

ESTRUCTURAS DE LOS ACORDES EN LA ARMONÍA DEL SIGLO XX APLICADAS AL
ENTRENAMIENTO AUDITIVO

SERGIO ANDRES SALCEDO DAZA

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ

2018

ESTRUCTURAS DE LOS ACORDES EN LA ARMONÍA DEL SIGLO XX APLICADAS AL
ENTRENAMIENTO AUDITIVO

Proyecto de grado para optar el título de Licenciado en Música:
SERGIO ANDRES SALCEDO DAZA

Asesor:

SVETLANA SKRIAGINA
Doctor en Musicología
(Énfasis en Teoría Musical)
Profesor Titular

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ

2018



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 3 de 101

1. Información General

| | |
|-----------------------------|--|
| Tipo de documento | TRABAJO DE GRADO |
| Acceso al documento | UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES |
| Título del documento | ESTRUCTURAS DE LOS ACORDES EN LA ARMONÍA DEL SIGLO XX APLICADAS AL ENTRENAMIENTO AUDITIVO. |
| Autor(es) | SALCEDO DAZA, SERGIO ANDRES |
| Director | SVETLANA SKRIAGINA |
| Publicación | Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2018. 102 pág. |
| Unidad Patrocinante | UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. UPN |
| Palabras Claves | Armonía, siglo XX, análisis, acordes, entrenamiento auditivo, compositores colombianos. |

2. Descripción

Este trabajo de investigación se centra en el tema del material armónico y de las estructuras interválicas de los acordes utilizadas por los compositores de dicha época. Asimismo, la relevancia de la armonía del siglo XX para los compositores colombianos contemporáneos, la academia y la formación académica de los futuros docentes en música; además para el conocimiento de técnicas compositivas dominantes en la cultura musical.

3. Fuentes

- Abraham, G. (1985). *Cien años de música*. Madrid: Alianza Editorial.
- Asprilla, L., & De la Guardia, G. (2009). *Hacia un modelo alternativo para la formación musical*. Bogotá: Ediciones Universidad Central.
- Castellanos, N. (2016). *Una nueva música, una nueva escucha: tiempo, espacio y escucha en la música contemporánea*. Bogotá: Ediciones Universidad Central.
- de Schlozer, B., & Scriabine, M. (1960). *Problemas de la Música Moderna*. (M. Martorell, & O. Martorell, Trans.) Barcelona: Seix Barral.
- DEM, D. d. (2017). *Documentos de trabajo para ajustes a la Licenciatura en Música*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Edlund, L. (1963). *Studies in reading atonal melodies*. Estocolmo: Edition Wilhelm Hansen Stockholm.
- Hasler, J. (2012). ¿Educar para música de que época? Reflexiones en torno a la alienación estética del sujeto histórico desde su educación musical. (*Pensamiento*), (*Palabra*)... y obra, 32-42.
- Karasseva, M. (2002). *Solfeggio. A psychotechnique of ear training*. Moscú: Kompozitor Publishing House.
- Skriagina, S., & Pineda, A. (2009). *Antología de ejemplos para el análisis armónico de la música tonal y modal del siglo XX*. Bogotá D.C.
- Skriagina, S., & Pineda, A. (2011). *Análisis Armónico. Neotonalidad y Neomodalidad*. Bogotá, D.C: Universidad INCCA de Colombia



FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 4 de 101

4. Contenidos

INTRODUCCIÓN

OBJETIVO PRINCIPAL: Adaptar los fragmentos del texto musical de compositores colombianos contemporáneos que contenga estructuras interválicas del siglo XX a ejercicios rítmico melódicos como propuesta didáctica para el entrenamiento auditivo.

OBJETIVO ESPECÍFICOS:

Recolectar y seleccionar las obras de compositores colombianos contemporáneos

Definir el modelo de análisis armónico.

Realizar el análisis de las estructuras interválicas del acorde utilizadas en las obras seleccionadas.

Sistematizar el material armónico de acuerdo con el intervalo constructivo.

Desarrollar una propuesta didáctica con la adaptación del material armónico seleccionado.

JUSTIFICACIÓN: ¿Qué debe plantear una propuesta de acercamiento analítico y auditivo a los recursos armónicos de la música el siglo XX – XXI para los estudiantes de la Licenciatura en música del Departamento de Educación Musical en la UPN?

MARCO TEÓRICO:

ANTECEDENTES DE LA EVOLUCIÓN DE ARMONÍA EN EL SIGLO XX: Desde un punto histórico – musical se plantea una reflexión del desarrollo cultural y musical que afectaron los elementos que involucran el lenguaje musical, específicamente la armonía, incluyendo el aporte de compositores como Claude Debussy y Arnold Schönberg.

ESTRUCTURAS DEL ACORDE EN EL SIGLO XX: Se crea una diferencia entre el significado del acorde del periodo clásico – romántico y el acorde del siglo XX. También se realizó una descripción de la construcción de los acordes por intervalo de terceras, cuartas, segundas, con interválica mixta, clúster y poliacordes.

LA FORMACIÓN MUSICAL EN EL ÁMBITO UNIVERSITARIO: La formación musical en Instituciones de Educación Superior tiene como principal objetivo el poder dotar a sus estudiantes de una lectura globalizada de la música y de una postura crítica frente al labor musical ya sea como instrumentista, compositor, arreglista, director, pedagogo musical, investigador, etc.

METODOLOGÍA

DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

5. Metodología

Este trabajo de investigación es de enfoque cualitativo ya que busca recolectar, analizar y sistematizar la información referente proceso de selección y análisis del material armónico (acordes).

e plantea una corriente teórico - analítico por la recolección, clasificación y análisis de estructuras de los acordes del siglo XX en las obras de los compositores colombianos del contexto académico. Dicho análisis se basará en el enfoque analítico – descriptivo expuestos en el texto “Análisis Armónico. Neotonalidad y Neomodalidad” de los maestros Svetlana Skriagina y Andres Pineda.

6. Conclusiones

El ámbito histórico del siglo XX, con sus evidentes cambios sociales, influenció e influencia a las artes, es este caso en particular, la música, consiguiendo un re – pensar de sus estructuras, discursos y lenguajes, tanto así que permite el análisis de los elementos que los constituyen. Para el siglo XXI los cambios del siglo pasado no pueden pasar por alto y necesitan ser estudiados, analizados, comprendidos y aplicados en el ámbito académico musical.

La formación universitaria en el área musical demuestra avances como se observa en el siglo XX. Dicha formación busca el desarrollo musical del estudiante con los más altos estándares; la Licenciatura en música de la UPN permite este progreso en sus estudiantes al permitir entender el contexto musical que los rodea. Por lo tanto, el licenciado en música tiene la habilidad de reflexionar sobre las necesidades de su entorno, buscar las facilidades y recursos para solucionarlo, por ende, poder abrir el espacio para su posible utilización.

Elaborado por: Sergio Andres Salcedo Daza

Revisado por:

Fecha de elaboración del Resumen: 29 11 2018

RESUMEN

El siguiente escrito nace a partir de la reflexión del siglo XX desde el punto histórico – musical, teórico analítico y de la pedagogía musical enfocada en el ámbito universitario.

Este trabajo de investigación se centra en el tema del material armónico y de las estructuras interválicas de los acordes utilizadas por los compositores de dicha época. Asimismo, la relevancia de la armonía del siglo XX para los compositores colombianos contemporáneos, la academia y la formación académica de los futuros docentes en música; además para el conocimiento de técnicas compositivas dominantes en la cultura musical.

ABSTRACT

The following writing is born from the reflection of the twentieth century from the musical historical point, analytical theory and musical pedagogy focused on the university environment.

This research work focuses on the theme of the harmonic material and the intervalic structures of the chords used by the composers of that time. Also, the relevance of 20th century harmony for contemporary Colombian composers, the academy and the academic formation of future teachers in music; also for the knowledge of dominant compositional techniques in musical culture.

AGRADECIMIENTOS

“Y estoy seguro de que Dios, quien comenzó la buena obra en ustedes, la continuará hasta que quede completamente terminada el día que Cristo Jesús vuelva.” Filipenses 1:6 (NTV)

Ante todo, y sobre todo agradecer a mi Dios por su gracia y su perfecto amor, que, aunque no yo comprenda su propósito sé que todo está en sus manos.

A mis padres Oscar Francisco Salcedo y Nancy Yanet Daza y a mis hermanos, los cuales son mi principal motor para seguir luchando en la jungla de cemento, de vivir y de amar.

Agradezco el apoyo de mi familia la cual con sus oraciones, palabras y recursos permitieron alcanzar esta meta.

A la Universidad Pedagógica Nacional, a la Licenciatura en música, a mis maestros, amigos y compañeros, los cuales me permitieron conocer un mundo musical impresionante y a mar la música mas de lo que la amo y por supuesto me enseñaron a amar a enseñar.

Quiero agradecer especialmente a la maestra Svetlana Skriagina por su conocimiento en campo musical, su paciencia, sus aportes a mi formación y por su profesionalismo como docente y asesor de este trabajo de monografía, para mi una de las mejores mentes que he tenido la oportunidad de conocer.

CONTENIDO

| | |
|--|----|
| INTRODUCCIÓN | 9 |
| OBJETIVO PRINCIPAL | 11 |
| OBJETIVOS ESPECÍFICOS | 11 |
| JUSTIFICACIÓN | 12 |
| 1. MARCO TEÓRICO | 14 |
| 1.1 ANTECEDENTES DE LA EVOLUCIÓN DE ARMONÍA EN EL SIGLO XX..... | 14 |
| 1.2 ESTRUCTURAS DEL ACORDE EN EL SIGLO XX | 19 |
| 1.2.1 Acordes por intervalo de terceras..... | 22 |
| 1.2.2 Acordes por intervalo de cuarta | 26 |
| 1.2.3 Acordes por intervalo de segundas | 29 |
| 1.2.4 Acordes clúster..... | 30 |
| 1.2.5 Acorde de interválica mixta | 31 |
| 1.2.6 Poliacordes..... | 32 |
| 1.3 FORMACIÓN MUSICAL EN EL ÁMBITO UNIVERSITARIO..... | 33 |
| 2. METODOLOGÍA | 36 |
| 3. DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN | 38 |
| 3.1 COMPOSITORES | 38 |
| 3.2 OBRAS SELECCIONADAS | 39 |
| 3.3 DEFINICIÓN DEL MODELO DE ANÁLISIS ARMÓNICO..... | 40 |
| 3.4 ANÁLISIS Y CLASIFICACIÓN DE LOS FRAGMENTOS SELECCIONADOS. | 40 |
| 3.4.1 Acordes por intervalo de segundas | 40 |
| 3.4.2 Acordes por intervalo de cuartas..... | 53 |
| 3.4.3 Acordes por intervalo de quintas | 63 |
| 3.5 ADAPTACIÓN DE LOS FRAGMENTOS..... | 67 |
| 3.6 CONSTRUCCIÓN DE LA CARTILLA | 93 |
| CONCLUSIONES | 96 |
| BIBLIOGRAFÍA | 99 |

TABLA DE IMÁGENES

| | |
|--|----|
| 1. Acorde por terceras mayores | 22 |
| 2. Acorde por tercera menor y por tercera mayor | 22 |
| 3. Acorde por terceras menores | 23 |
| 4. Acorde por tercera mayor y tercera menor | 23 |
| 5. Acordes de séptima. (Persichetti, 1985) | 24 |
| 6. Posibles construcciones de acordes de novena. (Persichetti, 1985)..... | 24 |
| 7. Valses nobles et sentimentales No. 1 (Skriagina & Pineda, Antología de ejemplos para el análisis armónico de la música tonal y modal del siglo XX, 2009)..... | 25 |
| 8. Acorde de onцена..... | 26 |
| 9. Ornamentación de la triada. (Persichetti, 1985)..... | 27 |
| 10. Técnicas de la polifonía medieval (Persichetti, 1985) | 27 |
| 11. Acorde de tres sonidos por cuartas. (Persichetti, 1985)..... | 28 |
| 12. Acorde por cuartas con dos intervalos aumentados. (Persichetti, 1985) | 28 |
| 13. Acorde por cuatro cuartas con inversiones (Persichetti, 1985)..... | 29 |
| 14. Acordes de tres sonidos por segundas (Persichetti, 1985)..... | 29 |
| 15. Suite de Danzas Criollas, segundo movimiento. A. Ginastera. (Skriagina & Pineda, 2009) . | 30 |
| 16. Clúster a partir de la escala de Sol mixolidia. (Skriagina & Pineda, 2011)..... | 31 |
| 17 Acordes con notas agregadas (Persichetti, 1985) | 32 |

INTRODUCCIÓN

Para las artes el siglo XX, con sus dos guerras mundiales, es un escenario de revolución y de reflexión en sus estructuras, formas, símbolos y significados. “Ahora bien, el siglo XX se caracterizó por su tendencia a re-evaluar, re-anunciar y re-pensar las bases fundamentales de las artes. La música no se escapa de esta dinámica” (Castellanos, 2016, pág. 89). La música no es ajena a los cambios culturales, sociales, económicos y políticos que comenzaron a desarrollarse a finales del siglo XIX y que se enfatizan en el siglo XX. Estos cambios estéticos se presentan en las obras de Dmitri Schostakovich, Bela Bartok, Wiltod Lutoslawsky y en Latinoamérica en obras de Alberto Ginastera, Carlos Chávez o Blas Emilio Atehortúa por citar algunos ejemplos.

Los cambios en la música, en sus elementos y estructuras, no solo se evidencian en el siglo XX sino en todo el transcurso de la historia de la música. Estos cambios se han desarrollado por su contexto generando nuevos estilos en la música como el *ars nova* y *nuove musiche*. Es un proceso de “consonancias” y “disonancias” entre el pensamiento musical y el pensamiento general, a lo que Eggebrecht (2012) llama “espíritu de la época”, lo cual influye en el proceso musical de la época que se aborde desde una perspectiva histórica.

En la práctica común de la composición, el periodo del Clásico - Romántico, la construcción interválica del acorde se fundamenta en la superposición de terceras mayores y menores; todas ellas con sus inversiones, dando una estabilidad y fluidez armónica, impulsando el desarrollo del lenguaje cuyo principio estructurante se fundamenta en el mecanismo de tensión – relajación, exactamente como las funciones jerárquicas entre las funciones de Tónica, Subdominante y Dominante.

A finales del Siglo XIX compositores como Richard Wagner, Gustav Mahler, Claude Debussy y Richard Strauss llevaron el sistema tonal a nuevos planteamientos “por medio de un refinamiento inimaginable de todos los elementos musicales: la melodía, el ritmo, la forma y ante todo y por encima de todo, la armonía” (Hamel & Hürlimann, 1970, pág. 315).

Este trabajo de investigación se centra en el tema del material armónico y de las estructuras interválicas de los acordes utilizadas por los compositores de dicha época. Asimismo, la relevancia de la armonía del siglo XX para los compositores colombianos contemporáneos, la academia y la formación académica de los futuros docentes en música; además para el conocimiento de técnicas compositivas dominantes en la cultura musical.

