



TESIS DOCTORAL

**ANÁLISIS Y CATALOGACIÓN DE RECURSOS  
ARMÓNICOS NO DIATÓNICOS DE LA PRIMERA MITAD  
DEL SIGLO XX**

DISEÑO DE UNA PROPUESTA PARA UN ENFOQUE DIDÁCTICO  
DE LA INTRODUCCIÓN A LA IMPROVISACIÓN AL PIANO.

Manuel Bonino Medina

Directora: M<sup>a</sup> del Carmen Mato Carrodegas

Programa de Doctorado de Formación del Profesorado  
Departamento de Didácticas Especiales

Las Palmas de Gran Canaria, 2015



## ABSTRACT

La tesis presenta un compendio de recursos armónicos no diatónicos característicos de la primera mitad del siglo XX, enmarcados en un cuadro taxonómico que aglutina y resume tanto las tipologías de acordes más comunes de este periodo, como las diferentes formas de crecimiento armónico presentes en la música ajena al serialismo y a la tonalidad funcional heredada del periodo de la práctica común. El objetivo principal es facilitar un enfoque didáctico para la enseñanza de la improvisación al piano basada en música compuesta en esta época. Para ello se realiza, por un lado, un análisis de los principales tratados de análisis de música del siglo XX, armonía del siglo XX, recursos compositivos del siglo XX y de armonía general que incluyan contenido sobre recursos armónicos característicos de la primera mitad del siglo XX; y por otro lado, el análisis de diferentes tratados de improvisación que incluyan este tipo de contenidos. En base a los resultados obtenidos y al análisis de numerosas partituras de este periodo, confrontadas con diferentes artículos de publicaciones científicas y tesis doctorales, se presenta el cuadro antedicho y se describen los procedimientos encontrados: transformaciones triádicas, movimientos en torno a un eje, sistemas de ejes, armonía construida sobre motivos y progresiones no diatónicas. Se redefinen conceptos como diatonismo y se incorporan conceptos que facilitan la creación y el análisis de música de este periodo, como son polidiasistematismo, hibridación y modulación diasistemática o pancromatismo. Finalmente se aporta una unidad didáctica para la introducción a la creación de progresiones no diatónicas como ejemplo de las muchas posibilidades didácticas para la enseñanza de la improvisación que brinda el trabajo realizado.

Palabras clave: *polidiasistematismo, acorde, improvisación, piano, armonía, diatonismo, pancromatismo, modulación, diasistematismo, propuesta didáctica, análisis.*

## **AGRADECIMIENTOS**

Quiero expresar mi agradecimiento a mis alumnos. A los que he tenido y a los que vendrán, porque con sus preguntas y su hambre de saber, alimentan también mi curiosidad constantemente. Porque de su necesidad de expresarse nace en buena parte esta tesis: por mi deseo de poder ayudarles en su camino.

A mis padres y mi hermano, por su apoyo y ayuda constante, porque siempre están cuando les necesito.

A mi directora de tesis, Carmen Mato, por su paciencia, su atenta supervisión y palabras de ánimo en todo momento.

Y especialmente a mi pareja, Yazmina, y mis hijos Adriana y Joel: porque me inspiran para ser mejor.

<b>ÍNDICE DE FIGURAS .....</b>	<b>10</b>
<b>ÍNDICE DE TABLAS .....</b>	<b>23</b>
<b>1. INTRODUCCIÓN. ....</b>	<b>25</b>
1.1 Descripción de la tesis .....	25
1.2. Justificación y objetivos. ....	27
1.3. Descripción de cada apartado de la tesis. ....	33
<b>2. MARCO TEÓRICO. ....</b>	<b>36</b>
2.1. La armonía en el siglo XX a través de los tratados históricos.....	36
2.1.1 “Tratado de Armonía”, de Arnold Schoenberg.....	37
2.1.2. “A Study of Modern Harmony”, de René Lenormand. ....	38
2.1.3. “New Musical Resources”, de Henry Cowell.....	38
2.1.4. “The craft of musical composition”, de Paul Hindemith.....	39
2.1.5. “Armonía”, de Walter Piston y Mark Devoto.....	41
2.1.6 “Tratado de Armonía”, Libro III, Joaquín Zamacois.....	44
2.1.7 “Techniques of Twentieth Century Composition”, de Leon Dallin.....	45
2.1.8. “Armonía del siglo XX” de Vincent Persichetti.....	48
2.1.9. “Enfoques analíticos de la música del siglo XX”, de Joel Lester.....	56
2.1.10 “Introduction to Post-tonal theory”, de Joseph N. Straus.....	58
2.1.11. “Materials and Techniques of Twentieth-Century Music” , de Stefan Kostka.....	59
2.1.12. “Armonía”, de Diether de la Motte.....	60
2.1.13. “Techniques of the contemporary composer”, de David Cope.....	61
2.1.14 “Theories and Analysis of Twentieth-Century Music”, de J. Kent Williams.....	63

2.1.15. “Music of Twentieth Century”, de Ton De Leeuw.....	63
2.1.16 “A geometry of music harmony”, de Dimitri Tymozcko .....	64
2.2. “Improvisación libre” e “Improvisación idiomática”.....	67
2.2.1. La clasificación de Pressing.....	70
2.2.2. La propuesta de Maud Hickey .....	72
2.3. La armonía del siglo XX en los tratados de improvisación.....	75
2.3.1. “Improvisation in music; ways toward capturing musical ideas and developing them”, de Gertrude Price Wollner.....	75
2.3.2. “Improvising: How To Master The Art”, de Gerre Hanckock.....	76
2.3.3. “Anto Pett’ s teaching system”, de Anto Pett.....	77
2.3.4. “Improvisación y acompañamiento”, de Juan Manuel Cisneros, Ignacio J. Doña, Julia Rodríguez y Emilio Molina.....	79
2.4. La improvisación al piano y la armonía del siglo XX en el currículo español y canario.....	80
2.4.1 Legislación hasta 1990.....	81
2.4.2. Legislación LOGSE.....	84
2.4.2.1 Orden de 28 de agosto de 1992 (Grados Elemental y Medio) .....	92
2.4.2.1.1. Anexo I.b. Asignaturas del Grado Elemental .....	92
2.4.2.1.2. Anexo II.b. Asignaturas obligatorias de Grado Medio.....	92
2.4.2.2. El Grado Superior LOGSE.....	95
2.4.2.3. Orden de 25 de Junio de 1999 .....	96
2.4.3 Ley Orgánica 2/2006 (LOE).....	100
2.4.3.1. Asignaturas del Grado Profesional.....	101
2.4.3.2. El Grado Superior.....	102
2.4.3.3. La LOE en Canarias .....	103

2.4.3.3.1. Grado Profesional .....	103
2.4.3.3.2. El Grado Superior .....	106
2.4.4. Orden de 14 de marzo de 2014 .....	107
<b>3. MARCO EMPÍRICO (DISEÑO Y DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN)...110</b>	
3.1. Hipótesis .....	110
3.2. Objetivos.....	111
3.3. Metodología.....	111
3.4. Selección del material de análisis .....	114
3.4.1. Tratados históricos con contenidos sobre teoría armónica del siglo XX.....	114
3.4.2. Tratados de improvisación con contenidos teórico-armónicos del siglo XX. ....	116
3.5. Criterios de análisis. ....	117
3.5.1. Tratados históricos sobre contenidos armónicos del siglo XX.....	117
3.5.2. Tratados de improvisación.....	121
<b>4. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE RESULTADOS.....124</b>	
4.1. Análisis de los libros de improvisación.....	124
4.1.1. Basado en contenidos sobre armonía del siglo XX. ....	124
4.1.2. Basado en la categorización de Jeff Pressing (1988).....	124
4.2. Análisis de los tratados históricos .....	125
4.2.1 Esquemas de los tratados históricos.....	126
4.2.1.1. Cuadro esquemático de Schoenberg (1974):.....	126
4.2.1.2. Cuadro esquemático de Lenormand (1915): .....	127
4.2.1.3. Cuadro esquemático de Cowell (1930): .....	127

4.2.1.4. Cuadro esquemático de Piston (1987):.....	128
4.2.1.5. Cuadro esquemático de Zamacois (1997): .....	128
4.2.1.6. Cuadro esquemático de Dallin (1974):.....	129
4.2.1.7. Cuadro esquemático de Persichetti (1985):.....	129
4.2.1.8. Cuadro esquemático de Straus (2005):.....	130
4.2.1.9. Cuadro esquemático de Kostka (2011): .....	131
4.2.1.10. Cuadro esquemático de Cope (1997): .....	131
4.2.1.11. Cuadro esquemático de Tymozcko (2011):.....	132
4.2.2. Proporciones dedicadas a armonía, ejemplos y propuestas de creación.....	132
4.2.2.1 Porcentaje dedicado a armonía no tonal.....	134
4.2.2.2 Porcentaje dedicado a ejemplos reales.....	137
4.2.2.3 Propuestas de creación.....	140
4.2.3 Tipologías de acordes.....	140
4.2.4 Crecimiento armónico.....	147
<b>5. CREACIÓN DE UNA TAXONOMÍA DE PROCEDIMIENTOS ARMÓNICOS ENFOCADA EN RECURSOS NO DIATÓNICOS.....</b>	<b>155</b>
5.1. Introducción.....	155
5.2. Tipología de acordes.....	158
5.2.1. Acordes recurrentes o regulares:.....	161
5.2.3. Poliacordes:.....	163
5.2.4. Notas añadidas, omitidas y <i>split chord members</i> .....	168
5.3. Crecimiento armónico.....	170
5.3.1. DIATONICISMO .....	171



5.3.1.1. Diatonicismo. Definición.....	172
5.3.1.2. Modos y escalas.....	178
5.3.1.3. Armonización de modos.....	185
5.3.1.4. Pandiatonicismo .....	189
5.3.2. PROCEDIMIENTOS NO DIATÓNICOS O ADIATÓNICOS. ....	192
5.3.2.1. Progresiones armónicas recursivas.....	192
5.3.2.2. Transformaciones triádicas.....	204
5.3.2.3. Sistemas de ejes o ciclos interválicos.....	216
5.3.2.4. Movimientos alrededor de un eje .....	220
5.3.2.5. Armonía desde un motivo .....	226
5.3.2.6. Panadiatonicismo o pancromatismo.....	231
5.4. Mixturas.....	235
5.5. Polidiasistematismo .....	237
5.6. Hibridación y modulación diasistemática.....	246
5.6.1. Hibridación diasistemática.....	246
5.6.2. Modulación diasistemática: .....	254
5.7. IMPLICACIONES DIDÁCTICAS DEL CUADRO TAXONÓMICO: CREACIÓN DE UNA UNIDAD DIDÁCTICA BASADA EN LAS PROGRESIONES NO DIATÓNICAS. ....	259
5.7.1. Justificación .....	259
5.7.2. Descripción .....	260
5.7.2. Objetivos .....	260
5.7.3. Contenidos: .....	261
5.7.4. Metodología: .....	261

5.7.5. Actividades de aprendizaje: .....	262
5.7.6. Temporalización: .....	262
5.7.6.1. Primera sesión. ....	262
5.7.6.2. Segunda sesión. ....	268
5.7.6.3. Tercera sesión. ....	270
5.7.6.4. Sesiones cuarta/quinta. ....	273
5.7.6.5. Sesiones quinta/sexta. ....	275
<b>6. CONCLUSIONES. ....</b>	<b>279</b>
6.1 En cuanto a los objetivos e hipótesis de la investigación .....	279
6.1.1 Conclusiones vinculadas a las hipótesis 1 y 2 y al objetivo número 1: .....	279
6.1.2. Conclusiones vinculadas a las hipótesis números 3 y 4 y objetivo número 2: .....	282
6.1.3 Conclusiones vinculadas a la hipótesis número 5 y objetivo número 3: .....	283
6.2. Otras conclusiones .....	284
6.3. Aplicaciones prácticas y sugerencias para futuras investigaciones. ....	286
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>289</b>
<b>REFERENCIAS LEGISLATIVAS.....</b>	<b>298</b>
<b>REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS .....</b>	<b>302</b>
<b>REFERENCIAS WEB .....</b>	<b>304</b>
<b>ANEXO I .....</b>	<b>306</b>
<b>ANEXO II.....</b>	<b>307</b>

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: representación gráfica de la fuerza melódica e interválica de los distintos intervalos (Fuente: Hindemith, 1941, p.87).....	40
Figura 2: orden de preferencia para localizar la fundamental de un acorde (Fuente: Hindemith, 1941, p. 96) .....	40
Figura 3:ejemplo de armonías por segundas según Piston (Fuente: Piston, 1982, p. 486).....	43
Figura 4: dos enarmonizaciones diferentes del acorde Petruchka según Dallin (Fuente: Dallin, 1974, p. 89). .....	46
Figura 5: cuadro con la clasificación de las funciones de los acordes en la primera heptatonía según Dallin (Fuente: Dallin, 1974, p. 106).....	47
Figura 6: clasificación armónica de Persichetti de los intervalos según su grado de consonancia o disonancia (Fuente: Persichetti, 1985, p. 12). .....	49
Figura 7: orden de los acordes de novena según gradación de “brillantez” (Fuente: Persichetti, 1985, p. 76) .....	51
Figura 8: acordes triadas con notas añadidas en diferentes partes del acorde (Fuente, Persichetti, 1985, p. 114) .....	52
Figura 9: conjunto de clases de alturas de un fragmento del comienzo de La catedral sumergida, de Debussy (Fuente: Lester, 2005, p. 91).....	57
Figura 10: operación para transportar cuatro semitonos el conjunto de clases de alturas de la Figura 9 (Fuente: Lester, 2005, p. 92) .....	57
Figura 11: cuadro con las operaciones triádicas básicas (Fuente: Straus, 2005, p. 161).....	59
Figura 12: listado de “escalas no tonales” según David Cope (Fuente: Cope, 1997, p. 27)....	62
Figura 13: cuadro con número de posibilidades de las diferentes escalas (Fuente: Tymozcko, 2011, p. 188) .....	65
Figura 14: principio de compatibilidad acorde-escala (Fuente: Tymozcko, 2011, p.308) .....	66

