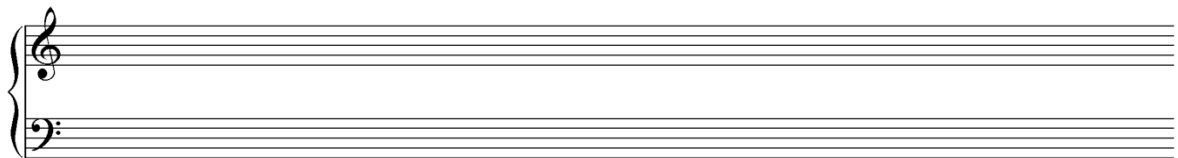
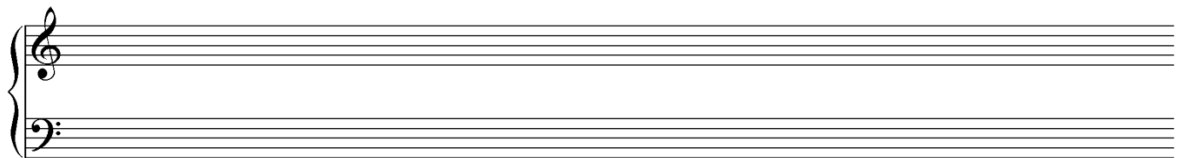
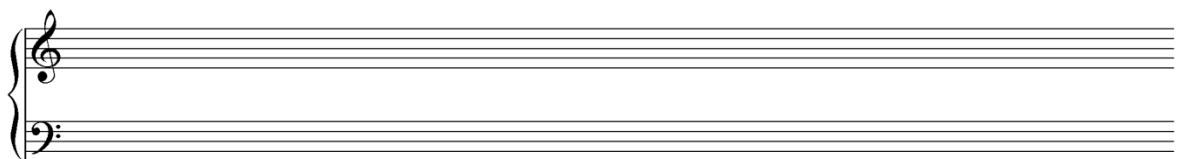
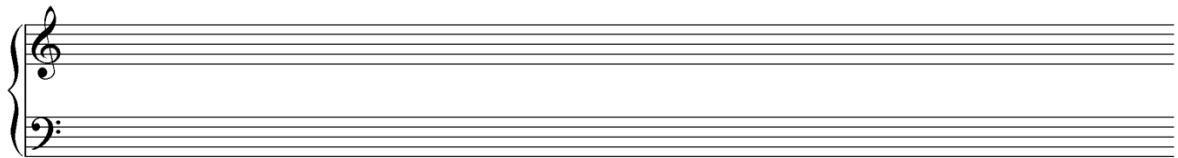
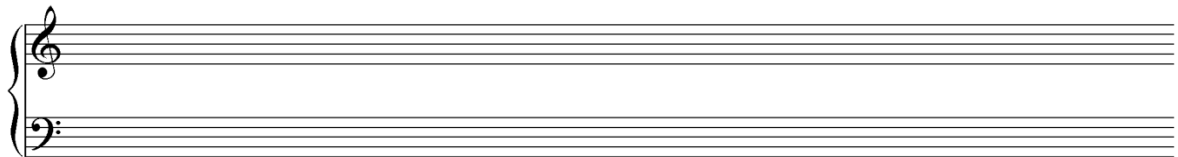
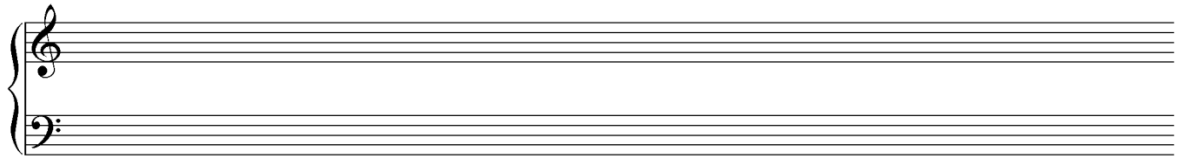




**EJERCICIO 9-11: CADENCIA PRECEDIDA POR EL MOVIMIENTO PARALELO EN LAS VOCES EXTERNAS**

103

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 9-11** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 9-10: Cadencia precedida por el movimiento paralelo en las voces externas**, trabaja con diferentes estructuras. Experimenta con diferentes motivos, frases rítmicas, compases y tonalidades, movimientos melódicos, esquemas armónicos y acompañamientos para la Frase 1. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

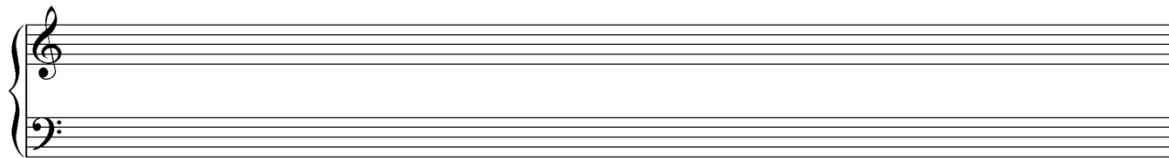
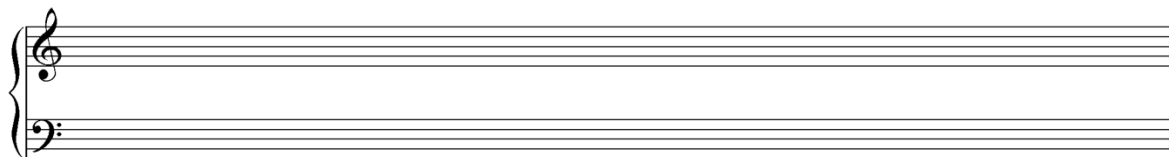
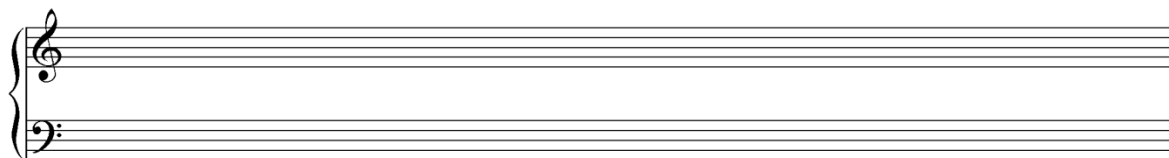
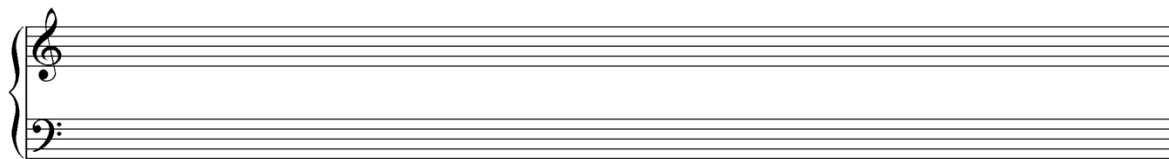
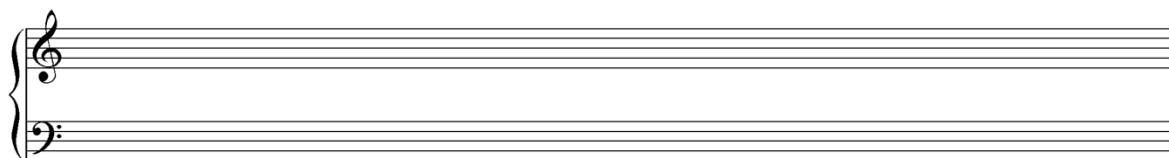
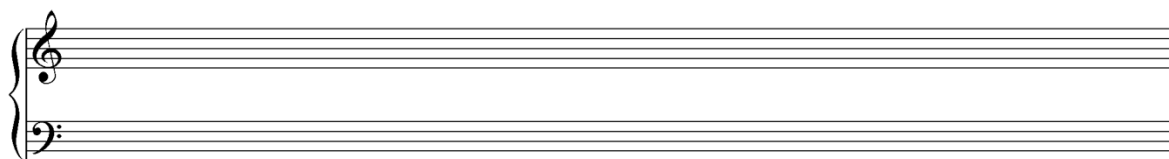




EJERCICIO 9-12: SECUENCIA

105

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 9-12** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 9-11: Secuencia**, trabaja con diferentes estructuras. Experimenta con diferentes motivos, frases rítmicas, compases y tonalidades, movimientos melódicos, esquemas armónicos y acompañamientos para la Frase 1. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

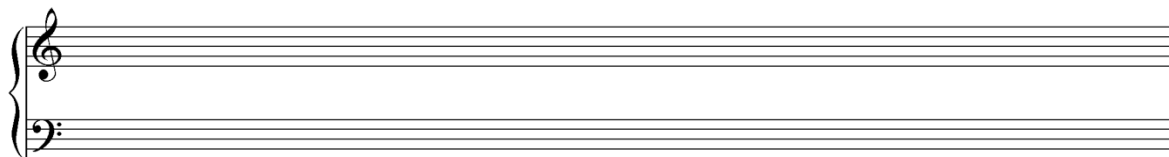
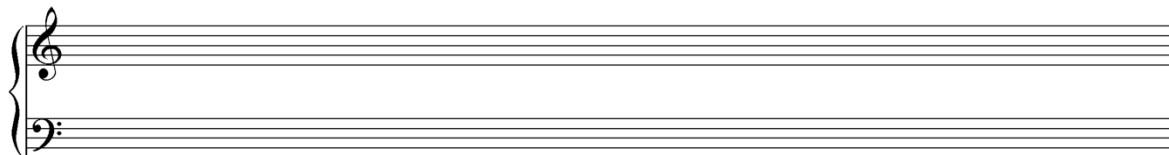
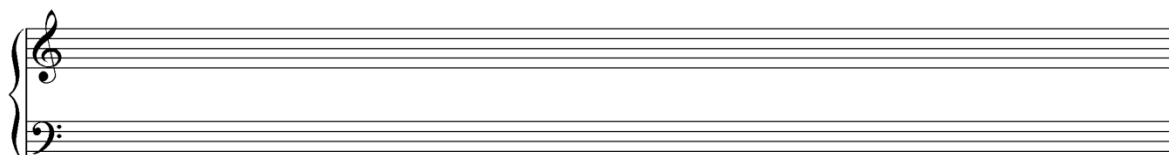
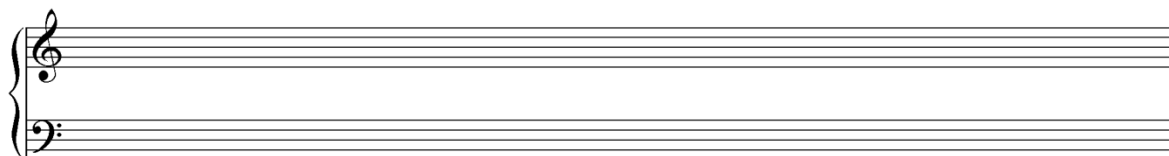
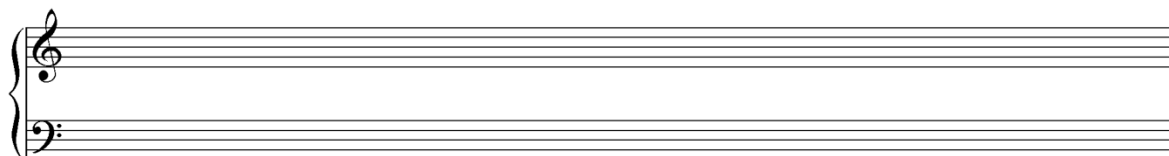
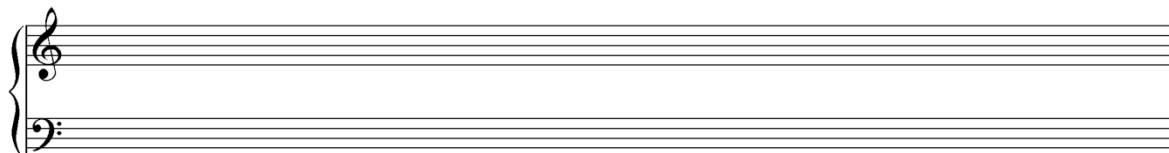




**EJERCICIO 9-13: FRASE QUE PROGRESA**

107

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 9-13** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 9-12: Frase que progresa**, trabaja con diferentes estructuras. Experimenta con diferentes motivos, frases rítmicas, compases y tonalidades, movimientos melódicos, esquemas armónicos y acompañamientos para la Frase 1. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



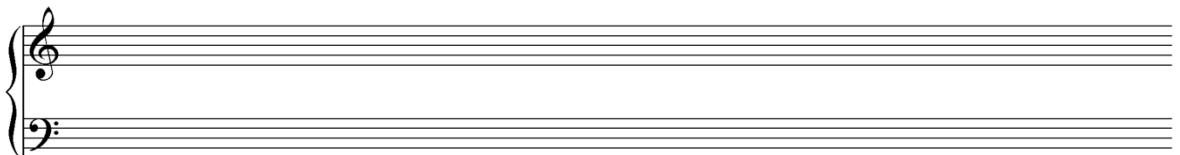
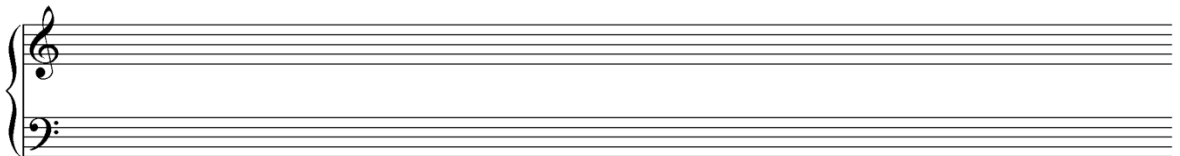
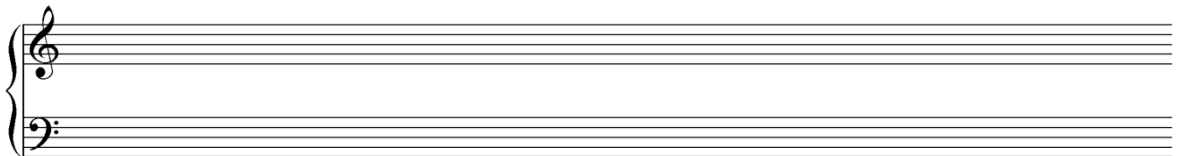
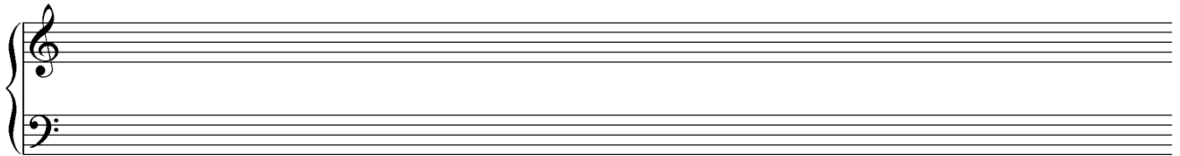
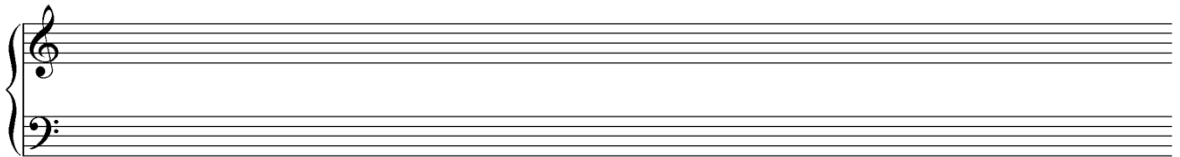
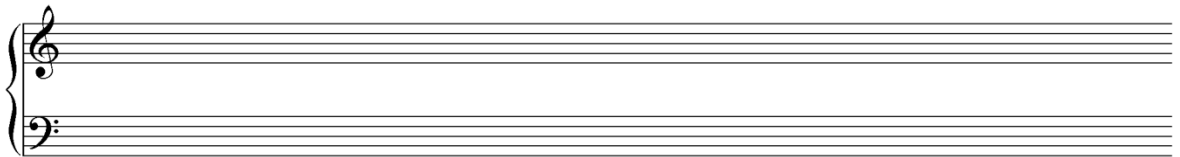
## LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO



### EJERCICIO 10-1: MOVIMIENTO ARMÓNICO COMPLETO

109

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 10-1** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 10-1: Movimiento armónico completo**, trabaja con diferentes estructuras. Experimenta con diferentes motivos, frases rítmicas, compases y tonalidades, movimientos melódicos y esquemas armónicos. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

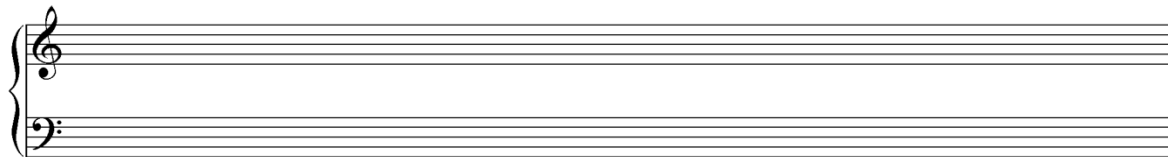
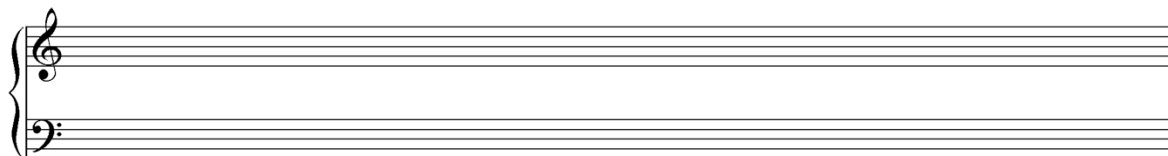
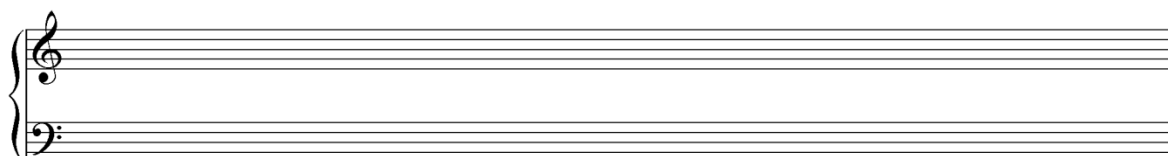
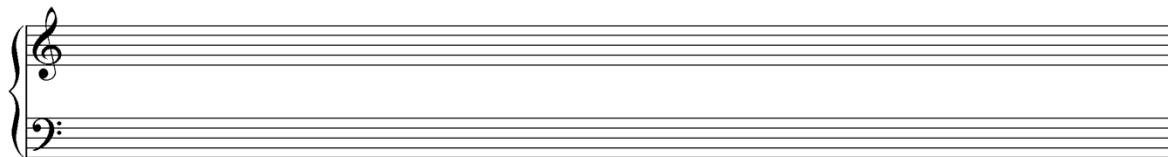
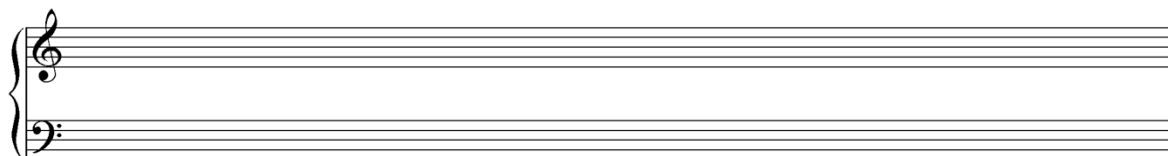
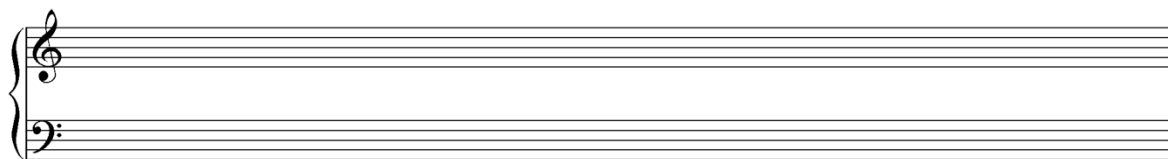




### EJERCICIO 10-2: MOVIMIENTO ARMÓNICO INTERRUMPIDO

111

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 10-2** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 10-2: Movimiento armónico interrumpido**, trabaja con diferentes estructuras. Experimenta con diferentes motivos, frases rítmicas, compases y tonalidades, movimientos melódicos y esquemas armónicos. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

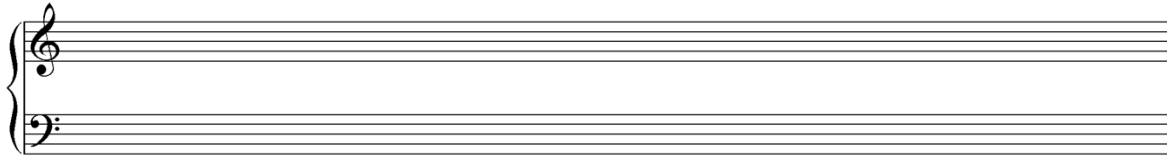
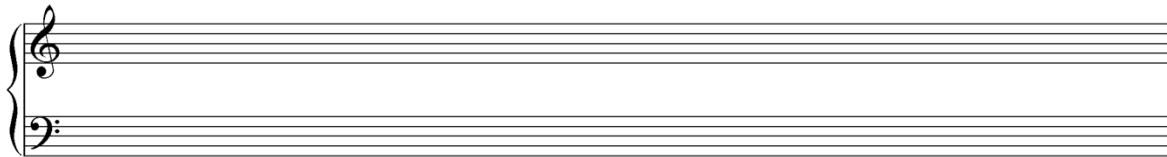
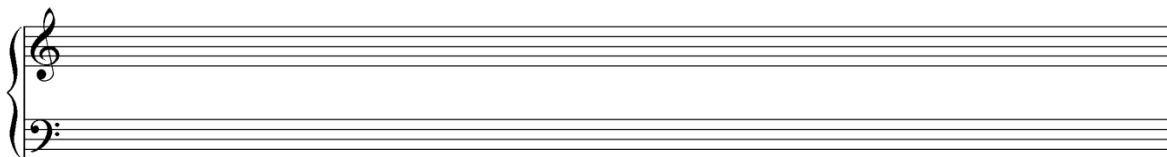
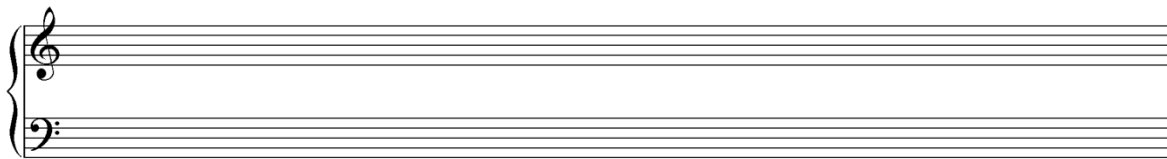
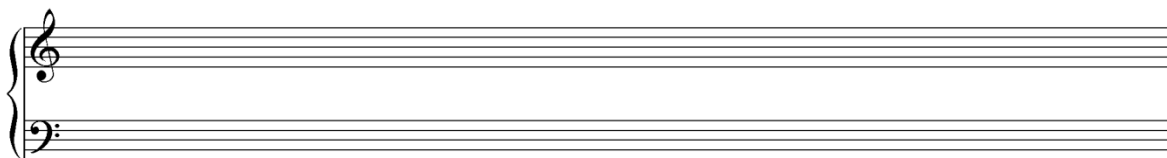
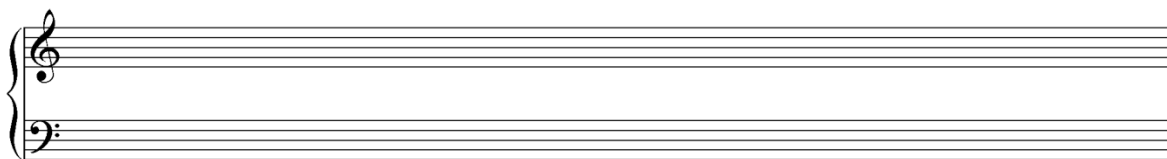




### EJERCICIO 10-3: MOVIMIENTO ARMÓNICO PROGRESIVO

113

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 10-3** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 10-4: Movimiento armónico progresivo**, trabaja con diferentes estructuras. Experimenta con diferentes motivos, frases rítmicas, compases y tonalidades, movimientos melódicos y esquemas armónicos. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

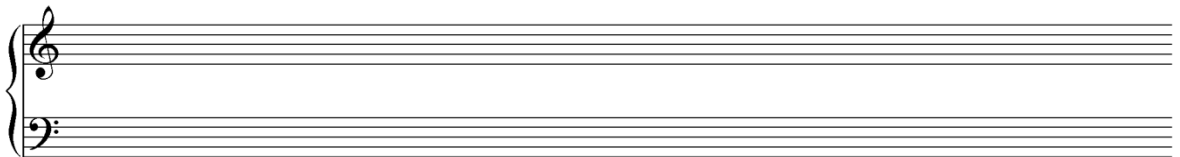
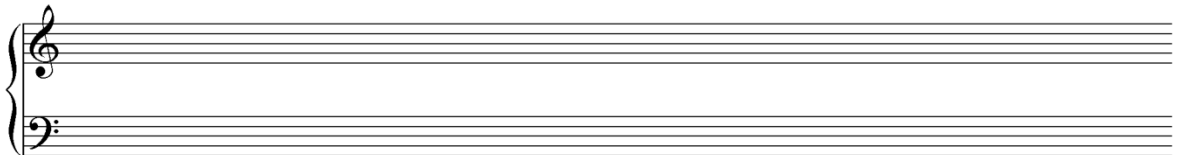
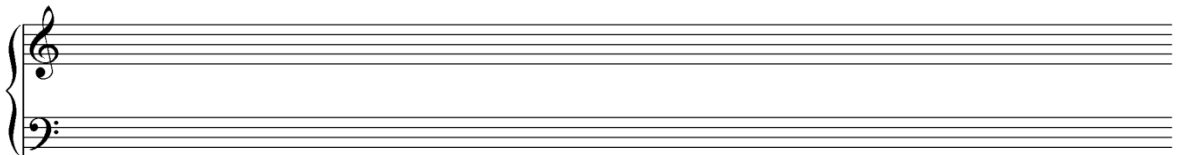
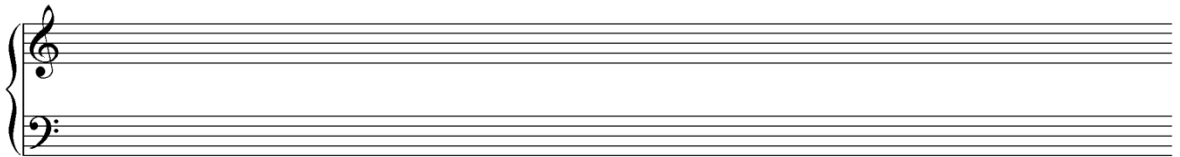
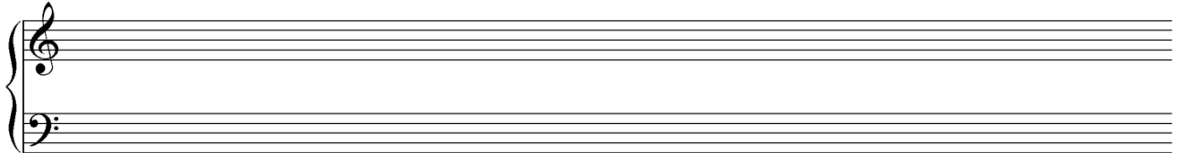
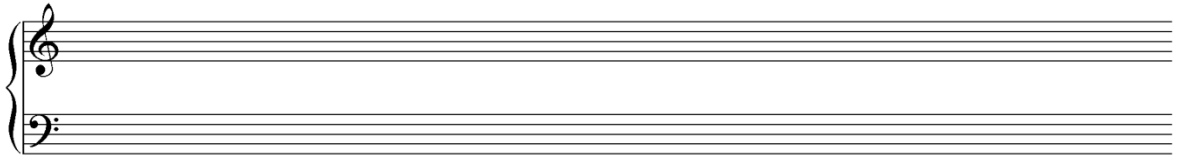




**EJERCICIO 10-4: REPETICIÓN DEL MOVIMIENTO ARMÓNICO**

115

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 10-4** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 10-4: Repetición del movimiento armónico**, trabaja con diferentes estructuras. Experimenta con diferentes motivos, frases rítmicas, compases y tonalidades, movimientos melódicos y esquemas armónicos. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.





