

José Custodio de Alba



**LENGUAJE MUSICAL 3
GRADO MEDIO**

Reg. B.3462

Los acompañamientos
pianísticos de las lecciones
de solfeo de las 10
unidades y las soluciones
a los ejercicios, están
editados en un libro
aparte, con el número
de registro B.3461/2a.

EDITORIAL DE MÚSICA
BOILEAU

c/ Provenza, 287 Barcelona 08037
Tfs. 932155334 934877456 Fax 932155334
<http://www.boileau-music.com>
boileau@boileau-music.com

SUMARIO

Prólogo	5
Guía de estudio	6
Lectura	6
Entonación	6
Repertorio	7
Teoría	7
Armonía, Análisis y Creatividad	8
Historia y Audición	8
Dictado	9
Unidad 1	11
Unidad 2	29
Unidad 3	47
Unidad 4	65
Unidad 5	83
Unidad 6	101
Unidad 7	119
Unidad 8	137
Apéndice A: Contenidos del CD	155
Apéndice B: Contenidos del curso	156
Apéndice C: Índice de autores de los apartados de Análisis y Repertorio	158
Apéndice D: Índice de términos y conceptos	160

PRÓLOGO

A menudo se ha planteado la enseñanza del lenguaje musical exclusivamente como soporte de la enseñanza instrumental. En consecuencia, se han dedicado esfuerzos sólo a ejercitar al alumno en el solfeo y, de manera a veces secundaria, a desarrollar su oído, dos aspectos imprescindibles pero insuficientes en la formación de un músico. La enseñanza tiene que ir más allá y tiene que proveer al alumno de las herramientas y los recursos necesarios que le ayuden a entender la música que lee, interpreta o escucha y que le faciliten poder expresarse por medio de este lenguaje, dos aspectos que creo básicos, tanto si lo que quiere es llegar a ser un buen intérprete como dedicarse a la composición, a la enseñanza... o, sencillamente, ser un buen músico aficionado. Esto implica, necesariamente, que el alumno tiene que aprender también otros aspectos del lenguaje, formales, armónicos, estilísticos... y tiene que ser capaz de relacionarlos entre sí y de integrarlos plenamente en su bagaje musical.

Ha sido mi voluntad proporcionar a los alumnos y profesores un material con el que poder trabajar todos estos aspectos, con gran variedad de ejercicios y sin ahorrar las explicaciones teóricas necesarias. A menudo el profesor, consciente de la necesidad de ampliar los contenidos de la enseñanza tradicional, tiene que recurrir a libros y materiales muy diversos y heterogéneos, incluso difíciles de encontrar en algunas áreas (armonía, análisis, historia, audición...). Todos estos contenidos han sido incluidos aquí, de manera que se puede prescindir de otros materiales complementarios, aunque puntualmente pueden ser útiles.

Para poder trabajar progresivamente las diferentes materias he estructurado el libro en ocho unidades, dividida cada una en nueve apartados representados por los símbolos siguientes:



Lectura



Entonación



Repertorio



Teoría



Armonía



Análisis



Creatividad



Historia y Audición



Dictado

La manera de trabajar estos apartados se expone en la *Guía de estudio*, la cual recomiendo leer atentamente para poder aprovechar al máximo los contenidos del libro, resumidos en el *Apéndice B*. Las unidades están equilibradas de manera que el tiempo dedicado a cada una tendría que ser parecido. Orientativamente, propongo una dedicación aproximada de cuatro semanas por unidad.

El libro incluye un CD que contiene grabados los dictados y las audiciones en sistema Audio y las lecciones de solfeo en sistema Midi-File. Hay información sobre los contenidos de este CD en los párrafos de la *Guía de estudio* dedicados a la Audición, al Dictado y a la Entonación y en el *Apéndice A*.

He añadido al final del libro unos índices de referencia (*Apéndices C y D*) que ayudarán a encontrar rápidamente cualquiera de los fragmentos musicales, términos y conceptos trabajados a lo largo del curso.

Los acompañamientos pianísticos de las lecciones entonadas y las soluciones de los ejercicios están editados en un libro aparte que será de gran utilidad para los estudiantes autodidactas.

Ha sido mi deseo hacer un libro útil que contribuya en la formación no sólo del futuro músico profesional sino también del aficionado, el cual adquirirá unos conocimientos que le ayudarán a disfrutar aún más de la música.

Quiero agradecer a la editorial Boileau la confianza depositada desde el principio en mi trabajo. Asimismo, quiero manifestar que el esfuerzo que ha supuesto la realización de este libro no habría sido posible sin la ayuda constante de mi mujer Montse. A ella y a nuestra hija Laura va dedicado este libro.

Barcelona, 12 de agosto de 2002

José Custodio de Alba

(Prólogo del "Pentagrama" 1 de Grado Medio)

GUÍA DE ESTUDIO

Lectura



(1 página)

Este apartado está integrado por diferentes ejercicios destinados a trabajar la lectura en clave de do en 3ª y de tríos de cuerda, los compases irregulares y de amalgama y los cambios de compás. Hazlos siguiendo las siguientes indicaciones:

a/ Practica cada uno de los ejercicios con diferentes *tempi*, de muy lento a muy rápido, llevando una pulsación equivalente a la unidad de tiempo, excepto allí donde se especifica "a 1" (pulsación equivalente a todo un compás). Los compases irregulares 5/8 y 7/8 se tienen que llevar "a 2" y "a 3" respectivamente, pulsación equivalente a las diferentes unidades de tiempo, de negra y de negra con puntillo. Los compases de amalgama (5/4, 7/4, 15/8 y 21/8) se tienen que llevar "a 5" (amalgama de ternario y binario) o "a 7" (amalgama de cuaternario y ternario).

b/ El objetivo principal de los ejercicios de lectura no es entonarlos, aunque lo puedes hacer, cambiando de octava siempre que lo necesites para adaptar el ejercicio a la tesitura de tu voz.

c/ Los tres pentagramas de los tríos de cuerda se pueden leer de forma horizontal, entre dos o más alumnos (simultáneamente) o individualmente (sucesivamente); o de forma vertical, arpegiando los acordes de forma ascendente lo más rápidamente posible.

d/ No hay indicaciones de dinámica, ni de expresión, ni de movimiento, ni ligaduras de expresión, ni articulaciones. Añade tú mismo, libremente, todos estos elementos.