OBJETIVO PRINCIPAL

- Adaptar los fragmentos del texto musical de compositores colombianos contemporáneos que contenga estructuras interválicas del siglo XX a ejercicios rítmico melódicos como propuesta didáctica para el entrenamiento auditivo.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Recolectar y seleccionar las obras de compositores colombianos contemporáneos
- Definir el modelo de análisis armónico.
- Realizar el análisis de las estructuras interválicas del acorde utilizadas en las obras seleccionadas.
- Sistematizar el material armónico de acuerdo con el intervalo constructivo.
- Desarrollar una propuesta didáctica con la adaptación del material armónico seleccionado.

JUSTIFICACIÓN

Todo cambio ya sea social, económico, cultural o musical tiene repercusiones en su análisis, su observación, reflexión y en la formulación de nuevas preguntas frente a los sucesos que se desenlazan a partir de dichos cambios. La acción pedagógica, al enfrentarse a nuevos retos en la educación musical en este siglo, no puede dar por alto las transformaciones que sufre la música. A esto se suma las diferentes poblaciones a las que afronta el Licenciado en música como lo es la primera infancia, jóvenes de colegio o en los procesos de formación profesional universitarios en el contexto de la educación colombiana.

La armonía tonal, como sistema musical, con una tradición de más de tres siglos se vio y se ha visto desafiada a nuevas técnicas, paradigmas estilísticos y discursos musicales que se evidenciaron en el siglo pasado y que están presentes en la actualidad musical universal como una visión globalizada y vigente.

Muchos compositores en sus obras utilizan un lenguaje armónico rico y amplio en color y sonoridades que se han planteado desde el re-pensar los arquetipos “del lenguaje que se les ha enseñado, y no solo de los procedimientos y de los medios de expresión, sino de los principios mismos que les sirve de base, los coordinan y les justifican” (de Schlozer & Scriabine, 1960), permitiendo ampliar el espectro sonoro y discursivo del arte musical durante el siglo XX.

La Licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional¹ es un claro ejemplo de transformación y desarrollo en el ámbito musical y pedagógico del país. Desde su creación, ya hace 45 años, mantienen como meta principal la formación de licenciados con una visión de su contexto y “Tiene como impronta la recursividad, manejo y dominio de los campos de sus

¹ De ahora en adelante se utilizará el acrónimo UPN para referirse a la Universidad Pedagógica Nacional

saberes, ubicados entre otros en el pensamiento musical, los discursos contemporáneos de las artes, la pedagogía y la cultura.”² (DEM, 2017, pág. 4)

En el proceso formativo musical del ámbito universitario [...] “los principios y las reglas de la teoría musical tradicional han sido tomados como base para la formación musical y para el desarrollo de diversos programas utilizados como secuencias de aprendizaje” (Malbran, 2006, pág. 51). Lo cual permite preguntar ¿qué sucede con otros lenguajes que se diferencian al tonal?, ¿pueden otros sistemas diferentes al tonal desarrollar o formar un pensamiento musical?, por lo tanto ¿la música del siglo XX puede tener un campo en estancias universitarias para el entrenamiento auditivo?

En suma, ¿entienden nuestros licenciados en música cómo la música de nuestro tiempo está íntimamente ligada a nuestro momento histórico y a todo lo que ha significado de nuevo y diferente con respecto al pasado? Y si no lo entienden, ¿cómo van a poder transmitir esta comprensión a sus educandos, a los sujetos históricos del presente y del futuro cercano? (Hasler, 2012, pág. 39)

Frente a esta gran cantidad de preguntas nace el interés de realizar una reflexión hacia la inclusión de nuevas técnicas de composición, sus resultados musicales en el contexto formativo que se da en el ámbito universitario, con el fin de proponer un aporte didáctico en la formación auditiva de los futuros licenciados en música.

En esta perspectiva surge la pregunta de investigación: ¿Qué debe plantear una propuesta de acercamiento analítico y auditivo a los recursos armónicos de la música el siglo XX – XXI para los estudiantes de la Licenciatura en música del Departamento de Educación Musical en la UPN?

² Tomado textualmente del documento maestro para la renovación del registro calificado, agosto 2016.

1. MARCO TEÓRICO

El siguiente capítulo de este escrito abarca tres directrices que se consideran importantes en el desarrollo de este proyecto de investigación:

- Antecedentes de la evolución de armonía en el siglo XX
- Estructuras del acorde del siglo XX
- La formación musical en el ámbito universitario

1.1 ANTECEDENTES DE LA EVOLUCIÓN DE ARMONÍA EN EL SIGLO XX

Es evidente el desarrollo de las técnicas de composición durante el siglo XX con relación a la armonía y desarrollo de diferentes áreas de estudio de la música como, por ejemplo, la historia. Los avances mostrados por grandes historiadores del arte y de la música han fortalecido las diferentes áreas del conocimiento, del cual gran parte se ha enfocado en el estudio de la música del siglo pasado. En sentido de la composición se destaca el gran aporte de obras de gran relevancia como el ballet *Le Sacre du printemps* de Stravinski, la ópera *Elektra* de Strauss o la sinfonía *Turangalila* de Messiaen. En el área de la pedagogía musical se encuentra la reflexión sobre formación integral del ser que se enriquece con las posturas de pedagogos como Maurice Martenot y Edgar Willems. Además, en el ámbito académico, específicamente en el campo de la armonía, se presentan los trabajos de compositores y teóricos como Arnold Schönberg, La Motte o Vicent Persichetti. (Abraham, 1985)

Todos los periodos musicales siempre han tenido un desarrollo de los elementos que compone el lenguaje musical. La música del siglo XX demuestra condiciones sociales y culturales diferentes al siglo anterior de los cuales se puede mencionar el uso de medios

tecnológicos, una diversidad de poblaciones socio – culturales con mayor acceso al arte que en décadas anteriores y la situación de masificación musical como parte de la industria de producción de “mercancía” músico - comercial.

En este contexto el lenguaje armónico tonal basado en la armonía funcional, la cual comprende la práctica común de los siglos XVII al XIX, comienza a desvanecerse paulatinamente por factores como el creciente uso del cromatismo, debilitando las bases funcionales de la tonalidad, el empleo de la disonancia, un factor que no solo se evidencia en la música sino en las artes en general al cuestionarse el sentido estético entre consonancia y disonancia. A este proceso de debilitamiento tonal se suma la utilización de acordes disonantes y alterados sin poder crear una relación entre las funciones armónicas, el uso de relaciones armónicas distantes entre acordes y zonas tonales consecutivas que provocan una debilidad en las metas armónicas referente a la práctica común, el empleo de la modalidad y de escalas no diatónicas diferentes a la escala mayor y menor y el constante rechazo a las progresiones y conducción de las voces de la armonía funcional clásico - románticas. (Lester, 2005)

Por lo tanto, es de gran importancia subrayar el uso de la armonía en el discurso musical aplicado por compositores de gran relevancia como Richard Wagner o Igor Stravinski, quienes han marcado una diferencia y un desarrollo en torno a la armonía que, por consiguiente, ha sido estudiada, reflexionada, aceptada y aplicada por la academia por más de medio siglo hasta hoy día.

A continuación, se presenta una pequeña reseña de varios compositores que marcaron una diferencia armónica en el discurso musical de su época.

Richard Wagner (1813 – 1883) el compositor, dramaturgo y teórico alemán es una de las figuras más importante y punto de referencia para los cambios ocurridos en el siglo XX, ya que el compositor alemán creó:

[...] un arte musical que iba a revolucionar la música de su época, esto se puede explicar por el hecho de que Verdi sólo tuvo que restituir una tradición quebrantada, mientras que Wagner pudo crear un arte nuevo, cuyos cimientos apenas estaban echados. (Hamel & Hürlimann, 1970, pág. 307)

El gran trabajo de Wagner se ve en el drama musical, campo de acción donde él se desarrolló desarrollando las ideas de la “melodía infinita” y Leitmotiv. Para citar un ejemplo de sus obras puede ser el famoso Tristán e Isolda ya que “los acordes de séptima y novena son utilizados como acordes “normales”; ... pero emocionalmente eran todavía bastante disonantes, y en este contexto lo son aún por esa ausencia de resolución” (Abraham, 1985, pág. 97)

Claude Debussy (1862 – 1918), compositor francés destacado por sus obras como Prélude à l'après-midi d'un faune o La Mer y su gran habilidad de utilizar los recursos que tenía a disposición como los sonidos del gamelán producidos por orquestas tradicionales javanesas o escalas exóticas. Por supuesto:

[...] la importancia histórica de Debussy no se debe a la atrevida utilización de los nuevos elementos que habían aparecido en la música -la escala de tonos enteros y otras cosas-, sino a la utilización que les dio, junto a muchas reliquias de métodos del siglo XIX, para hacer una *nuova música*. (Abraham, 1985, pág. 191)

En varias de sus obras evidencia la utilidad del acorde no por su función, sino por su color y el efecto que produce cada uno. Morgan (1994) sostiene que:

Desde que las armonías son elegidas por su color, calidad de resonancia y efectos sonoros en general, en lugar de su posición funcional dentro de una secuencia armónica más larga, Debussy se siente libre para utilizar varios tipos “exóticos” de escalas como bases para nuevos tipos de combinaciones verticales.” (pág. 62)

The image displays a musical score for the first thirteen measures of the piece "Catedral sumergida" by Debussy. The score is written for piano and is in 3/4 time. It is divided into three systems. The first system, measures 1-4, is marked "Profondément calme (Dans une brume doucement sonore)" and "pp". The second system, measures 5-8, is marked "Doux et fluide" and begins with a circled measure number "5". The third system, measures 9-13, begins with a circled measure number "10" and ends with a "pp" dynamic marking. The music features complex, layered chords and a flowing bass line, characteristic of Debussy's impressionistic style.

1. Compases 1-13 "Catedral sumergida", Debussy. (Morgan, 1994)

Gustav Mahler (1860 – 1911) compositor austriaco que con su tradición musical supo utilizar y desarrollar una forma de composición única y rica en armonía, textura y timbre Su música se caracteriza por la grandeza y majestuosidad ya que:

Mahler paga tributo a lo pasado, en la mayor parte de su producción se manifiesta ya la señal del siglo naciente y en obras como la Novena sinfonía y el Canto de la tierra aparece bien claro cuál será el camino a seguir. (Hamel & Hürlimann, 1970, pág. 318)

Esto se debe a la influencia política, económica y cultural que se vivía en la Viena de finales del Siglo XIX. Desde científicos como Sigmund Freud hasta escritores como Hugo von Hofmannsthal hacían parte de la sociedad vienesa de la época que por ende producían un cambio, lo cual permitió “desarrollar nuevos modos de pensamiento, nuevas formas de expresión verbal, nuevas maneras de ver y de oír” (Morgan, 1994).

Arnold Schönberg: (1874 – 1951) el compositor austriaco es la cabeza principal de la segunda escuela de Viena con sus estudiantes y pares compositores Alban Berg y Anton Webern.

Sus primeras obras, tales como *La noche transfigurada*, *Gurrelieder* y su poema *Pelleas y Melisanda*, esta última “aún influida por Wagner, pero en la que, por un notable detalle de la armonía – la aparición de los acordes formados por la superposición de cuartas – es ya la puerta de un nuevo mundo” (Hamel & Hürlimann, 1970) a nuevas de técnicas de composición.

Para entender la concepción teórica planteada por Schönberg, dodecafonismo, Morgan (1994) muestra dos ideas principales:

- 1) la importancia se da a los tonos no – armónicos, cuya última consecuencia será la pérdida de su tendencia a la resolución tonal, ... Schönberg se refirió a esto como “emancipación de la disonancia.”
- 2) el mayor o menor abandono de las funciones tonales convencionales. (pág. 84)

1.2 ESTRUCTURAS DEL ACORDE EN EL SIGLO XX

Las prácticas compositivas desarrolladas durante todo el siglo XX evidencia un enriquecimiento en el área de lo melódico, lo rítmico, lo tímbrico y lo armónico. Lo cual permite el desarrollo y crecimiento de nuevos lenguajes, la percepción móvil entre disonancia y consonancia, tensión y relajación, y la redefinición de las funciones representadas en el acorde dentro del Sistema Tonal del periodo Clásico – Romántico.

Por consiguiente, para este texto se realiza una comparación a los términos de acorde por parte de compositores y textos académicos a consecuencia de los múltiples significados que puede tener ya sea por la época o por la técnica de composición aplicada en las obras.

Para empezar el compositor y teórico ruso Nicolai Rimsky – Korsakov en su tratado de armonía (1997, pág. 17) propone una definición de acorde basado en la práctica de la composición romántica y a partir de su experiencia como docente en el área de armonía y composición:

Se llama *acorde* a la superposición de dos, tres o cuatro sonidos. En dicha superposición los sonidos deberán estar dispuestos de tal manera que forme, entre sí, intervalos de tercera; *sólo en ese caso determinan un acorde*³.

La práctica común se caracteriza por las funciones armónicas de Tónica, Subdominante y Dominante que son jerárquicas. A eso se le suma la conducción de las voces y la búsqueda de un fin específico de poder dar lógica al discurso musical. Además, la forma musical se construye a partir de la armonía. Todo esto se ha logrado en más de 300 años.

³ Énfasis mío

Desde punto de vista el compositor vienés Arnold Schönberg, también profesor de las áreas de armonía, contrapunto y composición, en su Tratado de Armonía (1974) habla de la armonía como: “los sonidos simultáneos (acordes) y ... sus posibilidades de encadenamiento, teniendo en cuenta sus valores arquitectónicos, melódicos y rítmicos, y sus relaciones de equilibrio.” En este caso la definición dada por Schönberg da la posibilidad abierta del acorde dado que no limita a la verticalidad por terceras como lo plantea Rimsky – Korsakov.

En el Diccionario Enciclopédico de la música Latham (2009) presenta el proceso de la evolución de la armonía en dos épocas, la primera época “culmina” hasta el año de 1900, continuando con la segunda etapa que corresponde a 1900 en adelante, demostrando el quiebre realizado en el siglo XX en el área de la armonía.

El compositor alemán Ernes Toch escribe en “*Elementos constitutivos de la música. Armonía, melodía, contrapunto y forma*” que existe una diferencia entre armonía – acorde, aunque los dos términos tengan similitudes él presenta al acorde “como paneles vacíos que esperan a ser llenos de substancia, esqueletos muertos que necesitan que alguien los despierte a la vida” (2001, pág. 33). Aunque se entiende que es una explicación metafórica da la idea de ubicar el acorde en un contexto y, sobre todo, no da la claridad si el acorde es por terceras o por otro tipo de intervalo.

Para el compositor y teórico alemán Paul Hindemith la concepción de acorde se desprende de su teoría de la tonalidad y consiste en la construcción de la verticalidad de diferentes intervalos en sentido de máxima consonancia a máxima disonancia y además “no incluye el principio de inversión. Por lo tanto, el enlace y la construcción de la progresión depende del ritmo, crecimiento melódico y tensión armónica del acorde en sí” (Skriagina & Pineda, 2011, pág. 34).