Figura 15: relación entre los modelos de Pressing y el continuo de modelos de enseñanza (Fuente: Hickey, 2009, p. 288) .....	72
Figura 16: aproximación tradicional a la enseñanza de la improvisación (Fuente: Hickey, 2009, p. 293) .....	73
Figura 17: modelo de Hickey para la enseñanza de la improvisación (Fuente: Hickey, 2009, p. 293). .....	74
Figura 18: Propuesta para armonizar un bajo diatónico con acordes de diferentes tipos (Fuente: Wollner, 1963, p. 113).....	76
Figura 19: muestra de propuesta para improvisar del tratado de Hancock (Fuente: Hancock, 1994, p. 85). .....	77
Figura 20: resumen de la clasificación de ejercicios propuesta por Anto Pett (Fuente: Pett, 2007, p. 5) .....	78
Figura 21: las cinco escalas pentatónicas según Cisneros (Fuente: Cisneros et al. , 2007, p. 113). .....	80
Figura 22: categorías de datos de los diferentes tratados.....	119
Figura 24: esquema simplificado del tratado de Schoenberg (1974). (Fuente: elaboración propia).....	126
Figura 25: esquema simplificado del tratado de Lenormand (1915). (Fuente: elaboración propia).....	127
Figura 26: esquema simplificado del tratado de Lenormand (1930). (Fuente: elaboración propia).....	127
Figura 27: esquema simplificado del tratado de Lenormand (1987). (Fuente: elaboración propia).....	128
Figura 28: esquema simplificado del tratado de Zamacois (1997). (Fuente: elaboración propia).....	128

Figura 29: esquema simplificado del tratado de Dallin (1974). (Fuente: elaboración propia).	129
Figura 30: esquema simplificado del tratado de Persichetti (1985). (Fuente: elaboración propia).	130
Figura 31: esquema simplificado del tratado de Straus (2005). (Fuente: elaboración propia).	130
Figura 32: esquema simplificado del tratado de Kostka (2011). (Fuente: elaboración propia).	131
Figura 33: esquema simplificado del tratado de Cope (1997). (Fuente: elaboración propia).	131
Figura 34: esquema simplificado del tratado de Tymozcko (2011). (Fuente: elaboración propia).	132
Figura 35: porcentaje dedicado por cada libro al estudio de la armonía no tonal. (Fuente: elaboración propia).	134
Figura 36: porcentaje dedicado en los libros de armonía general a procedimientos armónicos fuera de la tonalidad funcional. (Fuente: elaboración propia).	135
Figura 37: porcentaje dedicado en los libros de armonía del siglo XX a procedimientos armónicos ajenos a la tonalidad funcional. (Fuente: elaboración propia).	135
Figura 38: porcentaje dedicado en los libros de análisis de la música del siglo XX a procedimientos armónicos ajenos a la tonalidad funcional. (Fuente: elaboración propia).	136
Figura 39: porcentaje dedicado en los libros dedicados a descripción de recursos compositivos, a procedimientos armónicos ajenos a la tonalidad funcional. (Fuente: elaboración propia).	137
Figura 40: porcentaje dedicado por cada libro a mostrar ejemplos tomados de la literatura y no creados ex-profeso. (Fuente: elaboración propia).	138

Figura 41: porcentaje dedicado por los tratados de armonía general a mostrar ejemplos tomados de la literatura y no creados ex-profeso. (Fuente: elaboración propia). .....	138
Figura 42: porcentaje dedicado por los tratados de armonía del siglo XX a mostrar ejemplos tomados de la literatura y no creados ex-profeso. (Fuente: elaboración propia). .....	139
Figura 43: porcentaje dedicado por los tratados de análisis a mostrar ejemplos tomados de la literatura y no creados ex-profeso. (Fuente: elaboración propia). .....	139
Figura 44: porcentaje dedicado por los libros sobre recursos compositivos, a mostrar ejemplos tomados de la literatura y no creados ex-profeso. (Fuente: elaboración propia)....	139
Figura 45: número de propuestas para realizar ejercicios o composiciones, encontrados en los diferentes libros analizados para la investigación. (Fuente: elaboración propia). .....	140
Figura 46: tipologías de acordes y número de veces que aparecen en los libros analizados. (Fuente: elaboración propia). .....	142
Figura 47: tipologías de acordes según el número de libros dedicados al análisis en los que son reconocidos. (Fuente: elaboración propia). .....	143
Figura 48: tipologías de acordes según el número de libros dedicados a la armonía general en los que son reconocidos. (Fuente: elaboración propia). .....	144
Figura 49: tipologías de acordes según el número de libros dedicados a la armonía del siglo XX en los que son reconocidos. (Fuente: elaboración propia). .....	145
Figura 50: tipologías de acordes según el número de libros dedicados a recursos compositivos en los que son reconocidos. (Fuente: elaboración propia). .....	146
Figura 51: formas de crecimiento armónico según el número de libros analizados para la investigación en las que son reconocidas. (Fuente: elaboración propia). .....	149
Figura 52: formas de crecimiento armónico según el número de libros dedicados al análisis en las que son reconocidas. (Fuente: elaboración propia). .....	150

Figura 53: formas de crecimiento armónico según el número de libros dedicados a la armonía general en las que son reconocidas. (Fuente: elaboración propia).....	151
Figura 54: formas de crecimiento armónico según el número de libros dedicados a la armonía del siglo XX en las que son reconocidas. (Fuente: elaboración propia).....	152
Figura 55: formas de crecimiento armónico según el número de libros dedicados a la armonía del siglo XX en las que son reconocidas. (Fuente: elaboración propia).....	153
Figura 56: Bartok, Three studies op.18, n°2, cc. 32-33. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ) .....	159
Figura 57: Bartok, Three studies op.18, n°2, cc. 34. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ) .....	159
Figura 58: Bartok, Three studies op.18, n°2, cc. 1-4. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ). .....	160
<i>Figura 59: Prokofiev, Musica per l'infanzia op.65 n.2, "Passeggiata". (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a>). .....</i>	161
Figura 60: Busoni, Elegien, No.3, "Meine Seele bangt und hofft zu Dir". (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ). .....	162
<i>Figura 61: Bartok, Piano concerto n°1, 2° movimiento. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a>). .....</i>	162
Figura 62: Gershwin, "Oh, Lady, Be Good!". (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ). .....	164
Figura 63:esquema del fragmento de "Oh, Lady, Be Good!", de Gershwin. (Fuente: elaboración propia). .....	165
Figura 64: Rebikov, 6 morceaux for piano, n° 5. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ). ...	165
Figura 65:transposiciones de la escala de tonos enteros. (Fuente: elaboración propia). .....	166
Figura 66:armonizaciones de la escala de tonos enteros. (Fuente: elaboración propia). .....	166
Figura 67:esqueleto armónico de la Figura 62. (Fuente: elaboración propia). .....	167

Figura 68: Henry Cowell, Tides of Manhattan. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ). .....	167
Figura 69: planos de acordes sobre Tides of Manhattan, de Cowell. (Fuente: elaboración propia sobre muestra recuperada de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ). .....	168
Figura 70: Ravel, Le Tombeau de Couperin, nº6, “Tocatta”. (Fuente: elaboración propia sobre muestra recuperada de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ). .....	168
Figura 71: Prokofiev, Sarcasms, Op. 14, nº5. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ). .....	169
Figura 72: esqueleto armónico de la Figura 69 en la que se muestran las notas añadidas. (Fuente: elaboración propia). .....	169
Figura 73: Mozart, Doce variaciones sobre un tema de John Fischer en Do mayor, K179 (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ). .....	173
Figura 74: Chopin, Estudio nº3, Op. 10 (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ). .....	173
Figura 75: Ravel, Ma mère l’Oye, III (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ). .....	175
Figura 76: Albéniz, Suite Iberia, XI: “Jerez”. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ). .....	176
Figura 77: Hindemith, Ludus Tonalis. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ). .....	177
Figura 78: Busoni, Elegie nº4, Turandots Frauengemach. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ). .....	177
Figura 79: George Gershwin, “Rapshody in blue”. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ). .....	178
Figura 80: Ravel, “Jeux d'eau”. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ). .....	178
Figura 81: primera heptatonía. (Fuente: elaboración propia). .....	180
Figura 82: modos de la primera heptatonía. (Fuente: elaboración propia). .....	180
Figura 83: octatónica de semitono-tono sobre Mi b. (Fuente: elaboración propia). .....	181
Figura 84: octatónica de semitono-tono sobre Re #. (Fuente: elaboración propia). .....	181
Figura 85: ciclos de terceras menores en la escala octatónica. (Fuente: elaboración propia). .....	182



Figura 86: acordes disminuidos en la escala octatónica. (Fuente: elaboración propia).....	182
Figura 87: total de acordes disminuidos en la escala octatónica. (Fuente: elaboración propia). .....	182
Figura 88: armonizaciones con séptimas del ciclo de terceras de la octatónica. (Fuente: elaboración propia). .....	183
Figura 89: armonizaciones del ciclo de terceras menores en la octatónica. (Fuente: elaboración propia). .....	183
Figura 90: triadas mayores y menores con séptima en el ciclo de terceras de la octatónica. (Fuente: elaboración propia). .....	183
Figura 91: Bartok, fourten bagatellas, nº4, c. 1-4. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ). .	185
Figura 92: Ravel, Jeux d'eau. Armonías hasta la 9ª. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ). .....	186
Figura 93: esqueleto armónico de la Figura 90. (Fuente: elaboración propia). .....	186
Figura 94: Britten, Piano Concerto, mov. III. (Fuente: elaboración propia). .....	187
Figura 95: Villa-Lobos, Saudades das Selvas Brasileiras, nº1, “Corcovado”. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ). .....	188
Figura 96: Visión fugitiva de Prokofiev, nº2. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ). .....	191
Figura 97: Bach, Fuga en Si menor BWV 869, del libro primero de “El clave bien temperado”. (Elaboración propia sobre muestra recuperada de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ). .....	193
Figura 98: Gershwin, Tres preludios, prelude nº1. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ). .....	193
Figura 99: Poulenc, Promenades, VII, “En Voiture”. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ). .....	194
Figura 100: Puccini, Turandot. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ). .....	194

Figura 101: Britten, op.21, Diversions for piano (left hand) and orchestra. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ).....	195
Figura 102: Bartok, Suite op. 14, n°1. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ).....	196
Figura 103: esqueleto armónico de la Figura 100. (Fuente: elaboración propia).....	197
Figura 104: esqueleto armónico de la parte B de la Figura 100. (Fuente: elaboración propia). .....	198
Figura 105: Hindemith, Sonata para piano y trompeta. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ).....	198
Figura 106: reducción rítmica y armónica de la Figura 103. (Fuente: elaboración propia). .	198
Figura 107: Debussy, Pour le piano. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ).....	199
Figura 108: Debussy, Nuages I, de los Nocturnos para piano (arreglo de Ravel). (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ).....	200
Figura 109: esqueleto armónico de la Figura 106. (Fuente: elaboración propia).....	200
Figura 110: Ravel, Sonatina. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ).....	201
Figura 111: esqueleto rítmico y armónico de la Figura 108. (Fuente: elaboración propia)...	201
Figura 112: Ives, 114 songs, n° 27, “See´r”. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ).....	202
Figura 113: esquema del polidiasistema de la Figura 110. (Fuente: elaboración propia). ....	203
Figura 114: Casella, Sonatina I. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ).....	203
Figura 115: esqueleto armónico de la Figura 112. (Fuente: elaboración propia).....	204
Figura 116: cuadro de operaciones triádicas básicas (Fuente: Sologub, 2014, p. 67). ....	205
Figura 117: adaptación de la clasificación de Kopp de las ocho posibilidades de relaciones de terceras (Fuente: Bribitzer-Stull, 2006, p. 168) .....	207
Figura 118: adaptación a contextos tonales de la categorización de Kopp (Fuente: Bribitzer-Stull, 2006, p. 169).....	208

Figura 119: Britten, Variations for left hand and orchestra, n°2. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ).....	210
Figura 120: esqueleto armónico de la Figura 117. (Fuente: elaboración propia).....	211
Figura 121: Prokofiev, Suite “El amor de las tres naranjas”, I, “Marcha”. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ).....	211
Figura 122: esqueleto armónico de la Figura 119. (Fuente: elaboración propia).....	212
Figura 123: Britten, piano concierto, op 13. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ).....	212
Figura 124: Debussy, Preludios, Libro II, n°6. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ).....	213
Figura 125: esqueleto armónico (c.2) de la Figura 122. (Fuente: elaboración propia).....	214
Figura 126: esqueleto armónico (c.8) de la Figura 122. (Fuente: elaboración propia).....	214
Figura 127: Debussy, Estudios, Libro II, n°12. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ).....	214
Figura 128: Milhaud, Suite Pour le piano. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ).....	215
Figura 129: esqueleto armónico de la Figura 126. (Fuente: elaboración propia).....	216
Figura 130: sistema axial de Lendvai. (Fuente: Lendvai, 2003, p. 13).....	216
Figura 131: ciclo de terceras de Coltrane. (Recuperado de <a href="http://www.thejazzguitarsite.com/the-coltrane-matrix.php">http://www.thejazzguitarsite.com/the-coltrane-matrix.php</a> , el 15 de septiembre de 2015)..	217
Figura 132: sistema de ejes por terceras mayores según Lendvai (Fuente: Lendvai, 2003, p. 21).....	218
Figura 133: sistema de ejes por Lendvai (1983, p. 288).....	218
Figura 134: sistema hiper-hexatónico de Cohn (Fuente: Siciliano, 2005, p. 223).....	219
Figura 135: Bartok Bagatela. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ).....	219
Figura 136: acordes de la Figura 133. (Fuente: elaboración propia).....	220
Figura 137: Prokofiev, Sarkasms n°4. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ).....	222
Figura 138: esquema armónico de la Figura 135. (Fuente: elaboración propia).....	222