Entonación



(2 páginas)

Este apartado está formado por tres ejercicios de entonación, cuatro de solfeo atonal, uno de transporte y dos lecciones de solfeo.

Los ejercicios de entonación, destinados a trabajar especialmente el oído relativo y el sentido tonal, están formados por varias series: de intervalos, de grados y de acordes. Son ejercicios exclusivamente de afinación, para ser interpretados sin necesidad de ajustarse a ningún compás ni a ningún ritmo determinados. Hazlos siguiendo las siguientes indicaciones:

a/ Antes de hacer cada una de las series piensa en qué octava la harás, teniendo en cuenta la tesitura de tu voz, para no tener que cambiar de octava en medio de una serie.

b/ Busca la primera nota de cada ejercicio con la ayuda de un diapasón; durante el ejercicio puedes volver a utilizar el diapasón para comprobar la entonación, pero tienes que intentar prescindir de él siempre que puedas.

Los ejercicios de solfeo atonal tienen que ser entonados "a capella". Busca la primera nota de cada ejercicio con la ayuda de un diapasón y, cuando llegues al final, comprueba la entonación de la última nota de nuevo con el diapasón.

En cuanto al ejercicio de transporte, antes de entonarlo piensa bien en qué tonalidad está la melodía original, a qué tonalidad la transportarás, cuál será la nueva armadura y qué alteración llevarán las notas con alteración accidental una vez transportadas. Esta preparación "tonal" previa es importante, ya que lo tienes que entonar "a capella", con la única ayuda del diapasón.

Por lo que se refiere a las lecciones de solfeo, primero estúdialas con detenimiento para poder interpretarlas respetando todas las indicaciones de fraseo, dinámica, movimiento y carácter. Después memorízalas. El análisis previo de las melodías te servirá de apoyo, ya que si tienes clara la estructura de cada lección te costará menos memorizarla.

Encontrarás todas las lecciones de solfeo con sus acompañamientos pianísticos grabadas en la banda Midi-File (pista 97) del CD (puedes consultar los contenidos del CD en el *Apéndice A*). Ten en cuenta cuando las abras en tu ordenador que la grafía musical de las diferentes lecciones se transcriben automáticamente a partir de la lectura que efectúa el programa en el momento de la reproducción. Por eso, aspectos como las pausas, las notas en las líneas adicionales, las claves utilizadas, etc., pueden diferir, en función de las características del software utilizado, de la escritura musical contenida en el libro, el cual ha de ser siempre la referencia imprescindible.

Los acompañamientos pianísticos están editados en un libro aparte, tal como se explica en el Prólogo.

Repertorio



(4 páginas)

El material recogido es muy variado, tanto por lo que se refiere al género (vocal, coral e instrumental), como por la época (desde el Renacimiento hasta el Siglo XX) y el grado de dificultad (fragmentos fáciles al lado de otros más difíciles). En el *Apéndice C* encontrarás todo este material ordenado por autores, junto con el del apartado de Análisis.

En cada unidad hay una pieza instrumental (desde la Unidad 3 es siempre un trío de cuerda), una pieza coral "a capella" y una pieza vocal con acompañamiento de piano. En las piezas instrumentales y corales trabaja primero las diferentes voces tú solo y después con los compañeros, primero coralmente y finalmente en grupos de solistas.

Las piezas vocales con acompañamiento de piano son a una voz. Trábalas individualmente. La de la Unidad 2, sin embargo, es a dos voces. En este caso, trabaja cada voz por separado y después a dúo con un compañero.

Canta solfeadas las canciones con letra. Añadir la letra puede ser una actividad adicional, en función de los conocimientos idiomáticos que tengas.

Si te interesa, puedes incluir en este apartado como material suplementario las piezas y fragmentos del apartado de Análisis.

Teoría



(1 página)

Los contenidos de este apartado están relacionados con los de otros apartados, de los cuales constituyen un soporte teórico. Por ejemplo, el estudio de los compases irregulares y de amalgama está estrechamente relacionado con el apartado de Lectura, el de los modos griegos y gregorianos, con el de Historia y Audición, etc.



Encontrarás identificados los ejercicios con este símbolo; cuando sea necesario hazlos en una libreta aparte.

GUÍA DE ESTUDIO

Armonía, Análisis y Creatividad

En estos tres apartados se trabajan los diferentes aspectos del análisis y de la composición musicales, todos importantes y necesarios para tu formación.

– Armonía



(1 página)

Proseguimos la enseñanza tradicional de la armonía iniciada en los dos cursos anteriores con la incorporación de las inversiones del acorde cuatriada de dominante. Se mantiene como objetivo principal la comprensión de los procesos cadenciales y de la frase armónica, considerando siempre los elementos melódicos y contrapuntísticos en función de un instrumento concreto, el coro mixto. Dado que hay pocos contenidos nuevos, hemos reducido la extensión de este apartado respecto a los cursos anteriores.