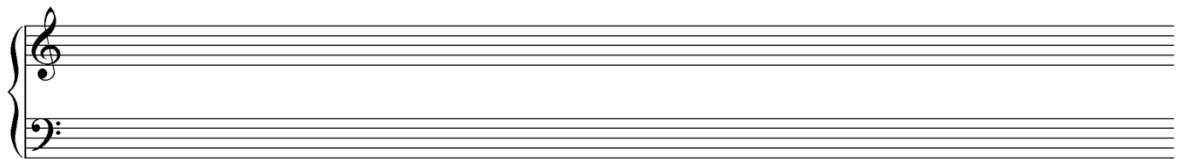
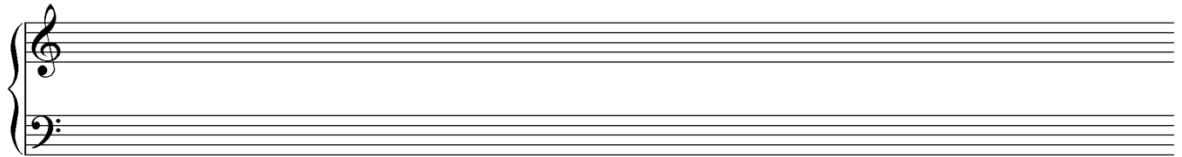
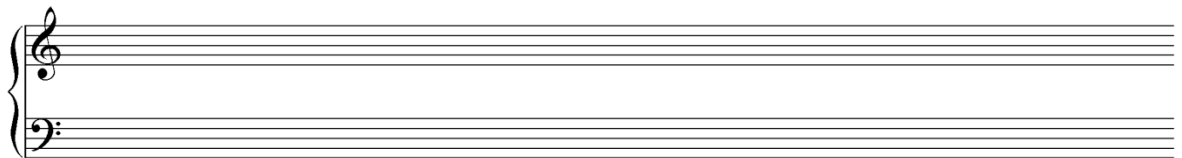
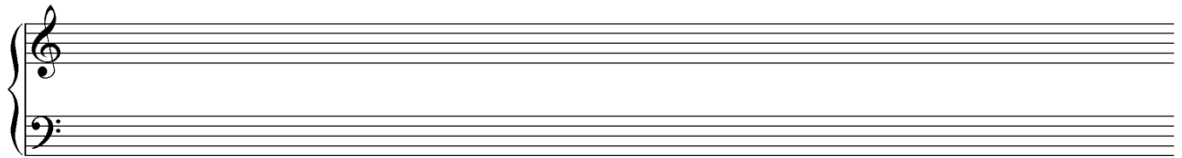
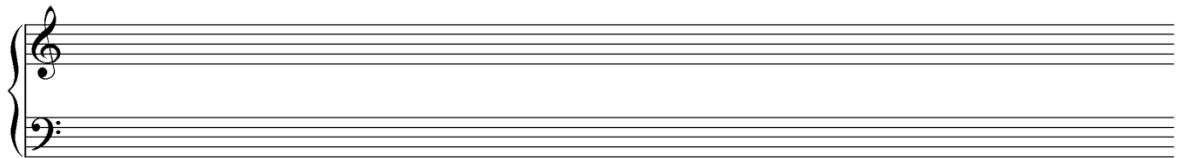
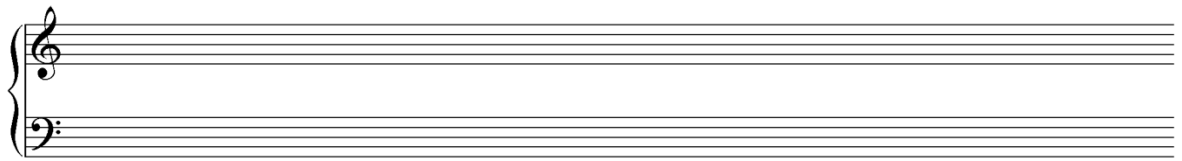
## LECCIÓN 11: EXTENSIÓN DE LA FRASE



### EJERCICIO 11-1: INTRODUCCIÓN

117

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 11-1** de  a . Apoyándote en la **Tabla 11-2: Introducción**, crea diferentes introducciones para los ejemplos que hayas realizado. Revisa obras de la literatura pianística y adapta las introducciones a tus piezas. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



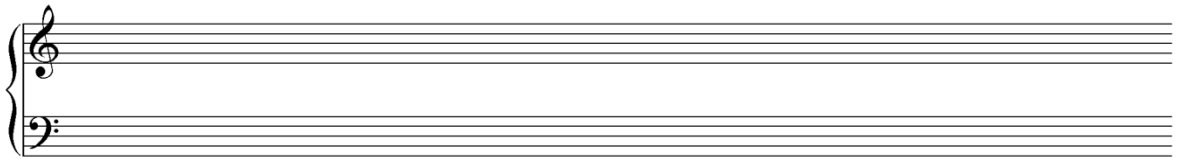
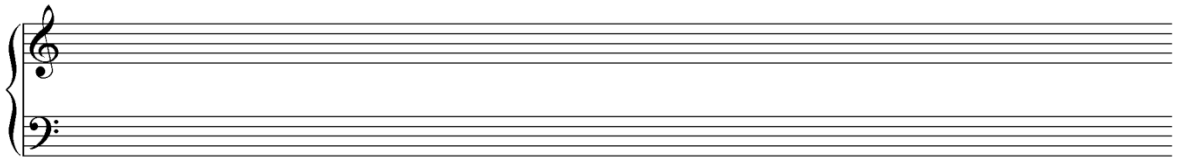
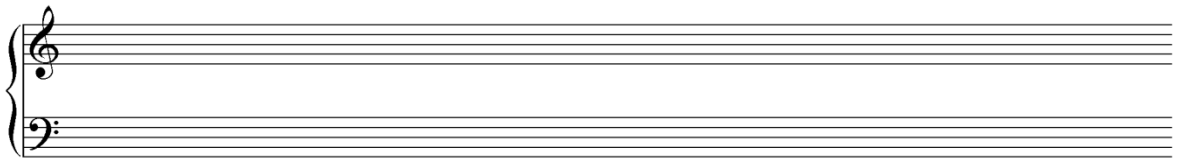
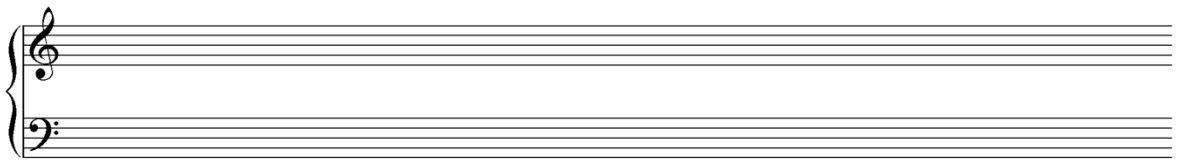
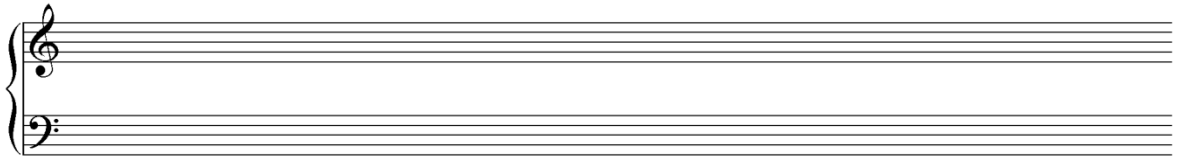
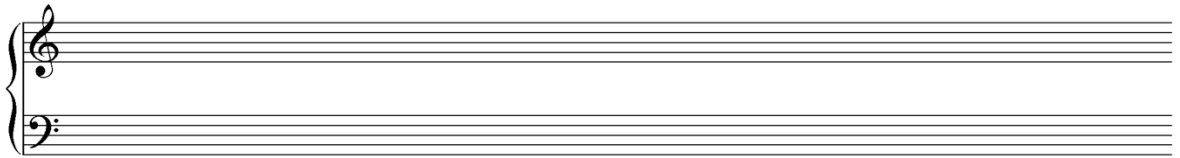




**EJERCICIO 11-2: INTERPOLACIÓN**

119

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 11-2** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 11-3: Interpolación**, improvisa nuevas interpolaciones para los ejemplos que hayas realizado. Revisa obras de la literatura pianística y adapta las interpolaciones a tus improvisaciones. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

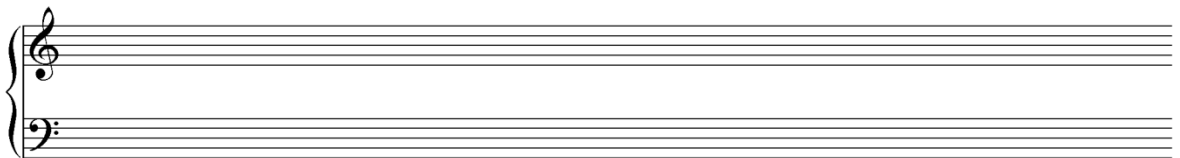
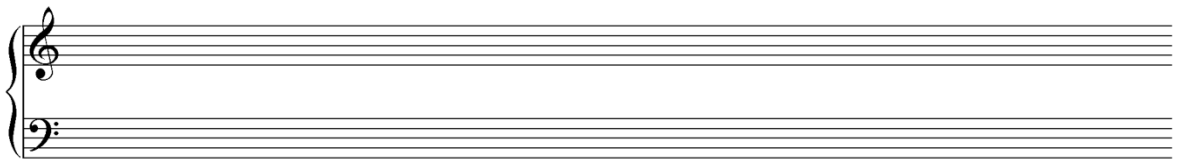
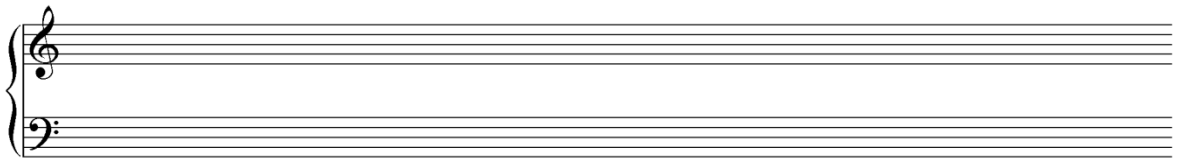
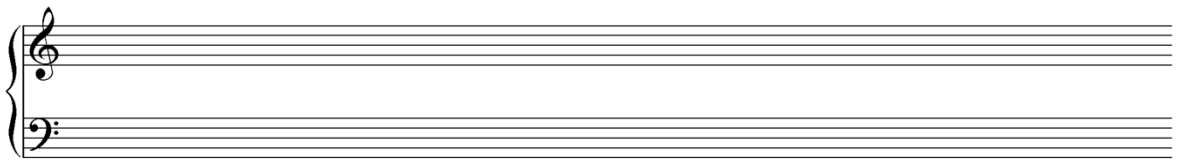
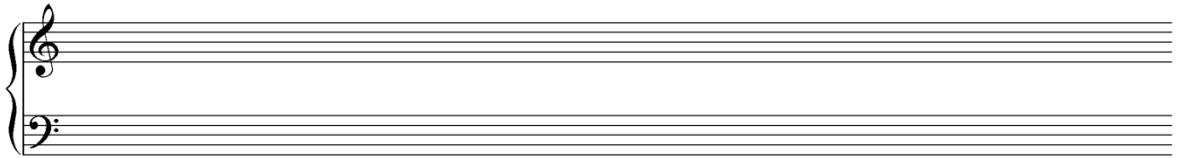
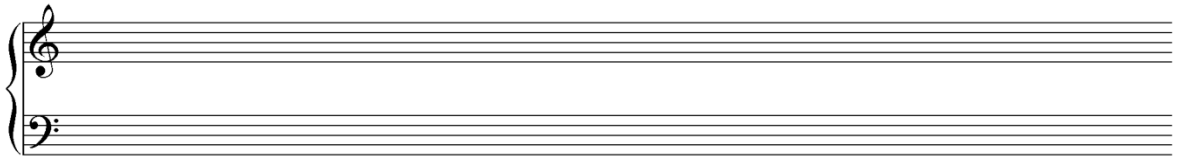




**EJERCICIO 11-3: FINAL DE LA FRASE**

121



**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 11-3** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 11-4: Final de la frase**, improvisa nuevos finales para los ejemplos que hayas realizado. Revisa obras de la literatura pianística y adapta los finales a tus improvisaciones. Escribe un ejemplo en el Cuaderno de Ejercicios.

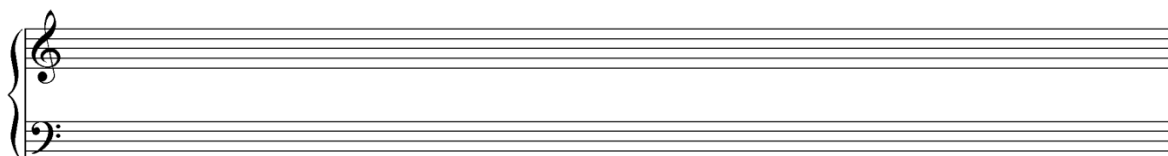
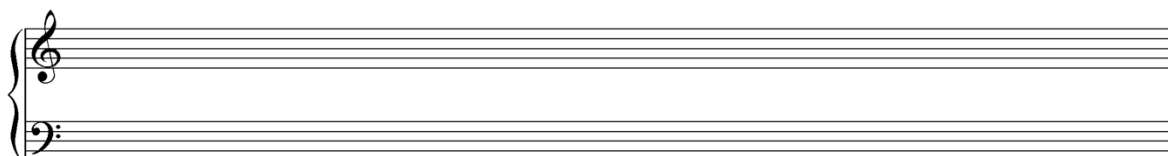
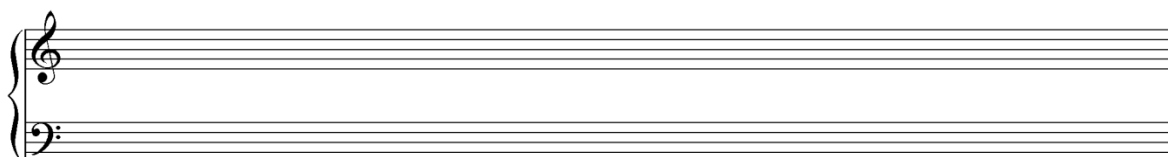
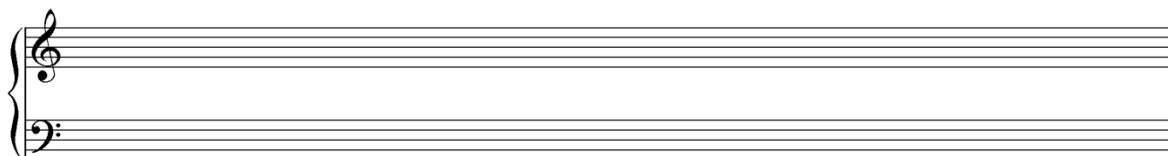
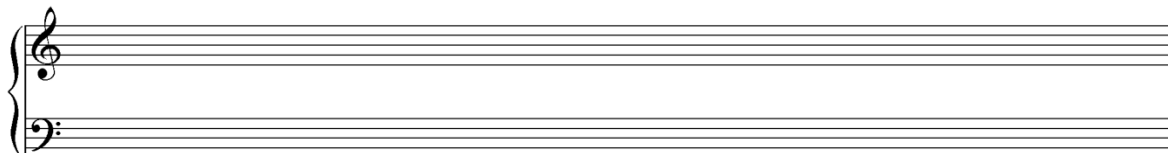
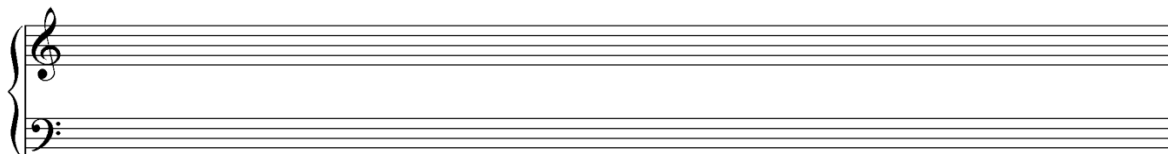




**EJERCICIO 11-4: COMPLETAR FRASES Y PERÍODOS**

123

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 11-4** de  a . Experimenta con nuevos motivos, acompañamientos, transformaciones motivicas, introducciones, interpolaciones y finales. Revisa obras de la literatura pianística y adapta las ideas de los compositores a tus frases y períodos. Recurre a tus ejemplos, trabájalos y escribe alguno en el Cuaderno de Ejercicios.



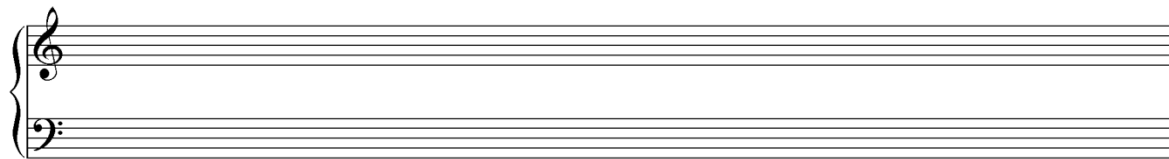
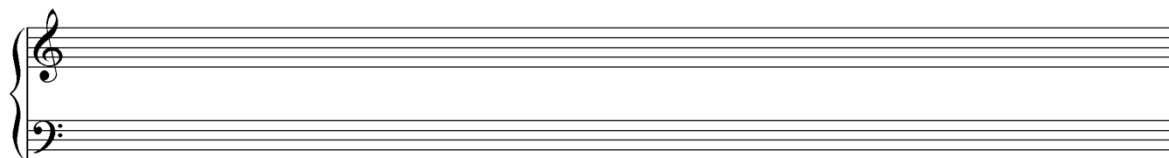
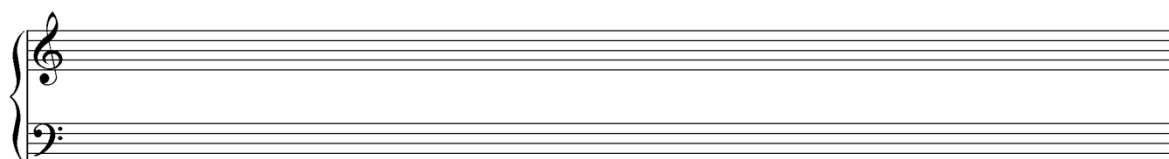
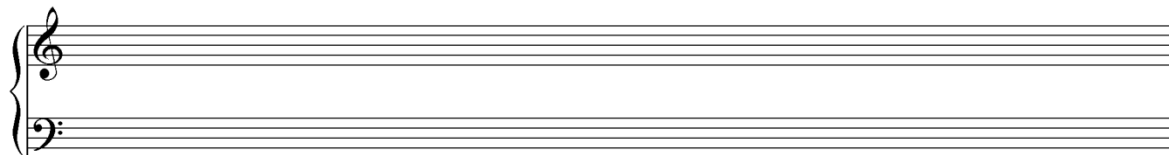
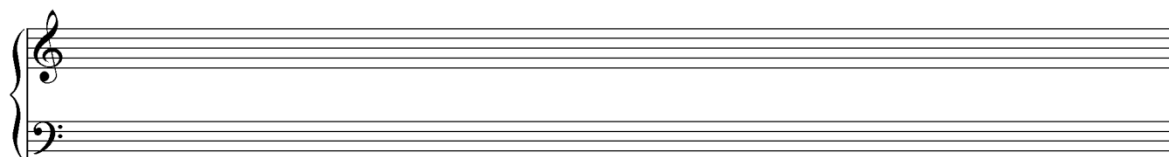
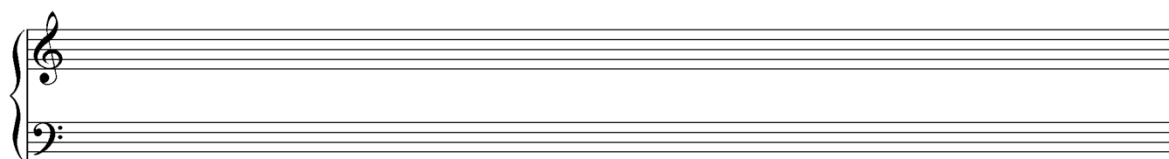
## LECCIÓN 12: FORMA BINARIA



## EJERCICIO 12-1: FORMA BINARIA SECCIONAL SIMPLE

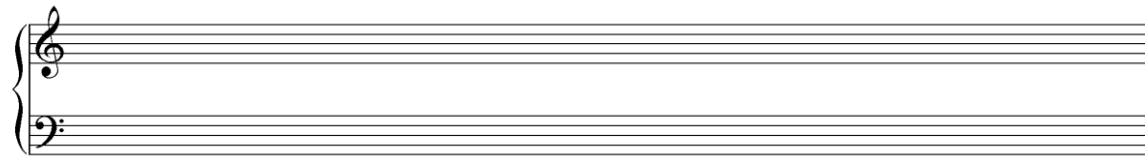
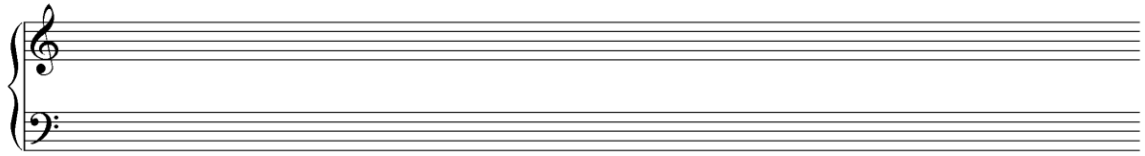
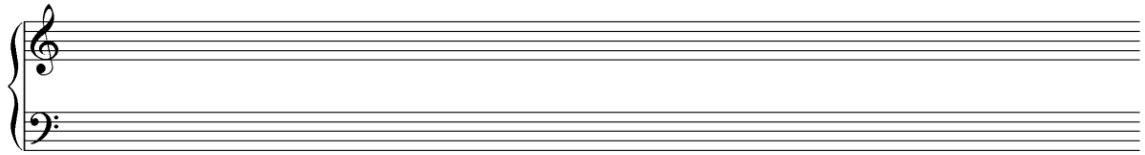
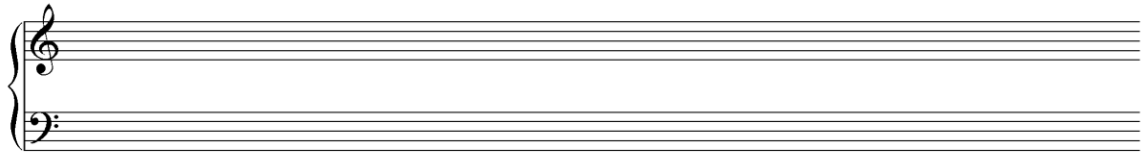
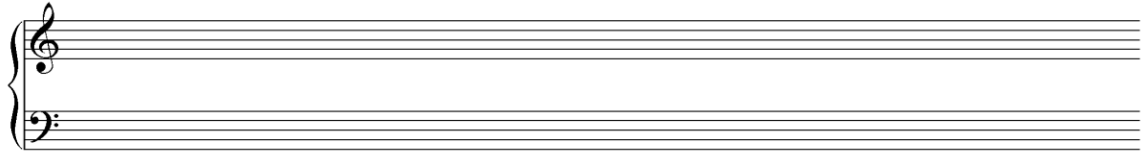
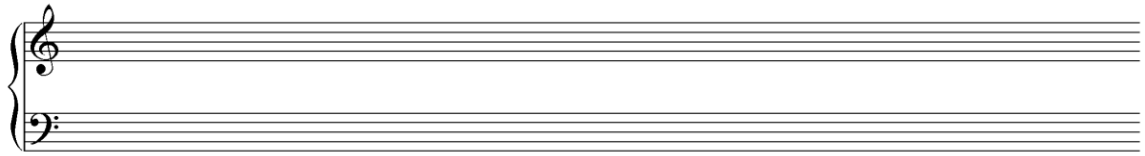
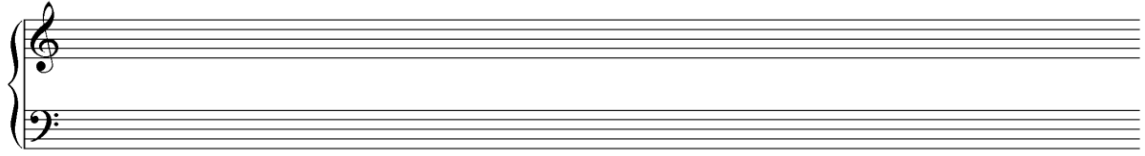
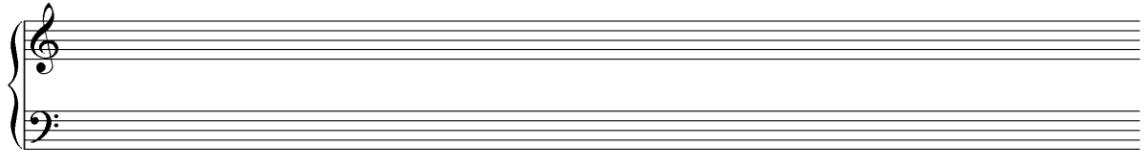
125

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 12-1** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 12-3: Forma binaria seccional simple** experimenta con diferentes frases, períodos, compases, tonalidades y movimientos armónicos. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



ANEXO I: CUADERNO DE EJERCICIOS

---

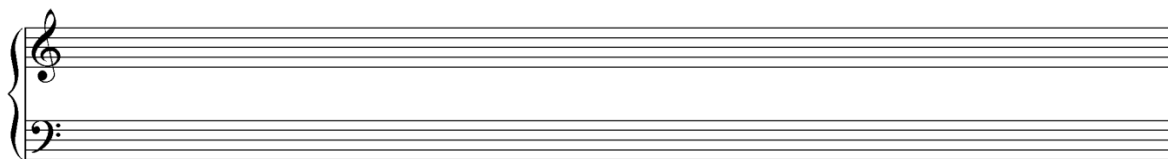
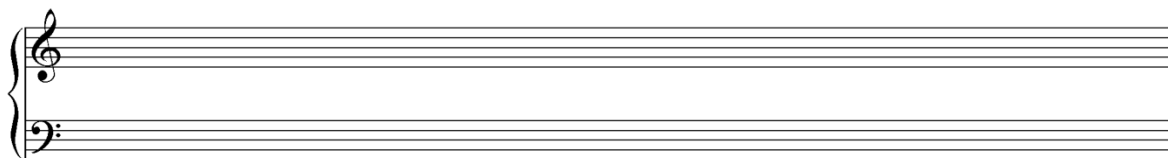
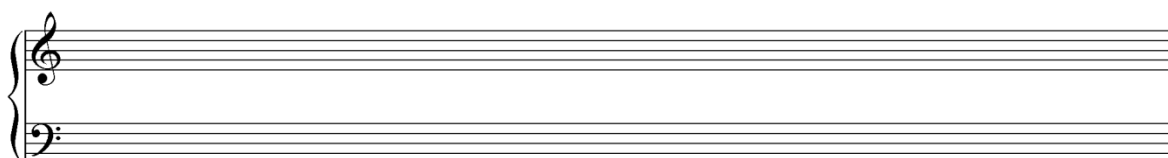
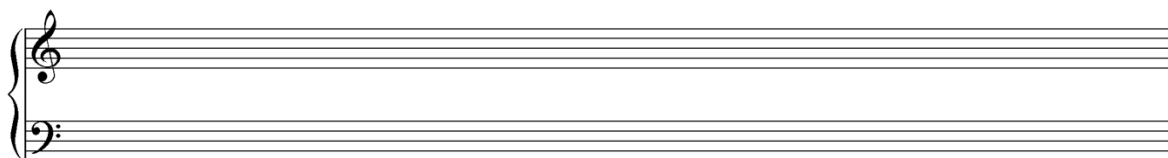
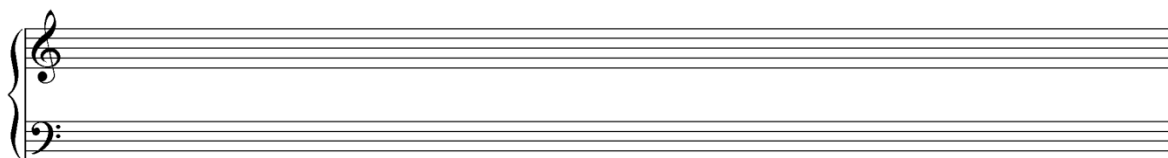
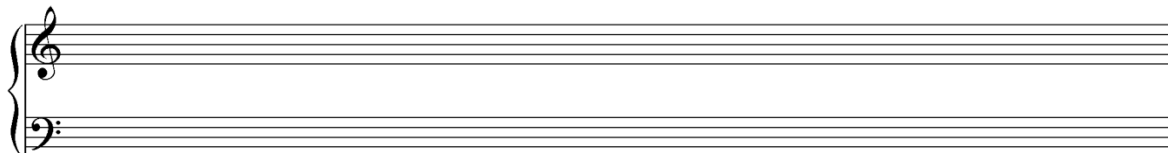




## EJERCICIO 12-2: FORMA BINARIA SECCIONAL CON RONDÓ

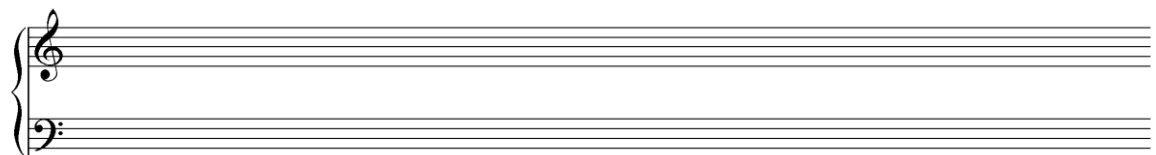
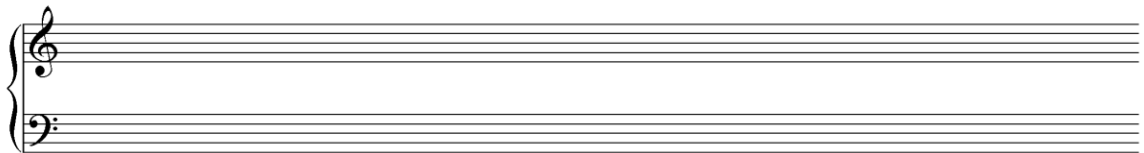
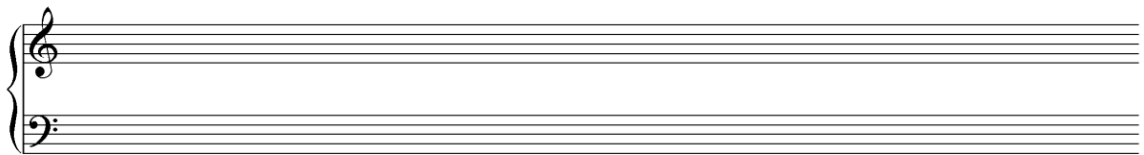
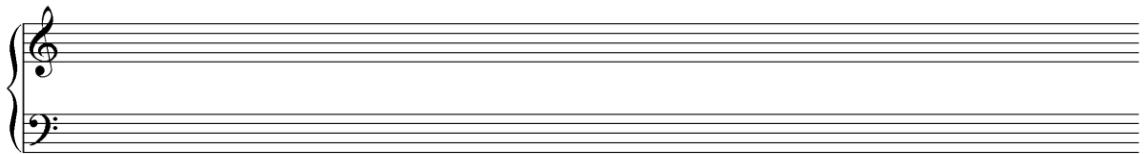
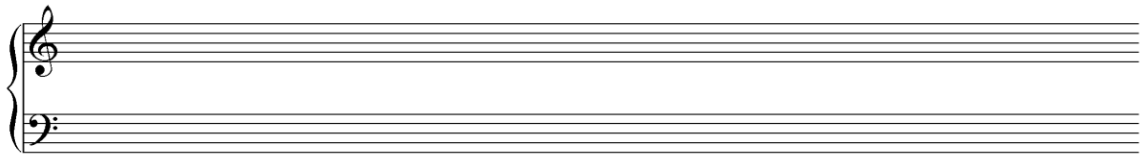
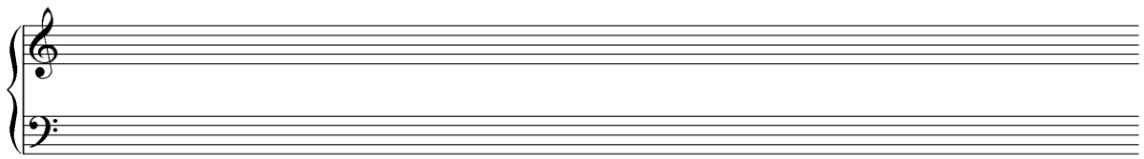
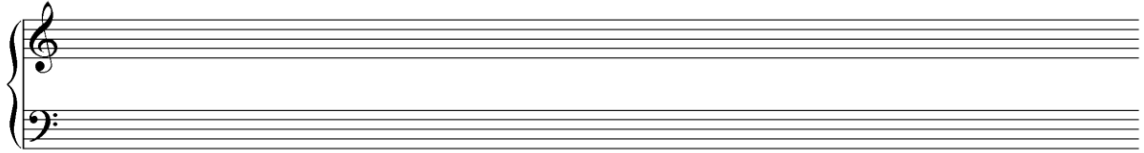
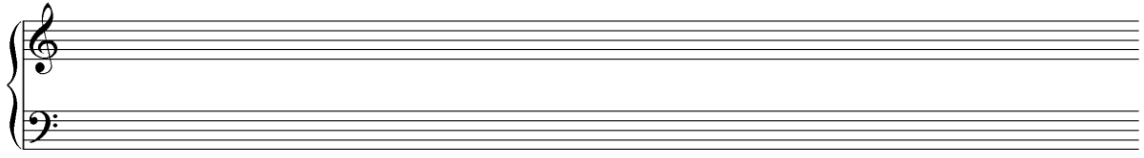
127