Por supuesto la armonía del siglo XX se ha desarrollado hasta la actualidad y con gran énfasis en la formación de nuevas estructuras del acorde (por intervalos de cuartas, segundas, etc.) diferentes a la tradicional por terceras (Skriagina & Pineda, 2011). A partir de esta premisa y vinculándola con el planteamiento dado por el compositor estadounidense Vicent Persichetti de que “Cualquier sonido puede suceder a cualquier otro sonido, cualquier sonido puede sonar simultáneamente con cualquier otro sonido o sonidos, y cualquier grupo de sonidos puede ser seguido por cualquier otro grupo de sonidos” (1985, pág. 11) se puede indicar una nueva etapa en el desarrollo del lenguaje armónico y en consecuencia del pensamiento musical del siglo XX.

Según las definiciones anteriores el acorde de la armonía del siglo XX se diferencia de la armonía clásico – romántica por:

- a) Formación de nuevas estructuras para el acorde, diferentes a la tradicional por terceras.
- b) Establecimiento de nuevas formas de relaciones de los acordes que evidencia nuevos tipos de funcionalidad⁴ armónica. (Skriagina & Pineda, 2011, pág. 15)

A continuación, se presentan varias posibilidades de construcción de los acordes a partir de los intervalos que los constituyen:⁵

- Acordes por intervalo de terceras
- Acordes por intervalo de cuartas
- Acordes por intervalo de segundas

⁴ Para este caso se entiende como Función a la “Identificación de la relación entre los elementos en términos de similitud (repetición) y contraste.”

⁵ Esta clasificación se enseña a partir de algunos tipos de construcción del acorde explicados por Vicent Persichetti (1985) y por los maestros Svetlana Skriagina y Andrés Pineda (2011)

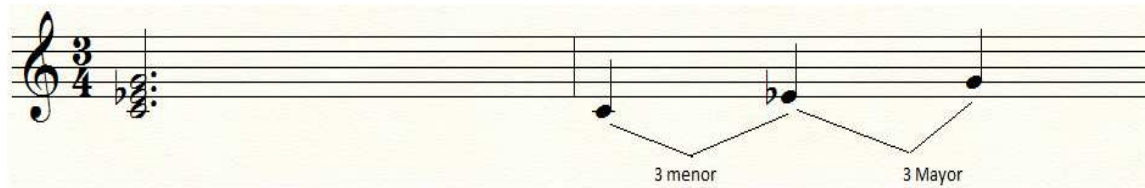
- Acordes Clúster
- Acordes de Intervalos mixtos
- Poliacordes

1.2.1 Acordes por intervalo de terceras

La armonía clásico-romántica de los siglos XVII al XIX se caracteriza por los acordes tríadicos, acordes contruidos por intervalos de terceras superpuestas (acorde mayor y acorde menor), y por que “se mueven alrededor de los pilares tonales – tónica, dominante y subdominante” (Persichetti, 1985, pág. 65).



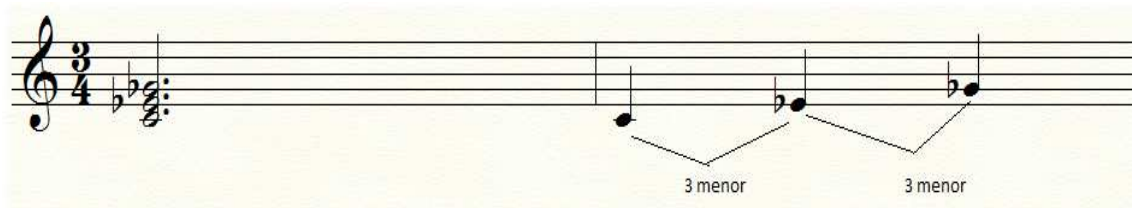
1. acorde por terceras mayores



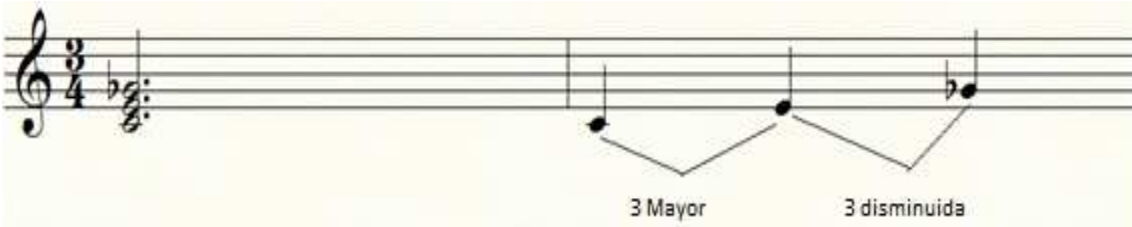
2. acorde por tercera menor y por tercera mayor

En la práctica común los acordes formados por dos terceras menores o por una tercera mayor y una tercera disminuida no se consideran acordes de gran importancia ya que no pueden cumplir la función de Tónica por su inestabilidad y disonancia que produce su estructura lo cual siempre

conlleva a una resolución del tritono que sucede entre la fundamental y la quinta.



3. acorde por terceras menores



4. acorde por tercera mayor y tercera menor

Además, la armonía Clásico - Romántica se enriquece con la inclusión de la séptima y de la novena al acorde, pero se considera disonantes en su ejecución y conllevaba unas normas específicas para su utilización. En cambio, para “la armonía de la música del siglo XX tiene como norma el libre uso de la disonancia y el enlace entre cualquier consonancia y/o disonancia” (Skrigina & Pineda, 2011). Lo cual permitió a los compositores engrandecer su técnica compositiva con los acordes por terceras superpuestas.

Vincent Persichetti (1985) muestra una serie de incrementos en la construcción básica del acorde por intervalos de terceras de la siguiente manera:

- Séptima
- Novena
- Oncena
- Trecena

- Decimoquintas
- Decimoséptimas
- Acordes de doce sonidos

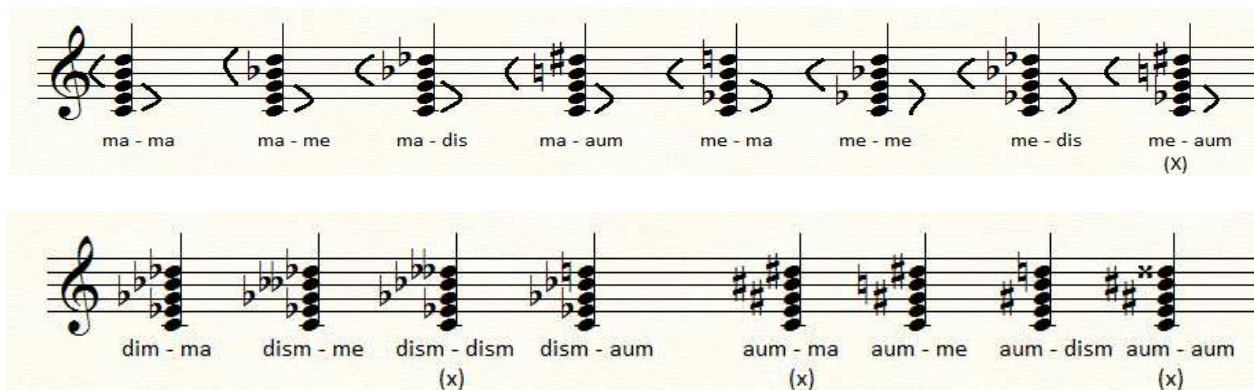
Todo ese tipo de recursos armónicos se puede encontrar en composiciones del siglo XX, utilizadas por compositores como por ejemplo Maurice Ravel en sus Valses Nobles y Sentimentales, Stravinski en su ballet El Pájaro de Fuego.

Continuando con la estructura por intervalos de tercera se presenta el acorde de séptima del cual se pueden construir siete posibles estructuras con los intervalos de tercera menor y tercera mayor.



5. Acordes de séptima. (Persichetti, 1985)

Sumando un intervalo de tercera a la estructura anterior se encuentran los acordes de novena los cuales solo tiene la posibilidad de doce construcciones, ya que dentro de estas se hayan notas que serían enarmónicas



6. Posibles construcciones de acordes de novena. (Persichetti, 1985)

En estos acordes todas las inversiones son posibles y “todos los tipos de relación armónica posible con las triadas son posibles con los acordes de séptimas y novena” (Persichetti, 1985).

Los acordes de oncenos y treceños añaden más densidad y producen una textura densa lo cual restringe su flexibilidad armónica y se asocia con funciones colorísticas, entre mayor densidad vertical se pierde su asociación con las funciones tradicionales de Tónica, Subdominante y Dominante, pero si creando relación jerárquica entre acordes de oncenos y treceños con otros acordes (Skriagina & Pineda, Análisis Armónico. Neotonalidad y Neomodalidad, 2011). Un ejemplo de este tipo de acordes lo podemos hallar en los Valses nobles y sentimentales de Ravel.

Valses nobles et sentimentales N° 1

M. Ravel

Modéré_ très frane ♩ = 176

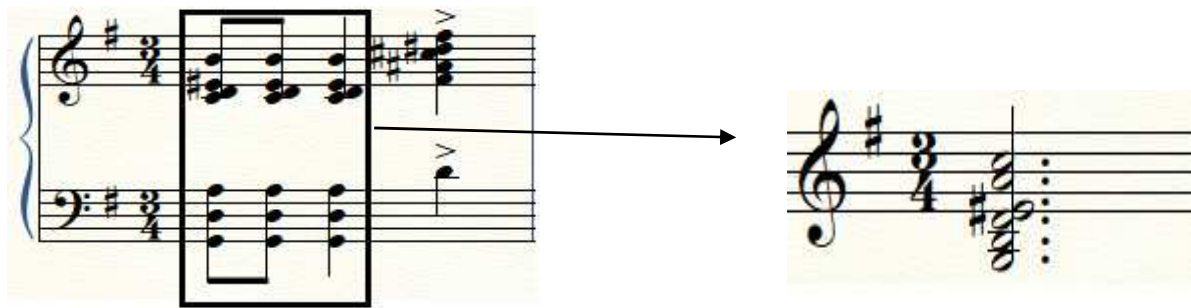
Piano

Pno.

Pno.

7. Valses nobles et sentimentales No. 1 (Skriagina & Pineda, Antología de ejemplos para el análisis armónico de la música tonal y modal del siglo XX, 2009)

Se puede observar que en los dos pulsos del primer compás se haya un acorde de oncena cuya estructura interválica está conformada por las notas Sol, Si, Re, Mi# (Fa), La, Do, cumpliendo la función de tónica y en el tercer tiempo del primer compás está conformado por las notas Re, Fa#, La#, Do#, Re# (Mib)



8. Acorde de oncena

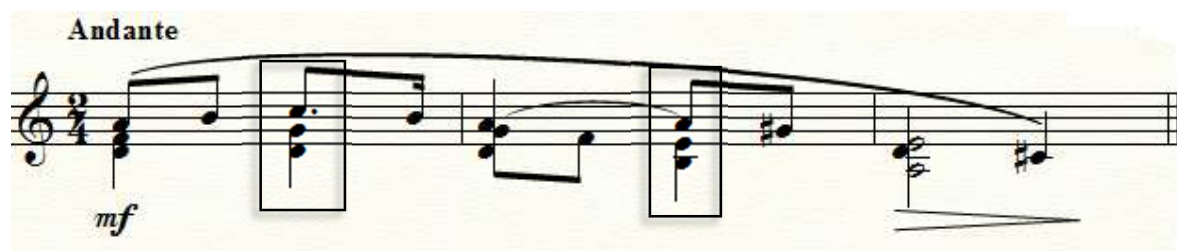
A los acordes de trecena no se les puede realizar ningún proceso de inversión, ya que al intentarlo dará como resultado otra oncena o una trecena (Persichetti, 1985)

A este tipo de construcciones de terceras le sigue los acordes de decimoquintas, decimoséptimas y de doce sonidos. Estas son estructuras interválicas de mayor densidad a los cuales en su construcción y orquestación como lo plantea Persichetti se debe prestar mucha atención.

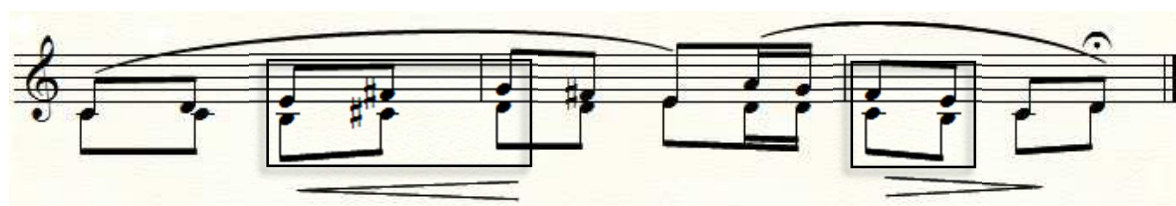
1.2.2 Acordes por intervalo de cuarta

En la búsqueda de nuevas sonoridades adoptadas en el lenguaje armónico del siglo XX los acordes por intervalos de cuartas se convierten en un recurso muy usual dentro de los compositores del siglo pasado y del actual, lo cual replantea el discurso armónico clásico y aumenta el quehacer de la teoría musical al entender y explicar dichas estructuras interválicas.

Este tipo de acordes por cuartas se pueden explicar como una ornamentación de la triada (figura 9) y de las técnicas de la polifonía medieval (figura 10). (Persichetti, 1985, pág. 95)



9. Ornamentación de la triada. (Persichetti, 1985)



10. Técnicas de la polifonía medieval (Persichetti, 1985)

Varios recursos musicales de los siglos anteriores como el sistema modal, recursos polifónicos o formas musicales han sido utilizados y empleados por compositores del Siglo XX. Bartók en su *Microcosmos* para piano realiza una excelente utilización de melodías modales populares y de la armonía modal (Antokoletz, 2006).

También las formas musicales como la *Aria* y la *Toccata* son empleadas en esta época la cual ha sido denominada como Neoclasicismo. Un ejemplo de la utilización de las formas musicales antes mencionadas es el concierto para violín en Re mayor, escrito en 1931, de Igor Stravinski.

Se aclara que en siglo XX el acorde por cuartas se puede evidenciar en varios sistemas musicales como lo son el sistema Neomodal y el sistema Neotonal, pero no son exclusivos de

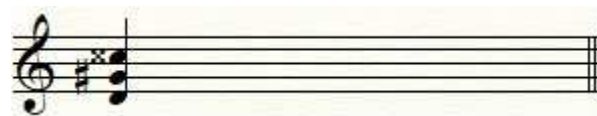
estos sistemas musicales desarrollados durante el siglo XX y en la actualidad (Skriagina & Pineda, 2011)

Continuando, para los acordes de cuartas “Son posibles tres clases de colocación interválica de los acordes de tres sonidos por cuartas: justa – justa, justa – aumentada, aumentada – justa” (Persichetti, 1985, pág. 96). Todas las construcciones de acordes formadas por cuartas y que contengan tres sonidos se puede realizar la inversión correspondiente, lo principal es mantener, el color o la particularidad sonora que contiene el acorde.