– Análisis



(5 páginas)

Consideramos este apartado como uno de los más beneficiosos en tu formación, y por eso hemos incrementado su extensión respecto a los cursos anteriores. El análisis de los diversos fragmentos instrumentales y vocales (en el *Apéndice C* los encontrarás ordenados por autores, junto con los del apartado de Repertorio) incluye tanto los aspectos armónicos como los formales y estilísticos. Todas las obras propuestas pertenecen al periodo que va desde la Antigüedad clásica hasta el Barroco, que es el periodo trabajado en el apartado de Historia y Audición.

– Creatividad



(1 página)

Te damos pautas para la composición de melodías y estructuras, tonales y atonales, a una, dos y tres voces. Con la composición de melodías sobre realizaciones armónicas del apartado de Armonía y con el trabajo de diversos aspectos formales, vinculamos este apartado con los dos anteriores.



Encontrarás identificados los ejercicios con este símbolo; cuando sea necesario hazlos en una libreta aparte.

Historia y Audición



(2 páginas)

Después de haber dedicado los dos primeros libros al Clasicismo y al Romanticismo, centramos ahora la atención en el periodo que va desde la Antigüedad clásica hasta el Barroco. Como se trata de un periodo bastante dilatado en el tiempo y lo hemos tenido que sintetizar mucho, te animamos a ampliar con otros recursos (enciclopedias, Internet...) la información que te proporciona el texto. Lo hacemos desde aquí, ya que no encontrarás dentro del texto, por falta de espacio, los ejercicios de búsqueda de información adicional que había en los dos primeros libros.

GUÍA DE ESTUDIO

En los apartados de Repertorio y Análisis hay fragmentos de algunos compositores citados en el texto. Te puede ser de utilidad examinarlos a modo de ejemplo. Son fácilmente localizables consultando el *Apéndice C*, donde los encontrarás ordenados por autores.

En las audiciones (puedes consultar los contenidos del CD en el *Apéndice A*) se trabajan los diferentes aspectos estilísticos y formales de las diversas épocas estudiadas a partir de una variedad de géneros que intenta ser lo más amplia posible, aunque a causa de la capacidad limitada del CD no hemos podido multiplicar los ejemplos. En todo caso, te recomendamos ampliar el apartado con otras grabaciones y, sobretodo, con la asistencia a conciertos de música del periodo estudiado.



nº de pista

Encontrarás las audiciones identificadas con este símbolo, el cual remite a la pista o pistas del CD donde están grabadas las audiciones correspondientes.

Dictado



(1 página)

En cada unidad hay diez ejercicios de dictado pensados para trabajar auditivamente algunos contenidos de otros apartados: un dictado de intervalos, cuatro melódicos atonales a una voz, dos a dos voces (tonales), uno de acordes y dos a cuatro voces (también tonales).

En los dictados atonales puedes elegir en todo momento cuales de los enarmónicos utilizas para escribir cada nota, especialmente las que inevitablemente han de llevar alteración (por ejemplo, fa# o solb), ya que, cuando no hay ninguna referencia tonal, esta cuestión no tiene mucha importancia.

Todos los dictados han sido grabados en el CD con el sonido sintetizado de diferentes instrumentos, con una gran variedad tímbrica (puedes consultar los contenidos del CD en el *Apéndice A*). Pero si lo prefieres, el profesor puede tocar los dictados en el piano en lugar de utilizar el CD.

En el libro está escrito el inicio de todos los dictados como una referencia que pretende ayudarte a comenzar. Aunque puedes escuchar cada dictado tantas veces como quieras, tendrías que tener como objetivo ir reduciendo progresivamente el número de veces empleadas, potenciando de esta manera tu memoria musical, estrechamente relacionada con el oído. Para controlar tu progreso, apunta este número en la casilla que hay al lado de cada dictado ().



nº de pista

En el encabezamiento de la página encontrarás este símbolo, el cual remite a las pistas del CD donde están grabados los dictados de la unidad correspondiente.

Unidad 1



Antes de realizar los siguientes ejercicios lee las indicaciones que se dan para este apartado en la *Guía de estudio* (Pág. 6).

1

2

3

4

5

a 2

6

a 2



Antes de realizar los siguientes ejercicios lee las indicaciones que se dan para este apartado en la *Guía de estudio* (Pág. 6).

1 Entona las siguientes series de intervalos a partir de las notas indicadas:

M: Mayor m: menor j: justa ↑: ascendente ↓: descendente

re3

2ªM ↑ 4ªj ↑ 5ªj ↑ 2ªm ↓

do4

2ªm ↓ 2ªM ↑ 4ªj ↓ 8ªj ↓

fa3

4ªj ↑ 2ªm ↑ 2ªM ↓ 4ªj ↓

la3

2ªM ↓ 5ªj ↓ 8ªj ↓ 2ªm ↑

mi3

5ªj ↑ 2ªm ↑ 5ªj ↓ 8ªj ↑

sib2

2ªm ↓ 2ªM ↓ 8ªj ↑ 4ªj ↑

sol3

5ªj ↑ 2ªm ↓ 2ªm ↑ 5ªj ↓

re4

4ªj ↓ 2ªM ↓ 2ªM ↑ 5ªj ↓

Ejemplo con la 1ª serie de intervalos:

2ª M ↑ 4ª j ↑ 5ª j ↑ 2ª m ↓

2 Entona "a capella" los siguientes ejercicios:

3 Entona las siguientes series de grados en las tonalidades indicadas:

- 1: I - VI - VII - V - IV⁺ - V - III - I
- 2: I - VI - III - II - IV - VI⁺ - V - I
- 3: I - VII - VII⁺ - VI - IV - V - III - I
- 4: I - IV - VI - IV⁺ - V - II - III - I

Do Mayor → Fa Mayor → Sib Mayor → Mi^b Mayor
→ La^b Mayor → Re^b Mayor → Sol^b Mayor → Do^b Mayor

Ejemplo en Do Mayor con la 1ª serie:

I VI VII V IV⁺ V III I

4 Entona las siguientes series de acordes:

- 1 D B^b/D C/D 2 E- C7 D^b
- 3 C- A-/C F- C 4 D-/F E7 A-/E
- 5 F#- D+/F# G 6 G#dis/B C#7 F#-/C#

1.

etc.