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 12-2** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 12-4: Forma binaria seccional con rondó** experimenta con diferentes frases, períodos, compases, tonalidades y movimientos armónicos. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



ANEXO I: CUADERNO DE EJERCICIOS

---

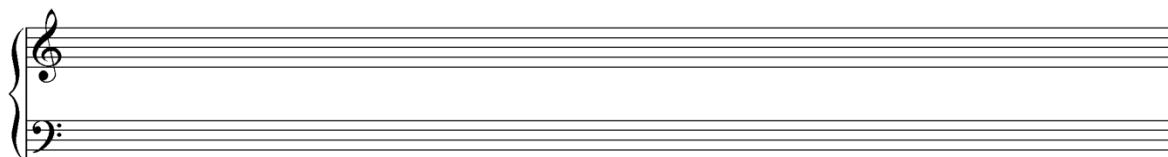
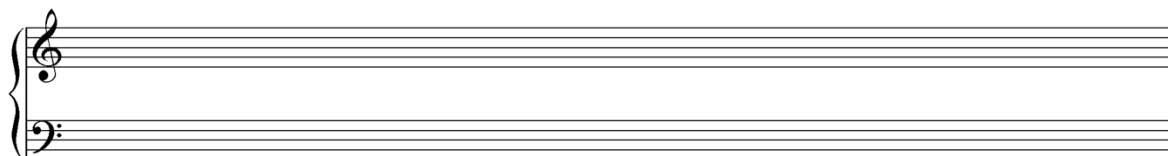
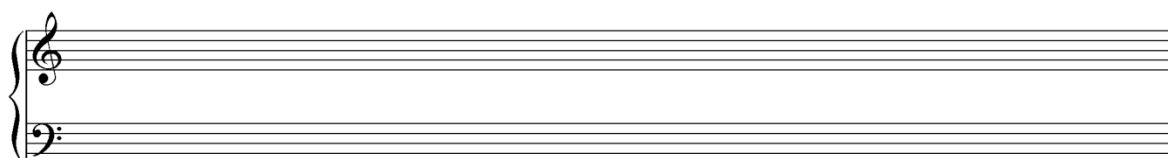
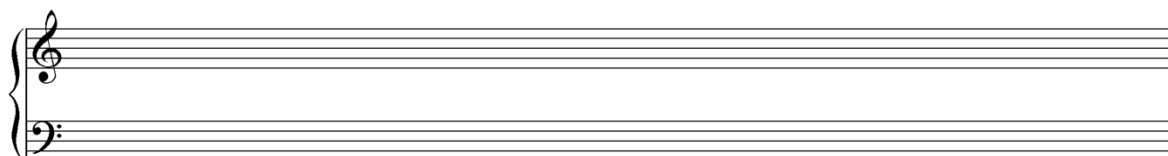
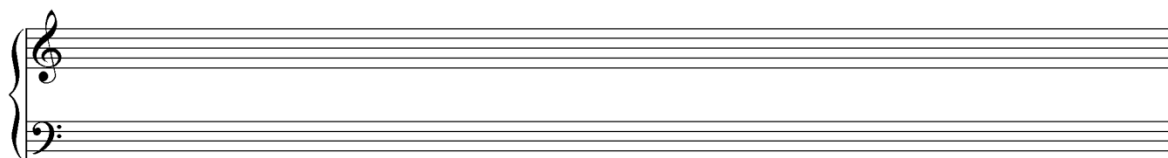
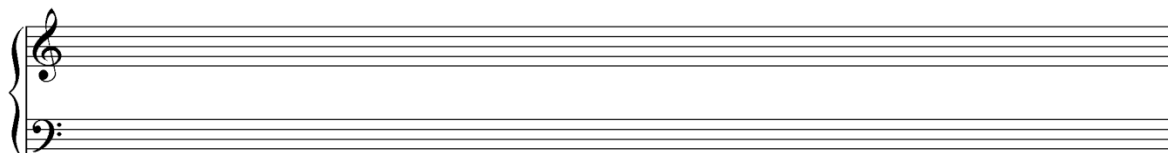




**EJERCICIO 12-3: FORMA BINARIA SECCIONAL *BARFORM***

129

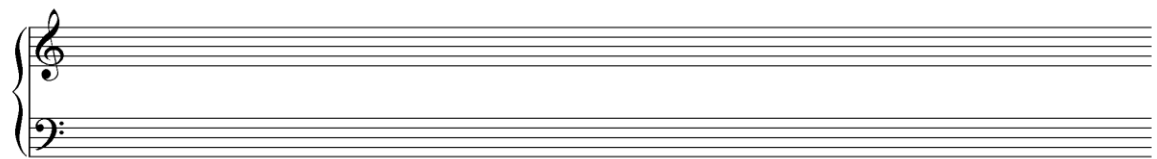
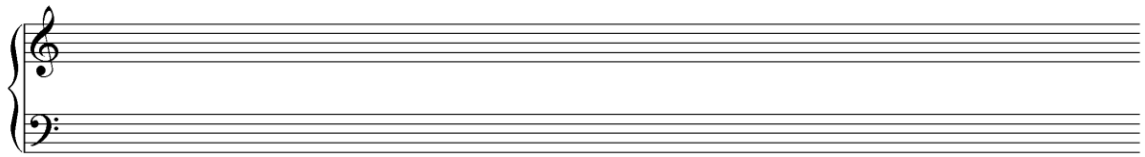
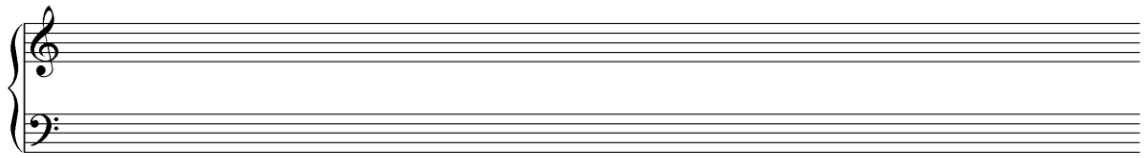
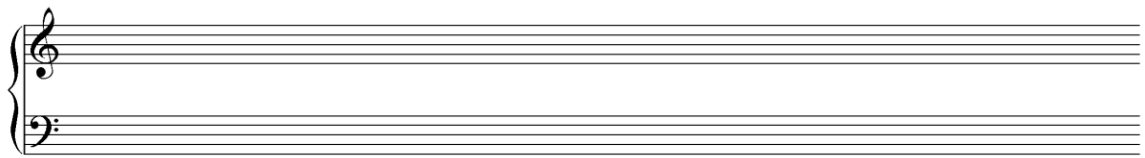
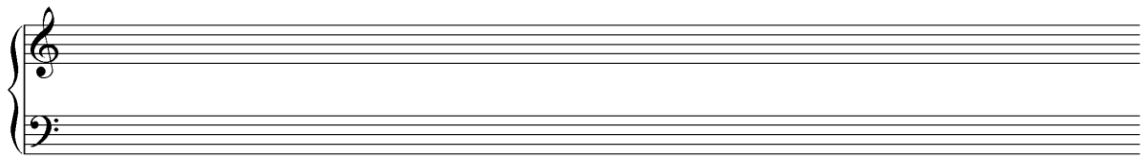
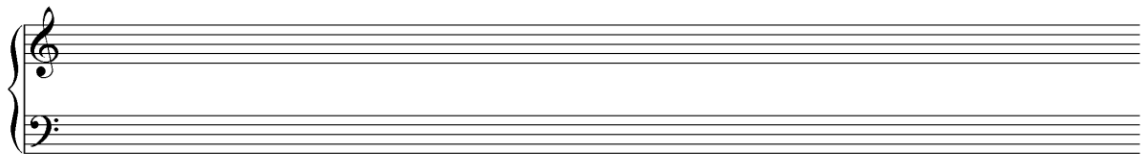
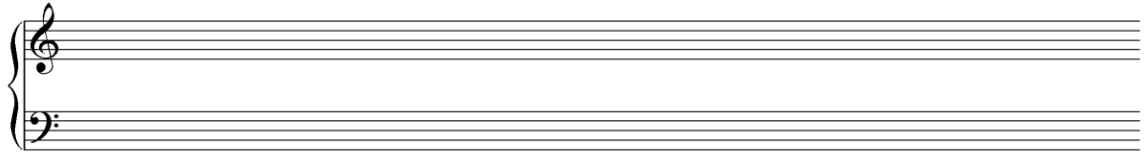
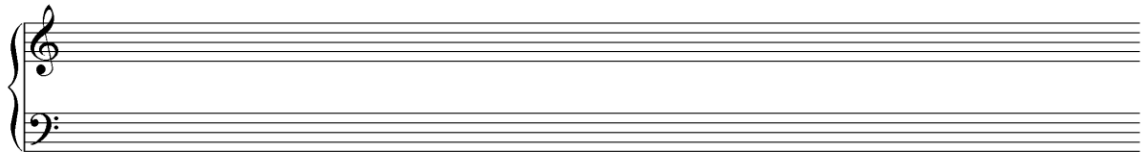
**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 12-3** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 12-5: Forma binaria seccional *barform*** experimenta con diferentes frases, períodos, compases, tonalidades y movimientos armónicos. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.





## ANEXO I: CUADERNO DE EJERCICIOS

---

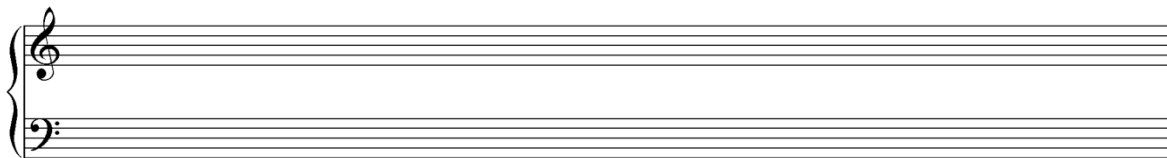
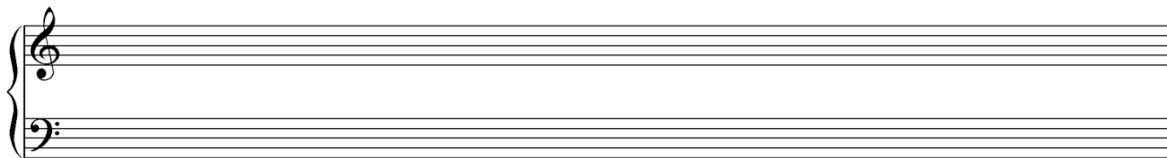
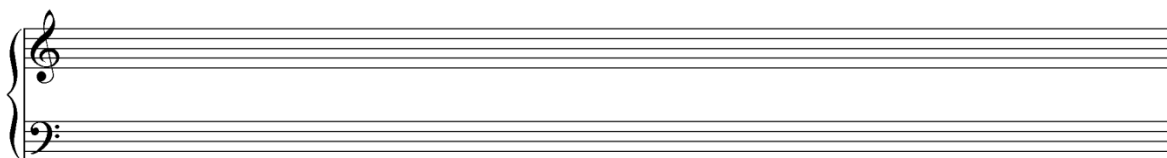
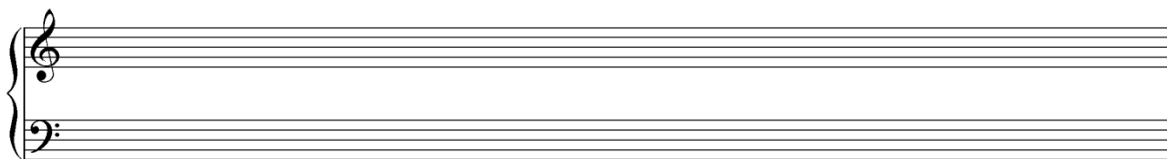
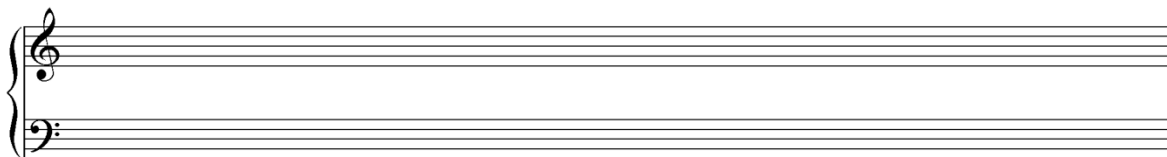
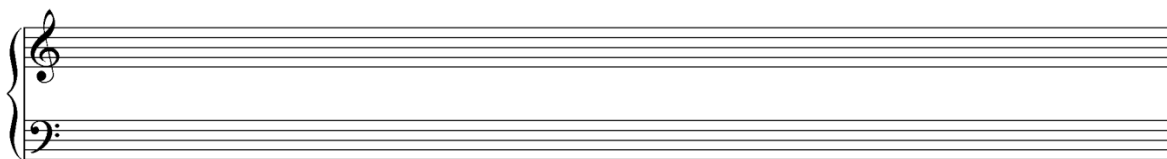




**EJERCICIO 12-4: FORMA BINARIA CONTINUA SIMPLE**

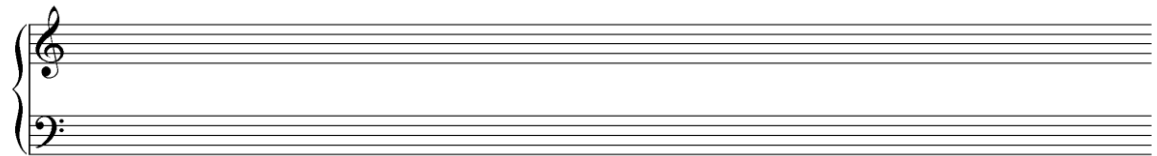
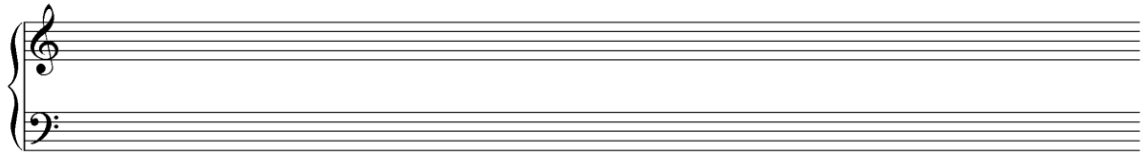
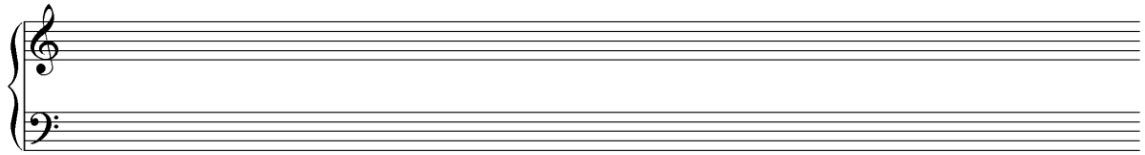
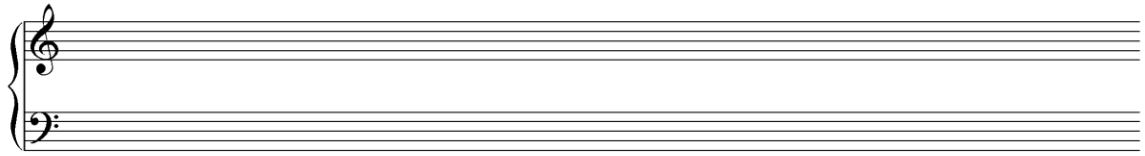
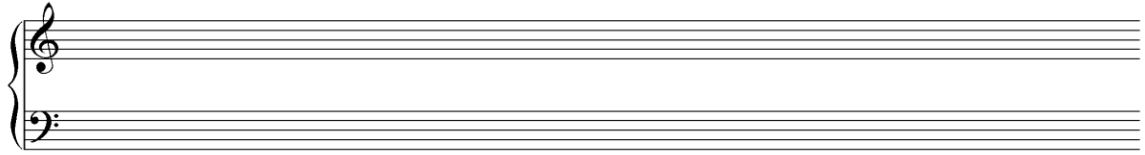
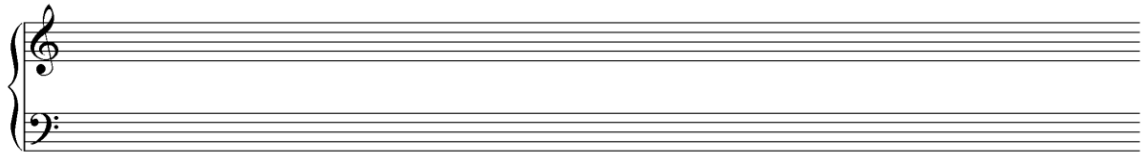
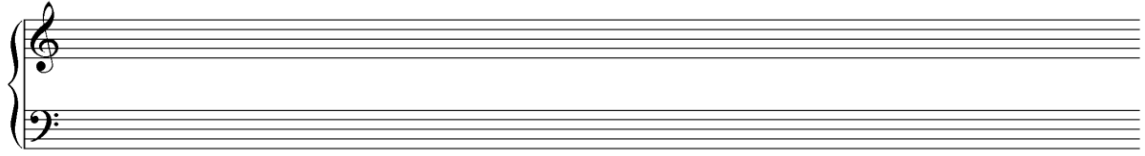
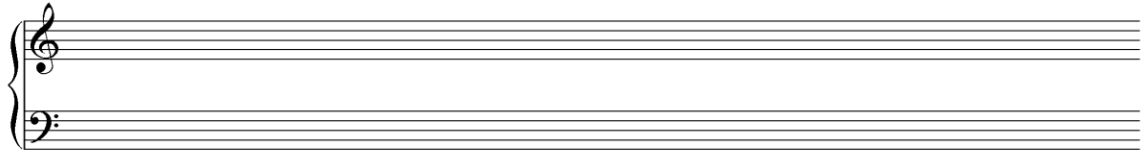
131

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 12-4** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 12-6: Forma binaria continua simple** experimenta con diferentes frases, períodos, compases, tonalidades y movimientos armónicos. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



ANEXO I: CUADERNO DE EJERCICIOS

---

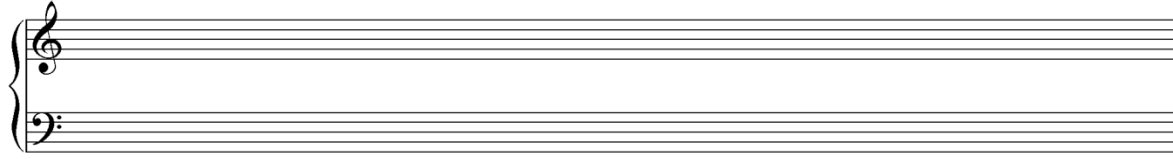
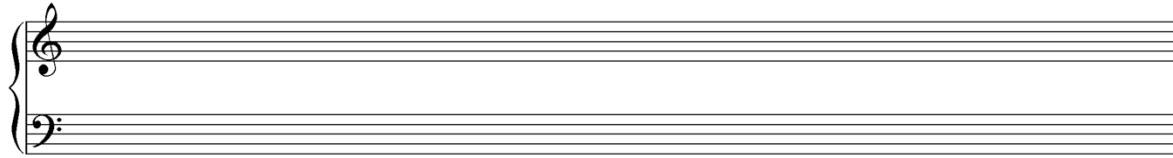
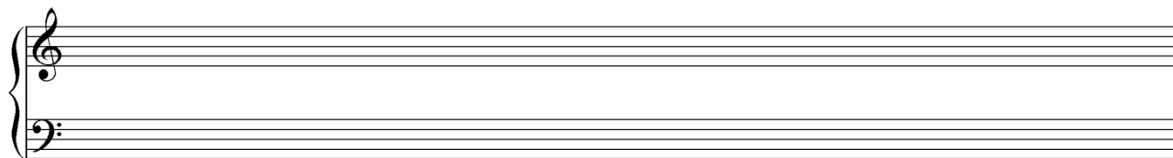
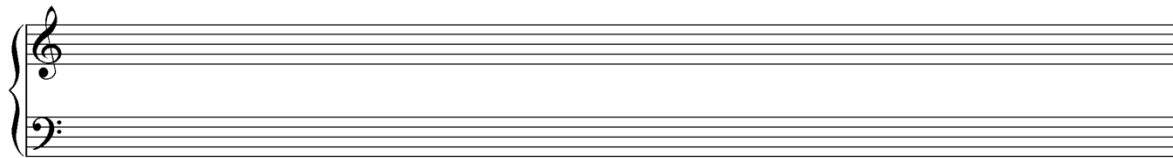
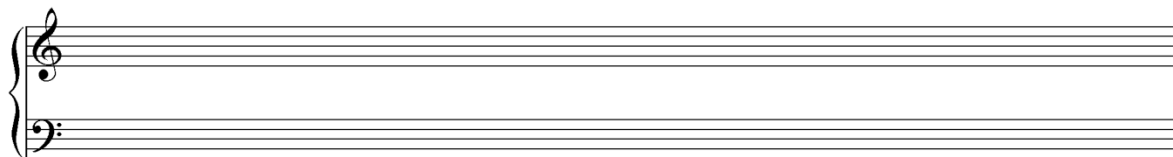
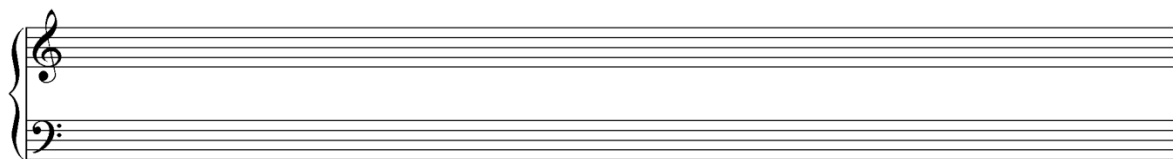




**EJERCICIO 12-5: FORMA BINARIA CONTINUA CON RONDÓ**

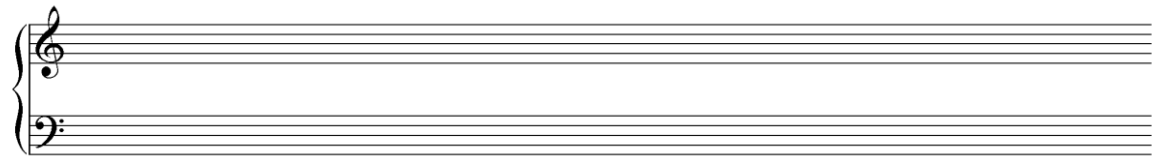
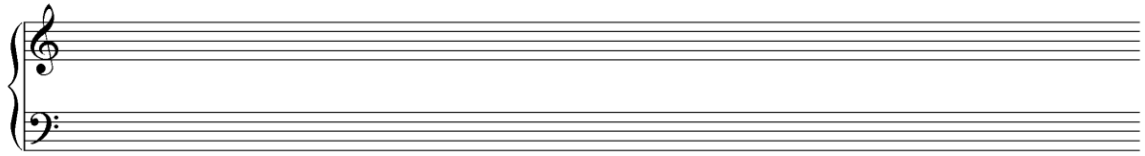
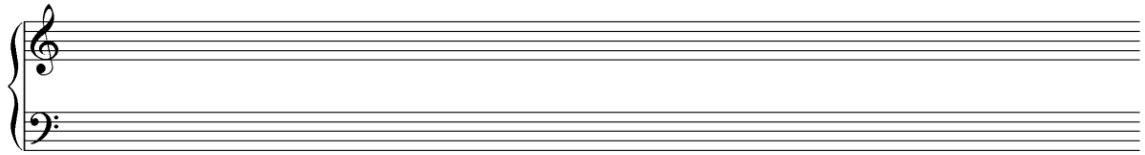
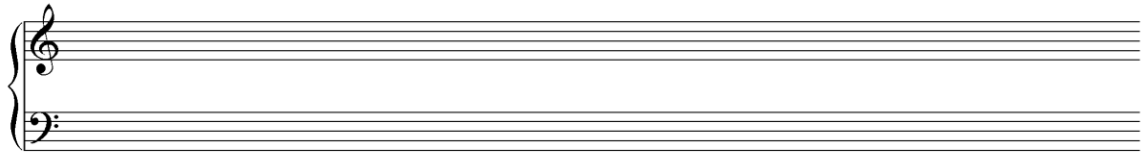
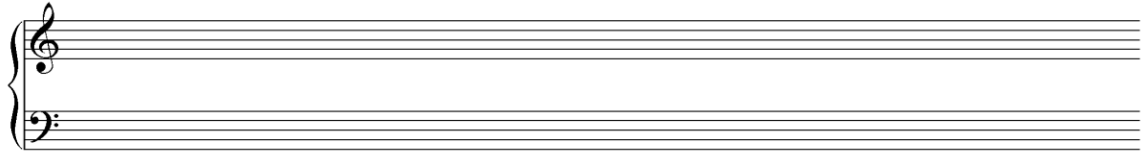
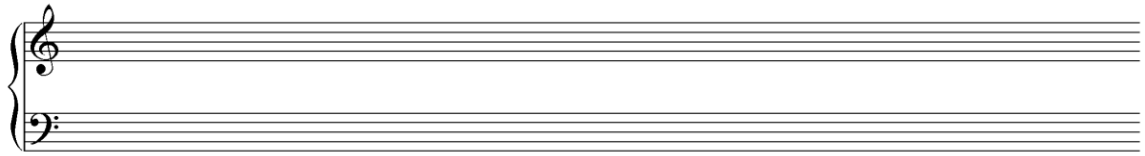
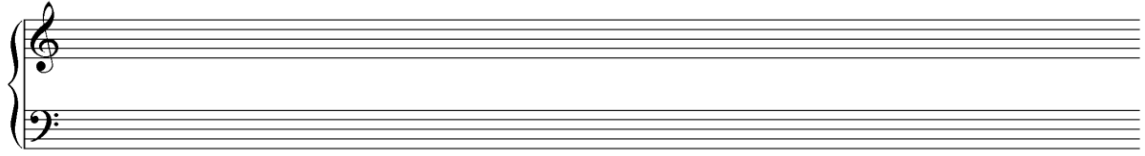
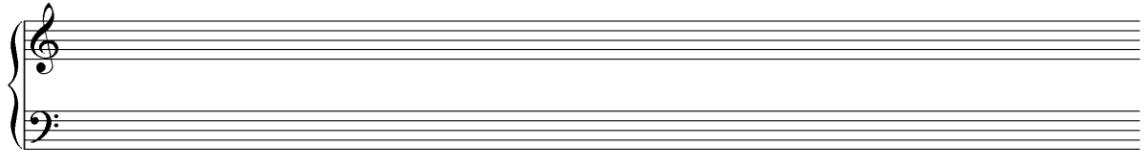
133

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 12-5** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 12-7: Forma binaria continua con rondó** experimenta con diferentes frases, períodos, compases, tonalidades y movimientos armónicos. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