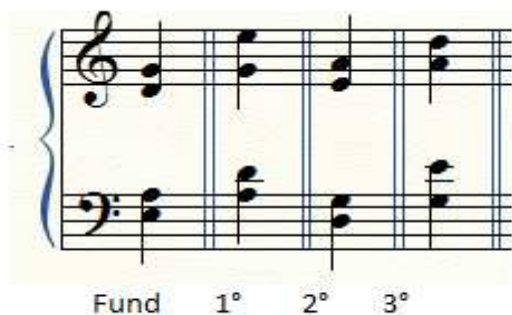
11. Acorde de tres sonidos por cuartas. (Persichetti, 1985)

El acorde por cuartas con dos intervalos aumentados no es posible ya que la primera nota y la tercera nota son enarmónicas (Persichetti, 1985)



12. Acorde por cuartas con dos intervalos aumentados. (Persichetti, 1985)

A esto se le suma los acordes construidos con interválicas por cuartas de cuatro sonidos los cuales “forman un intervalo consonante(décima) con el sonido fundamental y añade color y variedad a la armonía por cuartas” (Persichetti, 1985, pág. 103). Tal como los acordes por intervalos de cuarta con tres sonidos sus inversiones son posibles.



13. Acorde por cuatro cuartas con inversiones (Persichetti, 1985)

1.2.3 Acordes por intervalo de segundas

Los acordes por segundas “son formaciones que se presentan en grupos de tres y/o cuatro notas” (Skriagina & Pineda, 2011, pág. 25).

Persichetti muestra cuatro tipos de acordes de tres sonidos por segundas: “mayor – mayor, mayor – menor, menor – mayor y menor – menor.” (1985, pág. 123)



14. Acordes de tres sonidos por segundas (Persichetti, 1985)

Las estructuras construidas por segundas “pueden estar colocados en séptimas como los acordes por terceras pueden estar dispuestas en sextas y los acordes por cuartas en quintas” (Persichetti, 1985, pág. 124).

Además, “Un acorde simple por segundas puede ser alargado hasta encerrar una escala completa, diatónica, cromática u original, Puede ser o no un clúster, depende del tipo de armonía que lo circunde” (Persichetti, 1985, pág. 127).

1.2.4 Acordes clúster

El significado más claro y específico de Clúster se encuentra en el ya citado libro “*Análisis Armónico. Neomodalidad y Neotonalidad*” que lo describe de la siguiente manera:

[...] son formaciones verticales constituidas por intervalos de segunda, la diferencia sustancial radica en que generalmente es su estructura se incluyen de 5 notas en adelante. En este sentido, los clústeres no poseen inversiones, pero si pueden variar su distribución vertical dependiendo de la construcción interválica del acorde. (Skriagina & Pineda, 2011, pág. 29)

Los sonidos que hacen parte del clúster se pueden presentar uno por uno, manteniendo cada sonido hasta que suena el último sonido del acorde. Y se pueden presentar o desprenden de arriba a abajo, de abajo a arriba, o del centro a los extremos. (Persichetti, 1985)

Suite de Danzas Criollas
II
A. Ginastera
Allegro rustico ♩ = 126

15. Suite de Danzas Criollas, segundo movimiento. A. Ginastera. (Skriagina & Pineda, 2009)

El primer acorde que aparece en el segundo movimiento de la Suite de Danzas Criollas del compositor argentino Alberto Ginastera, está construida a partir de la escala de Sol mixolidia, siendo un ejemplo de clúster sincrónico



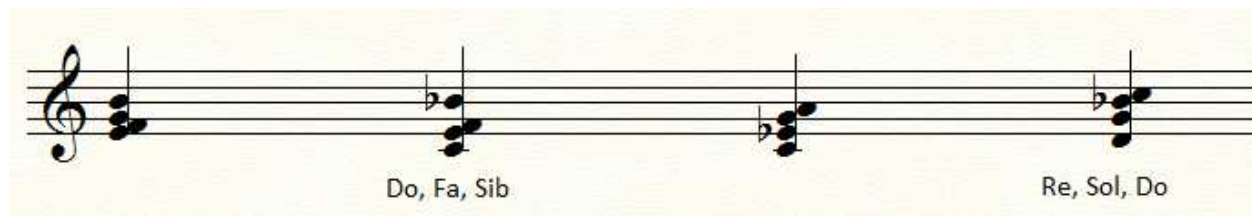
16. Clúster a partir de la escala de Sol mixolidia. (Skriagina & Pineda, 2011)

1.2.5 Acorde de interválica mixta

Estos tipos de construcciones son construcciones en que forman a partir de diferentes tipos de intervalos, esto significa ya sea a partir de intervalos de terceras o cuartas, siempre se tiene que identificar cual es el intervalo dominante del acorde y cuáles serían sus agregaciones.

La construcción de los acordes de interválica mixta se puede realizar de dos formas: “los que se construyen verticalmente a partir de algún prototipo armónico preestablecido (acordes por terceras, por ejemplo) y los que emergen paulatinamente de la horizontalidad.” (Skriagina & Pineda, 2011, pág. 34)

Las notas agregadas pueden ser segundas mayores y menores que se ubiquen en las estructuras de los acordes por tercera o por cuartas. En acordes por cuartas se puede incluir terceras mayores o menores a la “fundamental” y a la última nota que hace parte del acorde (Persichetti, 1985).



17 Acordes con notas agregadas⁶ (Persichetti, 1985)

1.2.6 Poliacordes

Es una estructura que se funda en la superposición de dos o más acordes (subacordes) que suenan paralelamente. Estructuralmente puede estar integrado por acordes por terceras, acordes por cuartas, segundas y/o mixtos. (Skriagina & Pineda, 2011)

una característica principal de este tipo de acorde es que:

[...] tocan tantas áreas tonales que la tonalidad no puede ser asegurada a través de la personalidad armónica de la prevaleciente. La tonalidad se establece mediante las implicaciones tonales de una predominante línea melódica o por una gravitación armónica a un acorde dominante. (Persichetti, 1985, pág. 148)

⁶ “Los acordes sonarán como acordes por cuartas con sonidos añadidos si aparecen en un pasaje dominado por acordes por cuartas y como acordes por terceras con sonidos añadidos si se utiliza un predominio de acordes por terceras.” (Persichetti, 1985, pág. 115)

1.3 FORMACIÓN MUSICAL EN EL ÁMBITO UNIVERSITARIO

El siglo XX es uno de los periodos más fecundos para la Pedagogía y todas sus ramas del conocimiento incluyendo las artes, en especial para la pedagogía musical, reconociéndolas como puntos esenciales en la formación holística del sujeto y permitiendo que grandes pedagogos pudieran reflexionar en el quehacer docente frente a la enseñanza musical profesional y por lo tanto en el desarrollo auditivo.

Gardner (1994) al escribir sobre las inteligencias múltiples desarrolla la idea de las competencias musicales plantea dos enfoques de desplegar el conocimiento musical. El primero es el “Figurativo”, que parte de lo vivencial con características globales basado *solo en lo que se escucha sin tener ningún conocimiento teórico - musical previo*⁷. Enseguida presenta el enfoque “Formal” que se caracteriza por pensar la música como un sistema y tener la capacidad de comprenderlo tanto así que “todo individuo en nuestra cultura que quiera adquirir competencia musical deberá dominar el análisis y la representación musical formal”

La formación musical en Instituciones de Educación Superior tiene como principal objetivo el poder dotar a sus estudiantes de una lectura globalizada de la música y de una postura crítica frente al labor musical ya sea como instrumentista, compositor, arreglista, director, pedagogo musical, investigador, etc.

Este punto de vista da la base para entender los procesos de formación musical al nivel universitario. Asprilla y De la Guardia (2009) muestran que la formación musical debe estar contextualizada y que desarrolle la parte creativa y sensitiva, una apropiación óptima del

⁷ Énfasis mío.

lenguaje musical que fortalezcan el ente creativo, el desarrollo de la inteligencia musical, la capacidad para manejar información auditiva y estructuras sonoras entre otras.

La serie de documentos para ajustes a la Licenciatura en música de la UPN al frente a la acreditación en alta calidad demuestra que

[...] la Licenciatura se caracteriza entonces por favorecer la lectura del entorno, el reconocimiento de los usos de la música en los contextos específicos, y la intervención didáctica acorde con lo situado, teniendo en cuenta las condiciones sociales y culturales de cada contexto educativo, reconociendo las experiencias vitales de los docentes y los estudiantes como elementos claves en el aprendizaje. Así como los saberes musicales tradicionales, la variedad de repertorios y la reflexión sobre las experiencias previas de formación y práctica musicales de los estudiantes.⁸ (DEM, 2017)

Como ejemplo se puede mencionar dos monografías realizadas por estudiantes de la Licenciatura con recursos musicales diferentes, pero con el fin de fortalecer la formación musical. Gallardo (2016) plantea la inclusión de material para el área de gramática musical de la Licenciatura en música de la UPN con un enfoque melódico basado en música colombiana y organizadas por niveles de dificultad, con la idea de utilizar los recursos y riquezas melódicas que posee la música colombiana. Velázquez (2017) en su proceso de investigación busca la inclusión de la grafía musical empleada durante el siglo XX para una interpretación musical acorde frente a las obras con las técnicas compositivas del siglo pasado aplicado por compositores como Penderecki o Ligetti.

⁸ Tomado textualmente del Documento maestro para la renovación del registro calificado, agosto 2016

El proceso del desarrollo auditivo en el ámbito universitario se puede describir en:

dos etapas importantes que se realizan con base a los procesos psicológicos. El primer proceso involucra el nivel sensorial, que consiste en la capacidad de la memoria de retener el sonido en la memoria a corto plazo.

La memorización del sonido se realiza por medio de la aplicación de los filtros de atención, como acto consciente, se involucra la movilización de los filtros de atención para el registro de las características del sonido. El segundo proceso es la codificación semántica que consiste en reconocer e identificar dicho proceso en una correlación entre el contenido de la memoria a corto plazo y el elemento externo, el sonido. Esta etapa se refiere a los procesos que se dan en la memoria a largo plazo en la cual se encuentra el almacenamiento de los posibles significados de los patrones sean estos sensoriales o racionales. Este proceso es la extracción de una invariante estructural que tiene una constante en la memoria.⁹ (Karesseva, 2002, pág. 56)

⁹ Traducción libre realizada por la maestra Svetlana Skriagina

2. METODOLOGÍA

Este trabajo de investigación es de enfoque cualitativo ya que busca recolectar, analizar y sistematizar la información referente proceso de selección y análisis del material armónico (acordes).

Se plantea una corriente teórico - analítico por la recolección, clasificación y análisis de estructuras de los acordes del siglo XX en las obras de los compositores colombianos del contexto académico. Dicho análisis se basará en el enfoque analítico – descriptivo expuestos en el texto “Análisis Armónico. Neotonalidad y Neomodalidad” de los maestros Svetlana Skriagina y Andres Pineda. Se dará importancia a los acordes por cuartas y quintas.¹⁰, acordes por segundas y eventualmente se evaluarán acordes por cuartas con notas agregadas. Todo esto para facilitar la adaptación de los fragmentos musicales al solfeo a tres o cuatro voces teniendo en cuenta la cantidad de los estudiantes de los grupos de V y VI semestre de la Licenciatura en la asignatura de Gramática musical III y IV.

El desarrollo de la investigación se realizó con el siguiente proceso:

- ✓ Selección de los compositores.
- ✓ Recolección de las Obras.
- ✓ Definición del modelo de análisis armónico.
- ✓ Análisis y clasificación de los fragmentos con estructuras de los acordes del siglo XX, acordes por intervalos de cuartas y segundas.

¹⁰ Se entiende que el intervalo de quintas como elemento constructivo del acorde se encuentra en ciertos contextos texturales y resulta ser más que toda la organización de las voces de la verticalidad, que al momento del análisis evidencia la estructura por cuartas.

- ✓ Adaptación de los acordes analizados al formato a 3 o 4 voces para el uso didáctico en las clases de Lenguaje y Gramática musical.
- ✓ Propuesta metodológica y didáctica para la cartilla de solfeo.

3. DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN.

3.1 COMPOSITORES

Los compositores, cuyas obras fueron seleccionadas para el presente trabajo, tienen varios puntos de concordancia; la principal es que son colombianos o son nacionalizados colombianos como es el maestro Moisés Bertran que posee doble nacionalidad.

La producción académica de los compositores seleccionados es reciente, la cual contiene diferentes formatos instrumentales. Todos ellos se han desempeñado o se desempeñan como docentes en áreas de composición, orquestación o armonía en el ámbito de formación universitaria.

Se realizó una invitación a diversos compositores a participar en este proyecto con sus obras, de los cuales se seleccionaron 7 para ejecutar el análisis a los textos musicales proporcionados por ellos. A esta lista se incorpora el trabajo del compositor cubano Miguel Pinto, el cual fue profesor de la Licenciatura en música de la UPN:

- Víctor Hugo Agudelo Ramírez
- Sergio Bernal
- Néstor Rojas
- Juan David Osorio
- Moisés Bertran
- Johann Hasler
- Miguel Pinto

3.2 OBRAS SELECCIONADAS

A continuación, se presenta una ficha técnica de cada obra en la que contiene: nombre y movimientos, si los tiene, formato de instrumentación y compositor.

| Obra | Formato | Compositor |
|---|--|---------------------|
| Cuarteto para cuerdas #6 | Dos violines, viola y cello | Johann Hasler |
| Salmo por las víctimas de la violencia | Coro, platillos suspendidos, platillos de choque, gong, campanas tubulares, bombo, timbal grande | Johann Hasler |
| Concierto para violín "Torbellino" II mov. | Violín solista y orquesta sinfónica | Juan David Osorio |
| Cuatro canciones para soprano y piano Bosque de música Flos campi Conjuro Grábame como un sello | Soprano y piano | Juan David Osorio |
| Lamento Negro | Orquesta de cuerdas frotadas | Juan David Osorio |
| Quam pulchri sunt amores tui | Coro | Juan David Osorio |
| Sis preludis per a piano | Piano solo | Moisés Bertran |
| Los cuatro ojos del Wicca IV. Aquelarre | Sopranos, samplers y orquesta sinfónica | Néstor Rojas |
| Sonancias para cuerdas | Orquesta de cuerdas frotadas | Sergio Bernal |
| Variaciones sobre la pavana "Bella que tienes mi alma" | Coro y orquesta sinfónica | Sergio Bernal |
| Blancas, Negras y Mulata vol. 1 | Piano solo | Víctor Hugo Agudelo |
| Sinfonía para cuerdas | Orquesta de cuerdas frotadas | Miguel Pinto |

3.3 DEFINICIÓN DEL MODELO DE ANÁLISIS ARMÓNICO.

El análisis de los fragmentos se realizó con base a las recomendaciones dadas por los maestros Svetlana Skriagina Y Andrés Pineda (2011, págs. 45-46). Se hace énfasis en:

- Acostumbrarse a pensar el acorde como unidad arquitectónica.
- Identificar la estructura del acorde con el fin de separar el uso de armonías tradicionales de aquellas novedosas, que demuestren el avance del desarrollo de la armonía en el siglo XX.
- Tener en cuenta si la estructura interválica del acorde es igual, similar o distinta.