5 Entona "a capella" el siguiente fragmento transportándolo sucesivamente una 2ªM, una 3ªm y una 5ªj ascendentes:

Moderato

mf



6 Estudia, memoriza e interpreta las siguientes lecciones:



J. Custodio de Alba

1 **Andante calmo** ♩ = 60

mf *cresc.* *f espressivo*
p *sf* *f*
mf
mp espressivo *cresc.* *f*
p *cresc.* *f*

2 **Moderato**

mf
p
f *rit.* *sf*



Lee las indicaciones que se dan para este apartado en la *Guía de estudio* (Pág. 7).

1- "Mille regretz" de Josquin des Prés: adaptación para vihuela

Luis de Narváez (1500-1550)



2- "Congoxa mas que cruel"

Juan del Encina (1468-1530)

Con - go - xa mas que cru - el Com - ba - te

Con - go - xa mas que cru - el Com - ba - te

Con - go - xa mas que cru - el Com - ba - te mi

mi tri - ste vi - da. La cau - sa fué mi par - ti - da.

mi tri - ste vi - da. La cau - sa fué mi par - ti - da.

mi tri - ste vi - da. La cau - sa fué mi par - ti - da.

Par - tir-me sin me par - tir. De vos, gra - cio - sa y sen - ti - da.

Par - tir-me sin me par - tir. De vos, gra - cio - sa y sen - ti - da.

Par - tir-me sin me par - tir. De vos, gra - cio - sa y sen - ti - da.



Con - go - xa mas que cru - el Com - ba - te

Con - go - xa mas que cru - el Com - ba - te

Con - go - xa mas que cru - el Com - ba - te mi

mi tri - ste vi - da. La cau - sa fué mi par - ti - da.

mi tri - ste vi - da. La cau - sa fué mi par - ti - da.

mi tri - ste vi - da. La cau - sa fué mi par - ti - da.

3- "Die Zufriedenheit"

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Andantino

fp

f *p*

1. Wie sanft, wie ru - hig fühl ich hier des Le - bens Freu - den
2. Wie sehr lach ich die Gro - ßen aus, die Blut - ver - gie - ßer,



oh - ne Sor - gen! und son - der Ah - nung leuch - tet mir will - kom - men je - der
Hel - den, Prin - zen! denn mich be - glückt ein klei - nes Haus, sie nicht ein - mal Pro -

Mor - gen. Mein fro - hes, mein zu - fried - nes Herz tanzt nach der Me - lo - die der Hai -
vin - zen. Wie wü - ten sie nicht wi - der sich, die göt - ter - gle - chen Herrn der Er -

ne, und an - ge nehm ist selbst mein Schmerz, wenn ich vor Lie - be
den! doch brau - che sie mehr Raum als ich, wenn sie be - gra - ben

wei - ne.
wer - den?

Vom Zeichen. %



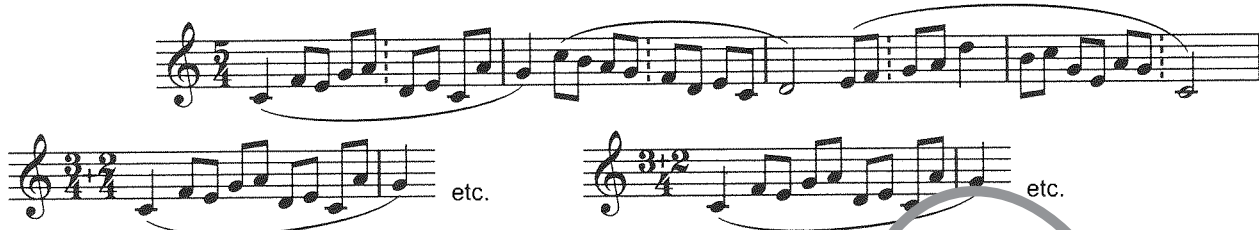
Cuando se suceden regularmente unos mismos cambios de compás, siempre con el mismo denominador, podemos sustituirlos por un tipo de compás llamado **compás de amalgama**.



El mismo fragmento escrito con compás de amalgama:



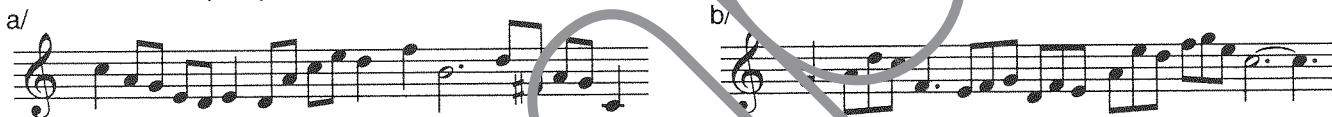
Existen diferentes maneras de especificar el orden en que se suceden los compases que forman la amalgama:



Estos son los compases de amalgama más habituales de denominador 4 (simples) y 8 (compuestos):