ANEXO I: CUADERNO DE EJERCICIOS

---

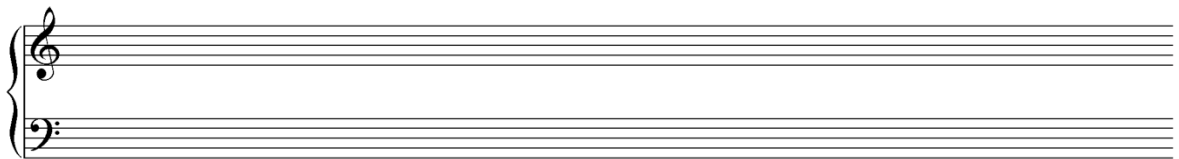
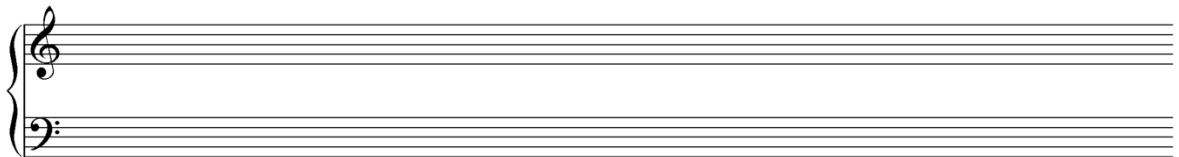
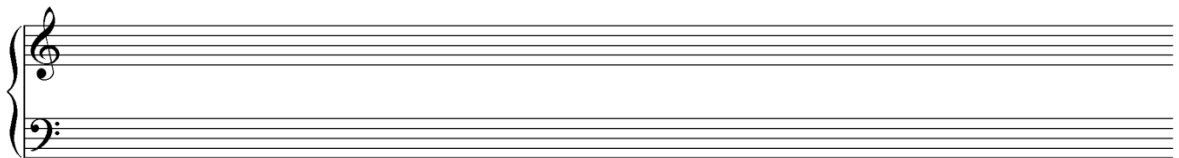
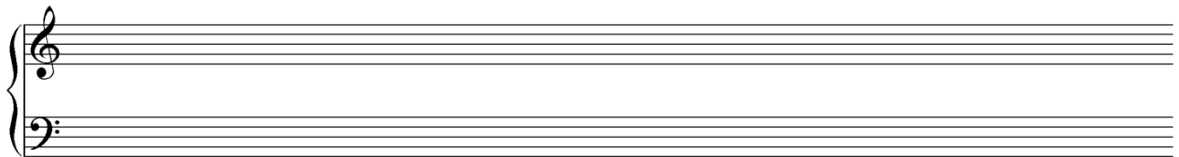
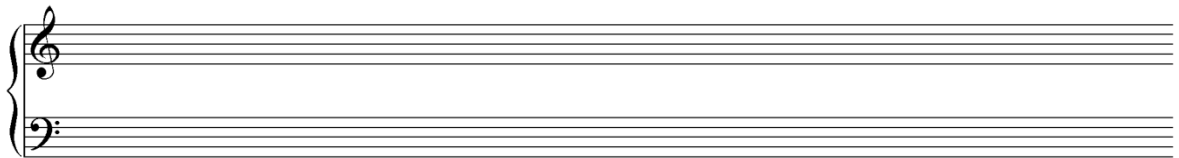
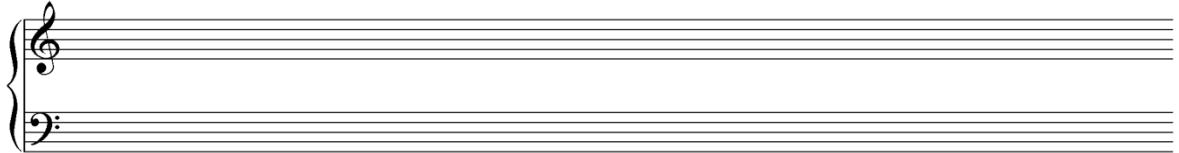




**EJERCICIO 12-6: FORMA BINARIA CONTINUA BALANCEADA**

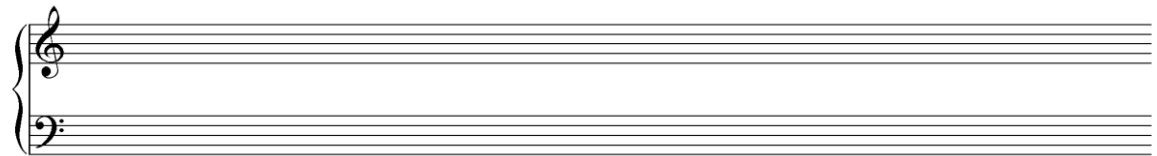
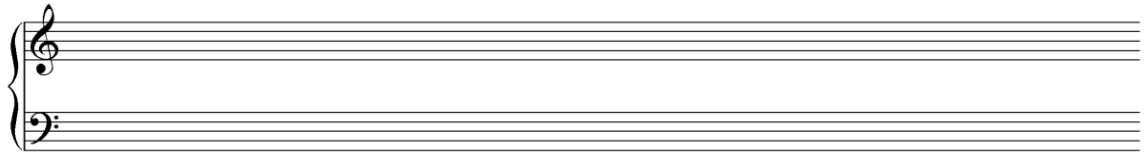
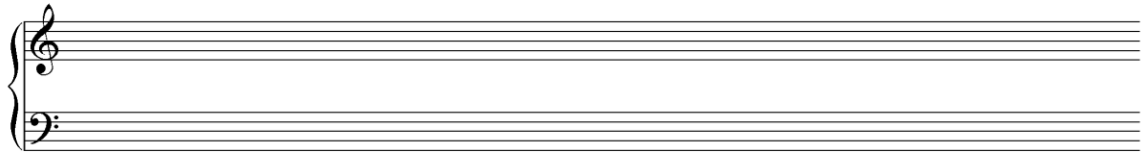
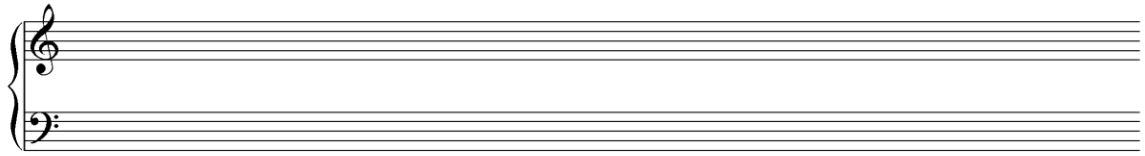
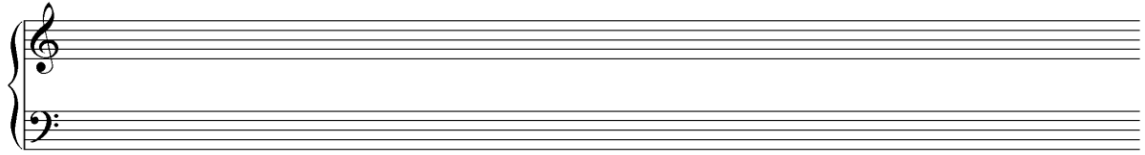
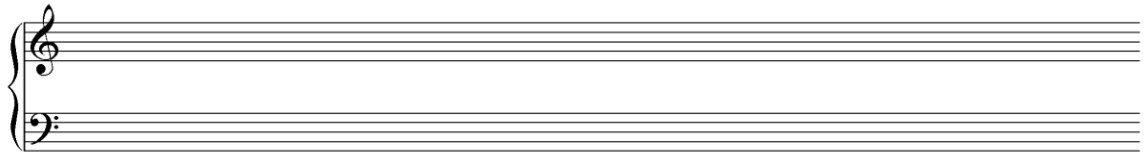
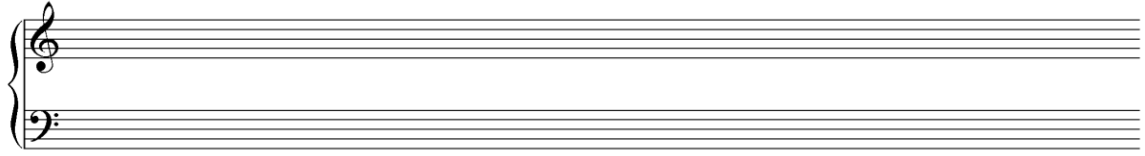
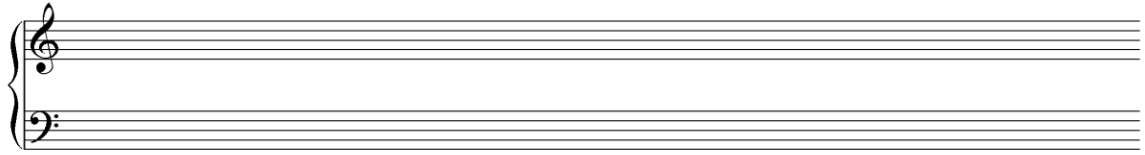
135

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 12-6** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 12-8: Forma binaria continua balanceada** experimenta con diferentes frases, períodos, compases, tonalidades y movimientos armónicos. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



ANEXO I: CUADERNO DE EJERCICIOS

---



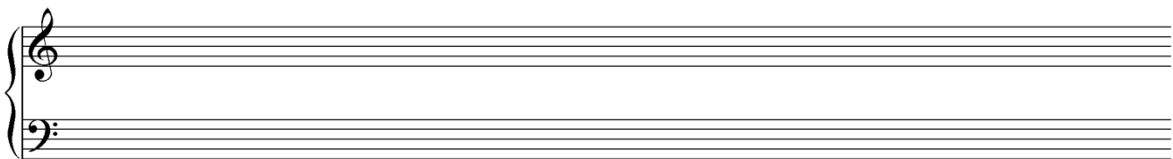
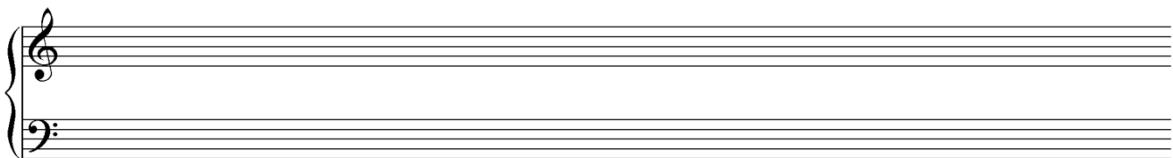
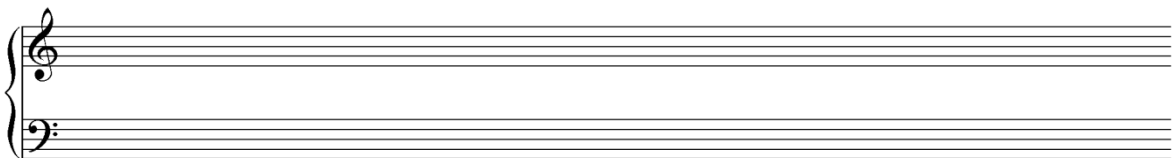
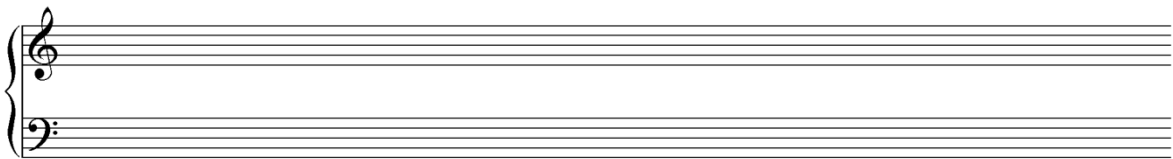
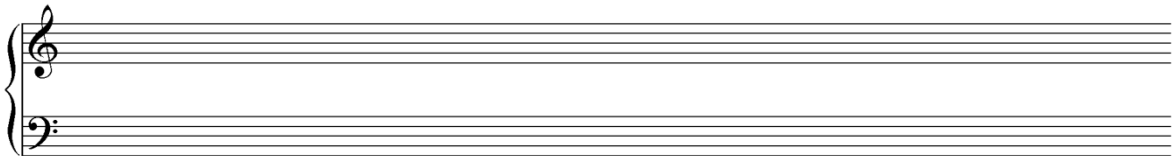
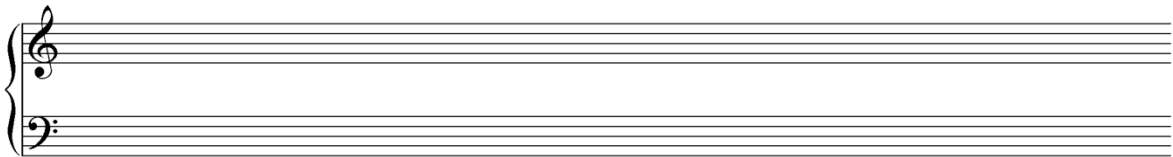
## LECCIÓN 13: FORMA TERNARIA



## EJERCICIO 13-1: FORMA TERNARIA SECCIONAL

137

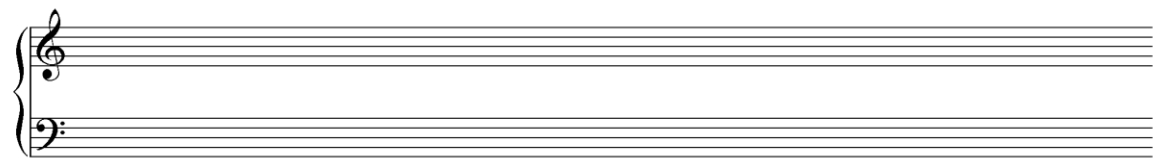
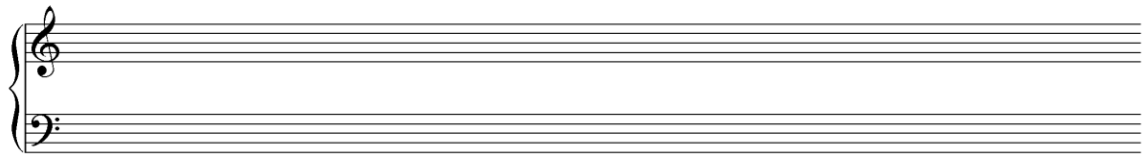
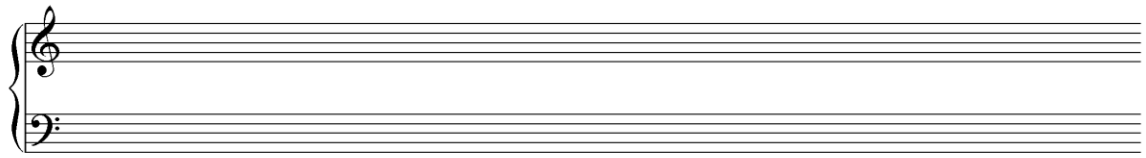
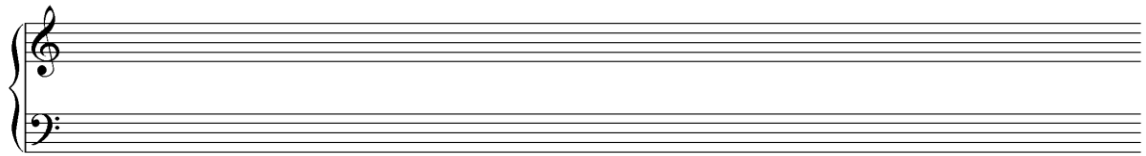
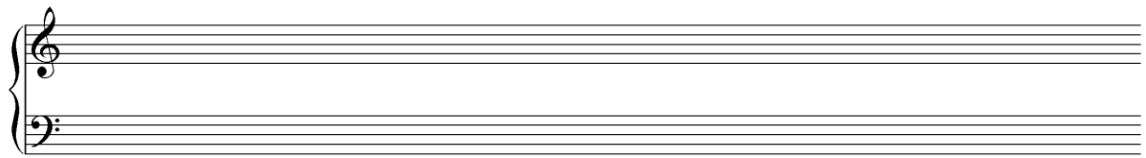
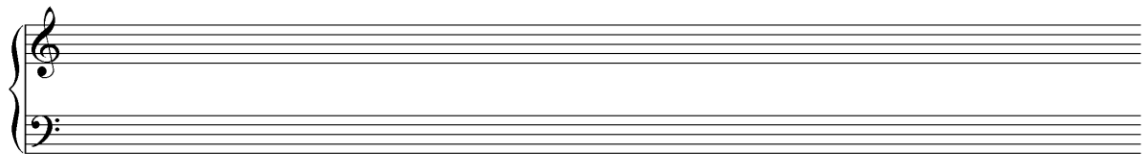
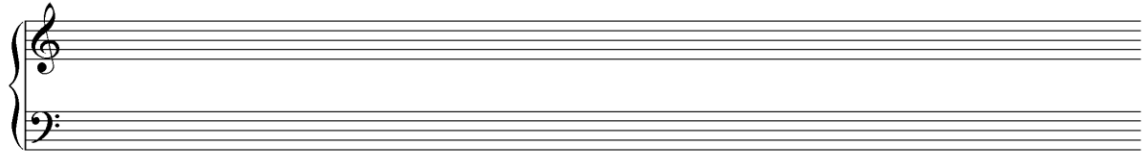
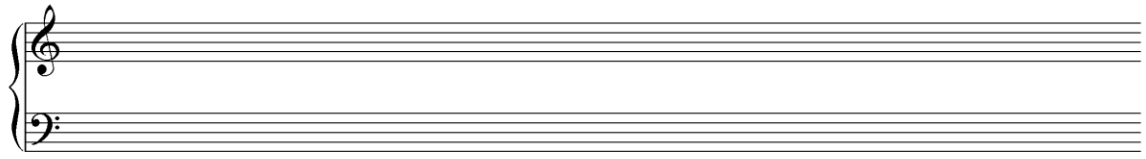
**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 13-1** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 13-3: Forma ternaria seccional** experimenta con diferentes frases, períodos, compases, tonalidades y movimientos armónicos. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.





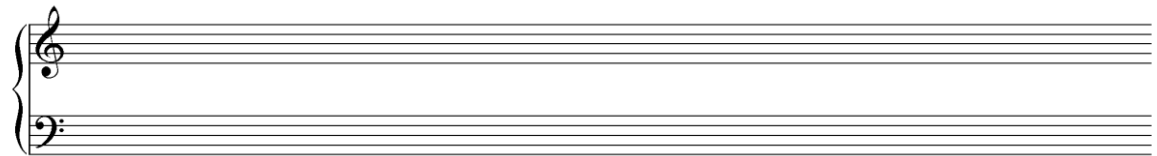
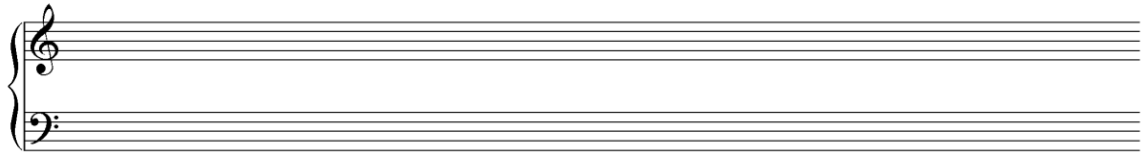
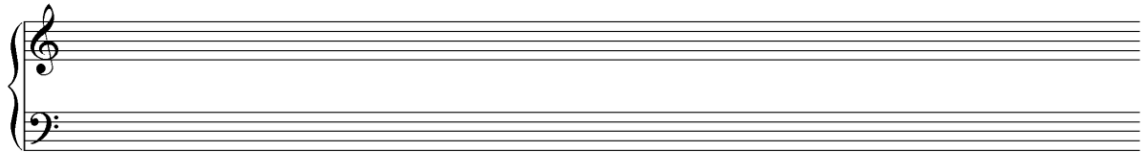
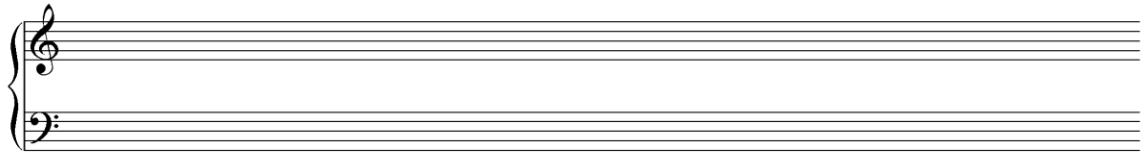
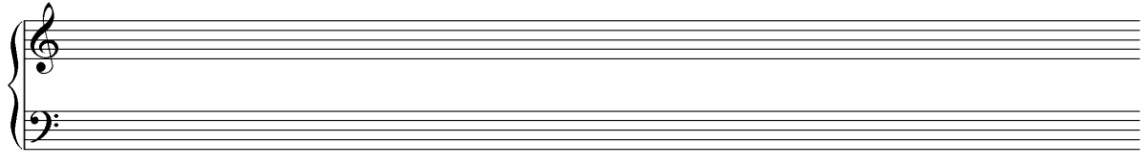
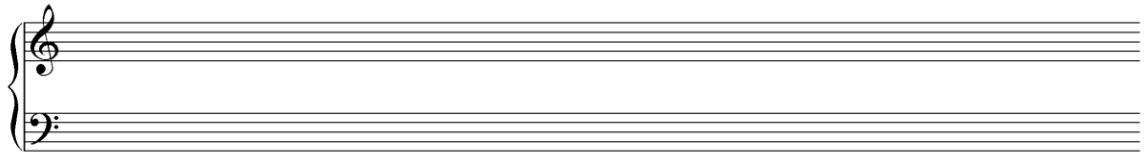
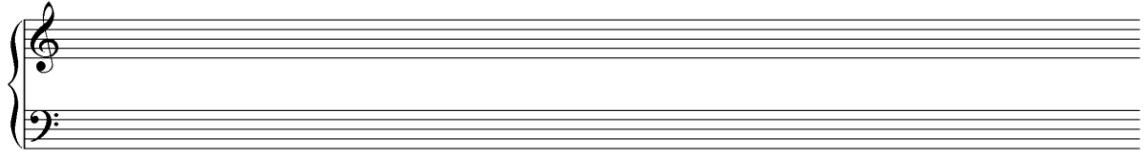
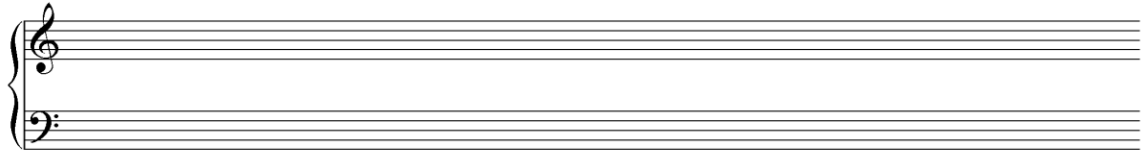
ANEXO I: CUADERNO DE EJERCICIOS

---



ANEXO I: CUADERNO DE EJERCICIOS

---

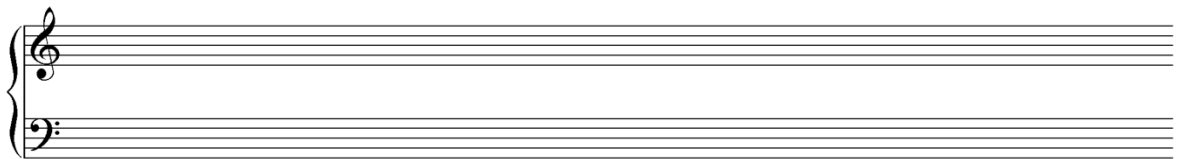
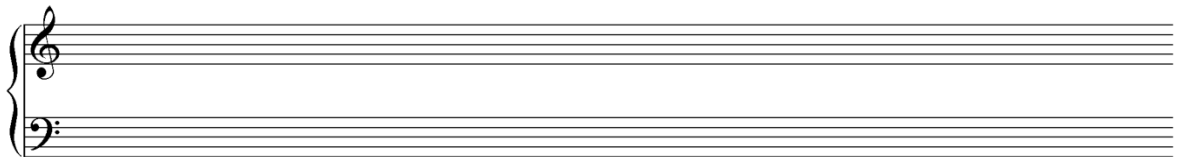
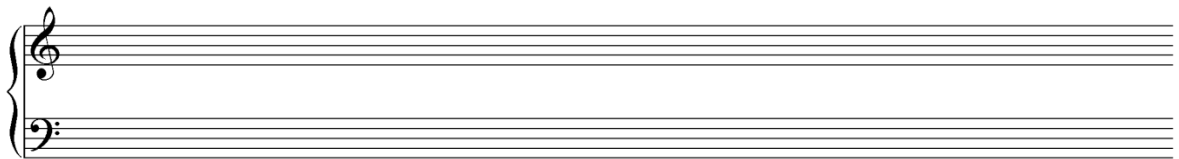
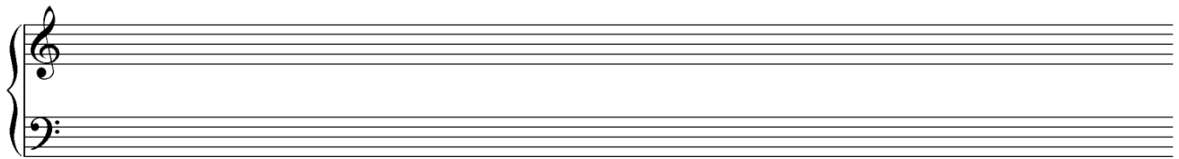
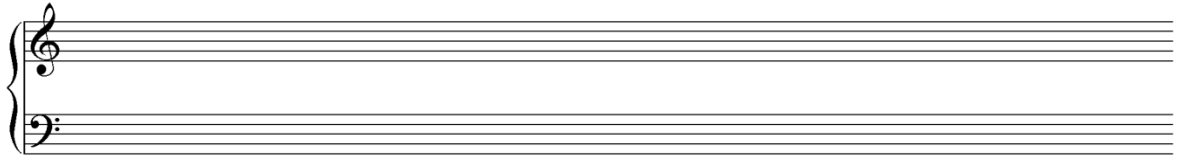
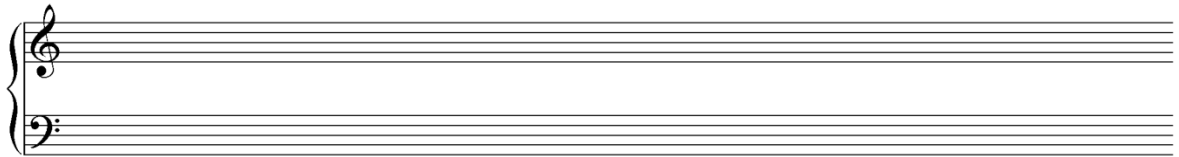




**EJERCICIO 13-2: FORMA TERNARIA COMPLETAMENTE SECCIONAL**

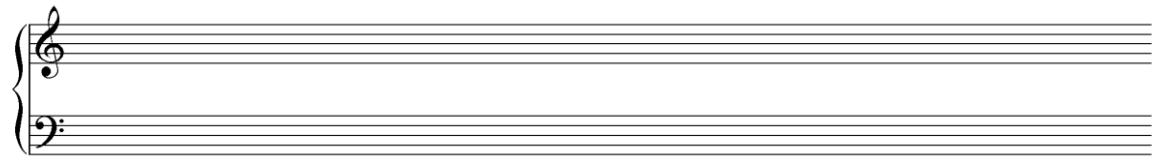
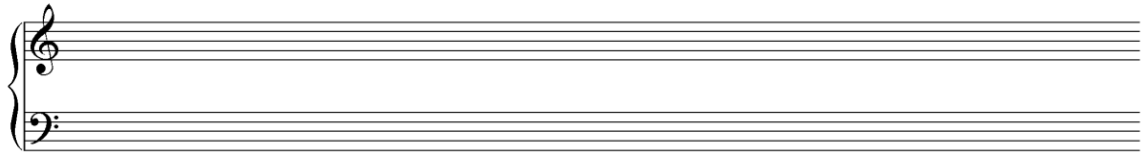
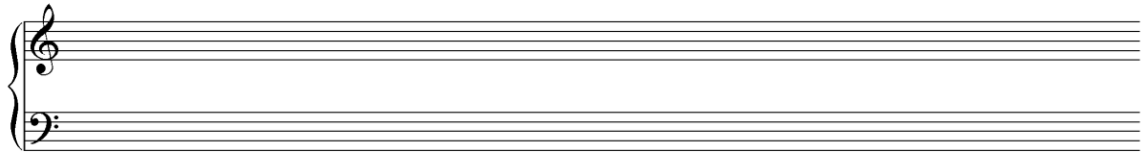
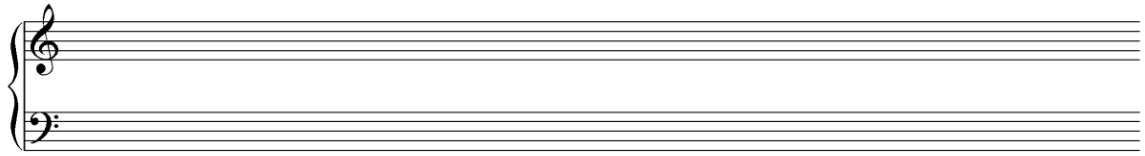
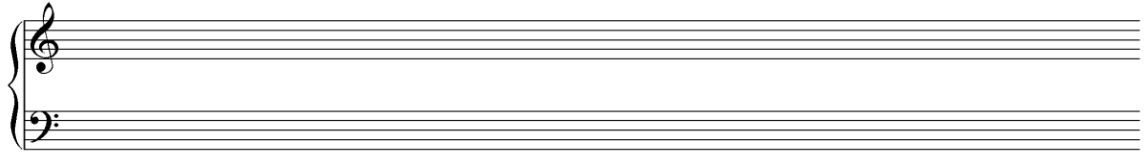
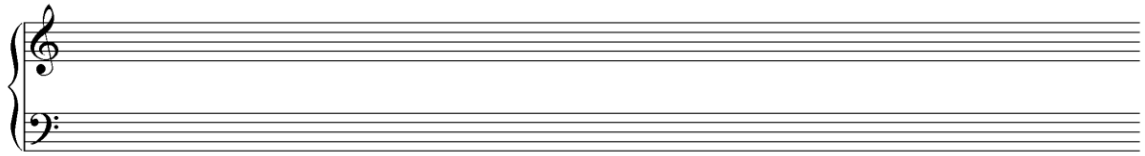
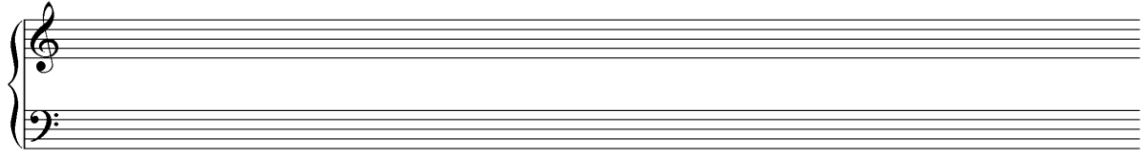
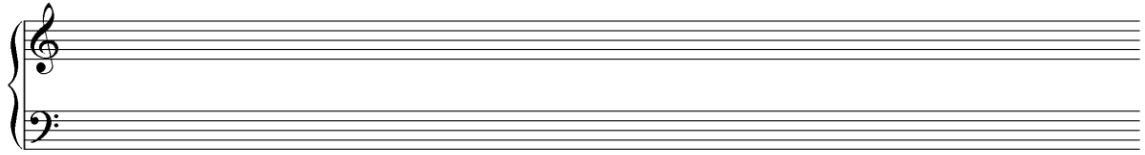
139

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 13-2** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 13-4: Forma ternaria completamente seccional** experimenta con diferentes frases, períodos, compases, tonalidades y movimientos armónicos. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