Figura 139: Ginastera, Doce preludios americanos, n°1, “Accents”. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ).....	223
Figura 140: esquema armónico de la Figura 137. (Fuente: elaboración propia). ....	223
Figura 141: Ginastera, Doce Preludios Americanos, n°3, “Danza criolla”. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ).....	224
Figura 142: esquema armónico de la Figura 139. (Fuente: elaboración propia). ....	225
Figura 143: reducción del primer acorde de la Figura 139. (Fuente: elaboración propia). ...	225
Figura 144: Copland, Piano Variations. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ).....	226
Figura 145: Copland, Piano Variations, n°2, cc. 27-31. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ).....	227
Figura 146: visión gráfica de las relaciones internas de la Figura 143. (Fuente: elaboración propia sobre la Figura 143). ....	227
Figura 147: Copland, Piano Sonata, Vivace. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ). ....	228
Figura 148: relaciones internas de la Figura 145. (Fuente: elaboración propia sobre la Figura 145).....	228
Figura 149: Copland, Piano Sonata, Vivace. (desarrollo) (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ).....	229
Figura 150: relaciones internas entre Figura 147 y Figura 146. (Fuente: elaboración propia sobre la Figura 147). ....	230
Figura 151: Copland, Piano Sonata, Vivace. (desarrollo b) (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ).....	230
Figura 152: relaciones internas entre la Figura 149 y la Figura 145. (Fuente: elaboración propia sobre la Figura 149). ....	231
Figura 153: esqueleto armónico del arranque de "Marte", de Holst. (Fuente: elaboración propia). ....	233

Figura 154: Busoni, Elegía nº3. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ).	233
Figura 155: Charles Ives, “114 songs”, “The Cage”. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ).	234
Figura 156: Ginastera, Danza argentina nº2, c. 37. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ).	235
Figura 157: Ginastera, Danzas argentinas, III. Danza del gaucho matrero. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ).	236
Figura 158: Mikrokosmos, Vol. 2, nº59. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ).	239
Figura 159: Milhaud, Saudades do Brasil, II (Botafogo). (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ).	240
Figura 160: mostrando los planos de "Botafogo", de Milhaud. (Fuente: elaboración propia sobre la Figura 157)	240
Figura 161: Szymanowski, Mazurca 1, op. 50. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ).	241
Figura 162: melodía de la Figura 159. (Fuente: elaboración propia).	241
Figura 163: Henry Cowell, Three Irish Legends, The Tides of Manaunaun. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ).	242
Figura 164: Igor Stravinsky, The Rite of Spring, Part II, The Sacrifice. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ).	243
Figura 165: escala octatónica semitono-tono desde re #. (Fuente: elaboración propia).	243
Figura 166: Bela Bartok, Mikrokosmos Vol. 5, número 125. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ).	244
Figura 167: Ginastera, sonata nº1. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ).	245
Figura 168: Casella, La notte alta, página 10. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ).	245
Figura 169: Prokofiev, Romeo y Julieta, nº4. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ).	247
Figura 170: Shostakovich, Aphorisms, nº7 “Dance of the death”. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ).	247

Figura 171: Honegger, 7 piezas breves, número 4. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ).	248
Figura 172: Prokofiev, Sonata nº8, tercer movimiento. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ).	249
Figura 173: Poulenc, Promenades, V, “En avión”. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ).	250
Figura 174: Figura 175: Puccini, Turandot, Acto III, escena I. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ).	253
Figura 176: esqueleto armónico de la Figura 172. (Fuente: elaboración propia).	254
Figura 177: Bartok, Piano Concerto nº2. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ).	256
Figura 178: Britten, Piano Concerto, mov. I (parte del solista). (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ).	258
Figura 179: esqueleto armónico de la Figura 176. (Fuente: elaboración propia).	258
Figura 180: Bartok, Suite op. 14, nº1. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ).	263
Figura 181: esqueleto armónico de la primera sección de la Figura 178. (Fuente: elaboración propia).	265
Figura 182: diferentes posiciones y enarmonizaciones de un acorde aumentado. (Fuente: elaboración propia).	265
Figura 183: repetición de los acordes aumentados en la escala cromática. (Fuente: elaboración propia).	266
Figura 184: propuesta de ejercicio con acordes aumentados. (Fuente: elaboración propia).	266
Figura 185: propuesta para realizar progresiones con acordes aumentados, 1. (Fuente: elaboración propia).	267
Figura 186: propuesta de ejercicio con progresiones, 2. (Fuente: elaboración propia).	269
Figura 187: Puccini, Tosca. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ).	271
Figura 188: propuesta de ejercicio con progresiones, 3. (Fuente: elaboración propia).	272
Figura 189: propuesta de ejercicio con progresiones, 4. (Fuente: elaboración propia).	272

Figura 190: Britten, op.21, Diversions for piano (left hand) and orchestra. (Recuperado de <a href="http://www.imslp.org">http://www.imslp.org</a> ).....	274
Figura 191: esqueleto armónico de la Figura 188. (Fuente: elaboración propia).....	274
Figura 192: ejemplo de patrón rítmico con armonía por cuartas. (Fuente: elaboración propia). .....	275
Figura 193: propuesta de ejercicio de progresiones con armonía por cuartas. (Fuente: elaboración propia). .....	275
Figura 194: propuesta de ejercicio a partir de la Figura 186. (Fuente: elaboración propia)..	276
Figura 195: propuesta de ejercicio a partir de la Figura 186, 2. (Fuente: elaboración propia). .....	276

## ÍNDICE DE TABLAS

<b>Tabla 1</b> .....	133
<b>Tabla 2</b> .....	141
<b>Tabla 3</b> .....	142
<b>Tabla 4</b> .....	143
<b>Tabla 5</b> .....	144
<b>Tabla 6</b> .....	145
<b>Tabla 7</b> .....	146
<b>Tabla 9</b> .....	149
<b>Tabla 10</b> .....	150
<b>Tabla 11</b> .....	151
<b>Tabla 12</b> .....	152
<b>Tabla 13</b> .....	153



# **INTRODUCCIÓN**

# 1. INTRODUCCIÓN.

## 1.1 Descripción de la tesis

La presente tesis aborda el estudio y catalogación de recursos no diatónicos, ajenos a la música serial, empleados en la primera mitad del siglo XX por sus compositores más destacados. Para ello se realizará, por un lado, una redefinición del término “diatónico” con el fin de adaptarlo a la vasta variedad de posibilidades escalares que los compositores incorporan a su paleta de recursos en este periodo. Por otro lado, se establecerá una propuesta de recopilación y catalogación de procedimientos armónicos que gozaran de cierta difusión entre los compositores más relevantes de la primera mitad del siglo XX, con el fin de facilitar un marco apto pedagógicamente para la creación de música improvisada. Dicha catalogación debería responder a la idea de ser fácilmente accesible y abarcar el mayor número posible de dichas prácticas para ser efectiva. Así, dentro de este marco, situaremos estas categorías de procedimientos armónicos, con propuestas recopiladas de diferentes procedencias en algunos casos, aunque redefinidas y con ejemplos en aquellos casos en los que se presentan como mera especulación teórica, pero también con nuevas propuestas de identificación, descripción y catalogación, sino incluso de formas de interactuar con otros tipos de procedimientos.

Para lograr todo esto, en primer lugar desarrollaremos un estudio de diferentes tratados de análisis, armonía y composición que profundicen en este campo, con el fin de poder recopilar el mayor número posible de recursos. Este análisis y recopilación de prácticas armónicas será combinada con nuestra propia experiencia derivada del análisis de autores de esta época y la lectura de numerosos artículos sobre diversos compositores. De esta manera nuestra propuesta pretende englobar cuantos más de estos recursos nos sea posible abarcar, de manera clara y práctica y, especialmente, presentados de tal manera que puedan ser imitados. Esto nos permitirá, así, tanto un enfoque en el que nos movamos con comodidad de un

compositor a otro viendo qué les diferencia y qué les une para comprenderlos mejor (por ejemplo, cuán a menudo y de qué manera Ravel, Szymanowski o Bartok emplean dos modos simultáneamente), como otro enfoque en el que podamos usar a diferentes compositores para definir diferentes maneras de tratar un recurso armónico en el que nos queremos centrar para ver sus posibilidades (por ejemplo, diferentes maneras de combinar dos modos simultáneamente, empleando a los antedichos compositores como modelos). Es decir, tanto hacer un enfoque en el que hagamos hincapié en las constricciones estilísticas<sup>1</sup> de diferentes autores situándolos en el contexto de su época o incluso de evolución histórica de su vocabulario armónico concreto, como practicar un enfoque centrado en búsqueda de posibilidades de recursos armónicos muy específicos.

Tal idea es, al fin y al cabo, la que subyace en la enseñanza de la armonía tonal. Haber desarrollado un cuerpo teórico y de recursos que son comunes a autores de diferentes épocas y estilos no aporta sino beneficios tanto al profesor como al estudiante, si es tratado con el necesario cuidado, sabiendo aclarar al alumnado las diferencias entre cómo son usados en cada momento<sup>2</sup>, y permitiéndole a su vez tanto la creación imitando estilos como la composición libre dentro de una teoría que explique estos puntos en común.

Este trabajo no pretende, por tanto, ser un tratado de análisis en el que se muestren técnicas analíticas para analizar música del siglo XX, ni tampoco pretende ser una exploración de todas las posibilidades que la ordenación de alturas permite, tanto en su simultaneidad como en su desarrollo. El objetivo es identificar y clasificar recursos del periodo dicho que puedan ser utilizados para la práctica de la improvisación, tanto en su

---

<sup>1</sup> Usamos esta terminología en el sentido que le da Meyer (1999).

<sup>2</sup> Por ejemplo, diferenciando a qué distancias suelen estar las regiones a las que modulan Mozart o Brahms respectivamente.

faceta imitadora de estilos, como de desarrollo de un lenguaje personal. El objetivo de nuestra propuesta, pues, se encuadra, dentro del marco de referencia que da Jeff Pressing (1988), en una mezcla entre un sistema que proporciona al alumno herramientas y modelos que puedan ayudarle en su búsqueda personal de su propio estilo e intereses, y aquel que busca provocar respuestas personales en el alumno sugiriendo problemas que este debería resolver de manera autónoma. Tanto si el alumno busca comenzar a imitar a compositores o estilos musicales concretos, como si intenta buscar su propio camino (el cual incluye, por otro lado, el conocer el desarrollado por otros autores), estamos convencidos de que tener recursos organizados y estructurados a su alcance no pueden sino ayudarle y estimular su imaginación.

## **1.2. Justificación y objetivos.**

Este trabajo nace de una parte del trabajo realizado en nuestros años como docente de Composición, Análisis de la Música Contemporánea e Improvisación en el Conservatorio Superior de Música de Canarias (en adelante, CSMC). De hecho parte muchos años antes de que nos planteáramos el abordarla en formato de tesis, como investigación de aula. En todos estos años hemos tenido la experiencia de comprobar cómo el alumnado suele comprender y manejar sin demasiadas dificultades, e incluso de manera bastante intuitiva, cuestiones relativas a planteamientos de articulaciones formales, texturas, juegos con timbres, registro o las dinámicas, así como la creación de todo tipo de estructuras melódicas. Sin embargo el mismo alumnado presentaba muy claros y evidentes problemas tanto a la hora de analizar como de manipular conscientemente material armónico que se alejara de las fórmulas más estereotipadas de la música tonal<sup>3</sup> que ya conocían (y esto en el caso de aquellos alumnos que

---

<sup>3</sup> Refiriéndonos con esto al periodo que Piston denomina como “de la práctica común” (Piston, 1982, p. 441).

eran capaces de manejar armonía tonal con un mínimo de soltura): desde identificar hasta manejar modos que no correspondieran a la primera heptatonía hasta pasajes politonales, pasando por armonías por cuartas, etc. Así, los mayores problemas con diferencia que hemos encontrado se han centrado siempre en la armonía<sup>4</sup>. De esta manera, y durante muchos años, el buscar formas de ayudar al alumnado a enfrentarse a estos recursos ha sido una tarea que hemos emprendido mediante el análisis de innumerables obras y lecturas de todo tipo.

Cuando se aborda la armonía considerada como “tonalidad funcional”, se asume que determinadas prácticas son comunes y empleadas por la mayoría de compositores de un periodo que iría del barroco hasta el final del romanticismo, y que se deben conocer para poder entender a su vez las diferencias y especificidades existentes entre estilos o compositores concretos. Así, comprender y conocer los principios básicos del sistema tonal, las funciones que ejercen determinados acordes, se entiende como una premisa necesaria tanto para analizar a Bach, Beethoven o Brahms, como para poder crear música que se asemeje a la de ellos o bien de la época en la que vivieron en forma general. El enfoque utilizado para este conocimiento varía enormemente entre los autores (desde quienes parten de su propia concepción de cuáles son esas bases comunes -tratados del tipo Zamacois (1946) - hasta quienes prefieren ir explorando y analizando autores de diferentes épocas y trazando puentes y marcando diferencias entre ellos -como plantea Diether de la Motte (1989)), pero en todos los casos se asume que hay características comunes<sup>5</sup> que deben ser conocidas. Como quedó dicho en la “Descripción de la tesis”, uno de nuestros objetivos es acercarnos cuanto podamos a una idea similar con las prácticas armónicas realizadas por los compositores de la primera mitad del siglo XX.

---

<sup>4</sup> De hecho, a la hora de improvisar, también el dominio de la armonía tonal hemos comprobado que es la mayor dificultad con la que se topan los alumnos.