3.4 ANÁLISIS Y CLASIFICACIÓN DE LOS FRAGMENTOS SELECCIONADOS.

Los fragmentos fueron seleccionados con el propósito de identificar los acordes por cuartas, segundas y quintas, también con notas agregadas, ya que estas estructuras representan el objeto de investigación del presente documento.

Se organizó el material por intervalos de construcción: de segundas, cuartas y quintas.

3.4.1 Acordes por intervalo de segundas

Las obras del compositor antioqueño Víctor Hugo Agudelo, que están presentes en este trabajo, fueron seleccionadas de su composición “*Blancas, Negras y Mulatas*: exploración de notaciones alternativas y técnicas contemporáneas de composición en doce piezas para piano.

Volumen 1. El maestro Agudelo dice:

Esta producción se basó en los resultados de Investigación – Creación a lo cual “tiene como objetivo principal aportar a la enseñanza del piano y al repertorio del mismo doce piezas, todas escritas bajo parámetros técnicos y estéticos

contemporáneos, sumados al uso sincrético y personal de diferentes músicas tradicionales de Colombia y al empleo de diez tipos diferentes de notación. (2015, pág. 22)

El siguiente ejemplo fue seleccionado de la composición *Telarañas para pescar* siendo una obra politextural, el acorde se encuentra en el tercer estrato textural. El acorde se construye por medio de la anexión de las voces en el proceso de la construcción melódica. Por lo tanto, la primera nota, que se considera la fundamental, sería Do#; a continuación, le seguirán las notas Re, Mib y por último Fab dando como resultado un acorde por segundas.

The image displays a musical score for a piece titled "Telarañas para pescar". The score is written for a multi-staff instrument, likely a piano, and is divided into three systems. The first system (measures 6-8) features a right-hand part (M.D. (R.H.)) with a triplet of eighth notes (Do#, Re, Mib) marked with a crescendo from *pp* to *p*. The second system (measures 9-11) shows a middle part with a triplet of eighth notes (Do#, Re, Mib) marked with a crescendo from *p* to *mp*. The third system (measures 12-14) features a left-hand part with a triplet of eighth notes (Do#, Re, Mib) marked with a crescendo from *mp* to *mp*. The score includes various dynamic markings (*mf*, *pp*, *p*, *mp*) and articulation marks (accents, slurs). The notation is complex, with many notes beamed together and some notes marked with a "V" above them. The score is framed by a dashed line at the top and bottom, with the number "6" at the top left and "(8va)" at the top center, and "(8va)" at the bottom left and "mp" at the bottom center.

Lo interesante del acorde son los intervalos que se utilizan para su construcción que son dos segundas menores (Do# - Re y Re - Mib) y una segunda mayor (Mib - Fab), además el acorde está en posición cerrada dando como resultado acústico un intervalo de tercera menor entre Do# y Fab generando un color oscuro y disonante.



El siguiente análisis está seleccionado de la misma obra *Telaraña para pescar* muestra el mismo patrón de la construcción del acorde con un detalle muy particular: el seguimiento melódico de las voces se presenta con intervalos diferentes y en retrógrado, además el acorde ya no se encuentra en el tercer estrato textural sino en el segundo.

Las notas Fa doble #, Sol#, La#, Si, corresponden a los intervalos de segunda mayor (Fa doble # – Sol# y Sol# - La#) y segunda menor (La# - Si) que el compositor utiliza para conformar el acorde.

A pesar de que los dos acordes posean dos intervalos menores y un intervalo mayor su resultado sonoro es diferente ya que el primero es menor – menor – mayor y el segundo es menor – mayor – menor.



A continuación, se realiza el análisis de *Calambre con conexión a tierra* del maestro Víctor Agudelo.

Para este análisis se tomó en cuenta los compases 30 – 31, 33 – 34 y 37 – 38 del texto musical, de los cuales fueron seleccionados los acordes de la misma categoría estructural por intervalos de segundas.

Los acordes son el resultante de los dos planos del piano formando en total acordes de 5 y 6 notas en su construcción. La riqueza de los acordes analizados se encuentra en la combinación de segundas menores y mayores. Todos los acordes del fragmento están contruidos desde la nota La, como fundamental, pero cada siguiente sonoridad se logra gracias a la variación interna de los intervalos que lo construyen.

29

33

37

ff subito p *sempre staccato ... cresc. ...*

En el compás 30-31 se encuentra el acorde cuya estructura es por segundas menores; en la mano izquierda se exponen las notas La Sib, Dob y en la mano derecha las notas SI, Do, Reb. Se muestra una enarmonía entre las notas Si – Dob; dando como resultado final un acorde de 5 notas: La, Sib, Si – Dob, Do, Reb.

Compás 33-34 del ejemplo citado muestra el acorde fragmentado en dos planos texturales similar al ejemplo anterior. En el plano inferior se encuentran las notas La, Sib, Do; en el plano

superior Do, Reb, Mib y en total la estructura conglomerada las notas La, Sib, Do, Reb, Mib cuyos intervalos por segundas son: menor – mayor – menor – mayor.



Avanzando en el análisis del fragmento seleccionado, en los compases 37 – 38 se crea un acorde de 6 notas: La, Si, Do, Do#, Re Mi, con el mismo tratamiento que lo acordes anteriores. El maestro Agudelo realiza una variación a la estructura del acorde, en este caso no solo de los intervalos que lo construyen, sino en la cantidad de notas. Los intervalos de segunda que dispone la estructura son: mayor – menor – menor – menor – mayor.



Variaciones sobre la pavana “Bella que tienes mi alma” es una obra del maestro Sergio Bernal escrita para Coro SATB y orquesta. En esta se realiza 5 variaciones a partir de los estilos compositivos de: Debussy, Stravinski, Bartok, Mozart y Bach.

Choir

me ra-vi-e D'un sou-ris gra-ci-eux, D'un sou-ris gra-ci-ri - sa tie - nes dul - zor de ma - nan - tial. dul - zor de ma - nan-

me ra-vi-e D'un sou-ris, sou - ris gra - ci - eux, D'un sou - ris, sou - risri - sa tie - nes dul - zor, dul - zor de ma - nan - tial, dul - zor, dul - zor de

vi - e D'un sou - ris, sou - ris gra - ci - eux, D'un sou - ris, sou - ris
tie - nes dul - zor, dul - zor de ma - nan - tial, dul - zor, dul - zor de

vi - e D'un sou - ris, sou - ris gra - ci - eux, D'un sou - ris, sou - ris
tie - nes dul - zor, dul - zor de ma - nan - tial, dul - zor, dul - zor de

Según el título de la primera variación este fragmento tiene como prototipo estilístico las composiciones de C. Debussy. En la sección del coro se encuentran dos acordes por segundas que incluye las notas:

- Bajos: Sol
- Tenores: La
- Contraltos: Si
- Sopranos: Fa



Este acorde en la partitura se encuentra en primera inversión, dado que en estado fundamental es Fa – Sol – La – Si por consiguiente se combinan tres segundas mayores.

El segundo acorde también está conformado por tres segundas mayores:

- Bajos: Fa
- Tenores: Sol

- Contraltos: La
- Sopranos: Mib

A continuación, se presenta la obra del maestro Néstor Rojas, el cual es Magíster en composición de la Universidad Pontificia Javeriana. La obra tiene por título: *Suite “Los cuatro ojos de Wicca”* la cual se presentó como proyecto de grado basándose como idea principal en el libreto de una película de terror - suspenso. Esta suite contiene cuatro movimientos. *Aquelarre* es el movimiento final de esta Suite.

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The score is written in a single system with five staves. A box highlights a section of the score, likely corresponding to the chord mentioned in the text. The highlighted section shows a sequence of notes and rests across five staves. Dynamics include *f*, *mf*, *p*, and *pp*. The word "Divisi" is written above the Violin II staff in the highlighted section.

El acorde se encuentra en el compás 23 y 24. Las notas del acorde son las siguientes:

- Contrabajos: Mi
- Cellos: Mib
- Violas: Mib
- Violines II: Fa y Re

- Violines I: Mib

El acorde en estado fundamental sería: Re – Mib – Mi – Fa siendo un recurso importante para la obra ya que hace parte de un film con temática de terror – suspenso.

Los *Sis preludes per a piano* del maestro Moisés Bertran. El propósito de cada prelude es demostrar cada uno de los intervallos (segunda – séptima, cuarta – quinta, tercera – sexta) como herramienta de construcción temática tanto melódica como armónicas en una obra para piano la cual contiene diversas estructuras de los acordes en cada uno de sus preludios.

El *Preludio I* demuestra el uso del intervalo de segunda en la construcción armónica de todos los acordes de la pieza.

Preludi I

Moisés Bertran
(b. 1967)

The musical score for *Preludi I* is presented in two systems. The first system is for Piano (Piano) and the second system is for Piano (Pn.). The first system starts with a tempo of c. 56 and a dynamic of *p* (piano), with the word "ethereal" written below. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both using eighth notes. The dynamics change to *mf* (mezzo-forte) and then *rit.* (ritardando). The second system starts with a tempo of Moderato (c. 100) and a dynamic of *mp* (mezzo-piano). It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both using eighth notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Con el propósito de adaptar el acorde a los fines de la formación auditiva se omite el acorde del tercer compás debido a que, prácticamente, es un clúster.

Se presentan los acordes del compás 6. Primer recuadro identifica el acorde con las notas: La, Si, Do, Re, y el segundo recuadro tiene las notas Re, Mi, Fa, el tercero contiene las notas Do, Re, Mi, Fa.

Los intervallos que constituyen al primer acorde son: mayor – menor – mayor. En el segundo son: mayor – menor. El tercer acorde muestra los intervallos: mayor – mayor – menor.

Conjuro es una de las cuatro canciones para Soprano y Piano escritas por el compositor Juan David Osorio

The image shows a musical score for the song 'Conjuro'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef and has the lyrics 'tua - lien - to'. The piano accompaniment is in treble and bass clefs. There are three boxes highlighting specific chords in the piano part: the first box is around measure 6, the second around measure 7, and the third around measure 8. Dynamic markings 'f' and 'ff' are present throughout the score.

En el fragmento se encuentra una secuencia de acordes por segundas mayores y menores. Lo interesante es la presentación de las notas antes de encontrarse construido en su totalidad el acorde dando la claridad de las notas que lo constituyen.

The diagram shows a musical staff with five lines. It illustrates the construction of a chord by seconds. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). This sequence shows how the notes of a G major chord (G, A, B, C) are introduced one by one in a stepwise fashion.

En la obra *Quam pulchri sunt amores tui*, también del compositor antioqueño Juan David Osorio, se encuentran acordes por segundas.

83

S.1 *f* *>* *mf*
ne et

S.2 *f* *>* *mf*
ne et

S.3 *mf* *b.T.* *>* *mf*
ne et

S.4 *mf* *>* *mf*
mi dis

A.1 *mf* *b.T.* *>* *mf*
mi dis

A.2 *mf* *>* *mf*
Do cer

A.3 *mf* *>* *mf*
Do cer

A.4 *mf* *>* *mf*
ne ne

Obra escrita para el formato de: superius (soprano), altus (altos), tenor, bassus (bajo), platillos suspendidos, platillos de choque, gong, campanas tubulares, bombo, timbal grande.

En este fragmento se evidencia el acorde por segunda formada por las voces de las Sopranos y las Altos. En el primer recuadro se encuentran las notas: Si – Do – Re – Mib. Primero sonando un intervalo consonante de tercera menor, Do – Mib, y después se construye el resto de compás con las notas Si y Re. el segundo recuadro se presenta el acorde de manera descendente de Do hasta La, de la siguiente manera: Do – Si – Sib – La.

El siguiente ejemplo hace parte del tercer movimiento (compases 125 – 128), *Villaclareña*, de la *Primera Sinfonía Op. 5* para orquesta de cuerdas, del maestro Miguel Pinto, el cual ha sido seleccionado para realizar el análisis correspondiente a las estructuras verticales.

Primera Sinfonia Op. 5

III. Villaclareña

Miguel Pinto Campa

Violin I *f* div. Beat in 3

Violin II *f* div.

Viola

Cello

Contrabass

4 3 2
16 16 16

4 3 2
16 16 16

4 3 2
16 16 16

4 3 2
16 16 16

4 3 2
16 16 16

3 Beat in 3

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f* *mp* *f*

Cb. *mp* *f*

4 3 2
16 16 16

4 3 2
16 16 16

4 3 2
16 16 16

4 3 2
16 16 16

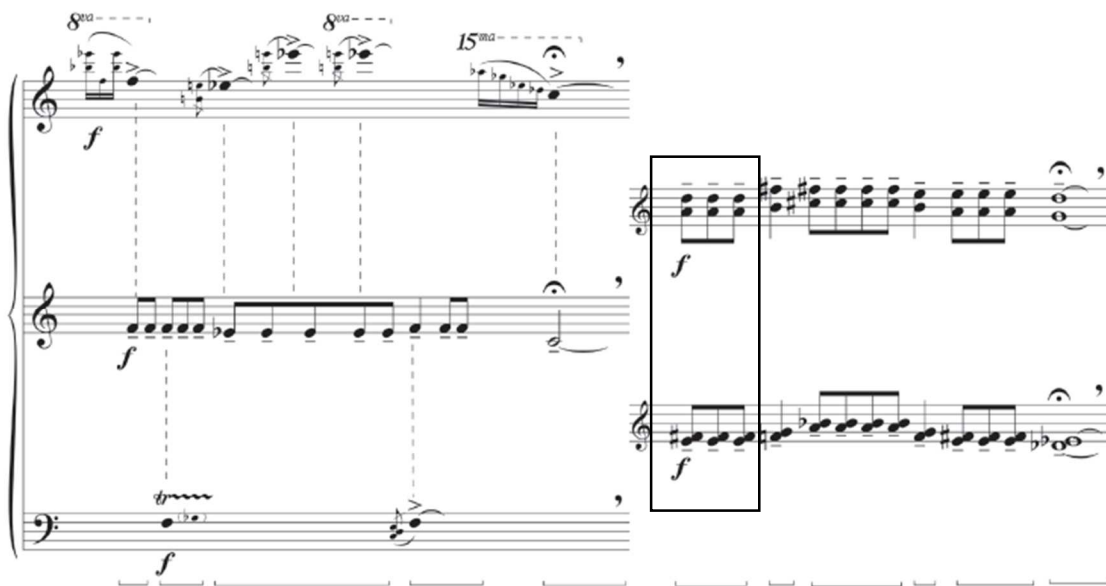
4 3 2
16 16 16

En este caso la estructura del acorde presentado en el pasaje anterior, por segundas menores, se presenta en los violines I y II, después en las violas y violonchelos, para terminar, se presenta nuevamente en el contrabajo y los violonchelos, dando como resultado el mismo acorde, pero en diferentes planos texturales.