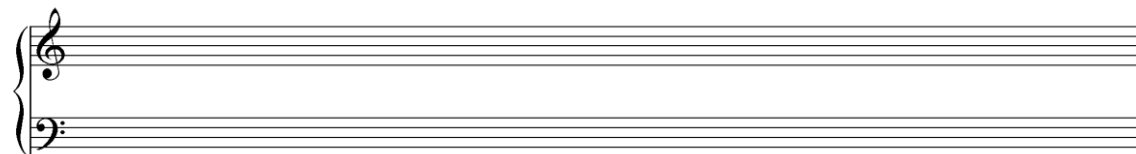
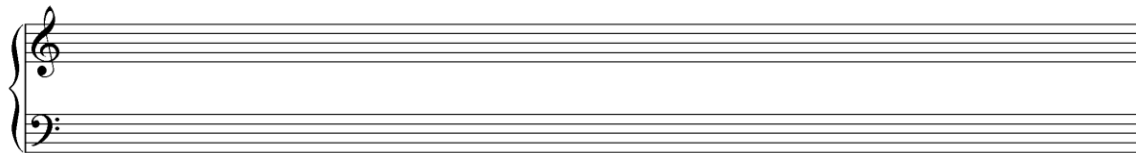
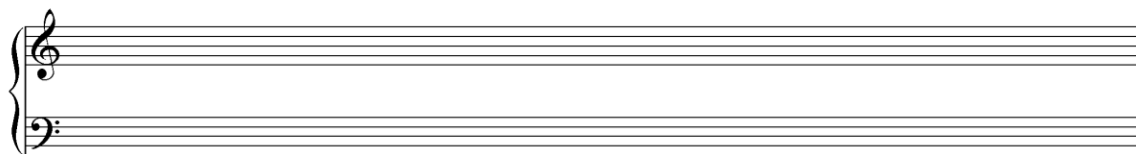
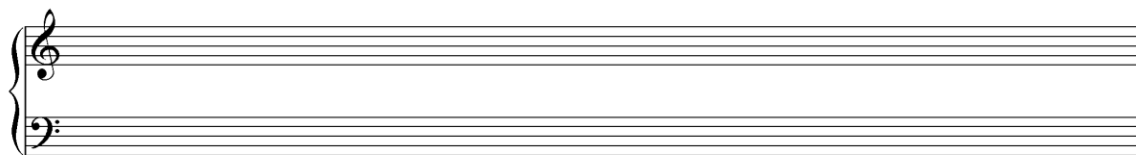
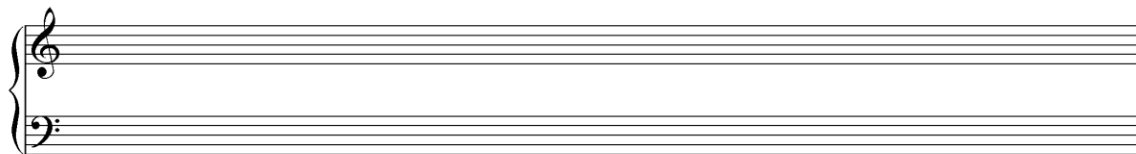
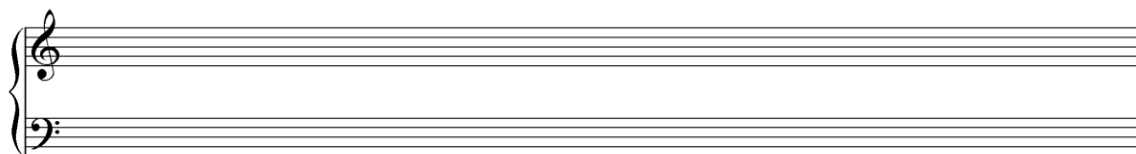
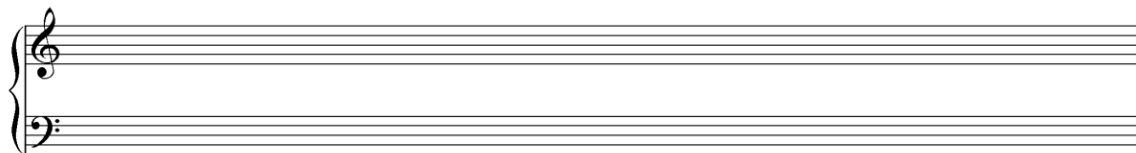
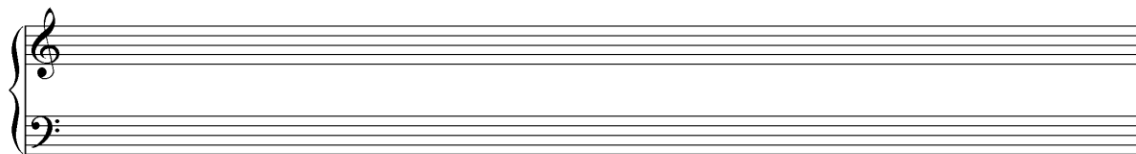
ANEXO I: CUADERNO DE EJERCICIOS

---



ANEXO I: CUADERNO DE EJERCICIOS

---

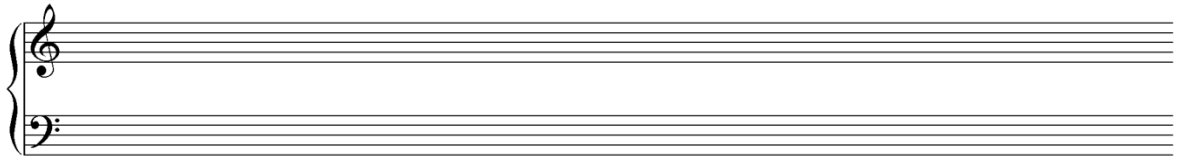
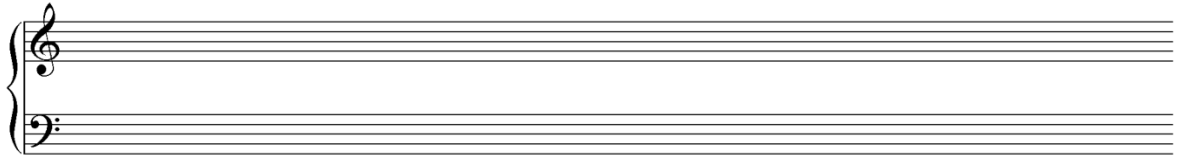
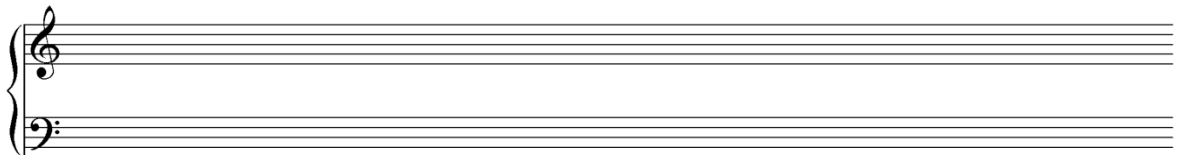
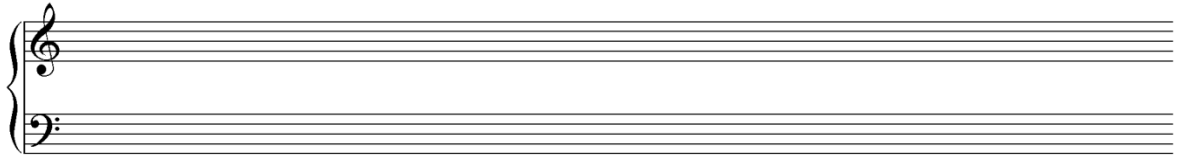
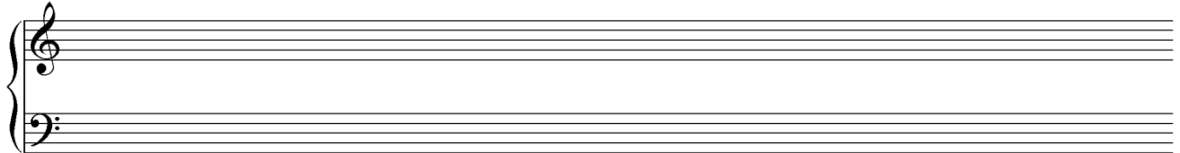
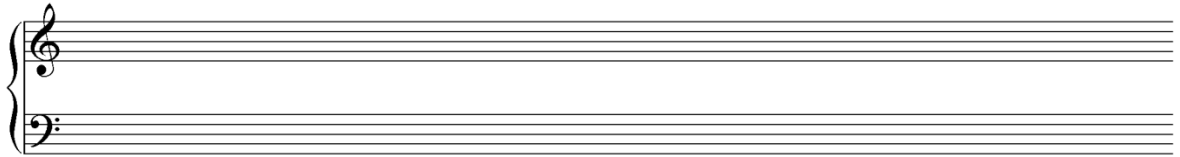




**EJERCICIO 13-3: FORMA TERNARIA CONTINUA**

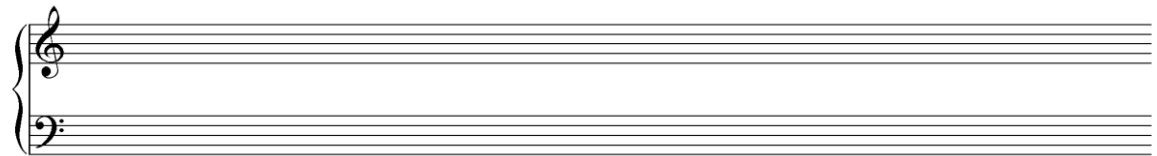
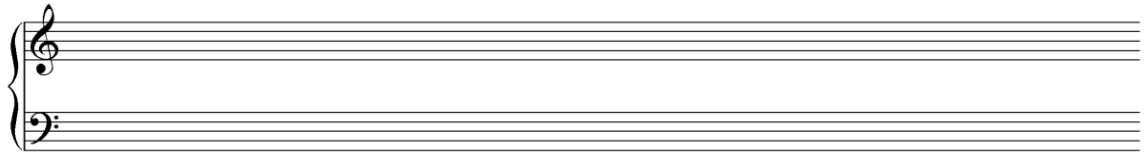
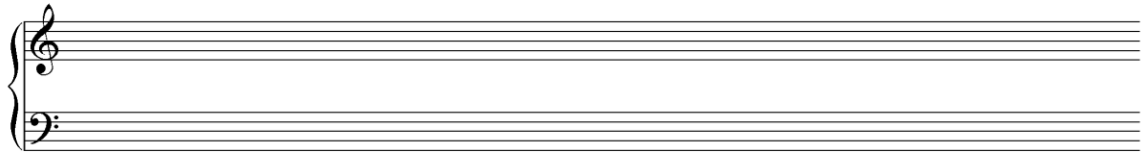
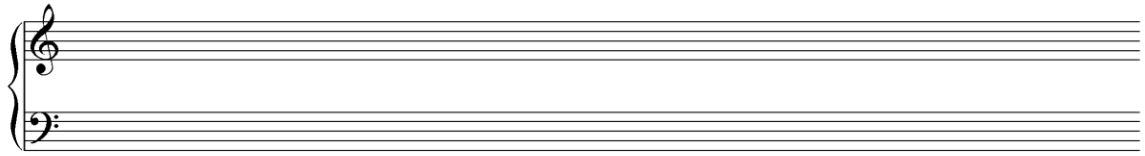
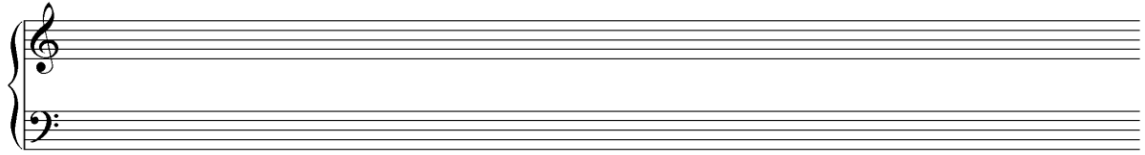
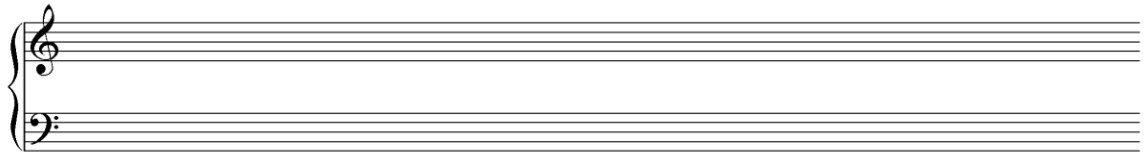
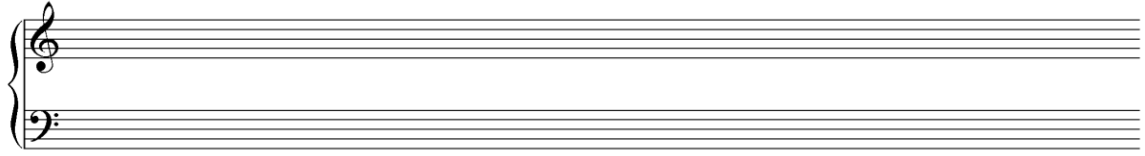
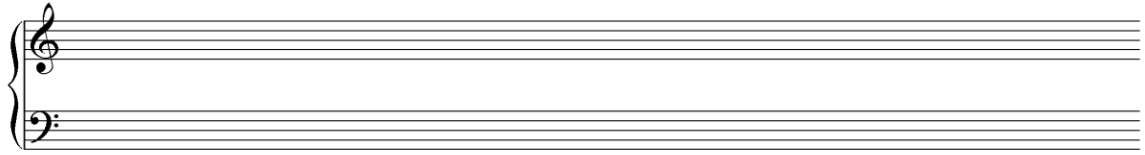
141

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 13-3** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 13-6: Forma ternaria continua** experimenta con diferentes frases, períodos, compases, tonalidades y movimientos armónicos. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



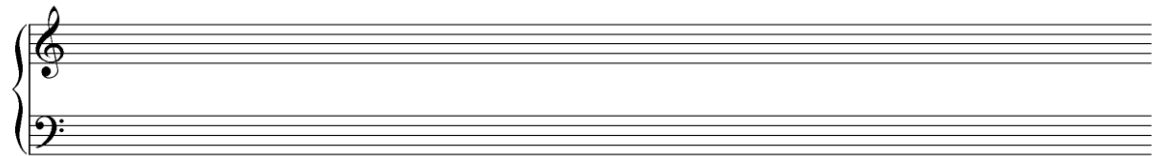
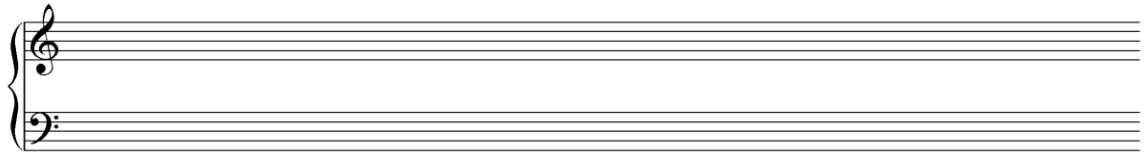
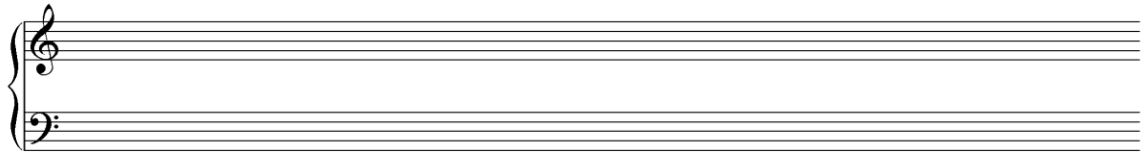
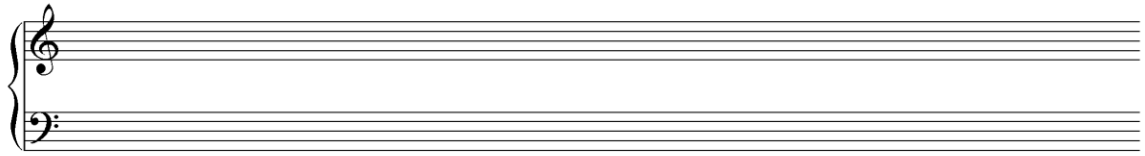
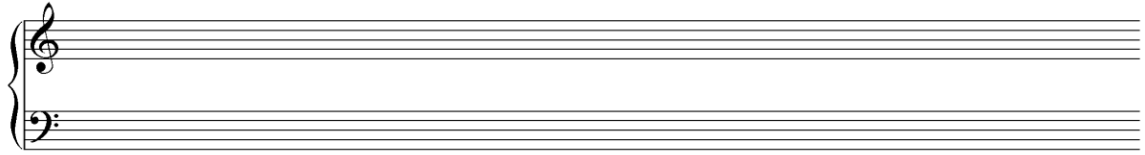
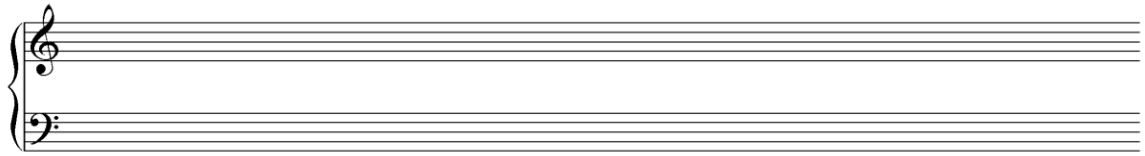
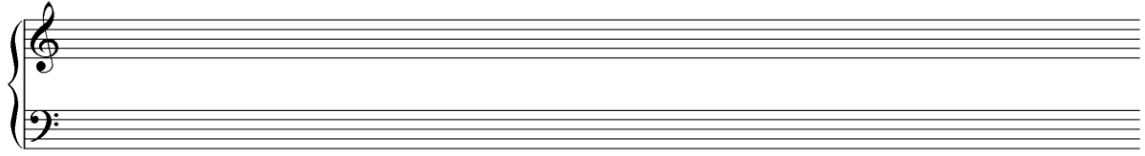
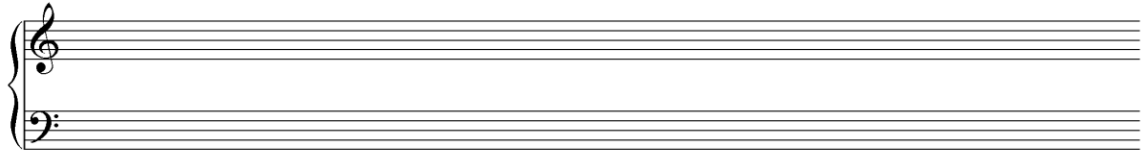
ANEXO I: CUADERNO DE EJERCICIOS

---



ANEXO I: CUADERNO DE EJERCICIOS

---





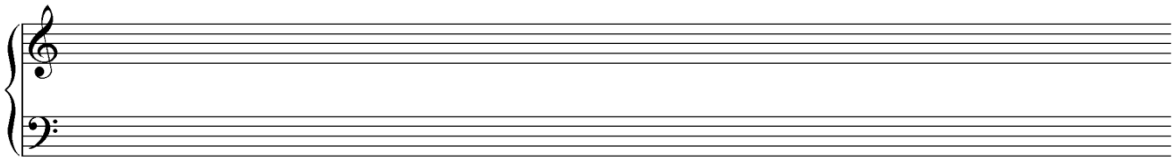
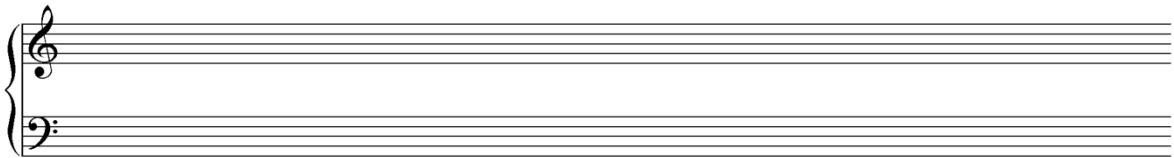
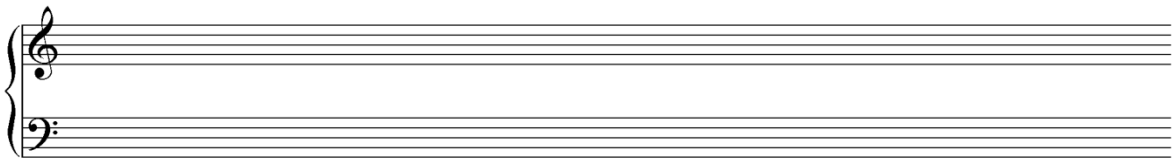
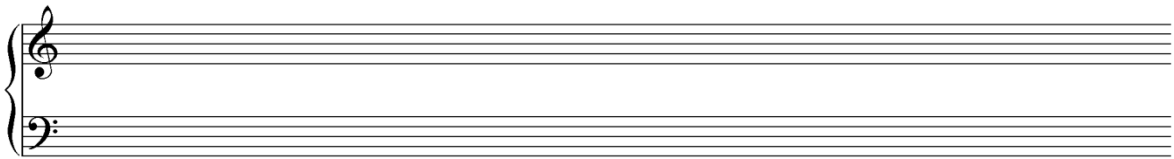
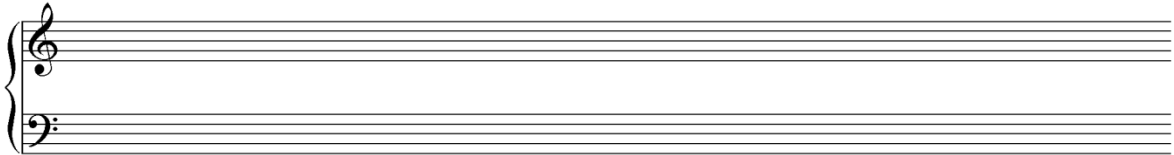
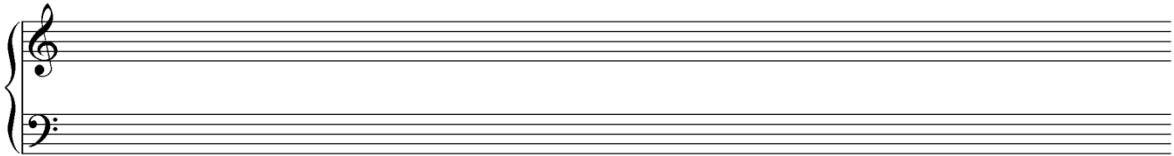
## LECCIÓN 14: FORMA RONDÓ



## EJERCICIO 14-1: SEGUNDO RONDÓ (5 PARTES)

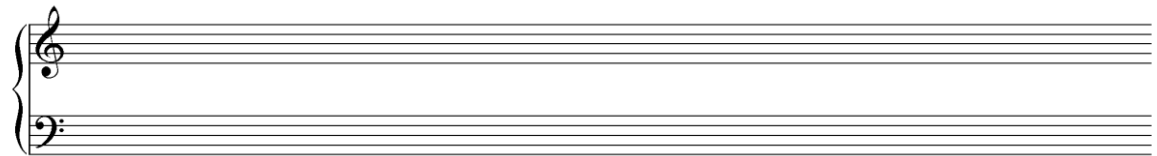
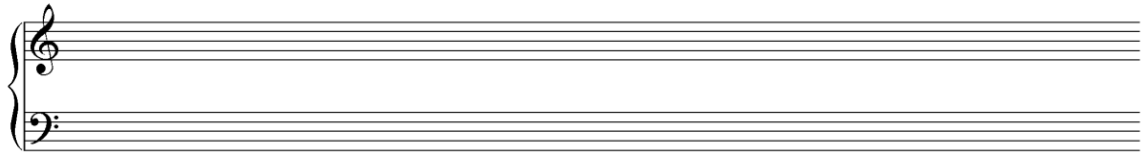
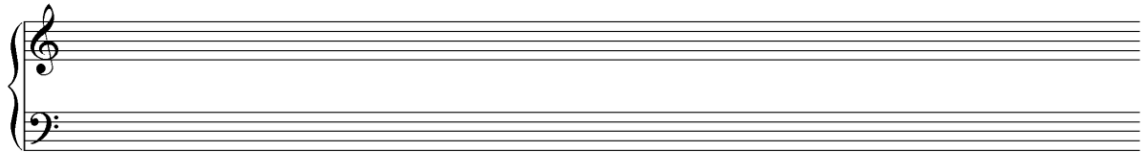
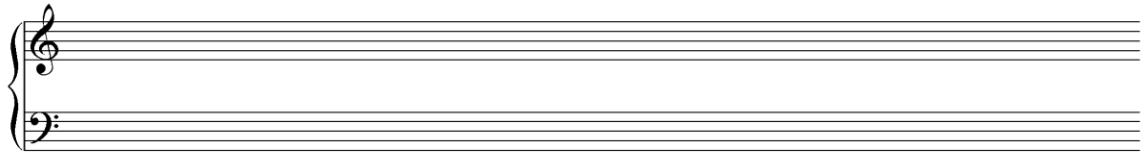
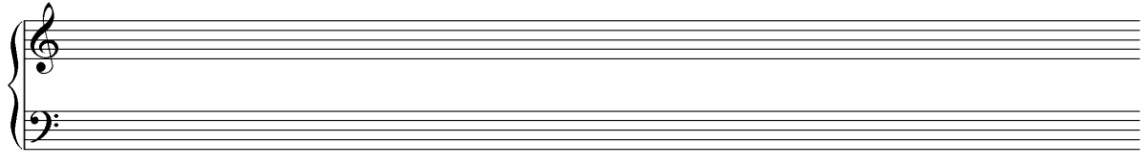
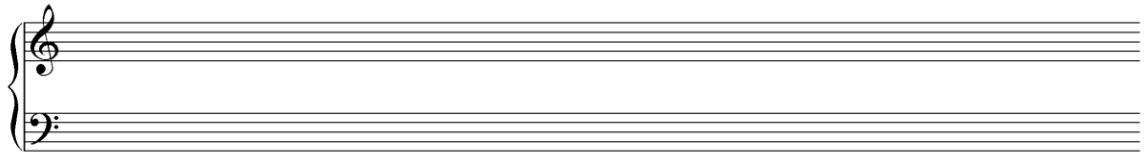
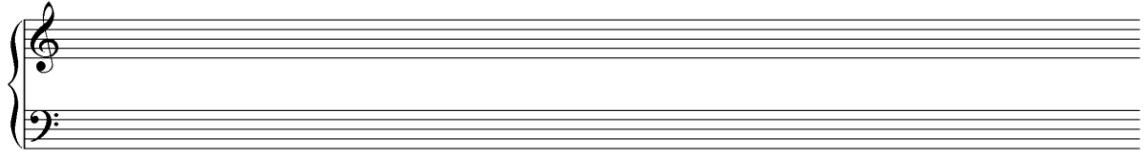
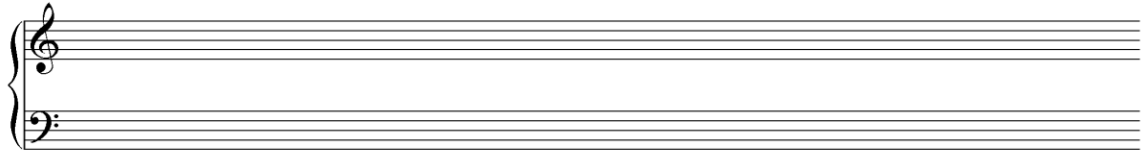
143

**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 14-1** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 14-2: Segundo rondó (5 partes)** experimenta con diferentes frases, períodos, compases, tonalidades y movimientos armónicos. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.