<sup>5</sup> De ahí el origen de denominarla “práctica común” por Piston, que citamos más arriba.

De esta manera, podemos entender la armonía como uno de los factores más señalados a la hora de hablar de “estilo” o de conjunto de características que nos ayudan a identificar patrones comunes en un conjunto de músicas. Tanto la formación de los acordes como las relaciones entre ellos (ambos aspectos pertenecen al campo de estudio de lo que denominamos Armonía) son creados y usados de una u otra forma dependiendo por completo de contextos estilísticos concretos. Conociendo aquellos recursos armónicos que son característicos o comunes a uno o, incluso, varios estilos, facilita en gran medida la asimilación de los mismos a quienes no estén familiarizados de manera personal con ellos.

De manera especial, comprobar si, o hasta qué punto, aquellos compositores que no fueron atraídos por las propuestas de la música serial (sobre la cual hay amplia y extendida bibliografía), se plantearon posibilidades armónicas que escaparan del concepto de “escala”, o si podemos describir procedimientos armónicos en sus obras que encajen con esta idea, era también un reto y una curiosidad personal que queríamos tratar de manera especial, pues no es una idea que hayamos encontrado con frecuencia descrita o ni tan siquiera planteada. Aunque en el mundo del jazz más moderno (desde los años 50, especialmente) es frecuente oír hablar del concepto acorde-escala, según el cual de cada acorde pueden partir varias escalas compatibles con aquel (es decir, que comparte notas comunes, generalmente). Quizá porque parte de nuestra formación incluye el haber estudiado y practicado jazz (aunque de manera no reglada) esta forma de pensar, junto a movimientos armónicos generados por diferentes procesos no escalares, la hemos llevado a cabo en numerosas ocasiones en improvisaciones que no pretendían ser jazzísticas. Identificando recursos parecidos en músicas que van desde bandas sonoras de películas a la de compositores de música de

concierto reconocidos, hemos querido comprobar hasta qué punto es posible identificar y describir recursos parecidos en compositores de la primera mitad del siglo XX.

Este interés por el estudio de la armonía separada del de otros parámetros del discurso musical no es una novedad fuera de la música tonal, sino al contrario. Es bastante significativo el que algunos de los compositores más influyentes del siglo, tanto en su faceta de creadores como de pedagogos, desde Paul Hindemith (1941) a Vincent Persichetti (1985), hayan dedicado tanto espacio a tratar la armonía como algo esencial en sus tratados de composición. Incluso que algunos de ellos se sintieran empujados a escribir desde libros específicos sobre la materia, como Janacek<sup>6</sup> o Arnold Schoenberg (1974), hasta artículos tratando diferentes aspectos de su estudio, como Casella (1924), Busoni (1911), Milhaud , etc. O, finalmente, que uno de los pocos libros en los que otro de los grandes creadores del siglo XX (y a su vez, pedagogo) habla de su propia música, como es el caso de Olivier Messiaen (1956), dedique tanto espacio a la armonía, también resulta llamativo. Aún a riesgo de insistir demasiado en esta idea, no podemos dejar de citar que incluso los tratados de jazz se centran de manera especial en la armonía como elemento básico a dominar para su práctica<sup>7</sup>. También es altamente significativo que los sistemas analíticos desarrollados en el siglo XX para el análisis de la música de este periodo (aunque también de los anteriores) tengan todos sus fundamentos en el estudio de las relaciones de las alturas, abstrayéndola en manera importante del resto de parámetros musicales, que pasan a un segundo plano. Así, desde la Musical Set Theory hasta los análisis neo-Schenkerianos pasando por las teorías “neo-Riemannian”.

---

<sup>6</sup> “The Complete Theory of Harmony”. Aunque hemos visto citado en varias fuentes este libro (por ejemplo, en Beckerman (1994)), que tendría dos ediciones, en 1912 y 1920, no hemos logrado localizarlo, sin embargo. Sospechamos que quizá solo esté en checo.

<sup>7</sup> Por citar un ejemplo, el muy popular de Mark Levine (2011).

De hecho, esta separación del estudio de la armonía es la que permite ese estudio de la tonalidad funcional como un fenómeno con características comunes a través de diferentes épocas, permitiendo que podamos ver una sencilla estructura armónica I-IV-V-I (por ejemplo) como algo que podría ser desarrollado a la manera de Bach, Mozart, Chopin, Beethoven o Brahms. También es lo que permite interesantes experimentos como los que emprende Cook (1994, p. 343) para analizar la tercera de las piezas para piano del Op. 19 de Schoenberg (música atonal o, como diría su autor, pantonal), cambiando sus notas por una armonización tonal de tal manera que, manteniendo el resto del discurso intacto (figuraciones, dinámicas, articulaciones, etc.), parezca una pieza de corte Brahmsiano. En definitiva, el estudio de la armonía se nos muestra como algo especialmente significativo tanto para creadores como para pedagogos en este periodo.

La percepción y la sensibilidad ante el fenómeno armónico tiene un componente subjetivo muy pronunciado, enormemente condicionado por el contexto social más cercano en el que se haya desarrollado la experiencia musical del oyente<sup>8</sup>, sumado a sus propios gustos. A su vez, esto explica también el desarrollo que los compositores dan en contextos concretos a su propio y característico lenguaje armónico. Así pues, consideramos que lo importante es poner a disposición del alumnado diferentes posibilidades, no como norma a respetar, sino como experiencias y recursos ya empleados por otros compositores, tanto como constricciones estilísticas cuyo conocimiento pueden sugerir nuevas vías de exploración, la imitación o la explotación de los mismos patrones por caminos absolutamente personales, amén de ayudar a comprender sus orígenes en su contexto histórico, social y personal.

---

<sup>8</sup> Y en este sentido, no parece haber (o no conocemos) nada definitivo sobre límites naturales (en el sentido de innatos, es decir, no aprendidos) para definir hasta qué punto una combinación de alturas en un contexto determinado puede resultar más apetecible que otra para el oído humano.



Independientemente de que se crea que el trabajo de la enseñanza de la improvisación debe partir desde planteamientos que nazcan de la libre improvisación, estilísticos o desde trabajos técnicos de teoría “pura” (empezar trabajando estructuras armónicas, por ejemplo), el profesor que quiera ayudar a un alumno que quiera expresarse en lenguajes determinados o inspirarse en autores concretos, debe conocer las características de dicho lenguaje o bien saber cómo situarlo en su contexto para poder acompañarle en ese camino.

El fin último es, en definitiva, crear este marco de referencia, desarrollar una taxonomía que, siempre susceptible de ser refinada y mejorada por investigaciones ulteriores, pueda servir de guía para la realización de improvisaciones que tengan un cierto grado de control sobre el material utilizado y que estén inspiradas en la música de los compositores de este fecundo periodo de la historia. Una vez creado este marco, habría que situar en él los recursos armónicos no diatónicos que fuéramos capaces de describir como procesos reproducibles e imitables. Y siendo a su vez conscientemente reiterativos, diremos de nuevo lo que hemos dicho anteriormente en la descripción de la tesis: no pretendemos ver cuántas posibilidades existen de creación y desarrollo de armonías, sino clasificar y catalogar las que realmente han sido utilizadas por los compositores. Todo esto con el fin último de ayudar a la creación, desarrollando una (y tomamos prestado y sacado de su contexto el término de Rink (1995)) “intuición ilustrada”: contribuir a un desarrollo personal que no eluda ni la imaginación y el poder de las ideas nacidas de todos aquellos procesos inconscientes que no podemos controlar al menos en un principio, pero que también sepa aprovechar nuestra capacidad intelectual para elaborar ideas desde proyectos basados en la experiencia y el conocimiento, y analizar y sacar mejor provecho de los primeros.

### **1.3. Descripción de cada apartado de la tesis.**

En el marco teórico distinguimos tres apartados:

- Revisión de tratados de armonía, análisis y composición escritos a lo largo del siglo XX, donde mostramos los principales aspectos dedicados por cada uno de ellos al estudio de la armonía que no sea tonal funcional del siglo XX. La visión de los tratados es a la que tienen acceso la mayor parte de alumnos y profesores como fuente para encontrar recursos.
- Revisión de tratados de improvisación escritos en el siglo XX en sus aspectos dedicados a la armonía propia de la primera mitad del siglo.
- Un último apartado donde mostramos la evolución del estudio de la armonía y de la improvisación, desde el punto de vista legislativo, en la educación reglada en España, tratando específicamente su evolución en Canarias desde que la Comunidad Autónoma tiene transferidas las competencias.

En el marco empírico se ha realizado:

- Por un lado, un análisis del contenido de los tratados con el fin de intentar localizar técnicas comunes, taxonomías que puedan ser empleadas para nuestro objetivo y así lograr un modelo teórico general que permita abarcar el mayor número posible de técnicas en grupos amplios para facilitar su comprensión.
- En una segunda fase se reúnen y clasifican todos estos contenidos, junto a aquellos encontrados en artículos científicos, tesis, etc., proponiendo términos y conceptos derivados de nuestros propios análisis que creemos que pueden aportar a la comprensión de algunos fenómenos, promover nuevas líneas de investigación y facilitar la labor creativa. En este apartado el eje principal gira en torno a recursos armónicos no escalares, aunque también se esboza un breve cuadro para el estudio

de la armonía basada en escalas con el fin de ayudar a comprender el contexto en el que situamos a aquellos.

- Para ejemplificar la importancia de todo este proceso se elabora una unidad didáctica que sirva de ejemplo de las múltiples aplicaciones pedagógicas derivadas del análisis y la taxonomía realizada.
- Finalmente, apuntamos conclusiones sobre todo este proceso, que comprende desde reflexiones sobre los datos recopilados hasta sugerencias para nuevas investigaciones que pueden abordarse a raíz de la presente.

# **MARCO TEÓRICO**

## **2. MARCO TEÓRICO.**

El marco teórico consta de tres grandes apartados: la evolución de la visión de la armonía del siglo XX a través de sus tratados históricos, en el que se mostrará la visión de los recursos armónicos que cada uno de ellos ha dado a lo largo del siglo; por otra parte el enfoque que los tratados de improvisación han dado al estudio de la armonía característica de este periodo (en el sentido de diferente a la del “periodo común”); finalmente cómo ha tratado la legislación española en la enseñanza reglada desde 1830 hasta la actualidad tanto la enseñanza de la improvisación como la de la armonía.

### **2.1. La armonía en el siglo XX a través de los tratados históricos.**

La visión que de la armonía del siglo XX han tenido sus tratados nos aporta dos perspectivas interesantes: por un lado, cómo los propios autores intentaban comprender y clasificar los recursos armónicos que hacían sus contemporáneos y ellos mismos (no olvidemos, como decíamos en el apartado de “Justificación y objetivos” (punto 1.2.), que muchos de ellos fueron algunos de los compositores y pedagogos más importantes de su tiempo); por otro lado, nos da un cierto grado de conocimiento de a qué tipo de recursos han tenido acceso los alumnos y docentes de materias relacionadas con la creación y el análisis (y esto incluye tanto a compositores como a improvisadores), puesto que son estos libros a los que más fácilmente pueden acceder todos ellos (frente a publicaciones altamente especializadas sobre musicología, análisis, etc., aunque evidentemente esta situación ha ido cambiando con el paso del tiempo gracias a las nuevas tecnologías).

De los libros publicados que hemos conseguido, sería imposible realizar un análisis a fondo y una crítica pormenorizada de aquellos aspectos con los que discrepamos. A su vez, y en aras de la concisión, se ha procurado evitar en la medida de lo posible cualquier mención

de temas que traten dichos libros y que no estén directamente relacionados con el objeto de la investigación, aunque sería también realmente interesante (y, por qué no decirlo, tentador) poder hacer observaciones sobre los adjetivos empleados, la evolución en la aceptación de las disonancias (incluso en aquellos autores en los que es posible apreciar su intento de ser meramente descriptivos) o, incluso, ya mucho más lejano a nuestro estudio, la inclusión en ellos cada vez en mayor medida, de más aspectos que los meramente armónicos como son el ritmo, la textura, la instrumentación, etc<sup>9</sup>. En definitiva, intentaremos mostrar sólo cómo estos libros se refieren a los temas que la presente investigación abarca, esto es: aspectos armónicos no tonales.

Cabe reseñar que en algunos tratados se apuntarán dos fechas: conforme a la normativa APA, entre paréntesis constará la edición referenciada para la investigación; pero dado que se apuntan en orden cronológico, en los casos en los que la edición de la que dispongamos no sea la primera, se dará también esta fecha. Para evitar cualquier confusión, en todo caso, se especifica siempre este último caso cuando se de.

### **2.1.1 “Tratado de Armonía”, de Arnold Schoenberg.**

El libro más antiguo de los que aquí tratamos, el ya clásico tratado de Schoenberg (1974), data su primera edición en 1911 y está prácticamente en su totalidad dedicado al estudio de la tonalidad. Sin embargo dedica un relativamente largo apartado a reflexionar acerca de las

---

<sup>9</sup> Lo cual creemos que refleja algo más que una mayor profundización y reflexión en aspectos analíticos, sino también el progresivo cambio en la actitud de los creadores y analistas hacia cuestiones como el timbre, la textura, etc., cada vez más interesados en las posibilidades que ofrecen para la investigación, tanto creativa como comprensiva. Por ejemplo, en el libro de Busoni “Sketch of a new esthetic of music” (1911, p. 20), y hablando del término “Musikalisch” (que traduce al inglés como “Musical”) dice que se refiere a alguien que manifiesta una inclinación hacia la música con una buena discriminación y sensibilidad hacia los aspectos técnicos del arte, que serían “ritmo, armonía, afinación, conducción de las partes y tratamiento de los temas”.

posibilidades de la escala de tonos enteros, sobre la que acepta la posibilidad de construcciones de acordes con los seis sonidos simultáneos (espaciados en el registro, no en forma de cluster). También dedica otro apartado a la construcción de acordes por cuartas, comentando la posibilidad de que puedan llegar a tener hasta doce sonidos (al igual que los de terceras), pero sin explorar estas posibilidades. Sin embargo, cita a Busoni diciendo que ha calculado cientos de escalas y compuesto bellas melodías con ellas, pero que no cree que algo así tenga sentido, pues cree que podría lograrse el mismo resultado de otra forma (Schoenberg, 1974, p. 472).