Las notas que conforman el acorde son: Sol# – La – La# -Si.

3.4.2 Acordes por intervalo de cuartas

El siguiente análisis que proviene de *Memoria del alma*, obra del maestro Víctor Agudelo, demuestra el interés pedagógico del compositor de crear un texto sin la barra de compás, es decir sin la métrica regular.



The image shows a musical score for piano, consisting of three staves: Treble, Middle, and Bass. The score is written in a key signature with one flat (B-flat) and a common time signature. The music is marked with a forte dynamic (*f*). The score is divided into measures by vertical dashed lines. A rectangular box highlights a specific chord structure in the Treble staff, which consists of a sequence of chords: a triad of G#4, A4, and Bb4; a dyad of G#4 and A4; a dyad of A4 and Bb4; a dyad of Bb4 and C5; and finally a triad of G#4, A4, and Bb4. The bass staff shows a simple accompaniment with a few notes. The overall structure is a sequence of chords built on a fourth interval.

En el recuadro señalado se evidencia un acorde por cuartas con nota agregada. La estructura principal sin nota agregada es Mi – La – Re, demostrando que el intervalo de construcción es de cuarta justa. La nota Fa# sería una segunda mayor superpuesta a la nota Mi. Persichetti (1985)

plantea que “las segundas mayores y menores pueden ser añadidas arriba y debajo de cualquier miembro de una triada” además según el autor pueden ser agregadas a acordes por cuartas.

Para la adaptación se realizarán dos modelos: uno para el acorde por cuartas sin nota agregada y otro para el acorde por cuartas con nota agregada, todo aquello con el fin de facilitar el reconocimiento auditivo del estudiante de dichos ejemplos.



El siguiente fragmento está tomado de la obra *Cuando las estrellas se pusieron la tierra de ruana* también del libro “Blancas, negras y mulatas. Vol. 1.”

Mágico y onírico (Magical and dreamlike)

3^{ra} Aprox. loco rit. 4^a Aprox.

M.D. (R.H.) *simile*

f M.I. (L.H.) *dim.* *p*

Pea. *

La obra comienza con cuatro acordes por cuartas los cuales se repiten dos veces.

El primer acorde está formado por las notas Mi, La, Re# el segundo contiene las notas Sol#, Do#, Fa# al que le sigue el tercer acorde La, Re#, Sol# y por último Do#, Fa#, Si.

En este ejemplo se puede evidenciar la estructura por cuartas con las tres posibilidades de combinación interválica: justa- justa, justa – aumentada, aumentada – justa.



En el *Preludio III* para piano que escribió el maestro Bertran, su característica principal es utilizar intervalos de cuarta disminuida, justa y aumentadas, como también acordes por cuartas.

El recuadro señala el primer grupo de corcheas el cual presenta un acorde por cuartas en inversión, exactamente en su primera inversión. Las notas que forman este acorde son: Do – Fa# - Si – Mi, con interválica de: aumentada – justa – justa. Para el segundo grupo de corcheas del mismo recuadro las notas en orden son: Sib – Mib – Lab – Reb y su estructura es justa – justa – justa.

Preludi III

Largo ♩ = c. 42

Siguiendo con el análisis, *Lamento Negro* es una obra del maestro Juan David Osorio que se basa en un canto de la región Atlántico – colombiano.

En el fragmento de la obra *Lamento Negro* finaliza en un acorde por cuartas. En el compás 152 se evidencia lo que pareciera ser un acorde por cuartas, sus notas son

- Contrabajo: Sol#
- Cellos: Re#
- Violas: La#
- Violines II: Fa#
- Violines I: Do#

El acorde en estado fundamental corresponde a las notas: La# – Re# – Sol# – Do# – Fa#, lo que sucede en este caso es que entre las notas Re# – Sol se crea un intervalo de cuarta disminuida y para la construcción de acordes por cuartas se utilizan intervalos de cuarta justa y aumentados, ya que los intervalos de cuarta disminuida acústicamente romperían con la lógica de acordes por cuartas y sonaría un intervalo de tercera mayor, por consiguiente, el acorde del compás 152 no está seleccionado y sirve como claridad para el análisis en la construcción de acorde por cuartas.

En cambio, en el recuadro señalado el acorde que se seleccionó está formado por las notas:

- Contrabajos: Sol#
- Cellos: Re#
- Violas: La#
- Violines II: Fa#
- Violines I: Do#

Siendo su estructura intervalos por cuartas justas en este orden: La# – Re# – Sol# – Do# – Fa#.

Continuando con el proceso de análisis de las estructuras de los acordes del siglo XX se presenta la obra del compositor Johann Hasler *Cuarteto para cuerdas #6*.

El primer movimiento del cuarto fue bosquejado en 1997 pero no fue terminado hasta el 2013 como una obra comisionada por el *Círculo Colombiano de Música Contemporánea* y entregada al cuarteto *Q – Arte*.

The image shows a musical score for Johann Hasler's String Quartet No. 6, first movement. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The first three staves have a melodic line with eighth-note patterns and some slurs. The Cello/Double Bass staff has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *mf* and *f*. A rehearsal mark 'H' is present in the Cello/Double Bass staff.

El anterior acorde, señalado en los tres recuadros, siempre es acentuado en cada pulso del compás, además se crea una resolución a un acorde por terceras, acorde de La menor. Se construye de la siguiente manera:

- Viola: Do – Sol
- Violín II: Do – Fa#
- Violín I: Si

El acorde en estado fundamental es: Sol – Do – Fa# – Si con intervalos de cuarta: justa – aumentada – justa.

A continuación, se presenta un fragmento del primer movimiento, *Prólogo*, de la *Primera Sinfonía Op. 5 para cuerdas* del maestro cubano Miguel Pinto Campa.

PRIMERA SINFONIA Op 5

I Prologo

Miguel Pinto Campa

Violin I

Cello

Double Bass

mf

p

p

The image shows a musical score for three instruments: Violin I, Cello, and Double Bass. The Violin I part consists of four staves, each starting with a rest followed by a series of notes (half notes and quarter notes) with a dynamic marking of *mf*. The Cello and Double Bass parts consist of two staves each, playing a rhythmic pattern of quarter notes with a dynamic marking of *p*. The score is written in a common time signature and features various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings.

The image shows a musical score for four instruments: Violin I (Vln. I), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The Vln. I and Vle. parts are playing a melody in a 'divisi' fashion, with four parts per staff. The Vc. and D.B. parts are playing a pedal point on the note Mi (C3). The score includes dynamic markings like 'mp' and 'pp', and the instruction 'sempre rit.'.

En este ejemplo se muestra una secuencia de acordes por cuartas. los contrabajos y los violonchelos en esta ocasión están realizando un pedal con la nota Mi. Los acordes se están formando en las violas y en los violines primero, los cuales están realizando un *divisi* a cuatro cada fila, realizando la melodía de esta sección.

Los violines I en la primera sección forman los siguientes acordes:

- Si – Mi – La – Re

- Do – Fa – Sib – Mib
- Si – Mi – La – Re
- Re – Sol – Do – Fa
- Si – Mi – La – Re
- Do – Fa – Sib – Mib
- Mib – Lab – Reb – Solb
- Re – Sol – Do – Fa

Después las violas realizan la melodía en bloque, pero esta vez con los siguientes acordes:

- Mi – La – Re – Sol
- Fa – Sib – Mib – Lab
- Mi – La – Re – Sol

Todos los acordes se realizan con intervalos de cuarta justa.

El siguiente ejemplo está seleccionado también de la *Primera Sinfonía Op. 5* del maestro Miguel Pinto Campa.

PRIMERA SINFONIA Op. 5

IV Epílogo

Miguel Pinto Campa

Allegro ♩ = 120

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

p cresc.

mp cresc.

mf cresc.

f

Detailed description: This block contains the first system of the musical score, featuring five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The Violin I staff is mostly silent. The Violin II staff begins with a rest and then plays a series of chords, marked with a forte (*f*) dynamic. The Viola staff plays chords, marked with mezzo-forte (*mf*) and a crescendo (*cresc.*). The Cello staff plays chords, marked with mezzo-piano (*mp*) and a crescendo (*cresc.*). The Contrabass staff plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked with piano (*p*) and a crescendo (*cresc.*). A large rectangular box highlights the Violin II, Viola, Cello, and Contrabass staves from the second measure onwards.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

cresc.

ff

ffp

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, featuring five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The Violin I staff plays chords, marked with fortissimo (*ff*) and fortississimo (*ffp*). The Violin II staff plays chords, marked with a crescendo (*cresc.*). The Viola staff plays chords. The Cello staff plays chords. The Contrabass staff plays chords. A large rectangular box highlights the Violin II, Viola, Cello, and Contrabass staves from the first measure onwards.

El acorde de este fragmento como en otros ejemplos se va construyendo paulatinamente. La primera nota aparece en el contrabajo después cellos, violas y por último violines segundo. Al final el acorde es Do – Fa – Sib – Mib.

3.4.3 Acordes por intervalo de quintas

Continuando con el trabajo del maestro Moisés Bertran, el intervalo de construcción de su *Preludio IV* es el intervalo de quinta.

En el recuadro señalado se ve una secuencia de acordes por quintas justas. El primer acorde contiene las notas: Sib – Fa – Do – Sol. El segundo acorde se construye con las notas: Lab – Mib – Sib – Fa. El siguiente acorde: Fa# - Do# - Sol# - Re#. Continuando se construye el cuarto acorde con las notas: Mi – Si – Fa# – Do#. Por último, el quinto acorde se construye con las notas: Fa# - Do# - Sol# - Re#.

Siguiendo con el análisis de los recursos armónicos de la música contemporánea se presenta el fragmento de *Sonancias para cuerdas* del maestro Sergio Bernal. En comentarios del compositor da la idea de la composición, a lo cual dice que

[...] está basada en danzas sudamericanas, la música de "Sonancias para Cuerdas" está motivada por el regocijo que emanan los músicos cuando se reúnen a improvisar. Me inventé la palabra *Sonancias* figurándome que el título "Consonancias (o *Disonancias*) para Cuerdas" quedaría demasiado académico. Así como uno podría llamar a un violinista popular *violinero* o un guitarrista popular *guitarrero*, el simple término *sonancias*, sin prefijos, sitúa a la música en un contexto popular, sugiriendo que la experiencia se trata más de sonar la música que de analizar su sonido. (2002)

The image shows a musical score for a string ensemble titled "Rondo. Allegro". The tempo is marked as quarter note = 100. The score is in 3/8 time and consists of five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The music is marked "senza sord." and "non div." with dynamic markings of "f" and "mf". The Viola and Violoncello parts include "sim." and "pizz." markings. The Contrabajo part starts with "f" and "pizz.".

En esta ocasión se presenta un acorde por quintas justas lo cual es un ejemplo interesante, ya que no es muy frecuente encontrarlo como dispositivo armónico. Pero cuando se encuentra en el texto musical, en la mayoría de los casos el acorde es ejemplo de la armonía lineal, la que se puede entender como una estructura que se forma analógicamente a las formas de la figuración melódica. Por esta razón los acordes lineales utilizan el paralelismo. De ahí son frecuentes las

duplicaciones verticales a un intervalo determinado de un motivo o una célula melódica. Pero el caso del ejemplo analizado presenta otra lógica estructural, es decir el intervalo de quinta define el diseño vertical del acorde:

- Cellos: Sol – Re
- Violas: Sol – Re – La
- Violines II: Re – La – Mi
- Violines I: La – Si

La nota Do en los violonchelos se considera un pedal por eso no se incluye en la estructura del acorde.

El primer acorde de dos quintas surge entre los violonchelos y las violas como Sol – Re – La. A este acorde se suma otra quinta (La – Mi) en los violines segundos dando una estructura de Sol – Re – La – Mi. En seguida entran los violines primero y complementan la última quinta con la nota Si, cerrando la verticalidad de cuatro quintas.

El *Concierto para violín y orquesta* compuesto por el maestro Juan David Osorio como un regalo para el violinista Josep Colmé y estrenada en el 2011 contiene diferentes estructuras interválicas pertenecientes a la armonía del siglo XX. En el inicio de su segundo movimiento, *Torbellino*, se construyen acordes por quintas y cuartas.

Flexible cantabile ♩ = 92

The musical score is for a piece titled "Flexible cantabile" with a tempo of ♩ = 92. It is written for a woodwind ensemble consisting of Flautas 1-2, Oboes 1-2, Clarinetes en Bb 1-2, and Fagots 1-2. The score is in 3/4 time and consists of 12 measures. The first three measures are boxed and labeled with "a2" and "p". The last three measures are boxed and labeled with "f". The score includes dynamic markings (pp, p, mp, mf, f) and performance instructions (rit., a tempo). The first three measures are in 3/4 time, and the last three measures are in 3/4 time. The tempo changes to ♩ = 70 for the last three measures.

Los acordes se construyen con 2 clarinetes en Bb, 2 oboes y 2 flautas. El primer acorde se construye a partir de la nota Reb, le sigue las notas Lab, Mib, y por último Sib, siendo el intervalo de quinta justa.

En el segundo recuadro se muestra un acorde conformado por los intervalos de quintas en este orden: disminuido – justo – justo. Las notas del acorde son Do – Solb – Reb – Lab. En este acorde se presenta un retardo a partir de la nota Sib que se resuelve a la Lab y completando la estructura.

Continuando, el acorde que se presenta en el tercer cuadro es Dob – Solb – Reb y por el movimiento de las voces se construye un acorde por cuartas con la siguiente estructura: Reb – Solb – Reb – Lab. En estado fundamental el acorde queda construido de la siguiente manera: Lab- Reb – Solb.¹¹

¹¹ “En un acorde por cuartas justas puede duplicarse cualquier sonido” (Persichetti, 1985. pág. 97). En este caso la nota que se duplica es el Reb, por ende, su exclusión en la estructura del acorde

3.5 ADAPTACIÓN DE LOS FRAGMENTOS

Las siguientes adaptaciones se realizaron a un formato de 3 o 4 voces en la que se puedan evidenciar los acordes analizados anteriormente. Se organizaron por intervalos de la siguiente manera:

- Acordes por intervalo de cuartas

Memoria del alma 1

Acordes por intervalo de cuartas

Victor Agudelo

The image displays two systems of musical notation, each consisting of three staves. The first system shows a melodic line on the top staff, a rhythmic accompaniment on the middle staff, and a bass line on the bottom staff. The second system continues the piece with similar parts. The notation includes various note values, rests, and bar lines, illustrating the concept of chords by intervals of fourths.