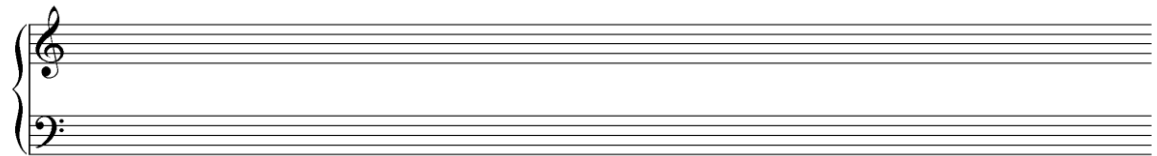
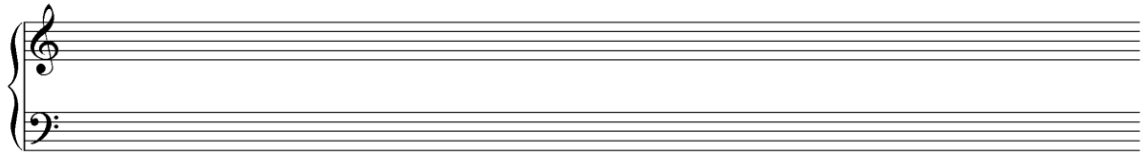
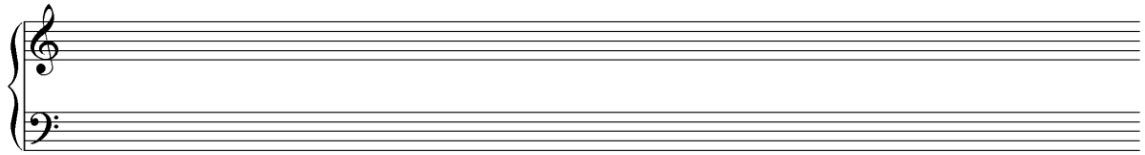
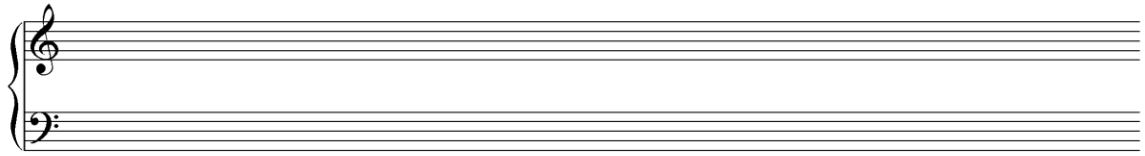
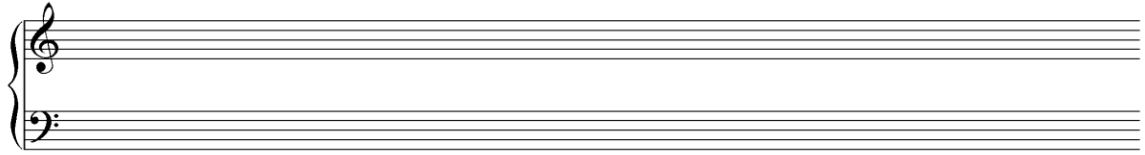
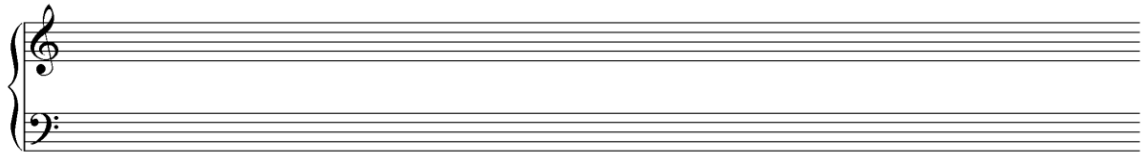
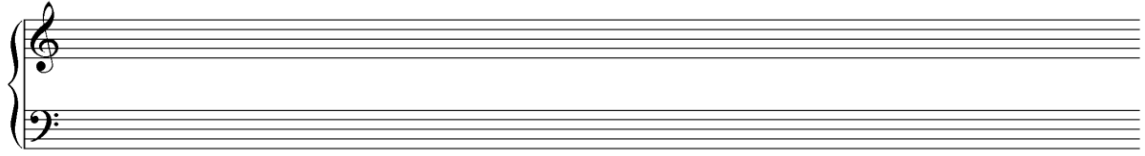
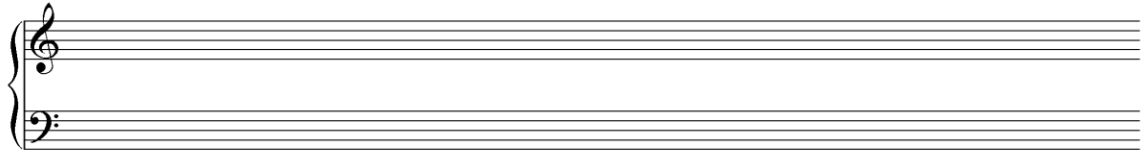
ANEXO I: CUADERNO DE EJERCICIOS

---



ANEXO I: CUADERNO DE EJERCICIOS

---





**EJERCICIO 14-2: TERCER RONDÓ (7 PARTES)**

145

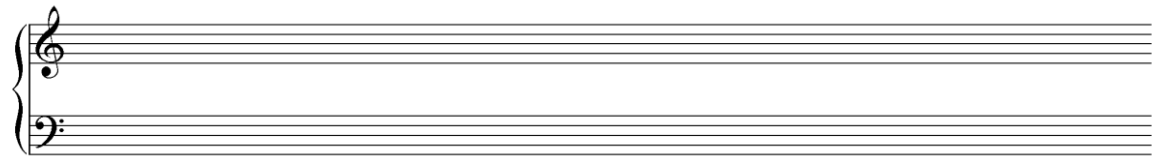
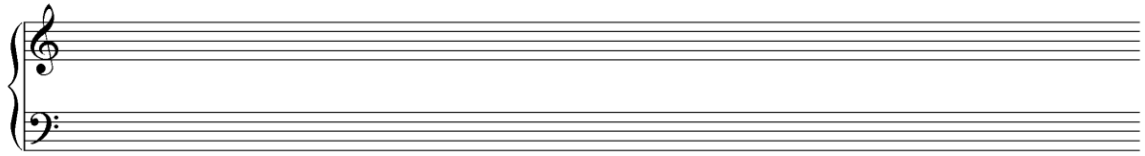
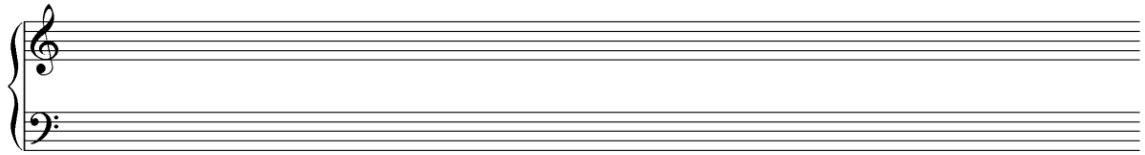
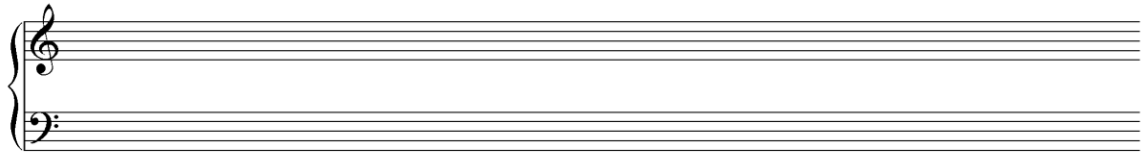
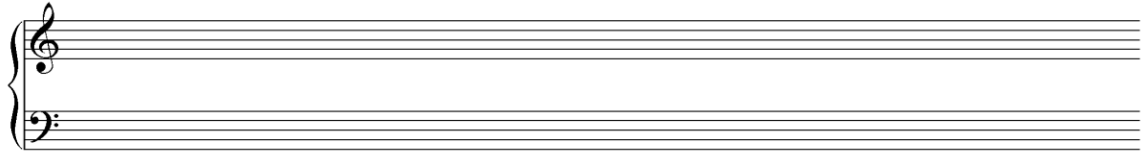
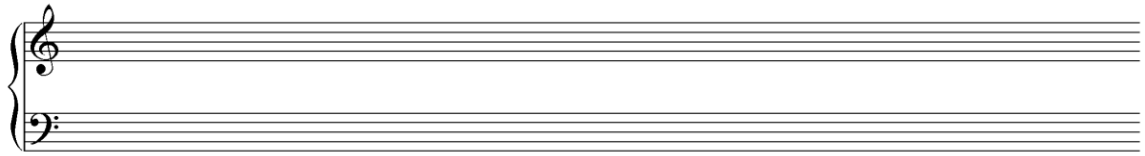
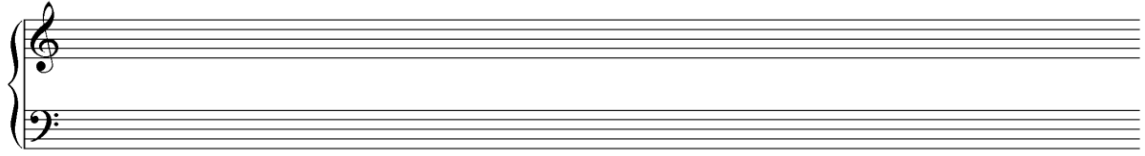
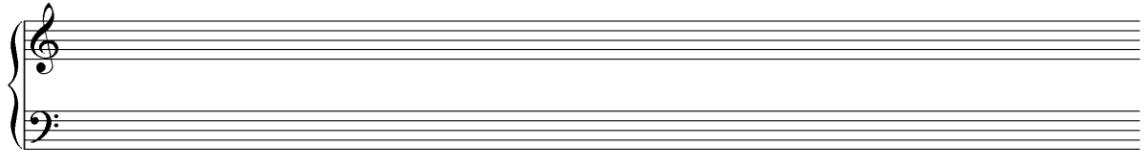
**PRÁCTICA** Realiza el **EJERCICIO 14-2** de ▶ a ▶. Apoyándote en la **Tabla 14-4: Tercer rondó (7 partes)** experimenta con diferentes frases, períodos, compases, tonalidades y movimientos armónicos. Escribe un ejemplo en tu Cuaderno de Ejercicios.

Tabla 14-6: Apunte

A P U N T E			
1 A	B	C	B'
2 FRASE 1 y 2, 5 y 6, 9 y 10, 13 y 14 Estructura	FRASE 3 y 4 Estructura	FRASE 7 y 8 Estructura	FRASE 11 y 12 Estructura
3 PERÍODO 1, 3, 5 y 7 Movimiento armónico	PERÍODO 2 Movimiento armónico	PERÍODO 4 Movimiento armónico	PERÍODO 6 Movimiento armónico
4 Motivo:	Motivo:	Motivo:	Motivo:
5 Tonalidad:	Tonalidad:	Tonalidad:	Tonalidad:

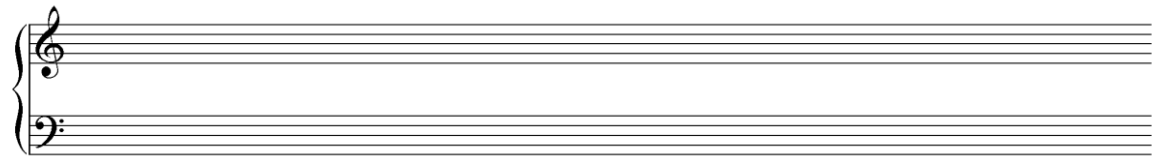
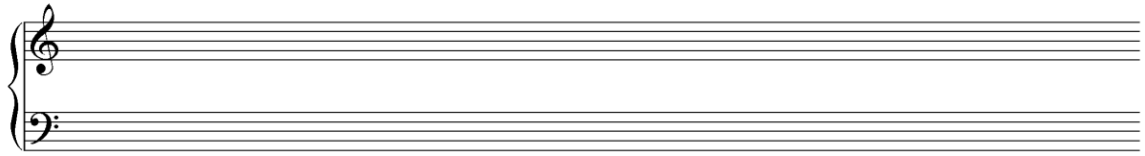
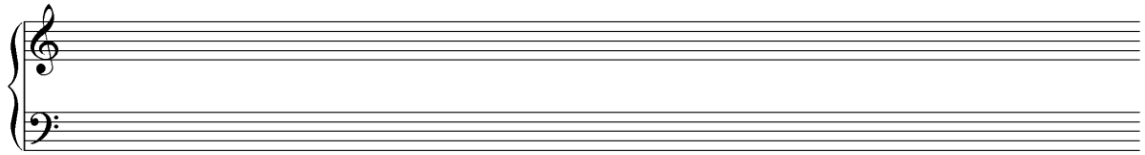
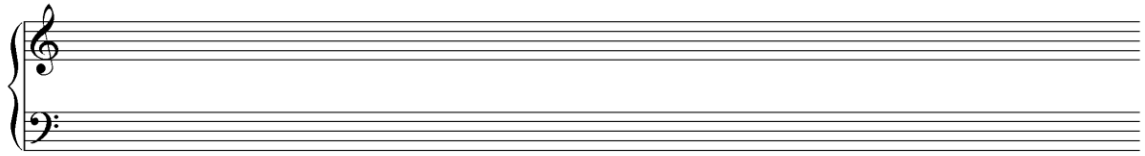
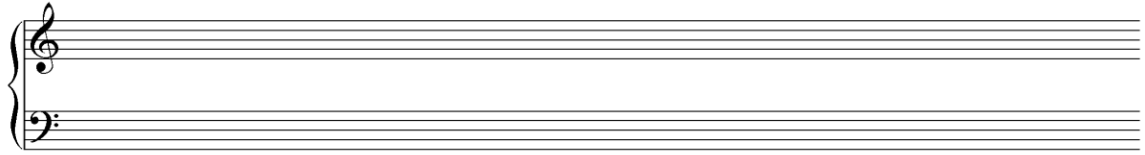
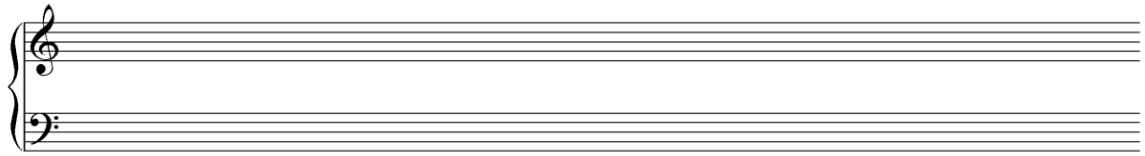
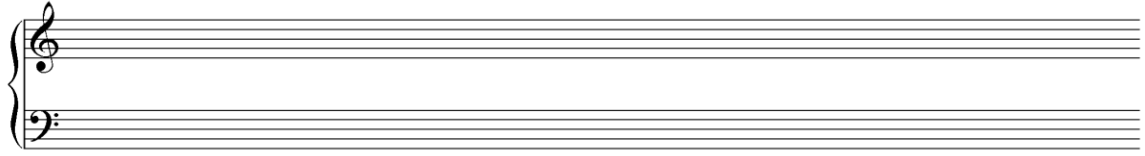
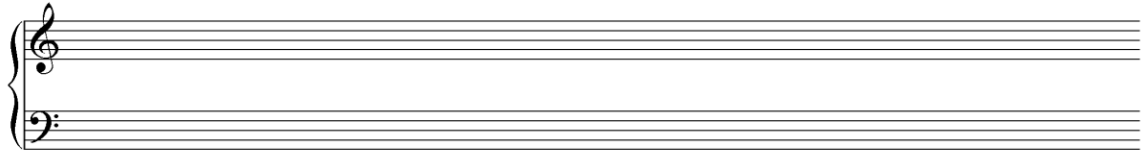
ANEXO I: CUADERNO DE EJERCICIOS

---



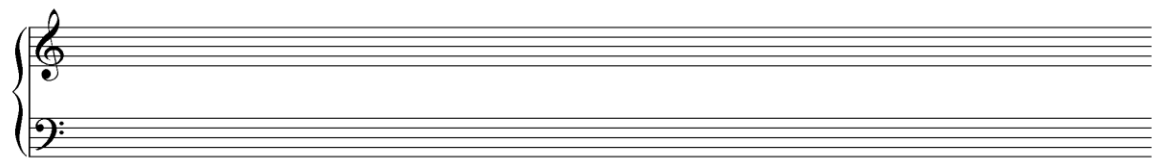
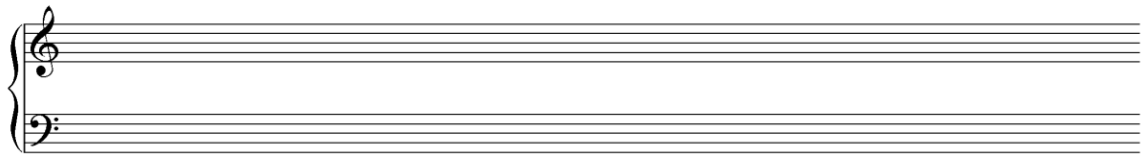
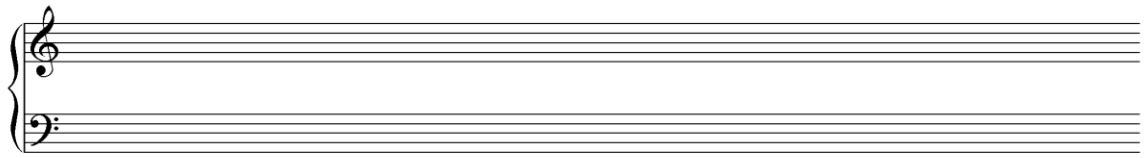
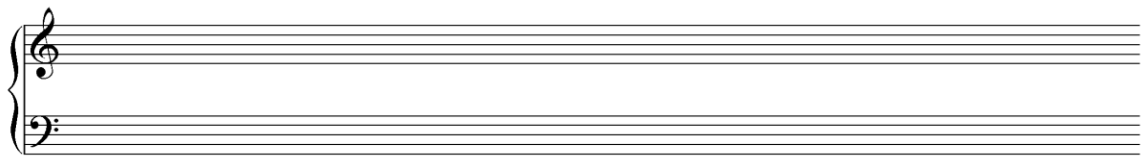
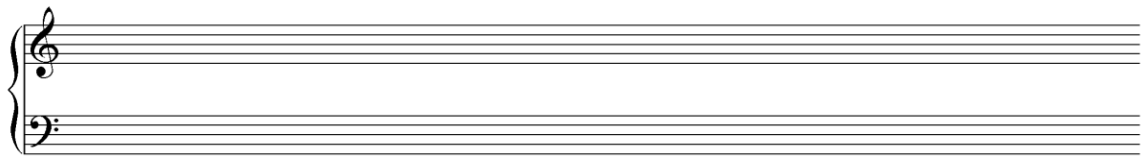
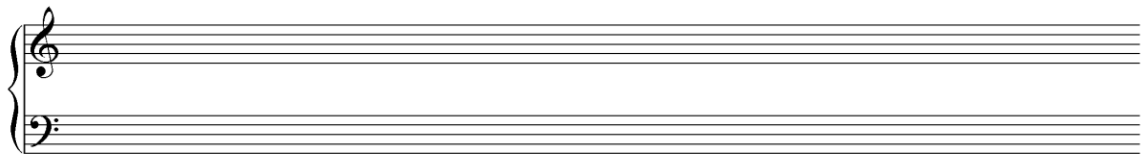
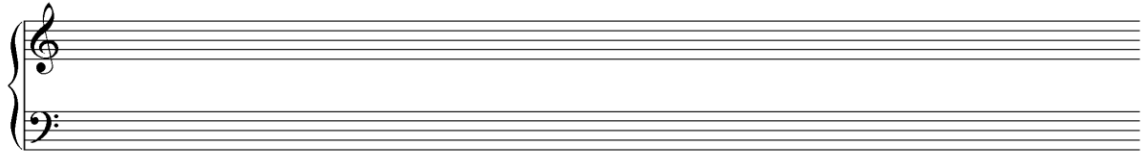
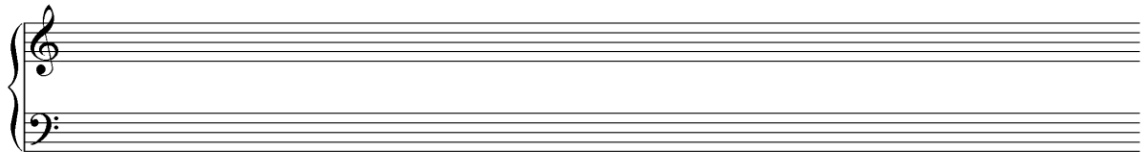
ANEXO I: CUADERNO DE EJERCICIOS

---



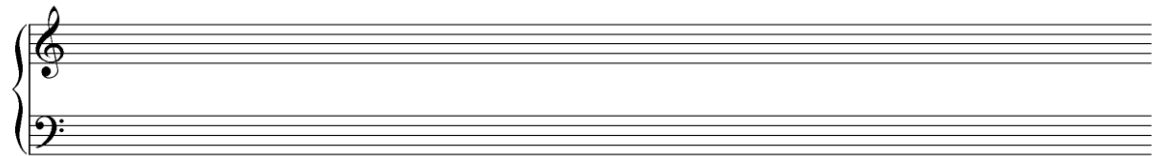
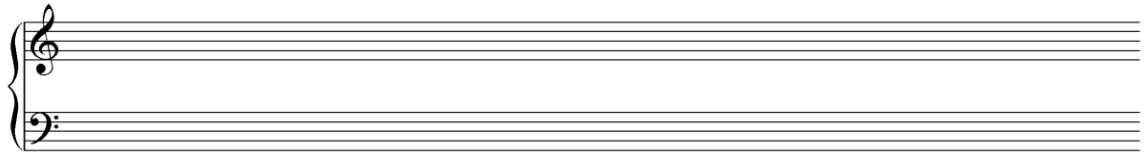
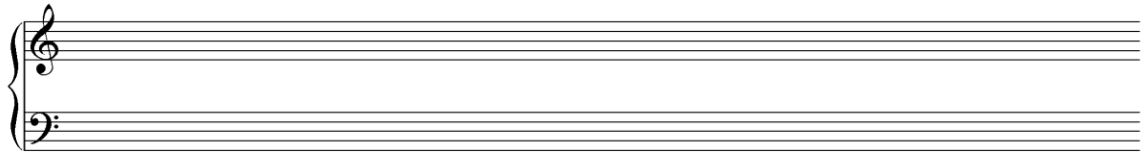
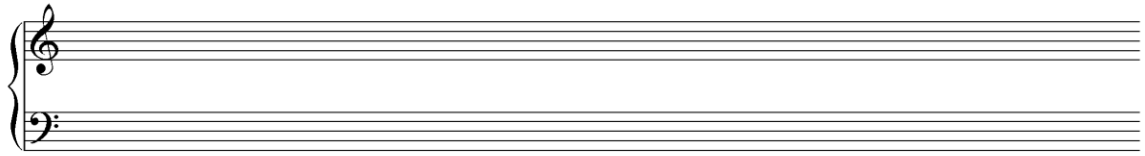
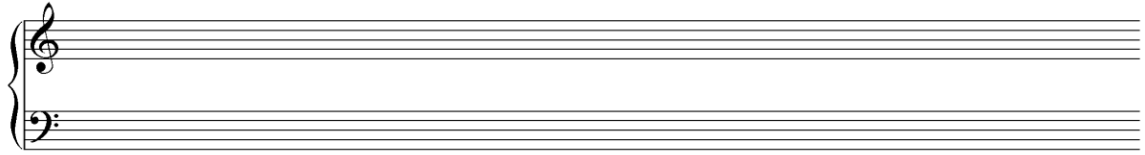
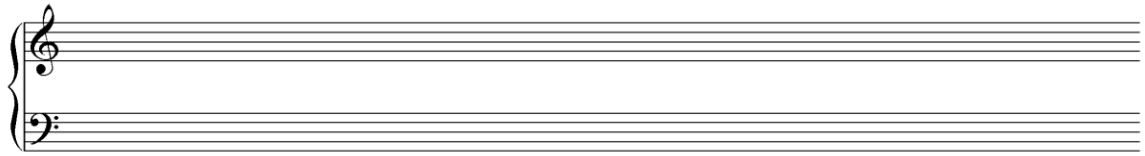
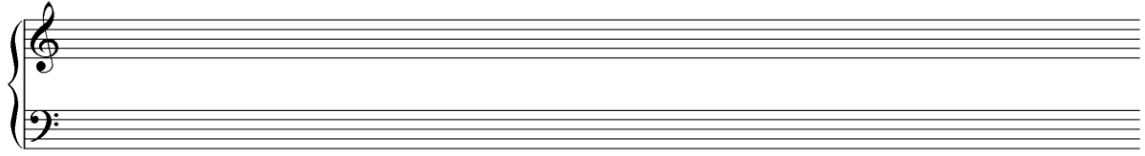
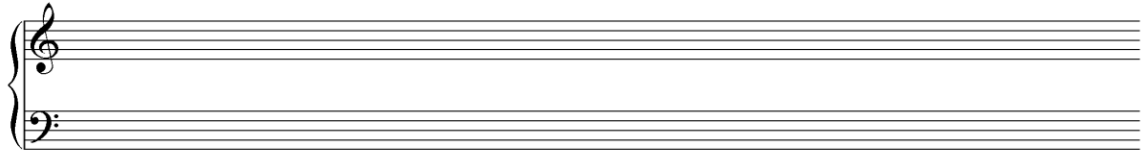
ANEXO I: CUADERNO DE EJERCICIOS

---



ANEXO I: CUADERNO DE EJERCICIOS

---









# ANEXO II: TABLAS DE ANÁLISIS E IMPROVISACIÓN

## CAPÍTULO I: REVISIÓN GENERAL

### LECCIÓN 1: BREVE REPASO DE ARMONÍA

Tabla 1-1: Tonalidades mayores, menores y número de alteraciones

MODO MAYOR	C <sup>b</sup>	G <sup>b</sup>	D <sup>b</sup>	A <sup>b</sup>	E <sup>b</sup>	B <sup>b</sup>	F	<b>C</b>	G	D	A	E	H	F <sup>#</sup>	C <sup>#</sup>
MODO MENOR	a <sup>b</sup>	e <sup>b</sup>	b <sup>b</sup>	f	<b>c</b>	g	d	<b>a</b>	e	h	f <sup>#</sup>	c <sup>#</sup>	g <sup>#</sup>	d <sup>#</sup>	a <sup>#</sup>
NÚMERO DE ALTERACIONES	7 <sup>b</sup>	6 <sup>b</sup>	5 <sup>b</sup>	4 <sup>b</sup>	3 <sup>b</sup>	2 <sup>b</sup>	1 <sup>b</sup>	Teclas blancas	1 <sup>#</sup>	2 <sup>#</sup>	3 <sup>#</sup>	4 <sup>#</sup>	5 <sup>#</sup>	6 <sup>#</sup>	7 <sup>#</sup>

### LECCIÓN 3: MODULACIÓN

Tabla 3-1: Tonos relacionados diatónicamente

TONALIDAD	TONOS RELACIONADOS DIATÓNICAMENTE					
	ii	iii	iv	v	vi	vii
Do mayor	re menor (ii)	mi menor (iii)	Fa mayor (IV)	Sol mayor (V)	la menor (vi)	No se puede
Do menor	No se puede	mi <sup>b</sup> mayor (III)	fa menor (iv)	sol menor (v)	la <sup>b</sup> mayor (VI)	si <sup>b</sup> mayor (VII)

Tabla 3-2: Modulación en donde el acorde pivote es la tónica del tono original

EL ACORDE PIVOTE ES LA TÓNICA DE LA TONALIDAD ORIGINAL		
<b>PARTE 1:</b> Tono original	<b>1</b> I----- I <sub>6</sub> <b>2</b> I ó I <sub>6</sub>	<b>1</b> Expansión de la tónica <b>2</b> Acorde pivote igual a la tónica del tono original, que se convierte en el nuevo grado.
	<b>PARTE 2:</b> Nueva tonalidad	<b>3</b> I=? <b>4</b> ( ) <b>5</b> IV-V-I

## ANEXO II: TABLAS DE ANÁLISIS E IMPROVISACIÓN

**Tabla 3-3: Modulación en donde el acorde pivote es diferente a la tónica del tono original**

EL ACORDE PIVOTE ES DIFERENTE A LA TÓNICA DE LA TONALIDAD ORIGINAL			
<b>PARTE 1: Tono original</b>	<b>①</b> I--- I <b>②</b> (       ) <b>③</b> Pivote diferente a tónica	<b>①</b> Expansión la tónica <b>②</b> Secuencia de acordes <b>③</b> Acorde pivote, diferente a la tónica, que se convierte en el nuevo grado.	
<b>PARTE 2: Nueva tonalidad</b>	<b>④</b> ¿=? <b>⑤</b> (       ) <b>⑥</b> IV-V-I	<b>④</b> Nuevo grado <b>⑤</b> Secuencia de acordes <b>⑥</b> Cadencia en el nuevo tono	

**Tabla 3-4: Marchas armónicas para modular<sup>1</sup>**

TONALIDADES MAYORES		TONALIDADES MENORES	
Modula de un tono mayor hacia:	Posibles caminos	Modula de un tono menor hacia:	Posibles caminos
1. La dominante (V)	I-----I—vi ii-V-I I-----I IV-V-I	1. El relativo mayor (III)	i-----i—iv ii-V-I i-----i VI-IV (ó II)-V-I
2. El relativo menor (vi)	I-----I—ii IV-V-I I-----I-IV VI-iv-V-i	2. La dominante menor (v)	i-----i iv-V-i i-----i-iv <sub>6</sub> ♭II <sub>6</sub> Nap.-V-i
3. El cuarto grado o subdominante (IV)	I-----I—ii vi-ii-V-I I-----I-vi iii-IV-V-I	3. El cuarto grado o subdominante (iv)	i-----i—VI III-IV-V-i i-----i-iv i-iv-V-i
4. El tercer grado o mediente (iii)	I-----I—vi iv-V-I I-----I VI-♭II <sub>6</sub> Nap.-V-i	4. El tercer grado o submediante (VI)	i-----i iii-iv (ó ii <sub>6</sub> )-V-I i-----i-iv vi-II <sub>6</sub> -V-I
5. El segundo grado (ii)	I-----I—IV III-iv-V-i	5. La subtónica (VII)	i-----i II-V-I

<sup>1</sup> Tabla basada en “Modulation,” en Allen Brings, Leo Kraft, et al., *A New Approach to Keyboard Harmony* (Nueva York: W.W. Norton & Company, 1979), 64-66.