### **2.1.2. “A Study of Modern Harmony”, de René Lenormand.**

Lenormand (1915) dedica una buena parte de su libro a documentar de qué manera usan los compositores acordes de 7ª y 9ª, llegando a identificar alguna treceña (es decir, solamente documenta la posibilidad de acordes por terceras). A su vez le da también importancia al uso de escalas<sup>10</sup>, dedicando un especial apartado a la de tonos enteros, y citando la 1ª heptatónica, la pentatónica (nombrando cuatro modos posibles anhemitónicos, aunque sin emplear esta terminología) y dando especial importancia a las que incluyen una 2ª aumentada. Especialmente destacable el enorme esfuerzo de documentación que debió suponer acumular tantos ejemplos de música del momento, tan variada y de tantos compositores.

### **2.1.3. “New Musical Resources”, de Henry Cowell**

El libro de Henry Cowell (1996) fue publicado por primera vez en 1930. En él el autor menciona las posibilidades de construir acordes por segundas, terceras y cuartas, además de los poliacordes. A las cuartas apenas las menciona, limitándose a señalar la posibilidad de

---

<sup>10</sup> Como Schoenberg (1974), también cita a Busoni comentando que este calcula más de 100 escalas, y dando como fuente a Breitkopf & Hartel, pero no hemos sido capaces de localizar este documento.

conformar acordes con este intervalo, centrándose así en los otros tipos de acordes. Es llamativo que habla del empleo melódico de los acordes de segunda (mixturas) y su tratamiento armónico, mientras que no habla de las mixturas en los otros casos. Más concretamente da especial importancia a desarrollar la posibilidad de hacer contrapunto con clusters (contrapunto de mixturas realizadas con acordes por segundas) sin barajar la posibilidad de hacer lo mismo con otras mixturas, lo cual es llamativo<sup>11</sup>. También dedica una especial atención a la escritura de los clusters.

#### **2.1.4. “The craft of musical composition”, de Paul Hindemith**

Hindemith (1941) dedica una larga introducción a asentar las bases sobre las que construirá su teoría armónica, que es bastante densa y compleja y que intentaremos resumir únicamente en sus aspectos más fundamentales.

Así, primero hace una clasificación de los intervalos según su “fuerza” armónica o melódica, que podemos apreciar en la figura 1:

---

<sup>11</sup> Señalamos que es llamativo porque parece evidente que Cowell sí se lo planteaba, como se puede apreciar en un interesante artículo de John D. Spilker (2012), donde el autor comenta los apuntes de una alumna que asistió a un curso del compositor Henry Cowell. En estos apuntes se puede observar un detallado índice de clasificación de técnicas compositivas. Acerca de la escritura de poliacordes, en dichos apuntes la alumna señalaría que ““Polychordal writing has two principles: 1) one polychord can be divided in 2 or more chords and treated in the way of counterpoint. 2) one polychord can be treated as one unit and harmonically.” (Spilker, 2012, p. 417). Y Spilker apunta entonces “In Cowell’s contrapuntal approach to polychordal writing, these harmonies were constructed from two-voice exercises in both strict and dissonant counterpoint. The students wrote counterpoint against a *cantus firmus* and then built triads on and/or around each tone in both voices according to guidelines presented by Cowell” (Spilker, 2012, p. 417).



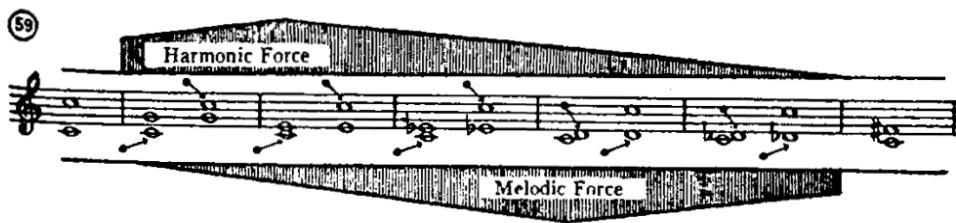


Figura 1: representación gráfica de la fuerza melódica e interválica de los distintos intervalos (Fuente:

Hindemith, 1941, p.87)

Y posteriormente da una serie de principios de los que partir:

1. La tercera ya no debe ser más el fundamento de la construcción de acordes (y un acorde debe estar constituido por al menos tres notas diferentes para ser considerado como tal).
2. Por tanto debemos encontrar un sustituto más general para esta idea que el de la inversión de los acordes.
3. Los acordes no son susceptibles de diferentes interpretaciones.

A continuación señala dos grupos de acordes: tipo A (que no contienen un tritono) y tipo B (que contienen un tritono). Y apunta que, salvo algunas excepciones, cualquier acorde tiene una fundamental, que será la mejor situada en la serie 2 que mostramos en la figura 2:



Figura 2: orden de preferencia para localizar la fundamental de un acorde (Fuente: Hindemith, 1941, p. 96)

En el caso de encontrar dos o más intervalos iguales, la fundamental sería la que se encuentre más abajo en la Figura 2.

En el caso de los acordes de tipo B, no basta con encontrar la fundamental, también hay que encontrar el “tone-guide”. Para ello, si solo hay un tritono y una de las notas es la fundamental del acorde, será la otra nota esta “tone-guide”; en el caso de haber varios tritonos, será la nota guía el que mejor “relación” guarde con la fundamental según la serie 2.

Cuatro tipos de acordes dependerán del contexto para poder ser analizados: los constituidos por terceras mayores, los constituidos por terceras menores y la triada de cuartas justas. Finalmente cada uno de estos grupos (A y B) estarían subdivididos a su vez en tres subgrupos. Así, conociendo los grados de tensión a los que pertenece cada uno de estos acordes, una progresión armónica podría desarrollarse en base a los grados de tensión y relajación que buscara el compositor.

Lo que plantea es, pues, una herramienta poderosa para la creación consciente y el análisis, pero a su vez demasiado compleja en la práctica para llevarla a cabo a la hora de improvisar<sup>12</sup>.

#### **2.1.5. “Armonía”, de Walter Piston y Mark Devoto.**

En la quinta edición del tratado de Armonía de Walter Piston y Devoto (1987), se señala que es la primera de sus ediciones en la que se trata el “complicado tema de la armonía

---

<sup>12</sup> Decimos esto y sin embargo animamos al improvisador (y al compositor y al analista, claro) a su estudio y reflexión, pues aunque esa dificultad pueda impedir la total puesta en práctica inmediata, tenerla en cuenta puede enriquecer de manera importante la creación de un discurso interesante y rico en sutilezas armónicas.

después de la práctica común” (Piston, 1987, prefacio de la quinta edición norteamericana)<sup>13</sup>. Apunta que no hay una práctica común, sino docenas de prácticas que en diferentes momentos adquieren mayor o menor aceptación, y que guardan relación entre sí muchas veces, y aclara que lo que se presenta en esos capítulos no es sino una parte “relativamente pequeña” del total de posibilidades armónicas que comienzan a surgir a partir de finales del siglo XIX. Destacan también dos cuestiones que señala Piston al final de dicho prefacio: no tiene una teoría coherente para explicar todo este cuerpo de posibilidades nuevas, y no sugiere ejercicios concretos al alumno de armonización, así que simplemente le invita a componer pequeñas piezas o fragmentos basándose en lo que se plantea en los capítulos posteriores.

En el primer capítulo de esta segunda parte aborda la paulatina aparición de nuevas prácticas armónicas a finales del siglo XIX que irían sustituyendo las prácticas tradicionales. Así, el empleo de modos (de especial influencia desde la música popular), de no resolución de acordes, de empleo deliberado de movimientos de voces que anteriormente se consideraba que debían evitarse (como las quintas paralelas), etc., irían configurando el nuevo paisaje sonoro que los compositores comenzarían a explorar.

En el segundo capítulo describe nuevas escalas y acordes que emplean estos compositores, centrándose en las que surgen como producto del empleo del temperamento. Así:

- “Los modos” (refiriéndose con esto a la primera heptatónia), la escala pentatónica y la escala de tonos enteros. Cualquier otra posibilidad de uso de modos o escalas lo denomina “escalas artificiales” (por citar un ejemplo de lo que entiende como tales, y que nos parece llamativo<sup>14</sup>, pone un modo de la segunda heptatónia extraído de “Nuages” de Debussy, aunque no lo reconoce como tal).

---

<sup>13</sup> Aunque la primera edición del tratado data de 1941, no es hasta la quinta edición en el que se incorporan contenidos relacionados con nuestra investigación, por lo que es la que consideraremos.

<sup>14</sup> Llamativo por cuanto no parece haber consciencia en ese momento de cuánto fue usada esta escala.

- Armonías paralelas y no paralelas
- Armonías por terceras, en donde da algunos ejemplos de acordes constituidos por terceras que van más allá de la séptima
- Armonías por cuartas, de las que dice que se puede tener tantos miembros por cuartas justas como se quiera, y que la alteración de alguno de ellos proporciona un color característico.
- Armonías por quintas, destaca la idea de que suena como las cuartas pero que parece más estable y que el oído puede imaginar una tercera omitida.
- Armonías por segundas, que separa en dos grandes grupos: los acordes formados por segundas mayores, que provendrían de la escala de tonos enteros, y el resto, que denomina “clusters”.



Figura 3: ejemplo de armonías por segundas según Piston (Fuente: Piston, 1982, p. 486)

- Pandiatonismo<sup>15</sup> : Piston entiende que este término sirve para englobar toda música que está dentro de una escala pero cuyos acordes no podemos identificar en ninguno de los tipos anteriores.

---

<sup>15</sup> El término fue acuñado por el compositor Slonimsky (1937) y comenta el mismo creador en una entrevista que le hace Kostelanetz (1990) que un profesor en Cleveland le dijo que era un “C-major that sounds like hell.”, y a continuación señala que “I like that definition because pandiatonicism means that, in C major, you play on the white keys but you use dissonances freely. These dissonances always sound mild, though, because with the white keys only you can't create sharp dissonances as you can in polytonality” (Kostelanetz, 1990, p. 462)

- Poliacordes y politonalidad: define poliacorde como el resultado de superponer dos triadas o más triadas, u otros “acordes simples” (aunque no aclara a qué se refiere con este término) y señala la dificultad de localizarlos y entenderlos como tales, y no como resultado de otro tipo de movimientos. Diferencia la politonalidad de los poliacordes en que en aquella el compositor pretende crear “la impresión de más de una tonalidad al mismo tiempo”.

### **2.1.6 “Tratado de Armonía”, Libro III, Joaquín Zamacois.**

En el volumen III de su de su Tratado de Armonía (Zamacois, 1997), cuya primera edición data de 1945, dedica un espacio a tratar recursos armónicos fuera de la tonalidad funcional, y trata los modos de la primera heptatonía (aún sin citar el nombre de la escala), la escala de tonos enteros (la única de la que trata sus posibilidades armónicas) y luego “otras escalas”, entre las que destaca aquellas que contienen una segunda aumentada y la pentáfona. También habla de la politonalidad (señalando su existencia únicamente) y las mixturas. Dedicar un capítulo a tratar tipos de acordes, destacando las superposiciones de terceras y los acordes por cuartas (con las diferentes posibilidades que ofrecen hasta ocupar el total cromático superponiendo diferentes tipos de cuartas), pero rechaza la posibilidad de los acordes por segundas diciendo que realmente hay que verlos como notas *adicionales o sustitutivas*.

Como un caso aparte nombra acordes que son resultado de superponer los sonidos concomitantes (por terceras -do mi sol sib re fa# la- y cuartas, como el de Scriabin, conocido como acorde místico (Morrison, p. 314)), añade la posibilidad de las notas añadidas y las sustitutivas (por ejemplo, la 4ª por la 3ª) y concluye diciendo que cualquier combinación vertical es posible, y no todas racionales ni lógicas, sino “producto del deseo del compositor”.

### 2.1.7 “Techniques of Twentieth Century Composition”, de Leon Dallin

El libro de Dallin (1974) fue publicado por primera vez en 1957. Dedicó los capítulos 6 a 10 a tratar los nuevos recursos armónicos, aunque el 9 en realidad está más referido a nuevas formas de generar cadencias tonales, con lo cual no lo trataremos aquí.

El capítulo 6, “Chord Structure”, se divide en cuatro apartados:

- Terceras superpuestas: donde trata los acordes por terceras hasta la trecena. Aunque dice que es posible ir más allá de estas, advierte de su escasa utilidad y uso en la práctica. Asimismo, menciona la importancia de tener en cuenta siempre la serie armónica a la hora de pensar en construir cualquier acorde: por ejemplo, pensando en estados fundamentales y situando en los graves las notas más cercanas en la serie armónica a la fundamental, mientras que las más alejadas de esta se posicionen en los agudos con el fin de conseguir una mayor resonancia. En todo caso advierte que esto no implica que esta sea siempre la mejor solución, pues el compositor puede desear un efecto bien diferente, como una mayor disonancia. Es llamativo cómo advierte de que una composición sobrecargada de novenas, oncenas y trecenas puede “empalagar”, y que además de esta manera prácticamente se elimina la posibilidad de un contrapunto “vigoroso”.
- Chords of Addition and Omission: en el primer caso, a un acorde se le añaden notas en principio extrañas a su formación, y en el segundo caso se omiten notas del acorde. Es interesante anotar cómo indica que dependiendo del punto de vista, un acorde puede ser denominado de una u otra forma: por ejemplo, un acorde sol-si-re-la puede ser un acorde triada al que se le añade la segunda, o un acorde con novena al que se le omite la séptima, con lo cual excluye la posibilidad de, al menos, ciertas notas añadidas. Hace un apunte curioso sobre que este tipo de

acordes, al mantener un cierto contacto con los acordes tradicionales a los que está acostumbrado el oyente medio, ofrecen una ventaja al compositor que aún busca prestigio.