$\frac{2+3}{4}$ y $\frac{3+2}{4}$ equivalen a $\frac{5}{4}$	$\frac{3+4}{4}$ y $\frac{4+3}{4}$ equivalen a $\frac{7}{4}$	Pero son posibles otras combinaciones: $\frac{2+3+3}{4}$ equivale a $\frac{8}{4}$
$\frac{6+9}{8}$ y $\frac{9+6}{8}$ equivalen a $\frac{15}{8}$	$\frac{9+12}{8}$ y $\frac{12+9}{8}$ equivalen a $\frac{21}{8}$	

Ejercicio 1. ¿Qué compás de amalgama es el más apropiado para cada uno de los ejercicios siguientes? Escribe el compás y añade las líneas divisorias:



Cuando un compás combina uno o más tiempos simples con uno o más tiempos compuestos, se llama **compás irregular** o "de tiempos irregulares" (los tiempos simples son más cortos que los compuestos):



Estos son todos los compases irregulares posibles de denominador 8:

$\frac{5}{8}$ (3+2 o 2+3)	$\frac{7}{8}$ (3+2+2, 2+3+2 o 2+2+3)	$\frac{8}{8}$ (3+3+2, 3+2+3 o 2+3+3)	$\frac{9}{8}$ (3+2+2+2, 2+3+2+2, 2+2+3+2 o 2+2+2+3)
$\frac{10}{8}$ (3+3+2+2, 3+2+3+2, 3+2+2+3, 2+3+3+2, 2+3+2+3 o 2+2+3+3)	$\frac{11}{8}$ (3+3+3+2, 3+3+2+3, 3+2+3+3 o 2+3+3+3)		

El compás de numerador 5 es **binario**; los de numerador 7 y 8, **ternarios**; y los de numerador 9, 10 y 11, **cuaternarios**.

Al compás irregular le llaman algunos "de amalgama", pero preferimos reservar este nombre para los compases descritos en primer lugar, en los cuales los tiempos son siempre regulares (siempre son simples o siempre son compuestos).

Ejercicio 2. ¿Qué compás irregular es el más apropiado para cada uno de los ejercicios siguientes? Escribe el compás y añade las líneas divisorias:





La primera inversión del acorde de 7ª de dominante resuelve en el estado fundamental del acorde del 1er grado (excepcionalmente, lo puede hacer en la primera inversión del acorde del 6º grado). La sensible, que está en el bajo, va a la tónica, y la 7ª, a la mediate:

Intervalos desde el bajo	Cifrado
6 4 3	6 5

Este cifrado es invariable, como el del estado fundamental: no se han de cifrar las alteraciones que pueda haber ocasionalmente en las voces superiores.

Do M

Igual que en el estado fundamental, lo mejor es preparar la 7ª (a), pero también puede llegar por movimiento disjunto ascendente (b) o conjunto, ascendente o descendente (c), pero nunca por movimiento disjunto descendente (d). Tampoco llegaremos al intervalo de 7ª por movimiento directo y disjunto de las dos voces (e) ni lo resolveremos en el unísono o en la octava (f).

Ejercicio 1. En cada ejercicio, indica la tonalidad y realiza el bajo:

Ejercicio 2. En cada ejercicio, indica la tonalidad, añade el cifrado barroco y realízalo sin modular y empleando la primera inversión del acorde cuatría de dominante:



Ejercicio 1. Analiza la siguiente pieza y realiza los ejercicios que se piden a continuación:

J.S. Bach (1685-1750): Coral "Ach Gott und Herr" (B.A. 39,3)

1/ Indica la tonalidad principal. 2/ Escribe el cifrado de funciones de los acordes e identifica las notas extrañas.
3/ Identifica la cadencia que se produce en cada calderón.

Ejercicio 2. Analiza la siguiente pieza y realiza los ejercicios que se piden a continuación:

J. Cereals (1618-1676): "Et incarnatus est" de la Misa del Primer Tono



Ejercicio 2 (continuación)

ho - mo fa - - - ctus est, et ho - mo fa - - - ctus est, fa - ctus est.
- gi - ne: et ho - mo fa - - - ctus est, et ho - mo fa - - - ctus est.
et ho - mo fa - - - ctus est, et ho - mo fa - - - ctus est.

- 1/ La pieza está en el primer modo gregoriano (mira el apartado de Teoría de la Unidad 4). La nota final es el re y la dominante el la. Compara las tres voces. ¿Qué tipo de composición es?
- 2/ Fíjate en los intervallos armónicos y los acordes que se forman entre las voces, especialmente en el ataque del primero y segundo tiempos de cada compás. ¿Qué tipo de intervallos y acordes son?
- 3/ ¿Qué tipo de notas extrañas son el sol y el mi del último compás?

Ejercicio 3. Analiza la siguiente pieza y realiza los ejercicios que se piden a continuación:

"Danza baja" de "Danseries a 4 Parties" (edición de 1547 de P. Attaignant)



Ejercicio 4 (continuación)

Mein Freud ist mir ge - nom - men, die ich nit weiss
 hin. Mein Freud ist mir ge - nom - - men, die ich nit weiss
 hin. Mein Freud ist mir ge - nom - men, die ich nit weiss

Mein Freud ist mir ge - nom - - - men, die ich nit weiss
 be - kom - men, wo ich im E - - - lend
 be - kom - men, wo ich im E - - - lend
 be - kom - men, wo ich im E - lend, im E - lend

bin, wo ich im E - - - lend bin.
 bin, wo ich im E - - - lend bin.
 bin, wo ich im E - lend, im E - lend bin.