## LECCIÓN 4: MOTIVOS Y NOTAS DE ADORNO

**Tabla 4-1: Variaciones rítmicas y melódicas de un motivo**

<b>VARIACIONES RÍTMICAS Y MELÓDICAS DE UN MOTIVO</b>	
<b>VARIACIONES RÍTMICAS</b>	<b>VARIACIONES MELÓDICAS</b>
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Duración de las notas</li> <li>2. Repetición de algunas notas</li> <li>3. Repetición de algunos ritmos</li> <li>4. Añadir anacrusas</li> <li>5. Cambiar la medida del compás</li> <li>6. Llevar el tiempo al doble de lento o al doble de rápido</li> <li>7. Invertir el orden de las figuras rítmicas</li> <li>8. Espejo</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Secuencias:               <ol style="list-style-type: none"> <li>a. Secuencia ascendente</li> <li>b. Secuencia descendente</li> <li>c. Secuencia ascendente en modo mayor</li> <li>d. Secuencia descendente en modo mayor</li> <li>e. Secuencia ascendente por movimiento contrario</li> <li>f. Secuencia descendente por movimiento contrario</li> <li>g. Secuencia ascendente en modo mayor por movimiento contrario</li> <li>h. Secuencia descendente en modo mayor por movimiento contrario</li> </ol> </li> <li>2. Cambiar el orden original o la dirección de las notas</li> <li>3. Condensación</li> <li>4. Añadir algunos intervalos y anacrusas</li> <li>5. Cambiar la tonalidad y/o el modo</li> <li>6. Adaptación por niveles</li> <li>7. Adaptación por transporte</li> <li>8. Adaptación por enlace armónico</li> <li>9. Espejo</li> </ol>

**Tabla 4-2: Notas de adorno**

<b>NOTAS DE ADORNO</b>			
<b>NOTAS DE ADORNO NO ACENTUADAS</b>		<b>NOTAS DE ADORNO ACENTUADAS</b>	
Notas de adorno por grado conjunto no acentuadas	Notas de adorno por salto no acentuadas	Notas de adorno por grado conjunto acentuadas	Notas de adorno por salto acentuadas
Nota de paso (NP)	Bordado incompleto (BI)	Nota de paso acentuada (NPA)	Bordado incompleto acentuado (BIA)
Bordado (B)	Doble bordado (DB)	Bordado acentuado (BA)	
Anticipación (ANT)		Suspensión (SUS)	Notas libres o de escape

LECCIÓN 5: BREVE REPASO DE ANÁLISIS

Tabla 5-1: Periodicidad

GRUPO DE FRASES			
FRASE 1: ANTECEDENTE		FRASE 2: CONSECUENTE	
Semifrase 1	Semifrase 2	Semifrase 3	Semifrase 4
Antecedente de la frase	Consecuente de la frase	Antecedente de la frase	Consecuente de la frase

Tabla 5-2: Forma ternaria completamente seccional: Tres períodos similares, cada uno con movimiento armónico interrumpido

Forma			<i>Cancioncilla tarareada</i> Robert Schumann			
			PERÍODO 1: A-		PERÍODO 2: A'-	
A-	A'-	A	PERÍODO 3: A			
a//b	a'//b'	a//b	FRASE 1	FRASE 2	FRASE 3	FRASE 4
C	G	C	FRASE 5	FRASE 6		
Diseño			a	b	a'	b'
Movimiento melódico			5-4 → 3-2	5-4 → 3-2-1	5-4 → 3-2	5-4 → 3-2-1
Movimiento armónico			I → V//	I → V <sub>7</sub> -I	I → V//	I → V <sub>7</sub> -I
Tonalidad			C	C	G	G

Tabla 5-3: Esquema simétrico

Pregunta	Respuesta
Pregunta	Respuesta

Tabla 5-4: *Cancioncilla tarareada* R. Schumann

<i>Cancioncilla tarareada</i> Robert Schumann		
FORMA TERNARIA COMPLETAMENTE SECCIONAL	Pregunta	Respuesta
PERÍODO 1: A-	a C: I → V//	b I → V <sub>7</sub> -I
PERÍODO 2: A'-	a' G: I → V//	b' I → V <sub>7</sub> -I
PERÍODO 3: A	a C: I → V//	b I → V <sub>7</sub> -I

## ANEXO II: TABLAS DE ANÁLISIS E IMPROVISACIÓN

Tabla 5-5: Forma binaria seccional y continua

FORMA BINARIA			
CARACTERÍSTICA	SECCIÓN 1	SECCIÓN 2	DISEÑO
SECCIONAL	I → V-I	I → V-I	A-B, A-A', A-BA
CONTINUA	I → V/V-V i → V/III-III	V → V-I III → V-i	AB, AA', ABA

Tabla 5-6: Forma binaria seccional con rondó: Dos secciones, cada una terminando con una cadencia auténtica perfecta

Forma		<i>Tema de la Oda a la Alegría</i> Ludwig Van Beethoven			
		SECCIÓN 1: A-		SECCIÓN 2: BA	
A-	BA	FRASE 1	FRASE 2	FRASE 3	FRASE 4
a//b-	c//b				
Diseño		a	b	c	b
Movimiento melódico		3 → 3-2	3 → 2-1	2 → 2	3 → 2-1
Movimiento armónico		I → V//	I → V-I	V → vi-V <sub>7</sub> /V-V	I → V-I
Tonalidad		D	D	A	D

Tabla 5-7: Tema de la Oda a la Alegría L.V. Beethoven

<i>Tema de la Oda a la Alegría</i> Ludwig Van Beethoven		
BINARIA: A-BA	PREGUNTA	RESPUESTA
SECCIÓN 1: A	a D: I → V//	b I → V-I
SECCIÓN 2: BA	c V → vi-V <sub>7</sub> /V-V	b I → V-I

Tabla 5-8: Período que se forma cuando dos frases tienen movimiento armónico completo, pero movimiento melódico incompleto

Forma		<i>Grande Valse Brillante Op.18</i> Frédéric Chopin			
		FRASE 1		FRASE 2	
a-	a'				
Diseño		a		a'	
Movimiento melódico		5-4-3-2-1		5-4-3-2-1	
Movimiento armónico		V <sub>7</sub> → V/IV	ii-IV-V <sup>6-5</sup> -I <sub>4-3</sub>	V <sub>7</sub> → V/IV	ii-IV-V <sup>6-5</sup> -I <sub>4-3</sub>
Tonalidad		E <sub>b</sub>	E <sub>b</sub>	E <sub>b</sub>	E <sub>b</sub>

## ANEXO II: TABLAS DE ANÁLISIS E IMPROVISACIÓN

Tabla 5-9: *Grande Valse Brillante Op.18* F.Chopin

<i>Grande Valse Brillante Op.18</i> Frédéric Chopin		
PERÍODO a-a´	Pregunta	Respuesta
FRASE 1: a	Eb: V <sub>7</sub> → V <sub>7</sub> /IV	ii-IV-V <sub>4</sub> <sup>6-5</sup> -I <sub>4-3</sub>
FRASE 2: a´	Eb: V <sub>7</sub> → V <sub>7</sub> /IV	ii-IV-V <sub>4</sub> <sup>6-5</sup> -I <sub>4-3</sub>

Tabla 5-10: Forma binaria seccional: Dos secciones, separadas por un movimiento armónico completo

Forma		<i>Minuet en sol mayor BWV Anh.114</i> Johann Sebastian Bach			
A-	B	SECCIÓN 1: A-		SECCIÓN 2: B	
a//b-	cd-ed´	FRASE 1	FRASE 2	FRASE 3 y 4	FRASE 5 y 6
Diseño		a	b-	cd	ed´
Movimiento melódico		5-6-7-8 → 4-3-2	5-6-7-8 → 4-3-2-1	5-4-3-2-1=5	5-4-3-2-1
Movimiento armónico		I-I <sub>6</sub> → ii-V <sub>7</sub>	I-I <sub>6</sub> → ii <sub>6</sub> -V-I	IV-ii-V → V-I=V	G: I <sub>6</sub> -V → IV-V-I
Tonalidad		G	G	D	G

Tabla 5-11: *Minuet en sol mayor BWV Anh.114* J.S. Bach

<i>Minuet en sol mayor BWV Anh.114</i> Johann Sebastian Bach		
BINARIA: A-B	Pregunta	Respuesta
SECCIÓN 1: A	a	b-
	G: I → V <sub>7</sub> //	G: I → ii <sub>6</sub> -V-I
SECCIÓN 2: B	c	d
	D: IV → V	D: V → V-I=V
	e	d´
	G: I <sub>6</sub> → V	G: V → IV-V-I

## ANEXO II: TABLAS DE ANÁLISIS E IMPROVISACIÓN

Tabla 5-12: Forma binaria seccional con rondó

Forma		<i>Consolación Op.30 No.3</i>			
Introducción-A-BA-Coda		F. Mendelssohn			
Introducción		I → V <sub>7</sub> -I			
A		PERÍODO 1		PERÍODO 2	
ab-a'b-		FRASE 1	FRASE 2	FRASE 3	FRASE 4
Diseño		a	b	a'	b
Movimiento melódico		5-4 → 3-2	4 → 3-2-1	8-7 → 6-2	4 → 3-2-1
Movimiento armónico		IV → V	ii → V <sub>7</sub> -I	vi → ii	ii → V <sub>7</sub> -I
Tonalidad		E	E	E	E
B		PERÍODO 3			Extensión de la cadencia
cd-(b)		FRASE 5	FRASE 6	(b)	
Diseño		c	d		(b)
Movimiento melódico		8 → 7		5-4 → 3-2-1	
Movimiento armónico		IV → V <sub>7</sub>	V <sub>7</sub> -I	V <sub>7</sub> → I	
Tonalidad		H	H	H	
A		PERÍODO 4			
ab-		FRASE 7	FRASE 8		
Diseño		a	b		
Movimiento melódico		5-4 → 3-2	4 → 3-2-1		
Movimiento armónico		IV → V	ii → V <sub>7</sub> -I		
Tonalidad		E	E		
CODA		PERÍODO 5			
(b)b		FRASE 9	FRASE 10		
Diseño		(b)	b		
Movimiento melódico		5 → 7	4 → 3-2-1		
Movimiento armónico		i → V	ii → V <sub>7</sub> -I		
Tonalidad		E	E		
Motivo de la introducción		I → V <sub>7</sub> -I			

Tabla 5-13: *Consolación Op.30 No.3* F. Mendelssohn

<i>Consolación Op.30 No.3</i>		
F. Mendelssohn		
BINARIA SECCIONAL CON RONDÓ: A-A-B-A	Pregunta	Respuesta
PERÍODO 1: A	a E: IV → V	b ii → V <sub>7</sub> -I
PERÍODO 2: A	a' E: vi → ii	b ii → V <sub>7</sub> -I
PERÍODO 3: B	c H: IV → V <sub>7</sub>	d V <sub>7</sub> → V <sub>7</sub> -I
PERÍODO 4: A	a E: IV → V	b ii → V <sub>7</sub> -I
PERÍODO 5: CODA	(b) E: i → V	b ii → V <sub>7</sub> -I



## ANEXO II: TABLAS DE ANÁLISIS E IMPROVISACIÓN

Tabla 5-14: Resumen de las obras analizadas

RESUMEN DE LAS FORMAS ANALIZADAS					
OBRA	PERÍODOS	FORMA	DISEÑO	ESTRUCTURA TONAL	MOVIMIENTO MELÓDICO
<i>Cancioncilla tarareada</i> Robert Schumann	Frasas de 4 compases. 3 períodos de dos frases, cada uno con movimiento armónico interrumpido.	Forma ternaria seccional: Período que se repite tres veces : <b>A-A'-A</b> .	<b>A:</b> a//b	I	a: 5-4-3-2// b: 5-4-3-2-1
			<b>A':</b> a'//b'	V	a': 5-4-3-2// b': 5-4-3-2-1
			<b>A:</b> a//b	I	a: 5-4-3-2// b: 5-4-3-2-1
<i>Musette en re mayor BWV Anh.126</i> Johann Sebastian Bach	Frasas de 4 compases. 1 período de dos frases, con movimiento armónico repetido, pero movimiento melódico incompleto.	Período en donde el movimiento armónico se repite, y por lo tanto se forma por la fuerza de las cadencias melódicas.	<b>A:</b> a-a'	I	a: 5-4-3-2// a': 5-4-3-2-1
<i>Tema de la Oda a la Alegría</i> Ludwig Van Beethoven	Frasas de 4 compases. 2 períodos de dos frases, el primero con movimiento armónico interrumpido.	Forma binaria seccional con rondó <b>A-BA</b> , con un único motivo que se repite en los compases impares, mientras que los pares responden a manera de espejo.	<b>A:</b> a//b	I	a: 3-2// b:3-2-1
			<b>BA:</b> c//b	V	c: 2//
				I	b: 3-2-1
<i>Grande Valse Brillante Op.18</i> Frédéric Chopin	Frasas de 8 compases. 1 período de dos frases, con movimiento armónico repetido, pero movimiento melódico incompleto.	Período en donde el movimiento armónico se repite, y por lo tanto se forma por la fuerza de las cadencias melódicas. Un solo motivo que se adapta a los cambios armónicos.	<b>A:</b> a-	I	a: 5-4-3-2-1
			<b>A':</b> a'	I	a': 5-4-3-2-1
<i>Minuet en sol mayor BWV Anh.114</i> Johann Sebastian Bach	Frasas de 4 y 8 compases. La primera sección con 1 período de dos frases con movimiento armónico interrumpido.	Forma binaria seccional <b>A-B</b> , con un motivo de dos compases, que se divide a lo largo de la pieza.	<b>A:</b> a//b	I	a: 5-6-7-8,4-3-2// b: 5-6-7-8, 4-3-2-1
			<b>B:</b> cd- ed'	V	cd: 5-4-3-2-1
				I	ed' :5-4-3-2-1
<i>Consolación Op.30 No.3</i> Félix Mendelssohn	Frasas de 2 compases. 5 períodos de dos frases. Pregunta-respuesta entre las frases.	Forma binaria seccional con rondó <b>Introducción-A-BA-Coda</b> , con un motivo de un compás, que recibe respuesta de otro motivo diferente. Tiene introducción, interpolación y final o coda.	<b>Introducción</b>	I	
			<b>A:</b> a b- a' b-	I	a: 5-4-3-2, b: 4-3-2-1 a': 8-7-6-2, b: 4-3-2-1
			<b>B:</b> c d-	V	c: 8-7, d: 5-4-3-2-1
			<b>A:</b> a b-	I	a: 5-4-3-2, b: 4-3-2-1
			<b>Coda: (b)</b> b	I	(b): 5-7 b: 4-3-2-1
			<b>Final</b>	I	

## CAPÍTULO II: EJERCICIOS DE IMPROVISACIÓN: FRASES Y PERÍODOS

### LECCIÓN 6: RITMO



#### EJERCICIO 6-1: ESTRUCTURA EN DONDE EL MOTIVO SE REPITE INMEDIATAMENTE

Tabla 6-1: Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente

ESTRUCTURA EN DONDE EL MOTIVO SE REPITE INMEDIATAMENTE							
FRASE 1				FRASE 2			
ANTECEDENTE		CONSECUENTE		ANTECEDENTE		CONSECUENTE	
Compás 1.2	Compás 3-4	Compás 5-6	Compás 7-8	Compás 9-10	Compás 11-12	Compás 13-14	Compás 15-16
MOTIVO RÍTMICO (de dos compases)	Repetición idéntica o variada del motivo inicial	Motivos relacionados con el motivo inicial	Termina en I, i, V ó III. Fin de la Frase 1	MOTIVO RÍTMICO (de dos compases)	Repetición idéntica o variada del motivo inicial	Motivos relacionados con el motivo inicial	Termina en I, i, V ó III. Fin del período
			Modificación cadencial				Modificación cadencial

Tabla 6-2: Tempo

<b>TEMPO</b>
RÁPIDO
MODERADO
LENTO

Tabla 6-3: Compases

COMPASES							
COMPASES SIMPLES				COMPASES COMPUESTOS			
VALOR DE LA UNIDAD	2	3	4	VALOR DE LA UNIDAD	2	3	4
	2/8	3/8	4/8		6/16	9/16	12/16
	2/4	3/4	4/4		6/8	9/8	12/8
	2/2	3/2	4/2		6/4	9/4	12/4



**EJERCICIO 6-2: ESTRUCTURA EN DONDE SE POSPONE LA REPETICIÓN DEL MOTIVO**

Tabla 6-4: Estructura en donde se pospone la repetición del motivo

ESTRUCTURA EN DONDE SE POSPONE LA REPETICIÓN DEL MOTIVO			
FRASE 1		FRASE 2	
ANTECEDENTE	CONSECUENTE	ANTECEDENTE	CONSECUENTE
Compás 1-2	Compás 3-4	Compás 5-6	Compás 7-8
MOTIVO RÍTMICO de un compás (el cual se repite igual o de forma variada en el compás 2) o de dos	Motivos contrastantes: diferentes o relacionados con el motivo inicial de forma lejana. Termina en I, i ó V. Fin de la Frase 1	Repetición idéntica o variada del Motivo	Motivos contrastantes: diferentes o relacionados con el motivo inicial de forma lejana Termina en I, i, V ó III. Fin del período
	Modificación cadencial		Modificación cadencial



**EJERCICIO 6-3: ESTRUCTURA CON UN ÚNICO MOTIVO**

Tabla 6-5: Estructura con un único motivo

ESTRUCTURA CON UN ÚNICO MOTIVO							
FRASE 1: Ocho compases (Como en el Ejemplo 5-12 y Ejemplo 9-22)				FRASE 2: Ocho compases			
Compás 1-2	Compás 3-4	Compás 5-6	Compás 7-8	Compás 9-10	Compás 11-12	Compás 13-14	Compás 15-16
FRASE 1: Cuatro compases (Como en el Ejemplo 9-9 y Ejemplo 9-16)				FRASE 2: Cuatro Compases			
ANTECEDENTE		CONSECUENTE		ANTECEDENTE		CONSECUENTE	
Compás 1	Compás 2	Compás 3	Compás 4	Compás 5	Compás 6	Compás 7	Compás 8
MOTIVO RÍTMICO (de uno o dos compases)	Repetición idéntica o variada del motivo inicial	Repetición idéntica o variada del motivo inicial	Termina en I, i ó V. Fin de la Frase 1	Repetición idéntica o variada del motivo inicial	Repetición idéntica o variada del motivo inicial	Repetición idéntica o variada del motivo inicial	Termina en I, i, V ó III. Fin del período
			Modificación cadencial				Modificación cadencial.

## LECCIÓN 7: RITMO Y MELODÍA



### EJERCICIO 7-1: ESTRUCTURA EN DONDE EL MOTIVO SE REPITE INMEDIATAMENTE CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS, MOVIMIENTO MELÓDICO Y ARMONÍA DEL ANTECEDENTE

Tabla 7-1: Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente, frases rítmicas dadas, transformaciones motívicatas, movimiento melódico y movimiento armónico para el antecedente de la frase

ESTRUCTURA EN DONDE EL MOTIVO SE REPITE INMEDIATAMENTE			
FRASE 1 / FRASE 2			
MOVIMIENTO MELÓDICO		MOVIMIENTO MELÓDICO	
Antecedente de la Frase 1 del <i>Minuet BWV 114</i> : $\hat{5}-\hat{6}-\hat{7}-\hat{8}$		Consecuente de la Frase 1: $\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}$ (abierta)	
Antecedente de la Frase 2 del <i>Minuet BWV 114</i> : $\hat{5}-\hat{6}-\hat{7}-\hat{8}$		Consecuente de la Frase 2: $\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ (cerrada)	
ANTECEDENTE		CONSECUENTE	
FRASE 1: Compás 1-2	Compás 3-4	Compás 5-6	Compás 7-8
FRASE 2: Compás 9-10	Compás 11-12	Compás 13-14	Compás 15-16
MOTIVO RÍTMICO-MELÓDICO (de dos compases)	Repetición idéntica o con transformaciones del motivo inicial	Motivos relacionados con el motivo inicial	Compás 7-8: Termina en I, i, V ó III Fin de la Frase 1 (abierta o cerrada)
			Modificación cadencial
MOVIMIENTO ARMÓNICO			Compás 15-16: Termina en I, i, V ó III Fin del período (cerrado)
I	V		
I	IV-I (prolongación de I)		
I-V	V-I (prolongación de I)		
I-V-I	V-I-V (intercambio I-V)		
I-IV	V-I (prolongación de I)		
I-II	V-I (prolongación de I)		
Frase rítmica dada			

## ANEXO II: TABLAS DE ANÁLISIS E IMPROVISACIÓN



### EJERCICIO 7-2: ESTRUCTURA EN DONDE SE POSPONE LA REPETICIÓN DEL MOTIVO CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS Y MOVIMIENTO MELÓDICO

Tabla 7-2: Estructura en donde se pospone la repetición del motivo, frases rítmicas dadas, transformaciones motívicasy y movimiento melódico

ESTRUCTURA EN DONDE SE POSPONE LA REPETICIÓN DEL MOTIVO							
FRASE 1				FRASE 2			
MOVIMIENTO MELÓDICO				MOVIMIENTO MELÓDICO			
<i>Cancioncilla tarareada: Frase 1</i>				$\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}//$			
<i>Oda a la Alegría: Frase 1</i>				$\hat{3}-\hat{2}//$			
<i>Consolación Op.30 no.3: Frase 1</i>				$\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}$			
<i>Frase 2</i>				$\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ (cerrada)			
<i>Frase 2</i>				$\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ (cerrada)			
<i>Frase 2</i>				$\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ (cerrada)			
ANTECEDENTE		CONSECUENTE		ANTECEDENTE		CONSECUENTE	
Compás 1	Compás 2	Compás 3	Compás 4	Compás 5	Compás 6	Compás 7	Compás 8
MOTIVO RÍTMICO-MELÓDICO (de un compás, el cual se repite igual o variado) o de dos		Motivos contrastantes: diferentes o relacionados con el motivo inicial de forma lejana. Termina en I, i ó V. Fin de la Frase 1		Repetición idéntica o variada del motivo inicial		Motivos contrastantes: diferentes o relacionados con el motivo inicial. Termina en I, i, V ó III. Fin del período	
Frase rítmica dada				Frase rítmica dada			



### EJERCICIO 7-3: ESTRUCTURA CON UN ÚNICO MOTIVO CON FRASES RÍTMICAS DADAS, TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS Y MOVIMIENTO MELÓDICO

Tabla 7-3: Estructura con un único motivo, frases rítmicas dadas, transformaciones motívicasy y movimiento melódico

ESTRUCTURA CON UN ÚNICO MOTIVO							
FRASE 1: Ocho compases (Como en el Ejemplo 5-12 y Ejemplo 9-22)				FRASE 2: Ocho compases			
Compás 1-2	Compás 3-4	Compás 5-6	Compás 7-8	Compás 9-10	Compás 11-12	Compás 13-14	Compás 15-16
FRASE 1: Cuatro compases (Como en el Ejemplo 9-9 y Ejemplo 9-16)				FRASE 2: Cuatro compases			
ANTECEDENTE		CONSECUENTE		ANTECEDENTE		CONSECUENTE	
Compás 1	Compás 2	Compás 3	Compás 4	Compás 5	Compás 6	Compás 7	Compás 8
MOVIMIENTO MELÓDICO							
Frase 1 del <i>Valse Op.18</i> : $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$				Frase 2 del <i>Valse Op.18</i> : $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$			
MOTIVO RÍTMICO (de un compás)	Repetición idéntica o variada del motivo inicial	Repetición idéntica o variada del motivo inicial	Termina en I, i ó V. Fin de la Frase 1	Repetición idéntica o variada del motivo inicial	Repetición idéntica o variada del motivo inicial	Repetición idéntica o variada del motivo inicial	Termina en I, i, V ó III. Fin del período
			Modificación cadencial				Modificación cadencial
Frase rítmica dada				Frase rítmica dada			



**IDEA 7-D: TRANSFORMACIONES MOTÍVICAS CON BASE EN LA INVENCION NO.1 EN DO MAYOR BWV 772 DE J.S. BACH**

Tabla 7-4: *Invención no.1 en do mayor BWV 772* de J.S. Bach

<b>Invención no.1 en do mayor BWV 772 Johann Sebastian Bach</b>	
<b>Motivo</b>	<b>Transformación motivica</b>
<b>1</b>	<p>Motivo principal. Al final del compás se encuentran varias notas que no forman parte del motivo. Se llaman notas de unión, y se explican en la <b>HERRAMIENTA 7-A: NOTAS DE UNIÓN</b> más abajo. El motivo puede dividirse en dos partes: el primer tiempo con el fragmento de escala ascendente; el segundo tiempo con las terceras descendentes. <b>Ejemplo 7-22</b></p>
<b>2</b>	Motivo principal una quinta más arriba
<b>3,4,5,6</b>	Motivo principal en movimiento contrario, en secuencia descendente por terceras. En el motivo 6 aparece el fa sostenido, lo que lleva a sol mayor, dominante del tono original
<b>7</b>	Motivo principal en movimiento contrario
<b>8,9</b>	Aparece la segunda parte del motivo en movimiento contrario.
<b>10</b>	Presenta notas de adorno y alteración de los intervalos, lo que resulta en una modificación cadencial.

## LECCIÓN 9: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE



### EJERCICIO 9-1: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE EQUIVALENTE A LA CADENCIA: ESTRUCTURA EN DONDE EL MOTIVO SE REPITE INMEDIATAMENTE

Tabla 9-1: Esquema armónico de la frase equivalente a la cadencia

1 ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE EQUIVALENTE A LA CADENCIA			
2 ESTRUCTURA DE LA FRASE			
1. Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente			
2. Estructura en donde se pospone la repetición del motivo			
3. Estructura con un único motivo			
3 ACORDES DEL ESQUEMA ARMÓNICO			
TÓNICA I	SUBDOMINANTE IV	DOMINANTE V	TÓNICA I (cerrada)
TÓNICA I	SUBDOMINANTE IV	DOMINANTE V (abierta)	

Tabla 9-2: Acordes generales para cada grado de la escala

ACORDES PARA CADA GRADO DE LA ESCALA			
GRADOS	$\hat{1}$ ( $\hat{6}$ )	$\hat{2}$	$\hat{5}$
	$\hat{3}$	$\hat{4}$	$\hat{7}$
	$\hat{5}$	$\hat{6}$	$\hat{2}$
ACORDES	I	II	V
	TÓNICA	IV	V <sub>7</sub>
	TÓNICA	SUBDOMINANTE	DOMINANTE



### EJERCICIO 9-4: ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE CONSISTENTE EN UN ÚNICO ACORDE

Tabla 9-3: Esquema armónico de la frase consistente en un único acorde

1 ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE CONSISTENTE EN UN ÚNICO ACORDE			
2 ESTRUCTURA DE LA FRASE			
1. Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente			
2. Estructura en donde se pospone la repetición del motivo			
3. Estructura con un único motivo			
3 ACORDES DEL ESQUEMA ARMÓNICO			
TÓNICA I	TÓNICA I	TÓNICA I	TÓNICA I



### EJERCICIO 9-5: CADENCIA PRECEDIDA POR UN ÚNICO ACORDE

Tabla 9-4: Cadencia precedida por un único acorde

<b>1 CADENCIA PRECEDIDA POR UN ÚNICO ACORDE</b>			
<b>2 ESTRUCTURA DE LA FRASE</b>			
1. Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente			
2. Estructura en donde se pospone la repetición del motivo			
3. Estructura con un único motivo			
<b>3 ACORDES DEL ESQUEMA ARMÓNICO</b>			
TÓNICA I	TÓNICA I	DOMINANTE V ó SUBDOMINANTE IV	TÓNICA I



### EJERCICIO 9-6: SUCESIÓN DENTRO DE LA CADENCIA

Tabla 9-5: Sucesión dentro de la cadencia

<b>1 SUCESIÓN DENTRO DE LA CADENCIA</b>			
<b>2 ESTRUCTURA DE LA FRASE</b>			
1. Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente			
2. Estructura en donde se pospone la repetición del motivo			
3. Estructura con un único motivo			
<b>3 ACORDES DEL ESQUEMA ARMÓNICO</b>			
TÓNICA I	SUBDOMINANTE IV ( ) (Acordes que prolongan el IV)	DOMINANTE V ( ) (Acordes que prolongan la V)	TÓNICA I



### EJERCICIO 9-7: CADENCIA PRECEDIDA POR SUCESIÓN

Tabla 9-6: Cadencia precedida por sucesión

<b>1 CADENCIA PRECEDIDA POR SUCESIÓN</b>			
<b>2 ESTRUCTURA DE LA FRASE</b>			
1. Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente			
2. Estructura en donde se pospone la repetición del motivo			
3. Estructura con un único motivo			
<b>3 ACORDES DEL ESQUEMA ARMÓNICO</b>			
TÓNICA I ( ) (Acordes que prolongan la I)	SUBDOMINANTE IV	DOMINANTE V	TÓNICA I





### EJERCICIO 9-8: CADENCIA PRECEDIDA POR PROGRESIÓN

Tabla 9-7: Cadencia precedida por progresión

<b>1 CADENCIA PRECEDIDA POR PROGRESIÓN</b>			
<b>2 ESTRUCTURA DE LA FRASE</b>			
1. Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente			
2. Estructura en donde se pospone la repetición del motivo			
3. Estructura con un único motivo			
<b>3 ACORDES DEL ESQUEMA ARMÓNICO</b>			
TÓNICA I ( ) (Acordes que llevan de un área a otra)	SUBDOMINANTE IV ( ) (Acordes que llevan de un área a otra)	DOMINANTE V ( ) (Acordes que llevan de un área a otra)	TÓNICA I



### EJERCICIO 9-9: ELABORACIÓN DE LA PROGRESIÓN

Tabla 9-8: Elaboración de la progresión

<b>1 ELABORACIÓN DE LA PROGRESIÓN</b>			
<b>2 ESTRUCTURA DE LA FRASE</b>			
1. Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente			
2. Estructura en donde se pospone la repetición del motivo			
3. Estructura con un único motivo			
<b>3 ACORDES DEL ESQUEMA ARMÓNICO</b>			
TÓNICA I ( ) (Acordes que llevan de un área a otra, embellecidos por algún acorde cromático)	SUBDOMINANTE IV ( ) (Acordes que llevan de un área a otra, embellecidos por algún acorde cromático)	DOMINANTE V ( ) (Acordes que llevan de un área a otra, embellecidos por algún acorde cromático)	TÓNICA I



### EJERCICIO 9-10: CADENCIA PRECEDIDA POR UNA COMBINACIÓN DE SUCESIÓN Y PROGRESIÓN

Tabla 9-9: Cadencia precedida por una combinación de sucesión y progresión

<b>1 CADENCIA PRECEDIDA POR UNA COMBINACIÓN DE SUCESIÓN Y PROGRESIÓN</b>		
<b>2 ESTRUCTURA DE LA FRASE</b>		
1. Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente		
2. Estructura en donde se pospone la repetición del motivo		
3. Estructura con un único motivo		
<b>3 ACORDES DEL ESQUEMA ARMÓNICO</b>		
SUCESIÓN ( ) (Acordes dentro de una misma área)	PROGRESIÓN ( ) (Acordes que llevan de un área a otra, embellecidos por algún acorde cromático)	CADENCIA IV-V-I



### EJERCICIO 9-11: CADENCIA PRECEDIDA POR EL MOVIMIENTO PARALELO EN LAS VOCES EXTERNAS

Tabla 9-10: Cadencia precedida por el movimiento paralelo en las voces externas

<b>1 CADENCIA PRECEDIDA POR EL MOVIMIENTO PARALELO EN LAS VOCES EXTERNAS</b>	
<b>2 ESTRUCTURA DE LA FRASE</b>	
1. Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente	
2. Estructura en donde se pospone la repetición del motivo	
3. Estructura con un único motivo	
<b>3 ACORDES DEL ESQUEMA ARMÓNICO</b>	
MOVIMIENTO PARALELO EN LAS VOCES EXTERNAS	CADENCIA IV-V-I



### EJERCICIO 9-12: SECUENCIA

Tabla 9-11: Secuencia

<b>1 SECUENCIA</b>	
<b>2 ESTRUCTURA DE LA FRASE</b>	
1. Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente	
2. Estructura en donde se pospone la repetición del motivo	
3. Estructura con un único motivo	
<b>3 ACORDES DEL ESQUEMA ARMÓNICO</b>	
SECUENCIA (Por quintas o cuartas, escala ascendente o descendente, cadencia, <i>Canon</i> de Pachelbel)	CADENCIA IV-V-I



### EJERCICIO 9-13: FRASE QUE PROGRESA

Tabla 9-12: Frase que progresa

<b>1 FRASE QUE PROGRESA</b>	
<b>2 ESTRUCTURA DE LA FRASE</b>	
1. Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente	
2. Estructura en donde se pospone la repetición del motivo	
3. Estructura con un único motivo	
<b>3 ACORDES DEL ESQUEMA ARMÓNICO</b>	
PROGRESIÓN	CADENCIA EN EL NUEVO TONO
I →	V/V - V
i →	V/III