- Poliacordes: definiéndolos como combinaciones de acordes convencionales, pero asegurando al mismo tiempo que solo pueden ser considerados como tales los acordes triadas y de séptima. Apunta que el análisis de tales acordes depende en buena medida de cómo se nombren<sup>16</sup>, y muestra como ejemplo el famoso “acorde Petruchka” (en la Figura 4), el segundo de los cuales sería igual que el primero pero enarmonizado y en otra disposición:



Figura 4: dos enarmonizaciones diferentes del acorde Petruchka según Dallin (Fuente: Dallin, 1974, p. 89).

- Nontertial sonorities: distingue dos, por segundas (y clusters, que los define como tres o más segundas consecutivas) y cuartas.

El capítulo 7, “Harmonic Progressions<sup>17</sup>”, tiene tres apartados:

- Modal quality: solo trata la primera heptatonía, enumerando los acordes resultantes de armonizar por terceras cada nota en cada caso.

---

<sup>16</sup> Nos cuesta no apuntar que en el ejemplo de la Figura 4 no es solo una cuestión de elección de cómo se nombran las notas, sino de espacio entre los acordes en el segundo caso, lo que ayudaría a entenderlo como una única estructura acordal en vez de dos superpuestas, pero siempre conforme al contexto en el que se encuentre para su interpretación final.

<sup>17</sup> Cabe aquí recordar que en los textos en inglés el término “progression” tiene una acepción diferente a la castellana: en aquellos vendría a ser “sucesión de acordes”, mientras que en castellano implica alguna especie de repetición de un patrón dado

### TRIAD QUALITY IN THE MODES

<i>Mode</i>	<i>Tonic</i>	<i>Supertonic</i>	<i>Mediant</i>	<i>Subdominant</i>	<i>Dominant</i>	<i>Submediant</i>	<i>Subtonic</i>
Ionian	major	minor	minor	major	major	minor	diminished
Dorian	minor	minor	major	major	minor	diminished	major
Phrygian	minor	major	major	minor	diminished	major	minor
Lydian	major	major	minor	diminished	major	minor	minor
Mixolydian	major	minor	diminished	major	minor	minor	major
Aeolian	minor	diminished	major	minor	minor	major	major
Locrian	diminished	major	minor	minor	major	major	minor

Figura 5: cuadro con la clasificación de las funciones de los acordes en la primera heptatonía según Dallin  
(Fuente: Dallin, 1974, p. 106)

- Change of mode/Free quality and Root Relationships: en donde habla de cómo, al igual que en la tonalidad modo menor y mayor se intercambian libremente acordes entre ellos, ocurre lo mismo en los modos de la primera heptatonía. Finalmente dedica un breve espacio a cómo los compositores simplemente establecen sucesiones de acordes sin necesidad de que haya lógica alguna, pero según él la explicación para esto estaría en el libre intercambio de acordes procedentes de diferentes modos.
- Parallelism: nuevamente solo considera la posibilidad de acordes por terceras, hablando de mixturas.

En el capítulo 8, habla de nuevos empleos de la tonalidad, lo cual escapa de los objetivos de nuestra investigación, excepto por tres recursos que menciona:

- Dual Modality: entiende como tal cuando el modo mayor y menor (con el mismo centro tonal) son usados simultáneamente.



- Politonalidad: aunque dice que bitonalidad es más preciso, politonalidad está más extendido, y habla de su dificultad para ser escuchada, aún cuando pueda ser identificada claramente en la partitura.
- Pandiatonicismo: remite a la definición de Slonimsky. Uso de la escala diatónica sin funciones melódicas ni armónicas convencionales, que son evitadas.

En el capítulo 10, llamado “Nonharmonic materials” explica que con esta terminología se refiere a cualquier nota que no pertenezca a un acorde reconocible.

### **2.1.8. “Armonía del siglo XX” de Vincent Persichetti**

Publicado por primera vez en 1961, el libro de Persichetti (1985) es, con enorme diferencia, el más extenso y completo de cuantos hemos visto, y no es de extrañar que en la práctica siga siendo la referencia para quien quiera introducirse al estudio de conceptos armónicos que no entren en el campo de la tonalidad funcional. En él establece el siguiente índice, dentro del cual intentaremos resumir el capítulo correspondiente:

#### 1. Intervalos:

Donde primero establece un orden de los intervalos, de consonantes a disonantes (en este orden: quintas y octavas justas, terceras y sextas mayores y menores, segundas menores y séptimas mayores, segundas mayores y séptimas menores, ver Figura 6), y afirmando que el intervalo de cuarta justa y el de tritono dependen del contexto en el que se encuentren. Así, presenta este esquema:

Ej. 1-1

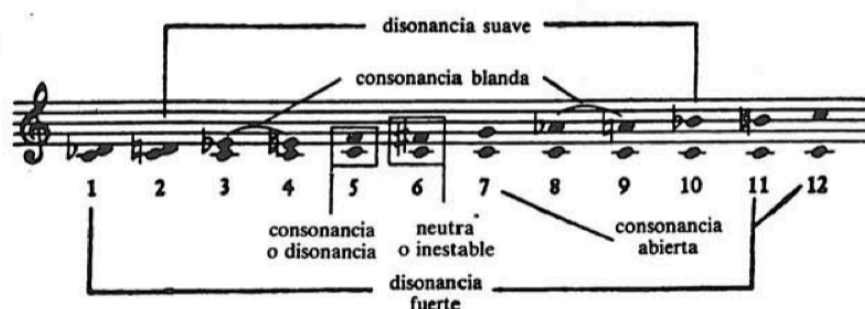


Figura 6: clasificación armónica de Persichetti de los intervalos según su grado de consonancia o disonancia (Fuente: Persichetti, 1985, p. 12).

Destaca una idea: un intervalo consonante suena disonante en un contexto disonante, y viceversa.

En este capítulo hace también la siguiente clasificación de acordes (aunque no la lleva a la práctica en el libro, por evidentes razones prácticas): por intervalos equidistantes (segundas menores, segundas, mayores, terceras menores, etc.); por diferentes clases del mismo intervalo numérico (segunda mayor y menor; tercera mayor y menor; cuarta aumentada y justa, etc.), y por intervalos mixtos.

Pero mayor importancia aún da al estudio de los intervalos que componen cada acorde para conformar acordes de mayor o menor tensión. Así, establece una división entre acordes que tienen una disonancia fuerte y los que no, y a su vez dentro de cada una de estas categorías, entre los que contienen tritono y los que no, pues estos son más inestables, incluso cuando los que no lo contienen sean más disonantes<sup>18</sup>. Finalmente, los acordes que contienen

<sup>18</sup> Se puede apreciar la enorme influencia de la propuesta de Hindemith (1941), aunque Persichetti no le nombra.

una cuarta justa son ambiguos a causa de esta, y dependen de su contexto y el resto de intervalos que lo conformen para su definición.

## 2. Materiales de la escala

Nombra la 1ª heptatonía, la escala pentáfona, la hexáfona y denomina a todas las demás posibilidades como escalas sintéticas.

## 3. Acordes por terceras

Donde trata diferentes formas de relacionar acordes por terceras. Aunque no las enumera, podemos distinguir las siguientes formas de relación que establece (curiosamente, primero trata las triadas, luego séptimas y novenas, luego oncenas y treceñas, etc. ; es decir, añadiendo miembros de dos en dos, como si fueran categorías diferenciadas):

- Por secuencias dentro de una escala: segundas, terceras y quintas (o sus respectivas inversiones)
- Por secuencias fuera de una escala
- Armonizando libremente una melodía o un bajo diatónico
- Sobre una nota estática, realizando diferentes posibilidades de armonización

De los acordes de novena destaca una tabla de acordes de novena según su grado de “oscuridad” a “brillantez” (ver Figura 7), y su propuesta de definir qué efecto se producen con las diferentes omisiones de miembros de estos acordes o sus inversiones.

### Ej. 3-22

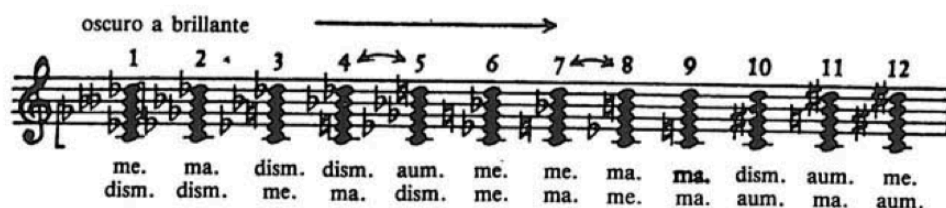


Figura 7: orden de los acordes de novena según gradación de “brillantez” (Fuente: Persichetti, 1985, p. 76)

De los acordes de oncenaria y trecena destaca su mayor flexibilidad a menos que se omitan miembros, al igual que los de decimoquintas y decimoséptimas y los de doce sonidos.

#### 4. Acordes por cuartas

Llama la atención que sólo trata acordes conformados por tres y cuatro miembros, y luego todos los demás. Recordemos que los acordes por terceras eran clasificados según se fueran añadiendo miembros de dos en dos.

Afirma que los agregados por cuartas justas son ambiguos porque cualquier miembro del acorde puede ser fundamental, y por tanto la centralidad viene definida por la línea melódica más activa, y que hay tres tipos de triadas por cuartas (la aumentada-aumentada no es posible al ser el tercer miembro la misma fundamental pero enarmonizada).

#### 5. Acordes con sonidos añadidos

A la posibilidad que dan otros tratados de que las notas añadidas sean para los acordes por terceras, Persichetti también otorga la posibilidad de los acordes por cuartas puedan tener notas añadidas. Discute varias posibilidades de generar “colores” diferentes a la armonía según qué tipo de nota se añada o el contexto en el que se haga.

*Ej. 5-5*

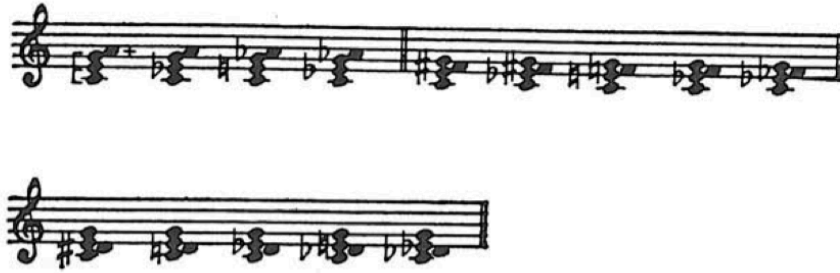


Figura 8: acordes triadas con notas añadidas en diferentes partes del acorde (Fuente, Persichetti, 1985, p. 114)

### 6. Acordes por segundas

En esta tipología diferencia entre acordes de tres miembros por un lado, por otro de cuatro y cinco, y finalmente los clusters, a los que no entiende como acordes por segundas principalmente “debido a la carencia de un movimiento definido de las partes interiores”. Sin embargo incluye la posibilidad de los poli-clusters (tiene sentido que los trate aparte de los poliacordes, de los que habla en el siguiente capítulo, al no entender los clusters como acordes).

“Los clusters pueden romperse (arpeggios por segundas) pero sonarán como tales solo si la armonía de clusters ha sido previamente establecida” (Persichetti, p.133). Si no, sonarían como escalas, afirma, lo cual

### 7. Poliacordes

Es la combinación simultánea de dos o más acordes, y asegura que funcionan mejor si no son politonales. Hace tres divisiones:

- De dos acordes: donde establece nuevamente una serie de acordes, de más resonantes a menos resonantes, dispuestos sobre una triada mayor o menor dada (la resonancia “depende

de su proximidad a los armónicos de la tercera y quinta de la triada más baja” (p. 140), y establece que también que habrá mayor resonancia mientras los intervalos más pequeños sean colocados en el registro superior, y los mayores en el grave Finalmente, afirma que también que son más resonantes cuando los acordes superiores son mayores.

- De tres o más acordes
- Unidades no triádicas: donde entiende que están tanto acordes con séptimas, como acordes por segundas y por cuartas.

#### 8. Armonía compuesta y en espejo

Entiende armonía compuesta como aquellas unidades producto de la combinación de varios intervalos diferentes (se sobreentiende que excluyendo aquellas que son resultado de invertir algunas de las posibilidades anteriormente estudiadas). Aunque tampoco lo explicita, entiende que hay de dos tipos: aquellas establecidas en base a la consonancia-disonancia de los intervalos que las constituyen (incluso en diferentes partes del acorde) y las que están constituidas por “un gráfico interno” (por ejemplo, la inversión de intervalos a partir de un eje central). En todos los casos, su uso dependería enteramente del contexto.

Trata como un caso aparte (,aunque más bien sería una categoría dentro de las armonías compuestas, entendemos), las armonías en espejo. Y dentro de esta, establece cuatro tipos:

- Un sonido estacionario genera diferentes reflexiones.
- Un sonido móvil generando reflexión.
- Los sonidos generadores por sí mismos se vuelven reflexivos moviéndose en sentido contrario.
- Los sonidos generadores se usan libremente.

## 9. Dirección armónica

Define “progresión<sup>19</sup>” como una sucesión de acordes que establece una dirección y tiene función formal, y da toda una serie de consejos para conseguir cierta direccionalidad, como tener en cuenta la tensión de los acordes, el movimiento de las voces, procurar coherencia entre melodía e interválica armónica, etc.