1/ Indica la tonalidad principal de la pieza. 2/ Una fórmula cadencial usual en la música renacentista es la formada por el acorde del séptimo grado en 1ª inversión (función de dominante) seguido del del 1er grado en estado fundamental (cadencia auténtica). Identifica los dos últimos acordes de cada verso y determina qué tipo de cadencia forman y a qué tonalidad pertenecen (identificarás fácilmente los diferentes versos porque están separados por una pausa de negra simultánea en todas las voces). 3/ Determina la forma de la pieza (A, B...).

Ejercicio 5. Analiza la siguiente pieza y realiza los ejercicios que se piden a continuación:

G. Costeley (c.1531-1606): Chanson "Quand l'ennuy facheux vous prend"

Quand l'en - nuy fa - cheux vous prend, N'at - ten - dez point
 Vo - tre beau - té dont des - pend, Le plai - sir plus



Ejercicio 5 (continuación)

1. 2. Ve - nez, et je soys in - fa - me, ve - nez,
qu'il en - ta - ta - me, Ve - nez, et je soys in -
doux que bas - bas - - me, Ve - nez, et je soys in - fa - me,
Ve - nez,

et je soys in - fa - me, S'en ri - ant ne vous gué -
fa - me, S'en ri - ant, s'en ri - ant ne vous gué -
ve - nez, et je soys in - fa - me, S'en ri - ant ne vous gué -
et je soys in - fa - me, S'en ri - ant ne vous gué -

ris, J'ay du pas - se - tems ma - da - me, j'ay du pas - se - tems, ma -
ris, J'ay du pas - se - tems, ma - da - - - me, ma - da - me,
ris, J'ay du pas - se - tems, ma - da - - - me, j'ay du pas - se - tems, ma -
ris, J'ay du pas - se - tems, j'ay du pas - se - tems, ma -

1. 2.
da - me, j'ay du pas - se - tems pour dix. Ve - nez, dix.
j'ay du pas - se - tems, j'ay du pas - se - tems pour dix. dix.
da - me, j'ay du pas - se - tems pour dix. Ve - nez, dix.
da me, j'ay du pa - se - tems pour dix. dix.

1/ Indica la tonalidad principal de la pieza. 2/ Escribe el cifrado de funciones de los acordes de los 10 primeros compases e identifica las notas extrañas y las cadencias. 3/ En los compases siguientes hay dos secciones. Observa como, en las dos, las voces comienzan imitándose unas a otras y se unen al final para acabar todas juntas. Es decir, al principio de cada sección predomina la "horizontalidad" (el desarrollo melódico de las voces), y en las cadencias, la "verticalidad" u homofonía (la relación armónica entre las voces). Delimita estas dos secciones e identifica la cadencia con que finalizan.



Unidad 1

Ejercicio 1. Compón **cuatro melodías de dos frases** para violín.

- Elige tú mismo el compás y la tonalidad.
- El final de las melodías ha de ser conclusivo.
- Las frases han de ser preferentemente de cuatro compases, aunque pueden tener una extensión diferente (de tres a siete compases).
- Cada melodía ha de comenzar con un motivo rítmico o melódico-rítmico diferente que puedes mantener hasta el final (estructura AA) o sustituir por uno nuevo en la segunda frase (AB).
- Añade ligaduras de expresión, signos de articulación, dinámicas y términos de expresión y de movimiento.

Ejercicio 2. Compón **cuatro frases atonales** para clarinete en Sib.

- Para conseguir que sean atonales tienes que hacer aparecer alteraciones que, en conjunto, no puedan ser asociadas a ninguna tonalidad concreta y has de evitar toda sucesión de dos o más intervalos que pueda ser armonizada con un acorde perfecto.
- Elige tú mismo el compás.
- Cada frase ha de tener una extensión de tres a siete compases.
- Cada frase ha de basarse en un motivo rítmico o melódico-rítmico diferente.
- Añade ligaduras de expresión, signos de articulación, dinámicas y términos de expresión y de movimiento.

Ejercicio 3. Elige **una de las realizaciones** de cualquiera de los ejercicios del apartado de Armonía de esta misma unidad y **compón encima cuatro melodías diferentes** para flauta de pico empleando todo tipo de notas extrañas.

- Cada melodía ha de comenzar con un motivo rítmico o melódico-rítmico diferente que puedes mantener hasta el final (estructura AA) o sustituir por uno nuevo en la segunda frase (AB).
- Añade ligaduras de expresión, signos de articulación, dinámicas y términos de expresión y movimiento.

Ejercicio 4. Compón **cuatro piezas de dos frases a dos voces** para piano a partir de un mismo bajo.

- Primero compón el bajo en clave de fa y después las cuatro melodías en clave de sol.
- La tesitura aproximada de la clave de sol ha de ser del sol2 al do5, y la de la clave de fa, del do1 al do3.
- Elige tú mismo el compás y la tonalidad del bajo.
- El final ha de ser conclusivo.
- Las frases han de ser preferentemente de cuatro compases, aunque pueden tener una extensión diferente (de tres a siete compases).
- Cada melodía ha de comenzar con un motivo rítmico o melódico-rítmico diferente que puedes mantener hasta el final (estructura AA) o sustituir por uno nuevo en la segunda frase (AB).
- Añade ligaduras de expresión, signos de articulación, dinámicas y términos de expresión y de movimiento.

Ejercicio 5. Compón un **bajo de una sola frase** para fagot.

- Elige tú mismo el compás y la tonalidad.
- La frase puede ser suspensiva o conclusiva y ha de tener una extensión de tres a siete compases.
- Utiliza esta frase como **bajo obstinado** y **compón encima doce variaciones melódicas** para oboe basadas en motivos rítmicos diferentes.
- Añade ligaduras de expresión, signos de articulación, dinámicas y términos de expresión y de movimiento.



LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA Y LOS PRIMEROS SIGLOS DE LA ERA CRISTIANA. Canto gregoriano

En la EDAD ANTIGUA, GRIEGOS y ROMANOS recogen la herencia de las culturas egeas, egipcias y mesopotámicas y *hacen un primer intento de organización y sistematización de la cultura y de las artes*. Por lo tanto, como en otros ámbitos culturales, hay que buscar los antecedentes de la música europea en el mundo clásico.

Mediante cálculos matemáticos, con pesos y medidas sobre cuerdas en tensión, los GRIEGOS *construyen las escalas básicas de los modos propios de las diferentes zonas geográficas* (dórico, frigio, etc.; mira el apartado de Teoría de la Unidad 3). PITÁGORAS, al descubrir esta dependencia entre la longitud de las cuerdas y los intervalos musicales, *desarrolla el concepto de "armonía universal"*. PLATÓN afirma que los guardianes de la república *tienen que atemperar el ánimo con los instrumentos puros*, como la lira y la cítara, y no con la pasional flauta; y *con los modos musicales que elevan, no los excitantes*. Para ARISTÓTELES, *los modos musicales representan estados de ánimo, caracteres e incluso valores morales*, y los que los escuchan *se ven afectados de manera diversa*. Algunos "hacen a los hombres tristes y graves, como el llamado mixolidio; otros debilitan el ánimo, como los modos relajados; otros, por su parte, producen un temperamento moderado y equilibrado, como parece ser el efecto peculiar del dórico; el frigio inspira entusiasmo".

En Grecia, *la música es obligatoria en todas las celebraciones y espec-*

táculos, así como en la enseñanza y en la vida pública. Tiene un lugar destacado en la TRAGEDIA, acompañando la poesía y la danza. Los actores emplean la *salmódia* (canto pausado y rítmico) para facilitar la comprensión del texto. Por otra parte, las máscaras que se ponen amplifican el sonido. El coro alterna con los solistas –*antífona*–. Coro e instrumentos se sitúan en la *orquestra*, delante del escenario.

Con la fuerza de su canto, Orfeo consigue amansar las bestias y abrir la puerta de los infiernos, donde ha ido a recuperar a Eurídice (mito griego).

El *órgano* nace en Grecia. Y la *lira*, una pequeña arpa de mano que acompaña el canto, de donde viene el nombre de "lirica". La lira, la tocan los dioses en los templos. El *aulós* griego, equivalente a la *tibia* romana, es un instrumento de viento de lengüeta doble muy usado entre los griegos antiguos. La flauta, llamada *syrix* por los griegos y *fistula* por los romanos, también es muy usada, tanto la sencilla como la que consta de varios tubos (*flauta de Pan*). A diferencia de la lira, los instrumentos de viento están asociados al pueblo y al aire libre.

La ROMA ANTIGUA *transmite la cultura griega a la posteridad*. No nos ha llegado ningún fragmento de música romana, ya que ésta se emplea para poca cosa más que para acompañar los torneos de gladiadores, o como tema para la especulación filosófica. Es un arte en decadencia, como el drama.

Audición 1



Canción de Seikilos

La *canción de Seikilos* es la CANCIÓN GRIEGA más antigua que ha llegado entera hasta nosotros (existen más antiguas, pero han llegado fragmentadas). Forma parte de un epitafio inscrito en una columna funeraria de Aydin (Turquía), datada entre el 200 a.C. y el 100 d.C. En la columna se indica que la música y el poema fueron compuestos por un tal Seikilos para su mujer, seguramente enterrada allí mismo.

Es una canción "de beber" sobre un poema compuesto para el culto del dios Baco, el dios del vino. El texto nos recuerda que la vida es corta y nos convida a disfrutarla al máximo:

*Mientras vivas, diviértete,
que nada te aflija.
La vida es muy corta,
y el tiempo no pasa de balde.*

Las cuatro secciones de la melodía corresponden a los cuatro versos del poema. La melodía se repite, con el mismo texto, dos veces.

Identifica la escala en que se basa la melodía y determina su ámbito y a cuál de los ocho modos griegos pertenece (mira el apartado de Teoría de la Unidad 3).

El papel del CRISTIANISMO en el desarrollo de la música occidental y en la *transmisión de la teoría armónica de los griegos al occidente latino* es muy importante. Los primeros cristianos son judíos y, por lo tanto, su música es la de las sinagogas, básicamente los HIMNOS y el CANTO DE SALMOS. Este último consiste en una *recitación sobre una sola nota con formas musicales de puntuación muy simples*. Ante la persecución romana, el canto en las primeras comunidades cristianas es clandestino. A principios del siglo IV, el emperador Constantino *proclama el cristianismo religión oficial del Imperio*, facilitando su *expansión antes de la destrucción del Imperio Romano de Occidente en 476*. En la ALTA EDAD MEDIA (del siglo V al IX), *la única institución que mantiene cierta cohesión es la Iglesia*, con una estructura (monasterios, abadías, etc.) que hace posible la dedicación al espíritu y a la música.



En el siglo VI, SAN BENITO organiza el oficio en un ciclo de ocho horas de plegaria y distribuye todos los salmos y cánticos en las horas diurnas. La Regla de San Benito se convierte en el punto de partida del monaquismo occidental. A finales del siglo VI es nombrado papa un benedictino, GREGORIO I EL GRANDE. En su época es cuando la misa alcanza su forma actual. Según la tradición, San Gregorio es el responsable de la compilación de un ciclo de cantos para todo el año, pero seguramente este trabajo de recopilación es posterior y su participación se reduce a fijar los textos sobre los que han de trabajar los músicos. El caso es que este antifonario unificado, llamado CANTO LLANO O GREGORIANO, se acaba convirtiendo en el canto oficial de la Iglesia.