## LECCIÓN 10: MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO



### EJERCICIO 10-1: MOVIMIENTO ARMÓNICO COMPLETO

Tabla 10-1: Movimiento armónico completo

<b>1 MOVIMIENTO ARMÓNICO COMPLETO</b>	
<b>2 ESTRUCTURA DE LA FRASE</b>	
FRASE 1	FRASE 2
1. Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente	
2. Estructura en donde se pospone la repetición del motivo	
3. Estructura con un único motivo	
<b>3 ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE</b>	
Tabla 9-1: Esquema armónico de la frase equivalente a la cadencia	Frase = Cadencia
Tabla 9-3: Esquema armónico de la frase consistente en un único acorde	
Tabla 9-4: Cadencia precedida por un único acorde	Acorde - Cadencia
Tabla 9-5: Sucesión dentro de la cadencia	Sucesión dentro de la cadencia
Tabla 9-6: Cadencia precedida por sucesión	Sucesión - Cadencia
Tabla 9-7: Cadencia precedida por progresión	Progresión - Cadencia
Tabla 9-8: Elaboración de la progresión	Elaboración de la progresión - Cadencia
Tabla 9-9: Cadencia precedida por una combinación de sucesión y progresión	Sucesión y progresión - Cadencia
Tabla 9-10: Cadencia precedida por el movimiento paralelo en las voces externas	Paralelo - Cadencia
Tabla 9-11: Secuencia	
Tabla 9-12: Frase que progresa	Frase que progresa - Cadencia
<b>4 ACORDES DEL MOVIMIENTO ARMÓNICO COMPLETO</b>	
I → $\frac{V/V - V}{V/III - III}$	V → $\frac{V - I}{V - i}$
i → $\frac{V/III - III}{V - i}$	III → $\frac{V - I}{V - i}$



**EJERCICIO 10-2: MOVIMIENTO ARMÓNICO INTERRUPTIDO**

Tabla 10-2: Movimiento armónico interrumpido

<b>1 MOVIMIENTO ARMÓNICO INTERRUPTIDO</b>	
<b>2 ESTRUCTURA DE LA FRASE</b>	
<b>FRASE 1</b>	<b>FRASE 2</b>
1. Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente	
2. Estructura en donde se pospone la repetición del motivo	
3. Estructura con un único motivo	
<b>3 ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE</b>	
Tabla 9-1: Esquema armónico de la frase equivalente a la cadencia	
Tabla 9-3: Esquema armónico de la frase consistente en un único acorde	
Tabla 9-4: Cadencia precedida por un único acorde	
Tabla 9-5: Sucesión dentro de la cadencia	
Tabla 9-6: Cadencia precedida por sucesión	
Tabla 9-7: Cadencia precedida por progresión	
Tabla 9-8: Elaboración de la progresión	
Tabla 9-9: Cadencia precedida por una combinación de sucesión y progresión	
Tabla 9-10: Cadencia precedida por el movimiento paralelo en las voces externas	
Tabla 9-11: Secuencia	
Tabla 9-12: Frase que progresa	
<b>4 ACORDES DEL MOVIMIENTO ARMÓNICO INTERRUPTIDO</b>	
I → $\frac{V //}{V //}$	I → $\frac{V - I}{V - I}$
i → $\frac{V //}{V //}$	i → $\frac{V - i}{V - i}$



**EJERCICIO 10-3: MOVIMIENTO ARMÓNICO PROGRESIVO**

Tabla 10-3: Movimiento armónico progresivo

<b>1 MOVIMIENTO ARMÓNICO PROGRESIVO</b>	
<b>2 ESTRUCTURA DE LA FRASE</b>	
FRASE 1	FRASE 2
1. Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente	
2. Estructura en donde se pospone la repetición del motivo	
3. Estructura con un único motivo	
<b>3 ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE</b>	
Tabla 9-1: Esquema armónico de la frase equivalente a la cadencia	
Tabla 9-3: Esquema armónico de la frase consistente en un único acorde	
Tabla 9-4: Cadencia precedida por un único acorde	
Tabla 9-5: Sucesión dentro de la cadencia	
Tabla 9-6: Cadencia precedida por sucesión	
Tabla 9-7: Cadencia precedida por progresión	
Tabla 9-8: Elaboración de la progresión	
Tabla 9-9: Cadencia precedida por una combinación de sucesión y progresión	
Tabla 9-10: Cadencia precedida por el movimiento paralelo en las voces externas	
Tabla 9-11: Secuencia	
Tabla 9-12: Frase que progresa	
<b>4 ACORDES DEL MOVIMIENTO ARMÓNICO PROGRESIVO</b>	
$I \rightarrow \boxed{V-I} \rightarrow \boxed{V}$ $i \rightarrow \boxed{V-I} \rightarrow \boxed{V}$	$I \text{ ó } V \rightarrow \boxed{V/V - V}$ $I \text{ ó } III \rightarrow \boxed{V/V - III}$



**EJERCICIO 10-4: REPETICIÓN DEL MOVIMIENTO ARMÓNICO**

Tabla 10-4: Repetición del movimiento armónico

<b>1 REPETICIÓN DEL MOVIMIENTO ARMÓNICO</b>	
<b>2 ESTRUCTURA DE LA FRASE</b>	
<b>FRASE 1</b>	<b>FRASE 2</b>
1. Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente	
2. Estructura en donde se pospone la repetición del motivo	
3. Estructura con un único motivo	
<b>3 ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE</b>	
Tabla 9-1: Esquema armónico de la frase equivalente a la cadencia	
Tabla 9-3: Esquema armónico de la frase consistente en un único acorde	
Tabla 9-4: Cadencia precedida por un único acorde	
Tabla 9-5: Sucesión dentro de la cadencia	
Tabla 9-6: Cadencia precedida por sucesión	
Tabla 9-7: Cadencia precedida por progresión	
Tabla 9-8: Elaboración de la progresión	
Tabla 9-9: Cadencia precedida por una combinación de sucesión y progresión	
Tabla 9-10: Cadencia precedida por el movimiento paralelo en las voces externas	
Tabla 9-11: Secuencia	
Tabla 9-12: Frase que progresa	
<b>4 ACORDES DE LA REPETICIÓN DEL MOVIMIENTO ARMÓNICO</b>	
$I \rightarrow V-I$ $i \rightarrow V-i$	$I \rightarrow V-I$ $i \rightarrow V-i$

## ANEXO II: TABLAS DE ANÁLISIS E IMPROVISACIÓN



### IDEA 10-F: ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE FRASES Y PERÍODOS DEL *MINUET EN SOL MAYOR BWV Anh.114* DE JOHANN SEBASTIAN BACH

Tabla 10-5: Análisis del *Minuet en sol mayor BWV Anh.114* de Johann Sebastian Bach

<b><i>Minuet en sol mayor BWV Anh.114</i></b> <b>Johann Sebastian Bach</b>	
ESTRUCTURA Y ESQUEMA ARMÓNICO DE LAS FRASES 1 y 2	
FRASE 1: Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente. El antecedente tiene la armonía de I que responde con IV-I <sub>6</sub> . En el consecuente se observa movimiento paralelo entre las voces. Tabla 9-10: Movimiento paralelo en las voces externas – Semi-cadencia que termina en V <sub>7</sub>	FRASE 2: Como la Frase 1, sólo que en este caso termina con una cadencia completa - Cadencia completa ii <sub>6</sub> -V-I
MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO 1	
Período de 2 frases. Movimiento armónico interrumpido I-V <sub>7</sub> // I-ii <sub>6</sub> -V-I	
ESTRUCTURA Y ESQUEMA ARMÓNICO DE LAS FRASES 3 y 4	
FRASE 3: Utiliza el compás 1 del motivo. Tabla 9-12: Frase que progresa hacia V/V. También hay movimiento paralelo entre las voces externas.	FRASE 4: Utiliza el motivo inicial variado melódica y rítmicamente. Tabla 9-6: Sucesión – Cadencia V/V-V (en la dominante como tónica secundaria, que inmediatamente de convierte en dominante)
MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO 2	
Período de 2 frases. Movimiento armónico que progresa. I-V/V-V	
ESTRUCTURA Y ESQUEMA ARMÓNICO DE LAS FRASES 5 y 6	
FRASE 5: Tabla 9-6: Sucesión – Semi-cadencia en V	FRASE 6: Tabla 9-6: Sucesión – Cadencia en V-I
MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO 3	
Período de 2 frases: Movimiento armónico completo I-V-I	

## ANEXO II: TABLAS DE ANÁLISIS E IMPROVISACIÓN



### IDEA 10-G: ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE FRASES Y PERÍODOS DEL *ESTUDIO OP.10 NO.1 EN DO MAYOR* DE FRÉDÉRIC CHOPIN

Tabla 10-6: Análisis del *Estudio en do mayor Op.10 No.1* de Frédéric Chopin

<i>Estudio en do mayor Op.10 No.1</i> (Un único motivo que se adapta a la marcha armónica) Frédéric Chopin	
ESQUEMA ARMÓNICO DE LAS FRASES 1 y 2	
FRASE 1: Tabla 9-1: Esquema armónico de la frase equivalente a la cadencia con acordes cromáticos de adorno. Termina en semicadencia con V y se interrumpe el movimiento armónico.	FRASE 2: Tabla 9-1: Esquema armónico de la frase equivalente a la cadencia con acordes cromáticos de adorno. Termina en tónica I.
MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO 1	
Período de 2 frases. Movimiento armónico interrumpido $I-IV-V_7 // I-IV_6-V-I$	
ESQUEMA ARMÓNICO DE LAS FRASES 3, 4, 5, 6, 7, 8 y 9	
FRASE 3: Tabla 9-12: Frase que progresa del área de la tónica a la de la dominante del vi grado. Inicia en i y termina en semicadencia V/vi.	FRASE 4: Tabla 9-11: Secuencia por quintas. Inicia en V <sub>7</sub> /II y termina en semicadencia en V <sub>7</sub> .
FRASE 5: Tabla 9-11: Secuencia por quintas con acordes de séptima. Inicia en I ma <sub>7</sub> y termina en semicadencia en V <sub>7</sub> /vi.	FRASE 6: Como la Frase 1. Tabla 9-1: Esquema armónico de la frase equivalente a la cadencia. Termina en semicadencia con V y se interrumpe el movimiento armónico.
FRASE 7: Tabla 9-12: Frase que progresa del área de la tónica a la dominante de vi. Inicia con I y termina en semicadencia en V/vi.	FRASE 8: Tabla 9-1: Esquema armónico de la frase equivalente a la cadencia. Termina en tónica después de una cadencia completa $ii\ mi_7-V_7-I$ .
FRASE 9: Coda. Tabla 9-1: Esquema armónico de la frase equivalente a la cadencia V-I. Termina en tónica con una cadencia auténtica perfecta. Esta frase sirve para reafirmar la tonalidad de do mayor.	
MOVIMIENTO ARMÓNICO DEL PERÍODO 2	
Período de 6 frases más la reafirmación de la tónica con una frase que sirve como coda. Movimiento armónico que progresa de vi a la cadencia completa $ii\ mi_7-V_7-I$	
FRASE 3: $vi \rightarrow V/vi$	
FRASE 4: $V_7/II \rightarrow V_7$	
FRASE 5: $I\ ma_7 \rightarrow V_7/vi$	
FRASE 6: $I-IV-V_7$ (como FRASE 1)	
FRASE 7: $I \rightarrow V_7/vi$	
FRASE 8: $ii\ mi_7-V_7-I$	
FRASE 9: $V_7 \rightarrow I$ (CODA)	



## LECCIÓN 11: EXTENSIÓN DE LA FRASE

Tabla 11-1 Introducción, interpolación y final

<b>1</b> INTRODUCCIÓN	<b>2</b> ESTRUCTURA DE LA FRASE	<b>1</b> FINAL
	1. Estructura en donde el motivo se repite inmediatamente	
	2. Estructura en donde se pospone la repetición del motivo	
	3. Estructura con un único motivo	
	<b>3</b> ESQUEMA ARMÓNICO DE LA FRASE	
<b>1</b> INTERPOLACIÓN		



### EJERCICIO 11-1: INTRODUCCIÓN

Tabla 11-2 Introducción

INTRODUCCIÓN
<b>1</b> Mediante el motivo del acompañamiento
<b>2</b> Mediante alguna marcha armónica
<b>3</b> Mediante el motivo de la melodía
<b>4</b> Anticipación de la frase inicial



### EJERCICIO 11-2: INTERPOLACIÓN

Tabla 11-3 Interpolación

INTERPOLACIÓN
<b>1</b> Prolongación de una nota o acorde
<b>2</b> Interpolación motivica



### EJERCICIO 11-3: FINAL DE LA FRASE

Tabla 11-4 Final de la frase

FINAL DE LA FRASE
EXTENSIÓN DESPUÉS DE LA CADENCIA
<b>1</b> Prolongación de la última nota, acorde o cadencia
<b>2</b> Repetición de los últimos compases de la frase
<b>3</b> Secuencia de la última idea de la frase
EXTENSIÓN ANTES DE LA CADENCIA
<b>4</b> Extensión al evadir la cadencia

## CAPÍTULO III: EJERCICIOS DE IMPROVISACIÓN: PEQUEÑAS PIEZAS TONALES

### LECCIÓN 12: FORMA BINARIA



#### IDEA 12-A: FORMA BINARIA

Tabla 12-1: Forma binaria

FORMA BINARIA	
SECCIÓN 1	SECCIÓN 2
A	B
A	A'
A	BA'



#### IDEA 12-B: CARACTERÍSTICAS DE LA FORMA BINARIA

Tabla 12-2: Características de la forma binaria

CARACTERÍSTICAS DE LA FORMA BINARIA	
SECCIONAL: A-B, A-A', A-BA', AA-B	CONTINUA: AB, AA', ABA', AAB
Simétrica o asimétrica	Simétrica o asimétrica
Forma binaria seccional simple	Forma binaria continua simple
Forma binaria seccional con rondó	Forma binaria continua con rondó
Forma binaria barform	Forma binaria continua balanceada



#### EJERCICIO 12-1: FORMA BINARIA SECCIONAL SIMPLE

Tabla 12-3: Forma binaria seccional simple

FORMA BINARIA SECCIONAL SIMPLE				
<b>5</b> INTRODUCCIÓN	<b>1</b> SECCIÓN A-		SECCIÓN B o SECCIÓN A'	
	<b>2</b> PERÍODO		PERÍODO	
	Movimiento armónico completo Movimiento armónico interrumpido Repetición del movimiento armónico		Movimiento armónico completo Movimiento armónico interrumpido Repetición del movimiento armónico	
	<b>3</b> FRASE 1	FRASE 2	FRASE 3	FRASE 4
	Estructura/Esquema armónico		Estructura/Esquema armónico	
<b>4</b> I → V-I i → V-i		(I) (V) → V-I (i) (V) → V-i		<b>5</b> FINAL
<b>5</b> INTERPOLACIÓN / FINAL DE FRASE				



**EJERCICIO 12-2: FORMA BINARIA SECCIONAL CON RONDÓ**

Tabla 12-4: Forma binaria seccional con rondó

FORMA BINARIA SECCIONAL CON RONDÓ				
<b>5</b> INTRODUCCIÓN	<b>1</b> SECCIÓN A-		SECCIÓN BA'	
	<b>2</b> PERÍODO		PERÍODO	
	Movimiento armónico completo Movimiento armónico interrumpido Repetición del movimiento armónico		Movimiento armónico completo Movimiento armónico interrumpido Repetición del movimiento armónico	
	<b>3</b> FRASE 1	FRASE 2	FRASE 3 (B)	FRASE 4 (A')
	Estructura/Esquema armónico		Estructura/Esquema armónico	
	<b>4</b> I → V-I i → V-i		v	→ V-I → V-i
<b>5</b> INTERPOLACIÓN / FINAL DE FRASE				
<b>5</b> FINAL				



**EJERCICIO 12-3: FORMA BINARIA SECCIONAL BARFORM**

Tabla 12-5: Forma binaria seccional *barform*

FORMA BINARIA SECCIONAL BARFORM				
<b>5</b> INTRODUCCIÓN	<i>STOLLEN</i>		<i>ABGESANG</i>	
	<b>1</b> SECCIÓN A-	A-	SECCIÓN B	
	<b>2</b> PERÍODO		PERÍODO	
	Movimiento armónico completo Movimiento armónico interrumpido Repetición del movimiento armónico		Movimiento armónico completo Movimiento armónico interrumpido Repetición del movimiento armónico Movimiento armónico progresivo	
	<b>3</b> FRASE 1	FRASE 2	FRASE 3	FRASE 4
	Estructura/Esquema armónico		Estructura/Esquema armónico	
<b>4</b> I → V-I i → V-i		(I) (V) → V-I (i) (v) → V-i		
<b>5</b> INTERPOLACIÓN / FINAL DE FRASE				
<b>5</b> FINAL				



**EJERCICIO 12-4: FORMA BINARIA CONTINUA SIMPLE**

Tabla 12-6: Forma binaria continua simple

FORMA BINARIA CONTINUA SIMPLE					
<b>5</b> INTRODUCCIÓN	<b>1</b> SECCIÓN A		SECCIÓN B o SECCIÓN A'		<b>5</b> FINAL
	<b>2</b> PERÍODO		PERÍODO		
	Movimiento armónico progresivo		Movimiento armónico completo Movimiento armónico interrumpido Repetición del movimiento armónico		
	<b>3</b> FRASE 1	FRASE 2	FRASE 3	FRASE 4	
	Estructura/Esquema armónico		Estructura/Esquema armónico		
	<b>4</b> I → V/V-V i → V/III-III		V → V-I III → V-i		
<b>5</b> INTERPOLACIÓN / FINAL DE FRASE					



**EJERCICIO 12-5: FORMA BINARIA CONTINUA CON RONDÓ**

Tabla 12-7: Forma binaria continua con rondó

FORMA BINARIA CONTINUA CON RONDÓ					
<b>5</b> INTRODUCCIÓN	<b>1</b> SECCIÓN A		SECCIÓN BA'		<b>5</b> FINAL
	<b>2</b> PERÍODO		PERÍODO		
	Movimiento armónico progresivo		Movimiento armónico completo Movimiento armónico interrumpido Repetición del movimiento armónico		
	<b>3</b> FRASE 1	FRASE 2	FRASE 3 (B)	FRASE 4 (A')	
	Estructura/Esquema armónico		Estructura/Esquema armónico		
	<b>4</b> I → V/V-V i → V/III-III		V III	→ V-I → V-i	
<b>5</b> INTERPOLACIÓN / FINAL DE FRASE					



**EJERCICIO 12-6: FORMA BINARIA CONTINUA BALANCEADA**

Tabla 12-8: Forma binaria continua balanceada

FORMA BINARIA CONTINUA BALANCEADA					
<b>5</b> INTRODUCCIÓN	<b>1</b> SECCIÓN A		SECCIÓN B o SECCIÓN A'		<b>5</b> FINAL
	<b>2</b> PERÍODO		PERÍODO		
	Movimiento armónico progresivo		Movimiento armónico completo Movimiento armónico interrumpido Repetición del movimiento armónico		
	<b>3</b> FRASE 1	FRASE 2	FRASE 3	FRASE 4	
	Estructura/Esquema armónico		Estructura/Esquema armónico		
	<b>4</b> I → V/V-V i → V/III-III		V → V-I III → V-i		
<b>5</b> INTERPOLACIÓN / FINAL DE FRASE					

## LECCIÓN 13: FORMA TERNARIA



### IDEA 13-A: FORMA TERNARIA

Tabla 13-1: Forma ternaria

FORMA TERNARIA		
SECCIÓN 1	SECCIÓN 2	SECCIÓN 3
Exposición	Parte contrastante	Recapitulación
A	B	A
A	B	A'
Tónica I Tónica i	Dominante V Relativo mayor III Modo paralelo	Tónica I Tónica i



### IDEA 13-C: CARACTERÍSTICAS DE LA FORMA TERNARIA

Tabla 13-2: Características de la forma ternaria

CARACTERÍSTICAS DE LA FORMA TERNARIA		
SECCIONAL: A-BA ó A-BA'	COMPLETAMENTE SECCIONAL: A-B-A ó A-B-A'	CONTINUA: ABA ó ABA'
Simple o compuesta	Simple o compuesta	Simple o compuesta
Simétrica o asimétrica	Simétrica o asimétrica	Simétrica o asimétrica



### EJERCICIO 13-1: FORMA TERNARIA SECCIONAL

Tabla 13-3: Forma ternaria seccional

FORMA TERNARIA SECCIONAL						
6 INTRODUCCIÓN	1 EXPOSICIÓN A-		PARTE CONTRASTANTE B		RECAPITULACIÓN A o A'	
	2 PERÍODO		PERÍODO		PERÍODO	
	Movimiento armónico completo Movimiento armónico interrumpido Repetición del movimiento armónico		Movimiento armónico completo Movimiento armónico interrumpido Repetición del movimiento armónico Movimiento armónico progresivo		Movimiento armónico completo Movimiento armónico interrumpido Repetición del movimiento armónico	
	3 FRASE 1	FRASE 2	FRASE 3	FRASE 4	FRASE 5	FRASE 6
	Estructura/Esquema armónico		Estructura/Esquema armónico		Estructura/Esquema armónico	
	4 TÓNICA		DOMINANTE, RELATIVO MAYOR, MODO PARALELO		TÓNICA	
5 I → V-I i → V-i		V → V (I, III, v) → V		I → V-I i → V-i		
6 INTERPOLACIÓN / FINAL DE FRASE						
6 FINAL						



**EJERCICIO 13-2: FORMA TERNARIA COMPLETAMENTE SECCIONAL**

Tabla 13-4: Forma ternaria completamente seccional

FORMA TERNARIA COMPLETAMENTE SECCIONAL						
<b>6</b> INTRODUCCIÓN	<b>1</b> EXPOSICIÓN A-		PARTE CONTRASTANTE B-		RECAPITULACIÓN A o A'	
	<b>2</b> PERÍODO		PERÍODO		PERÍODO	
	Movimiento armónico completo Movimiento armónico interrumpido Repetición del movimiento armónico		Movimiento armónico completo Movimiento armónico interrumpido Repetición del movimiento armónico		Movimiento armónico completo Movimiento armónico interrumpido Repetición del movimiento armónico	
	<b>3</b> FRASE 1	FRASE 2	FRASE 3	FRASE 4	FRASE 5	FRASE 6
	Estructura/Esquema armónico		Estructura/Esquema armónico		Estructura/Esquema armónico	
	<b>4</b> TÓNICA		DOMINANTE, RELATIVO MAYOR, MODO PARALELO		TÓNICA	
	<b>5</b> I → V-I i → V-i		V → V/V-V (I, III, v) → V de (I, III, v)-(I,III,v)		I → V-I i → V-i	
<b>6</b> INTERPOLACIÓN / FINAL DE FRASE						
<b>6</b> FINAL						

Tabla 13-5: *San Nicolás* de R. Schumann

<i>San Nicolás</i> Robert Schumann		
A-	B-	A
A-BA	A-B	A-BA
i → V <sub>7</sub> -i	I-VI <sup>b</sup> → V <sub>7</sub> -i de VI	i → V <sub>7</sub> -i



**EJERCICIO 13-3: FORMA TERNARIA CONTINUA**

Tabla 13-6: Forma ternaria continua

FORMA TERNARIA CONTINUA							
<b>6</b> INTRODUCCIÓN	<b>1</b> EXPOSICIÓN A		PARTE CONTRASTANTE B		RECAPITULACIÓN A o A'		<b>6</b> FINAL
	<b>2</b> PERÍODO		PERÍODO		PERÍODO		
	Movimiento armónico progresivo		Movimiento armónico progresivo		Movimiento armónico completo Movimiento armónico interrumpido Repetición del movimiento armónico		
	<b>3</b> FRASE 1	FRASE 2	FRASE 3	FRASE 4	FRASE 5	FRASE 6	
	Estructura/Esquema armónico		Estructura/Esquema armónico		Estructura/Esquema armónico		
	<b>4</b> TÓNICA		DOMINANTE, RELATIVO MAYOR, MODO PARALELO		TÓNICA		
	<b>5</b> I → V/V-V i → V/III-III		V → V (I, III, v) → V		I → V-I i → V-i		
<b>6</b> INTERPOLACIÓN / FINAL DE FRASE							

**LECCIÓN 14: FORMA RONDÓ**



**IDEA 14-A: FORMA RONDÓ**

Tabla 14-1: Forma rondó

FORMA RONDÓ							
TIPO DE RONDÓ	ESTRIBILLO	EPISODIO 1	ESTRIBILLO	EPISODIO 2	ESTRIBILLO	EPISODIO 1	ESTRIBILLO
FORMA TERNARIA O PRIMER RONDÓ	A	B	A				
SEGUNDO RONDÓ	A	B	A	C	A		
TERCER RONDÓ O SONATA RONDÓ	Exposición (I-V-I)			Desarrollo	Re-exposición (I-I-I)		
	A	B	A	C	A	B'	A
TONALIDAD	Tónica	Diferente a la tónica (M: V m: III)	Tónica	Diferente a la tónica (M: i, iii, IV, vi m: I, iv, VI)	Tónica	¡Tónica!	Tónica

## ANEXO II: TABLAS DE ANÁLISIS E IMPROVISACIÓN



### EJERCICIO 14-1: SEGUNDO RONDÓ (5 PARTES)

Tabla 14-2: Segundo rondó (5 partes)<sup>2</sup>

SEGUNDO RONDÓ (5 PARTES)																		
<b>1</b> ESTRIBILLO A (Enunciado)	<b>5</b> TRANSICIÓN		EPISODIO 1 ó B (Contraste)		<b>5</b> RE TRANSICIÓN		ESTRIBILLO A (Enunciado)		<b>5</b> TRANSICIÓN		EPISODIO 2 ó C (Contraste)		<b>5</b> RE TRANSICIÓN		ESTRIBILLO A (Enunciado)		<b>5</b> CODA	
<b>2</b> PERÍODO			PERÍODO				PERÍODO				PERÍODO				PERÍODO			
MAC MAI MAR			MAC MAI MAR				MAC MAI MAR				MAC MAI MAR				MAC MAI MAR			
<b>3</b>			FRASE FRASE 1    2	FRASE FRASE 3    4			FRASE FRASE 5    6	FRASE FRASE 7    8			FRASE FRASE 9    10	FRASE FRASE 7    8			FRASE FRASE 9    10			
Estructura/Esquema armónico			Estructura/Esquema armónico				Estructura/Esquema armónico				Estructura/Esquema armónico				Estructura/Esquema armónico			
<b>4</b> Tónica	Diferente a la tónica (M: V m: III)		Tónica		Diferente a la tónica (M: i, iii, IV, vi m: I, iv, VI)		Tónica											

Tabla 14-3: Rondó del Cuarteto en do mayor K.170 No.10 de W.A. Mozart

Rondó del Cuarteto en do mayor K.170 No.10											
W.A. Mozart											
SECCIÓN	A	B	transición Re	A	C	transición Re	A	Transición	A :	Coda	
FORMA INTERNA	A-BA	A-BA		A	C		A		A :		
COMPASES	1-24	25-47	48-55	56-63	64-82	83-88	89-96	97-106	107-122	122-129	
TONALIDAD	I	vi	Escalas	I	IV	Escalas	I	Escalas	I	I	

<sup>2</sup> Por razones de espacio se han abreviado los títulos del movimiento armónico del período en la **Tabla 14-2: Segundo rondó (5 partes)** y en la **Tabla 14-4: Tercer rondó (7 partes)**. A continuación se encuentran los nombres completos. **MAC**=Movimiento armónico completo; **MAI**=Movimiento armónico interrumpido; **MAR**= Movimiento armónico repetido; **MAP**= Movimiento armónico progresivo.



## ANEXO II: TABLAS DE ANÁLISIS E IMPROVISACIÓN



### EJERCICIO 14-2: TERCER RONDÓ (7 PARTES)

Tabla 14-4: Tercer rondó (7 partes)

TERCER RONDÓ (7 PARTES)													
1 A	5 TRANSICIÓN	B	5 RE TRANSICIÓN	A	5 TRANSICIÓN	C	5 RE TRANSICIÓN	A	5 TRANSICIÓN	B'	5 RE TRANSICIÓN	A	6 CODA
2 PERÍODO		PERÍODO		PERÍODO		PERÍODO		PERÍODO		PERÍODO		PERÍODO	
MAC MAI MAR		MAC MAI MAR		MAC MAI MAR		MAC MAI MAR		MAC MAI MAR		MAC MAI MAR		MAC MAI MAR	
3 FRASE 1 y 2		FRASE 3 y 4		FRASE 5 y 6		FRASE 7 y 8		FRASE 9 y 10		FRASE 11 y 12		FRASE 13 y 14	
4 Tónica		(M: V m: III)		Tónica		(M: i, iii, IV, vi m: I, iv, VI)		Tónica		Tónica		Tónica	

Tabla 14-5: Análisis del Rondó de la Sonata Op.13 No.8 Patética de L.V. Beethoven

Rondó de la Sonata Op.13 No.8 Patética Ludwig Van Beethoven													
A	TRANSICIÓN	B	RE TRANSICIÓN	A	RE TRANSICIÓN	C	RE TRANSICIÓN	A	TRANSICIÓN	B'	RE TRANSICIÓN	A	CODA
PERÍODO		PERÍODO		PERÍODO		PERÍODO		PERÍODO		PERÍODO		PERÍODO	
MAC		MAC		MAC		MAP		MAC		MAC		MAC	
Tónica i		Relativo Mi $\flat$ mayor III		Tónica i		Sexto grado La $\flat$ mayor VI		Tónica i		Tónica mayor I		Tónica i	

Tabla 14-6: Apunte

A P U N T E			
1 Estribillo A	Episodio 1 ó B	Episodio 2 ó C	Episodio 1 ó B'
2 FRASE 1 y 2, 5 y 6, 9 y 10, 13 y 14 Estructura en donde se pospone la repetición del motivo	FRASE 3 y 4 Estructura con un único motivo	FRASE 7 y 8 Estructura en donde se pospone la repetición del motivo	FRASE 11 y 12 Estructura con un único motivo
3 PERÍODO 1, 3, 5 y 7 Movimiento armónico completo	PERÍODO 2 Movimiento armónico interrumpido	PERÍODO 4 Movimiento armónico progresivo	PERÍODO 6 Movimiento armónico interrumpido
4 Ejemplo 14-18 	Ejemplo 14-19 	Ejemplo 14-20 	Ejemplo 14-21 
5 Mi menor (i)	Si mayor (V)	Do mayor (VI)	Mi mayor (I)