Dedica un apartado a la conexión de los acordes, entendiéndolo como la elección de qué acorde sigue a cada cual, y cómo se conectan entre sí, dando diferentes consejos generales para conseguir diferentes resultados sonoros.

En un apartado sobre la disonancia, es interesante destacar cómo recalca nuevamente que su apreciación depende del contexto casi enteramente, llegando a afirmar que “la disonancia existe sólo donde hay una norma de consonancia implicada o establecida”. Finalmente, dedica un apartado a la “mixtura”.

Pero en este capítulo hace una breve mención a algo que es especialmente interesante para nuestra investigación: “El movimiento acordal en el que los intervalos entre las fundamentales son libres cromáticamente no está gobernado por una escala sino por el movimiento horizontal de las voces” (Persichetti, 1985, p. 188). Es la primera vez que vemos una mención hacia la posibilidad de desarrollar armonías sin necesidad de emplear escalas. No hay alusión a cómo se puede emplear esto, ni ejemplos (lo cual es muy raro en el libro), pero al menos aparece esta posibilidad de realización.

## 10. Tiempos y dinámicas

---

<sup>19</sup> Conviene diferenciar el término “progresión” cuando es utilizado traducido de libros escritos en inglés, como aquí. En estos casos probablemente sería más razonable traducir “progresión” por “sucesión”, que es como es entendido el término en inglés, mientras que en castellano se suele entender también (o incluso, más a menudo) como una sucesión de acordes cuyas fundamentales se relacionan entre sí por una distancia interválica constante, como la conocida “marcha por quintas” o “círculo de quintas”.

De lo que concierne a nuestra investigación, en este capítulo lo interesante es el concepto de pandiatonicismo, que define como un tipo de armonía estática y diatónica a cualquier escala, en el que las estructuras verticales son resultado de cualquier tipo de combinación de intervalos sin dirección tonal, sin funciones.

### 11. Ornamentación y transformación

Menciona diferentes figuras ornamentales (las clásicas) y curiosamente introduce en este capítulo (y no en los de modos) la posibilidad de alterar la armonía de una escala (por ejemplo, dominantes secundarias o usar acordes del modo mayor en el menor y viceversa).

### 12. Centros tonales

Donde plantea algunas posibilidades para crear un centro tonal: así, en una de ellas, bastaría con tres acordes de una escala: la tónica, el acorde de una nota por encima, y el de una nota por debajo); reiterando un acorde de manera constante; y por el movimiento melódico en armonía equidistante sin fundamentales. Pero añade que si situamos dos extremos, uno de los cuales sería la tonalidad y el otro la atonalidad, el punto en el que uno termina y el otro comienza es indefinido.

Introduce el concepto de politonalidad, que implica varias tonalidades simultáneas, y por tanto no cualquier combinación poliacordal lo sería.

### 13. Síntesis armónica

En este capítulo destacan dos ideas: la transformación de un sistema armónico en otro, y la posibilidad de que de una célula melódica se extraiga tanto el material temático de una obra como la armonía.



### **2.1.9. “Enfoques analíticos de la música del siglo XX”, de Joel Lester**

El libro de Lester (2005) fue publicado por primera vez en 1989, y es un libro principalmente de análisis, más específicamente está centrado en el desarrollo de la Music Set Theory<sup>20</sup>. En él, el autor no establece ningún tipo de clasificación armónica de las que buscamos para este trabajo, aunque dedica un capítulo a hablar de las escalas de tonos enteros, la octatónica y la politonalidad desde el enfoque que se le da con este tipo de análisis.

Para nuestro propósito, este tipo de herramienta analítica, aunque poderosa, es poco práctica.

- En primer lugar, porque está especialmente pensada para el análisis de música serial. La misma estructura por capítulos del libro puede ilustrar esto. De los 16 capítulos de que consta, tras un primero de introducción, hay tres dedicados a cuestiones genéricas sobre timbre, textura, etc.; los cuatro siguientes están dedicados a mostrar el funcionamiento de la técnica analítica en sí; a continuación, un capítulo, el mencionado más arriba, dedicado a escalas y modos; y finalmente seis capítulos dedicados a hablar del serialismo más uno final dedicado a músicas “más recientes” (se mezclan diferentes conceptos estéticos).
- En segundo, lugar, porque implica un gran número de operaciones de cálculo que dificultaría el trabajo improvisatorio. Citando un ejemplo extraído del mismo libro, en la Figura 9 se aprecia el análisis de un fragmento de Debussy extrayendo el conjunto de clase de alturas que lo constituye:

---

<sup>20</sup> Teoría para el análisis musical cuyos fundamentos se encuentran en el libro de Howard Hanson citado anteriormente (Hanson, 1960).

EJEMPLO 6-1: Debussy, *La catedral sumergida*, Preludio núm. 10, Libro I.

**Profondément calme (Dans une brume doucement sonore)**

[sol=0] [0, 2, 4, 7, 9]

Figura 9: conjunto de clases de alturas de un fragmento del comienzo de *La catedral sumergida*, de Debussy

(Fuente: Lester, 2005, p. 91)

*Si se quisiera transportar este fragmento dos tonos ascendientemente primero se debería calcular el conjunto de clases de alturas que lo conforman (en este caso, lo que aparece en el pentagrama inferior), y a continuación sumarle cuatro a cada uno de ellos, tal y como se aprecia en la*

Figura 10:

conjunto:	0	2	4	7	9
más el intervalo de transposición:	+4	+4	+4	+4	+4
forma transpuesta resultante:	4	6	8	11	(13-12=) 1

Figura 10: operación para transportar cuatro semitonos el conjunto de clases de alturas de la Figura 9

(Fuente: Lester, 2005, p. 92)

Finalmente, este resultado habría que volver a reordenarlo para conformar el pasaje transportado.

### **2.1.10 “Introduction to Post-tonal theory”, de Joseph N. Straus**

Publicado en 1990, un año después del que acabamos de ver, el libro de Straus (2005) dedica solo un capítulo a hablar de modos, acordes, etc., estando el resto del libro dedicado al trabajo del análisis basado en la Music Set Theory, al igual que el anterior. En el mencionado capítulo, sin embargo, propone dos modos de organizar las progresiones de triadas en lo que denomina como “música post-tonal” que aportan novedades respecto a lo visto hasta ahora:

- La primera sería “motívica”, en la que las triadas se proyectan a lo largo de trayectorias bien definidas (pag. 158). Da tres formas básicas de este tipo de funcionamiento:

1. Puede funcionar bien por desarrollar un patrón específico (acordes que se mueven en progresiones por terceras, por ejemplo)
2. El segundo consistiría en girar alrededor de un acorde que sería el centro, y alrededor suyo se moverían acordes simétricamente.
3. Mixturas libres (aunque no pone nombre a la técnica).

- A la segunda la denomina “transformaciones triádicas”<sup>21</sup>, en las que un acorde se transforma en otro por el movimiento de uno de sus miembros, alterando el estado de su cualidad de mayor o menor o viceversa, y que estaría definida por dos cualidades: parsimonia

---

<sup>21</sup> Hay todo un cuerpo de análisis que ha tomado especial impulso en los últimos años y que se ha descrito como Neo-Riemannian, por estar inspiradas en las teorías de Hugo Riemann. Diferentes teorías y formas de abordar este tipo de análisis están incluidas en el libro “The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories” (Gollin y Rehding, 2011).

e inversión contextual. Describe tres operaciones básicas a las que añade una cuarta opción (SLIDE) y que mostramos en la Figura 11 <sup>22</sup>:

Name	Description	Contextual Inversion	Parsimonious Voice Leading	Example
P (Parallel)	Major and minor triad share the same root	Invert around the shared perfect fifth	One voice moves by 1 semitone	<p>P</p> <p>C<sup>+</sup> ← I<sub>G</sub> → C<sup>-</sup></p>
L (Leading-tone)	The third of a major triad becomes the root of a minor triad	Invert around the shared minor third	One voice moves by 1 semitone	<p>L</p> <p>C<sup>+</sup> ← I<sub>G</sub> → E<sup>-</sup></p>
R (Relative)	The root of a major triad becomes the third of a minor triad.	Invert around the shared major third	One voice moves by 2 semitones	<p>R</p> <p>C<sup>+</sup> ← I<sub>E</sub> → A<sup>-</sup></p>
SLIDE	Major and minor triad share the same root	Invert around the note that is the third of both triads	Two voices move by 1 semitone	<p>SLIDE</p> <p>C<sup>+</sup> ← I<sub>E</sub> → C<sup>#-</sup></p>

Figura 11: cuadro con las operaciones triádicas básicas (Fuente: Straus, 2005, p. 161)

En el mismo capítulo enumera algunas posibilidades de la escala octatónica, la hexátona de tonos enteros y la hexátona de semitono-tercera menor (todas simétricas), así como la posibilidad de que interactúen entre ellas.

### 2.1.11. “Materials and Techniques of Twentieth-Century Music” , de Stefan Kostka

Publicado por primera vez en 1990, el libro de Kostka (2011) tiene tres capítulos que son de nuestro interés:

<sup>22</sup> Sin embargo no menciona las operaciones secundarias N, S y H. Ampliamos este punto en el apartado 5.3.2.2.

- Uno dedicado a las escalas, en el que nombra a las más importantes por orden de cantidad de notas que contienen, de menor a mayor (pentatónica, tonos enteros, primera heptatónica, octatónica y cromática), y destacando de manera especial para nosotros la diferencia entre escala y modo, que aún no habíamos visto señalada.
- Otro capítulo dedicado a los acordes, en los que destaca en los de trece, la dificultad para identificar cuál puede ser la fundamental si están invertidos, pues cualquiera de sus notas podría ser la fundamental, y menciona la posibilidad de añadir u omitir notas, destacando el caso concreto de las “split chord members” (en las que una nota cromática se añade al acorde por ejemplo, fa-la-do-fa# o fa-la-do-lab); también enumera las posibilidades de acordes por segundas, cuartas y mixtos; añade además acordes procedentes de la escala de tonos enteros y poliacordes, aunque señala la importancia de que sean percibidos como tales, y no como acordes de 11ª o 13ª, por ejemplo.
- Finalmente hay un capítulo dedicado a “Harmonic Progression and Tonality”, donde remite principalmente a las teorías de Hindemith, pero señalando que apenas han tenido repercusión. Enumera las posibilidades de la politonalidad, de armonías creadas por la linealidad de las voces, de la atonalidad y el pandiatonicismo (moverse por la escala libremente, sin necesidad de usar acordes por terceras, cuartas o segundas como patrón fijo).

### **2.1.12. “Armonía”, de Diether de la Motte**

En su libro, Diether de la Motte (1989) plantea un enfoque diferente al habitual: en vez de buscar parentescos entre los recursos armónicos de los diferentes compositores, para ayudar a establecer pautas comunes que pueda tener en cuenta un alumno, se centra en las peculiaridades y, sobre todo, en la evolución histórica de la armonía, especialmente en

aquellos aspectos más reseñables de algunos de los compositores más relevantes. Así, no establece categorías ni tipologías de acordes, salvo al hablar de Debussy, mencionando la escala de tonos enteros y el sléndro, y las mixturas, de las que establece una clasificación (real, tonal, atonal, modulante, encuadre, sléndro y polifonía de mixturas, clasificación de la que no tenemos antecedentes).

### **2.1.13. “Techniques of the contemporary composer”, de David Cope**

Cope (1997) presenta un intento de abarcar toda la música del siglo XX haciendo un brevísimo esbozo de diferentes técnicas y estéticas en 21 capítulos.

Así, dedica un pequeño apartado a la politonalidad, y una tabla con algunos ejemplos de escalas a las que denomina como “no tonales” (que divide en modos, sintéticas y no-occidentales -entre las cuales, curiosamente, encontramos una denominada “Spain” -).



EXAMPLE 3.1. Various types of nontonal scales: modes, synthetic scales, and non-Western scales.

Figura 12: listado de “escalas no tonales” según David Cope (Fuente: Cope, 1997, p. 27).

Dedica bastante más espacio, sin embargo, a la construcción de acordes (segundas, terceras, cuartas y compuestos) y, en cuanto a la construcción de progresiones armónicas, se centra principalmente en la construcción según grados de tensión, pero sin explicar cómo

lograr los diferentes grados de consonancia o disonancia. Finalmente acaba asegurando que se pueden hacer todo tipo de combinaciones armónicas, nuevamente destacando la idea que habíamos visto en otros autores de que es posible emplear material temático como fuente de construcción de armonías.

#### **2.1.14 “Theories and Analysis of Twentieth-Century Music”, de J. Kent Williams**

El libro de Williams (1997) es, nuevamente, un libro dedicado a la Musical Set Theory, en el que el autor dedica un espacio a explicar la existencia y formación de los modos resultantes de la primera heptatonía (a la que se refiere como diatonicismo y le añade la posibilidad del pandiatonicismo) y la pentatónica, junto a la posibilidad de la politonalidad y la polimodalidad. Toma como un caso aparte las posibilidades de simetría: octatónicas y escala de tonos enteros.

#### **2.1.15. “Music of Twentieth Century”, de Ton De Leeuw**

El libro de Ton De Leeuw (2005), titula al capítulo cuarto “Simultaneity”, y es donde trata la armonía del siglo XX de manera específica (el resto del libro tiene capítulos dedicados al ritmo, la melodía, el timbre, etc.). En él no plantea ningún tipo de catalogación de recursos, aunque enumera algunos: diferentes escalas y modos (incluyendo la catalogación, que hace Messiaen de los modos, que asume como propia), acordes con notas añadidas, acordes paralelos (mixturas), politonalidad (realmente divide entre politonalidad, poliacorde y polivalencia<sup>23</sup>, definiendo esta última cuando en una misma tonalidad se producen simultáneamente dos funciones tonales enfrentadas), y acordes por terceras, cuartas y segundas.