La MISA tiene unos textos variables o PROPIO, integrados por determinados salmos que son escogidos en función de la festividad –Introito, Gradual, Aleluya o Tracto, Ofertorio, Comunión–, y otros permanentes u ORDINARIO –Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei–. En Occidente, la misa es la que proporciona a lo largo del tiempo la base para una mayor elaboración musical, y en Oriente, es el oficio.

El CANTO LLANO, monódico y a capella, está pensado para la oración. Cada uno de los modos en que se basan las melodías tiene su carácter específico (mira el apartado de Teoría de la Unidad 4). Cada melodía intenta resaltar el sentido del texto e imitar lo que expresan las palabras, pero se trata siempre de una imitación impersonal, nunca de la expresión de emociones personales.

Las dos formas principales del CANTO DE LOS SALMOS (formas salmódicas) son la antifona y el responsorio. En la ANTIFONA, el salmo es cantado alternadamente entre las dos partes del coro, excepto el estribillo (antífona), entonada por todos al principio y al final de cada salmo. En el RESPONSORIO, un solista alterna con el coro. Los cantos más ornamentados y melismáticos son de los siglos VIII y IX. Los cantos a menudo se tropan. Un TROPO consiste en la añadidura de un texto silábico y no litúrgico al melisma de un canto gregoriano, útil para memorizar los largos melismas de las diferentes partes de la misa. El *Dies irae* y el *Stabat Mater* son tropos. El tropo del melisma de un Aleluya se llama SECUENCIA.

En el origen del teatro medieval encontramos los DRAMAS LITÚRGICOS y los MISTERIOS, dramatizaciones de algún pasaje de la vida de Cristo –misterios de la Pasión y de la Resurrección–, de la Madre de Dios o de algún santo. Al principio son interpretados dentro de la misma iglesia por los clérigos, en latín. Posteriormente, los interpretan clérigos y laicos en lengua vulgar, en el atrio de la iglesia y con decorados –dramas semilitúrgicos–. En los siglos XII y XV se vuelven más complejos, con secciones instrumentales, y pasan a ser representados por burgueses y profesionales, asociados y organizados en compañías teatrales.

A partir de las fórmulas de puntuación del canto de los salmos, en los siglos VIII y IX se desarrolla la NOTACIÓN NEUMÁTICA, consistente en una serie de signos llamados NEUMAS que indican la dirección melódica de la entonación. Posteriormente, se añaden unas líneas de referencia donde se colocan los neumas, primero sólo una línea y finalmente cuatro –TETRAGRAMA–. Las claves empleadas, las de fa y do, no son más que el nombre de estas notas en NOTACIÓN ALFABÉTICA griega (los griegos utilizaban el alfabeto para la notación). El pentagrama es posterior.

GUIDO DE AREZZO (muerto en 1050) idea el sistema de solmización para poder enseñar más rápidamente las melodías a los niños de un coro. Partiendo de las sílabas iniciales de unos versículos de un himno de San Juan, da nombre a las notas del hexacordo do-la, ut, re, mi, fa, sol, la. El si y el do son añadidos posteriormente (en francés todavía se utiliza el ut).

Audición 2



Misa de Navidad: "Aleluya"

Alleluia. Alleluia. Dies sanctificatus illuxit nobis: venit gentes, et adorare Dominum, quia hodie descendit lux magna super terram.

¡Alabad a Dios! ¡Alabad a Dios! Nace la claridad de un día santo: venid, gentes, adorad al Señor, que hoy ha descendido sobre la tierra una gran luz.

Este Aleluya forma parte del propio del día de Navidad. El Aleluya es un CANTO RESPONSORIAL, en el que el solista canta el salmo y el coro le responde con la exclamación "Aleluya". Sin embargo, en esta grabación el coro canta el Aleluya –al principio y al final del canto– y el salmo. Fijate en el melisma desplegado sobre la última sílaba de la palabra *Alleluia*: este melisma, llamado *jubilus*, es característico de todos los aleluyas.

- 1/ Identifica la escala en que se basa la melodía y determina a cuál de los ocho modos gregorianos pertenece (mira el apartado de Teoría de la Unidad 4).
- 2/ Comprueba que la nota final (la nota con que finaliza el Aleluya), la dominante (nota principal de recitación) y el ámbito melódico del canto son los propios del modo al que pertenece la melodía.



Antes de realizar los siguientes ejercicios lee las indicaciones que se dan para este apartado en la *Guía de estudio* (Pág. 9).

Dictado 1 (Orquesta de cuerda). Suenan tres series de seis intervalos simples cada una (**2M**: 2ª Mayor; **6m**: 6ª menor; **4j**: 4ª justa; **Tr**: tritono; etc.).

2M 6m 7m

Dictados 2 a 5 (Piano, trompeta, violoncelo y flauta travesera)

Dictado 6 (Clarinete y fagot)

Dictado 7 (Viola y violoncelo)

Dictado 8 (Orquesta de cuerda). Suenan tres series de seis acordes cada una. Especifica el tipo de acorde (**PM**: Perfecto Mayor; **Pm**: Perfecto menor; **5A**: 5ª aumentada; **5D**: 5ª disminuida; o **V7**: 7ª de dominante) y el estado (F, 1ª o 2ª). Los acordes de 5ª aumentada y de 7ª de dominante están siempre en estado fundamental.

PM/F Pm/F 5D/F

Dictado 9 (Cuarteto de madera)

Dictado 10 (Orquesta de cuerda)