Cuando las estrellas se pusieron la tierra de ruana

Acordes por intervalo de cuartas

Victor Agudelo

The musical score is written for guitar in 4/4 time. It consists of three systems of three staves each. The first system (measures 1-7) shows a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system (measures 8-14) continues the melody and bass line. The third system (measures 15-21) features a more active bass line with eighth notes and a steady treble accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

Cuando las estrellas se pusieron la tierra de ruana

20

Musical score for measures 20-26. The score consists of three staves. The top staff (treble clef) contains a melody with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a sequence of quarter notes (F#, G, A, B) followed by rests, then a half note (C#) with a slur over it, and another half note (D) with a slur over it. The middle staff (treble clef) contains a bass line with a half note (F#), a whole note (G), and a half note (A) with a slur over it. The bottom staff (treble clef) contains a bass line with a sequence of quarter notes (F#, G, A, B), followed by a half note (C#) with a slur over it, and another half note (D) with a slur over it.

27

Musical score for measures 27-33. The score consists of three staves. The top staff (treble clef) contains a melody with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a half note (C#) with a slur over it, followed by a half note (D) with a slur over it, and a half note (E) with a slur over it. The middle staff (treble clef) contains a bass line with a half note (F#), a whole note (G), and a half note (A) with a slur over it. The bottom staff (treble clef) contains a bass line with a half note (F#), a whole note (G), and a half note (A) with a slur over it.

Preludio III

Acordes por intervalo de cuartas

Moisés Bertran

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a sequence of chords connected by quarter notes, with some chords spanning across the two staves of each system. The notes are: Treble 1: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; Treble 2: G#4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; Bass 1: G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2; Bass 2: G#3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2.

The second system of the musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music continues with a sequence of chords connected by quarter notes. The notes are: Treble 1: G#4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; Treble 2: G#4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; Bass 1: G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2; Bass 2: G#3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2.

Lamento Negro

Acordes por intervalo de cuartas

Juan David Osorio

5

Cuarteto para cuerdas #6

Acordes por intervalo de cuartas

Johann Hasler

The musical score is written for four staves in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The first system consists of four staves. The top staff (Violin I) has a whole rest in the first measure, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5 in the second and third measures, and a whole rest in the fourth. The second staff (Violin II) has a whole rest in the first measure, followed by eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5 in the second and third measures, and a whole rest in the fourth. The third staff (Viola) has a whole rest in the first measure, followed by quarter notes G3, A3, B3, and C4 in the second and third measures, and a whole rest in the fourth. The bottom staff (Cello) has quarter notes G2, A2, B2, and C3 in the first measure, followed by quarter notes G2, A2, B2, and C3 in the second and third measures, and a whole rest in the fourth. The second system also consists of four staves. The top staff (Violin I) has quarter notes G4, A4, B4, and C5 in the first measure, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5 in the second measure, a whole rest in the third, and quarter notes G4, A4, B4, and C5 in the fourth. The second staff (Violin II) has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5 in the first measure, followed by eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5 in the second measure, quarter notes G4, A4, B4, and C5 in the third, and eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5 in the fourth. The third staff (Viola) has quarter notes G3, A3, B3, and C4 in the first measure, followed by quarter notes G3, A3, B3, and C4 in the second measure, a whole rest in the third, and quarter notes G3, A3, B3, and C4 in the fourth. The bottom staff (Cello) has quarter notes G2, A2, B2, and C3 in the first measure, followed by quarter notes G2, A2, B2, and C3 in the second measure, a whole rest in the third, and quarter notes G2, A2, B2, and C3 in the fourth. A fermata is placed over the final measure of the bottom staff.

9

Musical score for four staves, likely a piano or guitar arrangement. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The score is divided into four measures by bar lines. The first staff (treble clef) features a melody with quarter and eighth notes, including accents. The second staff (treble clef) features a rhythmic accompaniment of eighth notes. The third staff (bass clef) features a bass line with quarter notes and accents. The fourth staff (bass clef) features a bass line with quarter notes and accents.

Epílogo

Acordes por intervalo de cuartas

Miguel Pinto

Allegro ♩ = 120

The musical score is written for four staves in 2/4 time. The first system consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first four measures are whole rests, followed by a quarter rest and a quarter note G4. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The first four measures are whole rests, followed by a quarter rest and a quarter note G4, then a quarter note F4, and a quarter note E4. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The first measure is a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The first measure is a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The second system consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The first measure is a quarter note B3, followed by a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F3. The second measure is a quarter note E3, followed by a quarter note D3, a quarter note C3, and a quarter note B2. The third measure is a quarter note A2, followed by a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. The fourth measure is a quarter note D2, followed by a quarter note C2, a quarter note B1, and a quarter note A1. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The first measure is a whole note B3, followed by a whole note A3, a whole note G3, and a whole note F3. The second measure is a whole note E3, followed by a whole note D3, a whole note C3, and a whole note B2. The third measure is a whole note A2, followed by a whole note G2, a whole note F2, and a whole note E2. The fourth measure is a whole note D2, followed by a whole note C2, a whole note B1, and a whole note A1. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The first measure is a whole note B3, followed by a whole note A3, a whole note G3, and a whole note F3. The second measure is a whole note E3, followed by a whole note D3, a whole note C3, and a whole note B2. The third measure is a whole note A2, followed by a whole note G2, a whole note F2, and a whole note E2. The fourth measure is a whole note D2, followed by a whole note C2, a whole note B1, and a whole note A1. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The first measure is a whole note B3, followed by a whole note A3, a whole note G3, and a whole note F3. The second measure is a whole note E3, followed by a whole note D3, a whole note C3, and a whole note B2. The third measure is a whole note A2, followed by a whole note G2, a whole note F2, and a whole note E2. The fourth measure is a whole note D2, followed by a whole note C2, a whole note B1, and a whole note A1.

Prólogo

Acordes por intervalo de cuartas

Miguel Pinto

The first system of music consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. It contains a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature, containing notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The third staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature, containing notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The fourth staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature, containing notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

The second system of music consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature, containing notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature, containing notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The third staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature, containing notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The fourth staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature, containing notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

- Acordes por intervalo de cuartas con notas agregadas

Memoria del Alma 2

Acordes por intervalo de cuartas con nota gregada

Victor Agudelo

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff begins with a whole rest, followed by a sequence of eighth notes: G4, A4 (with a sharp sign), B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6. The second staff begins with a whole rest, followed by eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6. The third staff begins with eighth notes: G4, A4 (with a sharp sign), B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6. The fourth staff begins with a whole rest, followed by eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6.

The second system of musical notation consists of four staves. The top staff begins with eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6. The second staff begins with a whole note: G4, followed by eighth notes: A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6. The third staff begins with eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6. The fourth staff begins with eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6.

- Acordes por intervalo de quintas:

Preludi IV

Acordes por intervalo de quintas

Moisés Bertran

The musical score consists of two systems, each with four staves. The first system includes a treble clef staff, a second treble clef staff, an alto clef staff, and a bass clef staff. The second system includes a treble clef staff, a second treble clef staff, an alto clef staff, and a bass clef staff. The music is written in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The score features various rhythmic values, including quarter notes, eighth notes, and rests, with some notes beamed together. The piece concludes with a final measure in 2/4 time.

Preludi IV

11

The musical score for Preludi IV, measures 11-14, is presented in four staves. The first two staves are in 2/4 time, and the last two are in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and accidentals.

Staff 1 (Treble Clef):
Measure 11: Half note G4, quarter note A4, quarter note B4.
Measure 12: Quarter note C5, quarter note D5, quarter note E5, quarter note F#5.
Measure 13: Half note G5, quarter note A5, quarter note B5.
Measure 14: Half note C6, quarter note B5, quarter note A5, quarter note G5.

Staff 2 (Treble Clef):
Measure 11: Half note G4, quarter note A4, quarter note B4.
Measure 12: Quarter note C5, quarter note D5, quarter note E5, quarter note F#5.
Measure 13: Half note G5, quarter note A5, quarter note B5.
Measure 14: Half note C6, quarter note B5, quarter note A5, quarter note G5.

Staff 3 (Bass Clef):
Measure 11: Half note G3, quarter note A3, quarter note B3.
Measure 12: Quarter note C4, quarter note D4, quarter note E4, quarter note F#4.
Measure 13: Half note G4, quarter note A4, quarter note B4.
Measure 14: Half note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4.

Staff 4 (Bass Clef):
Measure 11: Half note G3, quarter note A3, quarter note B3.
Measure 12: Quarter note C4, quarter note D4, quarter note E4, quarter note F#4.
Measure 13: Half note G4, quarter note A4, quarter note B4.
Measure 14: Half note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4.

Sonancias para cuerdas

Acordes por intervalo de quintas

Sergio Bernal

First system of musical notation (measures 1-6). It consists of four staves. The top staff is a grand staff with two treble clefs and a key signature of one flat (B-flat). The first three staves are for Violin I, Violin II, and Viola, respectively. The bottom staff is for the Cello/Double Bass. The music features a sequence of chords in the upper strings, with the lower strings playing a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation (measures 7-12). It consists of four staves. The top staff is a grand staff with two treble clefs and a key signature of one flat (B-flat). The first three staves are for Violin I, Violin II, and Viola, respectively. The bottom staff is for the Cello/Double Bass. The music continues with the sequence of chords and rhythmic accompaniment from the first system, ending with a double bar line and repeat dots.

- Acordes por intervalo de segundas:

Telaraña para pescar 1

Acorde por intervalos de segundas

Victor Agudelo

The musical score consists of two systems of four staves each, all in 4/4 time. The first system shows the first four measures. The second system starts at measure 6 and shows the next four measures. The notation is as follows:

- Staff 1 (Treble clef):** Measures 1-4: Rest, Rest, Rest, quarter notes G4, A4, B4, quarter note G4. Measures 5-8: Rest, Rest, quarter notes G4, A4, B4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4.
- Staff 2 (Treble clef):** Measures 1-4: Rest, Rest, quarter notes G4, A4, B4, quarter note G4. Measures 5-8: Rest, Rest, quarter notes G4, A4, B4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4.
- Staff 3 (Treble clef):** Measures 1-4: Rest, quarter notes G4, A4, B4, quarter note G4. Measures 5-8: Rest, quarter notes G4, A4, B4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4.
- Staff 4 (Treble clef):** Measures 1-4: quarter notes G4, A4, B4, quarter note G4. Measures 5-8: quarter notes G4, A4, B4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4.

Telaraña para pescar 2

Acordes por intervalo de segundas

Victor Agudelo

The first system of music consists of four staves in 4/4 time. The first staff contains a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, followed by a whole rest in the final measure. The second and third staves contain a sequence of chords: a whole rest, a half-note chord (D4, E4), a half-note chord (E4, F4), and a whole-note chord (F4, G4). The fourth staff contains a sequence of chords: a whole rest, a half-note chord (G4, A4), a half-note chord (A4, B4), and a whole-note chord (B4, C5) marked with an 'x'.

The second system of music consists of four staves in 4/4 time, starting with a measure rest. The first staff contains a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, followed by a whole rest. The second and third staves contain a sequence of chords: a whole rest, a half-note chord (D4, E4), a half-note chord (E4, F4), a half-note chord (F4, G4), and a whole-note chord (G4, A4). The fourth staff contains a sequence of chords: a whole rest, a half-note chord (A4, B4), a half-note chord (B4, C5), and a whole-note chord (C5, D5) marked with an 'x'.

Calambre con conexión a tierra

Acordes por intervalo de segundas

Victor Agudelo

The first system of music consists of four staves. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The notes are: $\dot{2}$, $\dot{4}$, $\flat\dot{5}$, $\dot{7}$. The second staff begins with a bass clef and the notes are: $\dot{2}$, $\flat\dot{3}$, $\dot{5}$, $\dot{7}$. The third staff begins with a treble clef and the notes are: $\dot{2}$, $\dot{4}$, $\flat\dot{5}$, $\dot{7}$. The fourth staff begins with a bass clef and the notes are: $\dot{2}$, $\flat\dot{3}$, $\dot{5}$, $\dot{7}$. The first two measures of each staff are identical, and the third measure of each staff contains a pair of beamed eighth notes.

The second system of music consists of four staves. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The notes are: $\flat\dot{2}$, $\dot{4}$, $\dot{6}$, $\dot{7}$. The second staff begins with a bass clef and the notes are: $\dot{2}$, $\flat\dot{3}$, $\dot{5}$, $\dot{7}$. The third staff begins with a treble clef and the notes are: $\dot{2}$, $\dot{4}$, $\flat\dot{5}$, $\dot{7}$. The fourth staff begins with a bass clef and the notes are: $\flat\dot{2}$, $\dot{4}$, $\dot{6}$, $\dot{7}$. The first two measures of each staff are identical, and the third measure of each staff contains a pair of beamed eighth notes. A measure rest is present at the beginning of the first measure of each staff.

Calambre con conexión a tierra

7

10

Varaciones Pavana "Debussy"

Acordes por intervalo de segundas

Sergio Bernal

Soprano

Alto

Tenor

Bass

S

A

T

B

Varaciones Pavana "Debussy"

9

Soprano (S): Treble clef, B-flat major key signature. The melody consists of a sequence of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, followed by two whole notes: G5 and F5.

Alto (A): Treble clef, B-flat major key signature. The melody consists of a sequence of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, followed by a triplet of eighth notes: D5, C5, Bb4, then a quarter note: A4, followed by a triplet of eighth notes: G4, F4, E4, and finally two whole notes: G4 and F4.

Tenor (T): Treble clef, B-flat major key signature. The melody consists of a sequence of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, followed by two whole notes: G5 and F5.

Bass (B): Bass clef, B-flat major key signature. The melody consists of a sequence of quarter notes: G3, A3, Bb3, C4, followed by a triplet of eighth notes: D4, C4, Bb3, then a quarter note: A3, followed by a triplet of eighth notes: G3, F3, E3, and finally two whole notes: G3 and F3.

8

Aquelarre

Acordes por intervalo de segundas

Nestor Rojas

The first system of musical notation consists of four staves, each in 4/4 time. The notes are as follows:

- Staff 1: - (quarter rest), Bb (quarter), B (quarter), C (half), Bb (quarter), B (quarter), C (quarter), Bb (quarter), B (quarter), C (quarter), Bb (quarter), B (quarter), C (quarter), Bb (quarter), B (quarter), C (quarter).
- Staff 2: - (quarter rest), Bb (quarter), B (quarter), C (half), Bb (quarter), B (quarter), C (quarter), Bb (quarter), B (quarter), C (quarter), Bb (quarter), B (quarter), C (quarter), Bb (quarter), B (quarter), C (quarter).
- Staff 3: Bb (quarter), B (quarter), C (half), Bb (quarter), B (quarter), C (quarter), Bb (quarter), B (quarter), C (quarter), Bb (quarter), B (quarter), C (quarter), Bb (quarter), B (quarter), C (quarter).
- Staff 4: Bb (quarter), B (quarter), C (half), Bb (quarter), B (quarter), C (quarter), Bb (quarter), B (quarter), C (quarter), Bb (quarter), B (quarter), C (quarter), Bb (quarter), B (quarter), C (quarter).

The second system of musical notation consists of four staves, each in 4/4 time. The notes are as follows:

- Staff 1: - (quarter rest), Bb (quarter), B (quarter), C (half), Bb (quarter), B (quarter), C (quarter), Bb (quarter), B (quarter), C (quarter), Bb (quarter), B (quarter), C (quarter), Bb (quarter), B (quarter), C (quarter).
- Staff 2: - (quarter rest), Bb (quarter), B (quarter), C (half), Bb (quarter), B (quarter), C (quarter), Bb (quarter), B (quarter), C (quarter), Bb (quarter), B (quarter), C (quarter), Bb (quarter), B (quarter), C (quarter).
- Staff 3: Bb (quarter), B (quarter), C (half), Bb (quarter), B (quarter), C (quarter), Bb (quarter), B (quarter), C (quarter), Bb (quarter), B (quarter), C (quarter), Bb (quarter), B (quarter), C (quarter).
- Staff 4: Bb (quarter), B (quarter), C (half), Bb (quarter), B (quarter), C (quarter), Bb (quarter), B (quarter), C (quarter), Bb (quarter), B (quarter), C (quarter), Bb (quarter), B (quarter), C (quarter).

Preludio I

Acordes por intervalo de segundas

Moisés Bertran

The musical score is written for four staves in 3/8 time. The first two staves are treble clefs, and the last two are bass clefs. The music consists of a sequence of chords and melodic lines. The first staff begins with a whole rest, followed by a series of eighth notes and quarter notes. The second staff follows a similar pattern. The third and fourth staves feature a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and some chords. The piece concludes with a double bar line.

Conjuro

Acordes por intervalo de segundas

Juan David Osorio

The musical score is written in 4/4 time and consists of two systems of four staves each. The first system (measures 1-4) features a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staves. The melody consists of eighth notes, with a triplet of eighth notes in the final measure. The bass line consists of quarter notes, with a triplet of eighth notes in the final measure. The second system (measures 5-8) continues the melody and bass line with quarter notes and rests. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Quam pulchri sunt amores tui

Acordes por intervalo de segundas

Juan David Osorio

5

Salmo por las victimas de la violencia

Acordes por intervalo de segundas

Johann Hasler

The musical score is written in 2/4 time and consists of two systems of four staves each. The first system (measures 1-8) features a variety of rhythmic patterns, including rests, quarter notes, and eighth notes, often grouped with slurs. The second system (measures 9-12) is marked with a '9' at the beginning and features sustained notes with slurs, suggesting a more melodic or harmonic progression. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and various accidentals such as flats and a sharp.

Villaclareña

Acordes por intervalo de segunda

Miguel Pinto

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. It contains a melodic line with a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The second and third staves are also treble clefs with the same key signature and time signature, containing a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The fourth staff is a bass clef with the same key signature and time signature, containing a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. It contains a melodic line with a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The second and third staves are also treble clefs with the same key signature and time signature, containing a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The fourth staff is a bass clef with the same key signature and time signature, containing a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.

3.6 CONSTRUCCIÓN DE LA CARTILLA

Se hace hincapié en que el estudiante músico tenga la capacidad de escuchar y entender la música del siglo XX, para eso se tiene que plantear nuevas formas de aprendizaje de las nuevas realidades musicales mediante la inclusión de temáticas referentes a la música contemporánea en los sílabus de Lenguaje y Gramática musical.

En este trabajo se permite plantear un tema que aporta a la formación de la capacidad de la escucha de la música del siglo XX. Se propone un trabajo ritmo entonativo con el tema de la estructura del acorde en la armonía del siglo pasado.

La aplicación del tema se limita a la muestra de procedimientos didácticos con las estructuras a los acordes por intervalo de cuartas, quintas y segundas.

Teniendo en cuenta que el objetivo del trabajo de investigación es la selección y análisis de los recursos armónicos en la música contemporánea, la adaptación al formato de solfeo armónico con sus respectivas sugerencias representa estrictamente una etapa en todo proceso investigativo.

Es por esta razón que los consejos de carácter metodológico y didáctico fueron tomados de los trabajos de Marina Karsseva (2002), resultados de su tesis postdoctoral y de Lars Edlund (1963) que según nuestro criterio evidencian un rigor y solidez conceptual en el caso del desarrollo auditivo.

En el trabajo de Karasseva (2002) escribe recomendaciones metodológicas, refiriéndose al entrenamiento auditivo que se realiza en el marco de la disciplina del solfeo. También se señala algunos aspectos de los procesos cognitivos de la escucha como una característica específica del oído musical:

Formación de la escucha y el desarrollo del oído musical están basadas, en primer instante, en la aceptación y el fortalecimiento en el subconsciente del estudiante de algunos estereotipos determinados.

En consecuencia, el primer rango de tareas debe incluir la formación de las disposiciones más importantes con la ayuda de las cuales será posible llevar a cabo el proceso de inclusión de nuevas pautas auditivas en la conciencia musical. El estudiante debe permitirse conscientemente y voluntariamente recibir nuevas sensaciones auditivas y asociativas, debe sentirse motivado para la inmersión en un nuevo ambiente musical diferente al que está acostumbrado. El acto inicial de introducir al estudiante a esta nueva realidad musical será la liberación de los bloqueos que se formaron como resultado de la percepción de una dependencia rígida que se formó en su esquema cognitivo: armonía- función, tonalidad- escala.

Además, es aconsejable efectuar enfoques más detallados sobre la percepción grata del lenguaje musical del siglo XX:

1. El acorde que no es por terceras se percibe como un ente vertical en sí que tiene su propia validez y no como un “error” de la estructura por terceras
2. Estructuras de las escalas diferentes a la mayor y menor son constructos independientes autónomos y no son alteraciones, derivados de la escala mayor-menor.
3. Los componentes estructurales de la poliarmonía, polimodalidad o politonalidad no son incompatibles entre sí. Al contrario, son complementarios que representan la sonoridad integral

4. La disonancia puede ser totalmente independiente de la consonancia lo que no genera la sensación de tensión o de incomodidad.
5. La nota que se encuentra en el texto musical significa ante todo la altura del sonido y no necesariamente indica algún grado de tonalidad.
6. Las figuras rítmicas ante todos son valores rítmicos y solamente después son unidades del compás.
7. Las figuras polirítmicas se deben reconocer como ritmo resultante y no dos diseños rítmicos independientes y separados en tiempo y “distancia” ¹² (2002, págs. 70-71)

En el caso de Edlund (1963) realizó unas propuestas didácticas para el estudio de melodías atonales (Modus Novus) las cuales se mencionan por su forma de abordar nuevos recursos melódicos, que para este escrito son armónicos. Él propone un estudio sistemático desde 1) la presentación del material interválico; en cómo está construido el acorde 2) la realización de ejercicios preparatorios por parte del docente. 3) la construcción y reconocimiento de los elementos que conforman el acorde. Además, menciona que:

El sentimiento por el tono juega un papel muy importante en la música contemporánea. Esto se aplica tanto a la armonía como al color del tono. La música más reciente, en particular a este respecto, requiere un nuevo enfoque para el entrenamiento auditivo. (1963, pág. 15)

¹² Traducción libre realizada por la maestra Svetlana Skriagina

CONCLUSIONES

El ámbito histórico del siglo XX, con sus evidentes cambios sociales, influyó e influencia a las artes, es este caso en particular, la música, consiguiendo un re – pensar de sus estructuras, discursos y lenguajes, tanto así que permite el análisis de los elementos que los constituyen. Para el siglo XXI los cambios del siglo pasado no pueden pasar por alto y necesitan ser estudiados, analizados, comprendidos y aplicados en el ámbito académico musical.

Compositores como R. Wagner, G. Mahler, C. Debussy han sido punto de partida para el cambio armónico que se vivió durante todo el siglo XX, desembocando a nuevas técnicas de composición, nuevos discursos, nuevas escuchas que se evidencian en el siglo pasado y el presente. Estos antecedentes permiten justificar los procesos de composición y de análisis de la música del siglo pasado y que da bases para entender los mismos o nuevos procesos compositivos en la actualidad.

Se da la reflexión a la música de nuestro momento histórico, de tradición académica, a su escucha, su formación auditiva y análisis, a su práctica instrumental en la formación del licenciado – músico en el espacio universitario. Para lo cual hay que entender el proceso de desarrollo que contiene la música en el siglo pasado y en el actual. Además, como Licenciado en música poder crear ambientes de análisis y de reflexión sobre la música del siglo XX y XXI.

La definición de acorde varía de su ubicación histórica y necesidad de análisis en el material que se aborde. Además, dicha definición en el siglo XX puede modificar dependiendo de la Escuela de la técnica de composición, pensamiento del compositor o fundamento teórico. La gran cantidad de textos académicos que permiten al estudiante, docente, músico e investigador poder realizar sus propios planteamientos necesarios para su formación musical.

La pérdida de lo “consonante y disonante” en la armonía permite una libertad en la utilización de acordes diferentes a los de la práctica común y lograr que cada uno de estas estructuras nuevas puedan cumplir nuevas metas, ya sean funcionales o colorísticas. Es necesario ver estas nuevas estructuras como unidades independientes y analizarlas dependiendo del contexto que se encuentran y no entenderlas como un error.

La riqueza de acordes que posee el siglo pasado tales como los contruidos por intervalos de cuartas, de segundas, clúster o poliacordes amplían el espectro sonoro. Dicha diversidad se evidencia en las obras de compositores del siglo XX y XXI. Por consiguiente, se requiere una formación sobre el tema de armonía desde un punto histórico, analítico y auditivo.

La formación universitaria en el área musical demuestra avances como se observa en el siglo XX. Dicha formación busca el desarrollo musical del estudiante con los más altos estándares; la Licenciatura en música de la UPN permite este progreso en sus estudiantes al permitir entender el contexto musical que los rodea. Por lo tanto, el licenciado en música tiene la habilidad de reflexionar sobre las necesidades de su entorno, buscar las facilidades y recursos para solucionarlo, por ende, poder abrir el espacio para su posible utilización.

El compositor colombiano demuestra la aplicación de los acordes aplicados en el siglo XX durante el discurso musical en sus obras, ubicándolo en un contexto de las nuevas tendencias de composición en el ámbito universal. Esto también permite ampliar el espectro sonoro y musical del país al unirse a la música folclor colombiana, urbana, étnica y universal.

La variedad de textos musicales realizada por compositores colombianos o extranjeros es diversa y rica en técnicas y discursos de composición, acrecentando el material musical para la interpretación de obras del siglo XXI.

La definición de análisis de los elementos armónicos planteada por los maestros Svetlana Skriagina y Andrés Pineda permite y facilita el análisis de los acordes del siglo XX ayudando a su clasificación, definición, estructuración y comprensión. Su aplicación permite un análisis más profundo no solo a la estructura del acorde, sino que abarca la funcionalidad del acorde, el contexto en donde se encuentra, así facilitando la comprensión y aplicación de las estructuras de los acordes del siglo XX a diferentes actividades musicales tales como la composición la interpretación o la escucha.

BIBLIOGRAFÍA

- Abraham, G. (1985). *Cien años de música*. Madrid: Alianza Editorial.
- Agudelo, V. (2015). *Blancas, Negras y Mulatas. Exploración de notaciones alternativas y técnicas contemporáneas*. (Vol. 1). Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Antokoletz, E. (2006). *La música de Béla Bartók. Un estudio de la Tonalidad y la progresión en la música del siglo XX*. (J. García Corono, Trad.) España: Idea Books, S.A.
- Asprilla, L., & De la Guardia, G. (2009). *Hacia un modelo alternativo para la formación musical*. Bogotá: Ediciones Universidad Central.
- Bernal, S. (2002). *Sonancia para cuerdas*.
- Castellanos, N. (2016). *Una nueva música, una nueva escucha: tiempo, espacio y escucha en la música contemporánea*. Bogotá: Ediciones Universidad Central.
- Dahlhaus, C., & Eggebrecht, H. (2012). *¿Qué es la música?* Barcelona: Acantilado.
- de Schlozer, B., & Scriabine, M. (1960). *Problemas de la Música Moderna*. (M. Martorell, & O. Martorell, Trads.) Barcelona: Seix Barral.
- DEM, D. d. (2017). *Documentos de trabajo para ajustes a la Licenciatura en Música*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Edlund, L. (1963). *Studies in reading atonal melodies*. Estocolmo: Edition Wilhelm Hansen Stockholm.
- Fred, H., & Martin, H. (1970). *Enciclopedia de la música* (Vol. I). (O. Serra, Trad.) Barcelona : Grijalbo, S.A.

- Gallardo, I. L. (2016). *Propuesta para la enseñanza de la gramática musical con base en melodías de música tradicional colombiana (Tesis de pregrado)*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Gardner, H. (1994). *Estructuras de la Mente: La Teoría de las Inteligencias Múltiples*. (S. Fernández Éveterst, Trad.) México: Fondo de Cultura Económica.
- Hamel, F., & Hürlimann, M. (1970). *Enciclopedia de la música* (Vol. I). (O. Serra, Trad.) Barcelona: Grijalbo, S.A.
- Hasler, J. (2012). ¿Educando para música de que época? Reflexiones en torno a la alienación estética del sujeto histórico desde su educación musical. (*Pensamiento*), (*Palabra*)... y *obra*, 32-42.
- Karsseva, M. (2002). *Solfeggio. A psychotechnique of ear training*. Moscú: Kompozitor Publishing House.
- Latham, A. (2009). *Diccionario Enciclopédico de la música*. México D.F: Fondo de Cultura Económica .
- Lester, J. (2005). *Enfoques Analíticos de la Música del Siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal.
- Malbran, S. (2006). La formación auditiva como proceso cognitivo. *Eufonia*, 50-62.
- Morgan, R. (1994). *La música del siglo XX*. Barcelona : Akal. Ediciones .
- Persichetti, V. (1985). *Armonía del Siglo XX*. Madrid: Real Musical.
- Rimsky - Korsakov , N. (1997). *Tratado práctico de armonía*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C.

- Schoenberg, A. (1974). *Tratado de Armonía*. (R. Barce, Trad.) Madrid: Real Musical.
- Skriagina, S., & Pineda, A. (2009). *Antología de ejemplos para el análisis armónico de la música tonal y modal del siglo XX*. Bogotá D.C.
- Skriagina, S., & Pineda, A. (2011). *Análisis Armónico. Neotonalidad y Neomodalidad*. Bogotá, D.C: Universidad INCCA de Colombia.
- Toch, E. (2001). *Elementos Constitutivos de la Música. Armonia, melodía, contrapunto y forma*. Barcelona : Idea Books.
- Velásquez Baquero, C. (2017). *Introducción a la grafía musical contemporánea (Tesis de pregrado)*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.