---

<sup>23</sup> “Polyvalency” en el original.



Incluye el concepto de “Tone field”, aplicado a pasajes en los que apenas hay movimiento armónico (“strongly modal note constellations or, rather, considerable chromatic density through which harmonic tension may likewise be smoothed over” (p. 83)) y son frecuentes notas largas, ostinato, etc.

También incorpora el concepto de “note nucleus”, que sería una nota o un grupo de ellas que, por repetición, ocupa un lugar central, pero no como en la tonalidad, esto es, no por su relación con las alturas circundantes, sino por ese tipo de recursos empleados por el compositor.

El resto del capítulo realiza una serie de reflexiones sobre la evolución del pensamiento armónico en el siglo XX, pero sin repercusiones directas sobre el objeto de nuestra investigación (lo más reseñable es que nombra la teoría de Hindemith, pero sin añadir novedad a lo dicho por este).

#### **2.1.16 “A geometry of music harmony”, de Dimitri Tymozcko**

Tymozcko (2011) intenta presentar lo que él mismo denomina como una “práctica común extendida”. Es decir, una suerte de seguimiento de prácticas comunes a múltiples compositores que van más allá del periodo que Piston (1987) denomina como de “práctica común” (p. 45), tanto anteriores como posteriores al mismo. Así, intenta una definición amplia del concepto “tonalidad” que vaya más allá de la tonalidad funcional y que pueda incluir a compositores de diferentes épocas y estilos, “desde el comienzo del contrapunto occidental” hasta “los estilos tonales del último siglo -incluyendo jazz, rock y minimalismo-“ (Tymozcko, 2011, p. 4). Un objetivo enormemente ambicioso en un libro francamente interesante.

El libro tiene dos partes: una primera en la que explica su teoría general, cuya densidad impide ser resumida aquí, y una segunda en la que aborda análisis históricos para mostrar el funcionamiento de la teoría.

En esta primera parte, a la hora de hablar de escalas, por ejemplo, abarca un número amplio (en el cual sigue planteando la distinción entre modo y escala (p.188), que ya habíamos visto en Kostka (1990)) y que podemos apreciar en la Figura 13:

**Figure 5.8.6** Twentieth-century scalar composers potentially have a very wide range of scales and modes to work with.

Scale Type	Number of Scales	Number of Notes	Mode Types	Total Number of Modes
<b>Pentatonic</b>	12	5	5	60
<b>Whole tone</b>	2	6	1	12
<b>Hexatonic</b>	4	6	2	24
<b>Diatonic</b>	12	7	7	84
<b>Acoustic</b>	12	7	7	84
<b>Harmonic Min.</b>	12	7	7	84
<b>Harmonic Maj.</b>	12	7	7	84
<b>Octatonic</b>	3	8	2	24
<b>Chromatic</b>	1	12	1	12
<b>TOTAL</b>	70		39	468

*Figura 13: cuadro con número de posibilidades de las diferentes escalas (Fuente: Tymozcko, 2011, p. 188)*

En el mismo capítulo nombra el pandiatonicismo también, refiriéndose a él como “panscalar” (podríamos traducirlo como “panescalar”), definiéndolo como un uso de la escala con armonía poco consistente.

Dedica uno de sus capítulos, el nueve (ya en la segunda parte del libro), a la música del siglo XX (aunque el capítulo 10 está dedicado específicamente al jazz a partir de 1950), y en

el cual explica tres técnicas básicas que emplearían varios compositores del siglo XX para contrarrestar la influencia del creciente cromatismo:

- La *Chord-first composition* explotaría un movimiento armónico de voces eficiente para generar una secuencia de escalas sin relación entre sí. O dicho de otra manera, de cada acorde se generan escalas independientemente de que estas tengan algún tipo de conexión entre ellas.

- *Scale-first* usa un movimiento de voces eficiente para conectar escalas antes que acordes. Esto es, movimientos escalares producirían movimientos armónicos.

- *Subset technique* relaciona escalas por medio de acordes comunes o tipos de acordes comunes.

Su objetivo sería presentar una narrativa alternativa a las que se centran en la atonalidad y las vanguardias, que tratan al resto de músicas, según él, como si la evolución de la tonalidad se hubiera detenido en los tiempos de Brahms.

Común a estas tres técnicas está el “principio de compatibilidad acorde-escala” proveniente de los teóricos del jazz y que se resume en la Figura 14:

**Figure 9.1.1**  
Scale-first and  
chord-first  
composition.

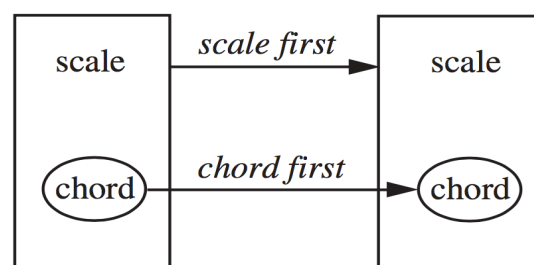


Figura 14: principio de compatibilidad acorde-escala (Fuente: Tymozcko, 2011, p.308)

Aquí, los acordes se entienden como subconjuntos de las escalas de cinco a ocho notas. Y una idea clave es que las escalas no son subproductos de los acordes, sino que son “objetos reconocibles por sí mismos, con su propio rol sintáctico” (Tymozcko, 2011, p. 308).

Un detalle curioso es que en este capítulo solo trata la armonía por terceras, pero sin embargo, cuando habla de los acordes por cuartas en el jazz (que cae fuera de este trabajo porque trata procedimientos armónicos jazzísticos a partir de 1950), comenta el hecho de que los compositores de jazz que querían buscar un sonido más moderno lo hicieron precisamente inspirándose en el uso de este tipo de acordes por compositores como Hindemith, Bartok o Stravinsky (Tymozcko, 2011, p. 359).

## **2.2. “Improvisación libre” e “Improvisación idiomática”.**

Emilio Molina, en su tesis *“Aportaciones del análisis y la improvisación a la formación del intérprete pianista: el modelo de los Estudios Op. 25 de Chopin”* (Molina, 2010) aborda una revisión de los principales tratados de improvisación idiomática (esto es, que se caracteriza por abordar la imitación de estilos o formas musicales de cierta tradición, mediante el control de técnicas concretas que pueden ser deducidas del análisis de obras<sup>24</sup>). Así, dedica un amplio espacio a los tratados de Carl Philipp Emanuel Bach (1949), Carl Czerny (1993 y 1979), Durand (1889, 1884 y 1881), Dupré (1925, 1937 y 1960), Yvonne Desportes y Alain Bernaud (1979) y Herbert Wiedemann (1992), que son tratados paradigmáticos en cuanto a la forma de trabajo, basada en propuestas de ejercicios en los que

---

<sup>24</sup> El uso de esta terminología (“idiomática” vs “libre”) es bastante habitual, aunque Pressing (1988) señala que realmente la denominada “libre improvisación” ha devenido con el tiempo a construir, paradójicamente, sus propios códigos y gestos y, por tanto, a erigirse en estilo. Derek Bailey, uno de los más destacados representantes de esta corriente, viene a decir algo parecido cuando señala que “puede ser altamente estilizada” aunque no está “atada a ningún tipo de constrictión idiomática” (Bailey, 1992, Introduction, xii).

el alumno debe controlar aspectos como la armonía, el contrapunto, tratamientos melódicos, etc., en diferentes tonalidades, como forma de desarrollar la creatividad desde el conocimiento. El autor destaca el dato de que, de entre todos estos tratados, son solo estos dos últimos los que basan sus ejemplos en análisis de obras de la literatura para el desarrollo de los ejercicios. Previo a ellos, eran los mismos autores de los tratados quienes creaban los ejemplos para aquellos aspectos que se quisieran trabajar. Pero todos coinciden en el trabajo sistematizado de estructuras, de creación a partir de propuestas dadas, de conocimiento de técnicas de desarrollo armónico, motivico, etc.

El propio Emilio Molina es continuador de este enfoque pedagógico: creador del IEM (Instituto de Educación Musical), ha realizado una importante y trascendental labor en las últimas décadas para la recuperación y práctica de la improvisación musical. Para ello su labor ha ido más allá de las clases de improvisación en diferentes centros públicos y privados, desarrollando una labor incesante impartiendo cursos para alumnos y docentes por toda la geografía española (entre los que destaca el curso que anualmente celebra en Salamanca – antes en Toledo-) o la creación de una editorial (Enclave Creativa, cuya página web puede ser consultada en <http://enclavecreativa.com>) dedicada a la producción y difusión de todo tipo de tratados que fomentan la labor creativa por medio del análisis de obras y puesta en práctica de ejercicios basados en dichos análisis. Se puede apreciar la evolución de los escritos de Molina en el mismo sentido que él ve la aportación fundamental de Desportes y Bernaud (1979): en sus dos primeros tratados de improvisación (Improvisación al Piano, volumen I (1994) e Improvisación al piano, Volumen II (1994)), el primero dedicado a la práctica de patrones rítmicos y el segundo a la práctica de estructuras armónicas, los ejercicios y ejemplos son todos autoría del propio Molina. Sin embargo, en el tercer volumen (Molina, Roca y García (2001)), dedicado a las estructuras melódicas, se parte del análisis de obras de

la literatura universal para extraer técnicas que sirvan para el desarrollo de melodías propias. Y sus últimos libros son más específicos aún centrándose en el análisis de los Estudios de Chopin (Molina, 2010), de donde extrae todo tipo de recursos rítmicos, motivicos, armónicos y propuestas para la práctica al piano.

Frente a esta tradición histórica de la improvisación referida a una serie de características idiomáticas que habría que seguir para una creación “correcta”, en el siglo XX, especialmente a partir de su segunda mitad, nuevas corrientes comenzaron a abogar por la creación espontánea que pretende estar libre de todo tipo de constricciones estilísticas. Así, desde la grabación de “Intuition”, de Lennie Tristano (1949), toda una suerte de improvisadores fueron desarrollando posibilidades en torno a la idea de crear en el mismo momento de la interpretación, en conceptos progresivamente más abiertos. En este tipo de improvisaciones sería el propio contexto y la evolución de lo que cada uno de los músicos interactuantes realizara, lo que definiría el devenir de la creación. De este modo, la exploración tímbrica o la textural fueron sustituyendo a la creación inspirada en melodías o estructuras armónicas definidas previamente, y que caracterizaban la música de jazz hasta ese momento, liberando en teoría al músico de cualquier tipo de límite estilístico/normativo y permitiéndole desarrollar libremente ideas basadas en cualquier posibilidad sonora que le apeteciera explorar en el momento. Numerosos músicos, como Cecil Taylor, John Coltrane, Derek Bailey, etc., fueron apuntalando este movimiento y acrecentando su influencia paulatinamente. Pero fue con el álbum de Ornette Coleman, “*Free Jazz: A Collective Improvisation*” (1961), más de una década después de la grabación del referido de Tristano, cuando se daría el definitivo pistoletazo de salida a toda una corriente cuya influencia llega hasta nuestros días.

Y es que la influencia de esta corriente en la pedagogía de la improvisación ha tenido también una gran importancia, pues rompe con el enfoque tradicional del profesor seleccionando e impartiendo contenidos sobre los cuales se espera cierto tipo de resultados por parte del alumnado, para dirigirse a un enfoque en el que el profesor hace música con los alumnos escuchando sus propias propuestas y ayudándoles a encontrar su camino de manera autónoma. El docente no es quien decide qué recursos se deben emplear para la creación. De esta manera, en los libros dedicados a la libre improvisación el discurso cambia de manera radical para hablar de “trabajar sin referentes normativos, es decir, sin materiales de apoyo” (Alonso, 2008, p. 19) o que las “únicas restricciones que tiene el improvisador libre son las acciones musicales que realiza él o alguno de sus compañeros y sus propios objetivos” (Alonso, 2008, p. 45). La crítica a la improvisación idiomática e incluso a la música escrita desde puntos de vista que incluyen la política y las estructuras sociales y económicas se encuentra en diferentes libros como los de Benson (2003) o Watson (2004).

En este apartado veremos la categorización que Pressing (1988) hace de las aproximaciones pedagógicas a la improvisación, por una parte, y por otra la propuesta que a partir de ella Hickey (2009) elabora intentando integrar todos estos enfoques desde una nueva perspectiva. Posteriormente se verá cómo abordan pedagógicamente, los pocos tratados de improvisación que incluyen contenidos de armonía característica del siglo XX, su estudio.

### **2.2.1. La clasificación de Pressing**

El artículo de Jeff Pressing “Improvisation: methods and models” (1988) sigue siendo referencia a día de hoy para hablar de improvisación y específicamente de la pedagogía de la improvisación. En él, el autor propone cinco modelos básicos de aproximaciones a la enseñanza de la improvisación:

- En un primer modelo, que sería abrumadoramente mayoritario en los textos históricos occidentales, la improvisación es composición en tiempo real y no debe haber diferencia entre las dos. Habría sido dominante antes del Barroco pero hacia el siglo XVIII sería un fenómeno raro.
- Un segundo modelo estaría basado en series de patrones, modelos y procedimientos específicos destinados a producir música que estilísticamente sería “apropiada”. En este grupo irían desde los tratados de Quantz (1966) hasta los “how-to-do-it books” característicos en el mundo jazzístico, como el de Coker (1964).
- Un tercer modelo, cuyos orígenes sitúa en la pedagogía Dalcroze y que resume, citando a Doerschuk, como “plantear problemas destinados a provocar respuestas personales”.
- Un cuarto modelo implicaría la presentación por parte del profesor de entidades musicales (generalmente motivos), dejando que sea el estudiante quien infiera por su propia cuenta de qué manera se producen. Sitúa como ejemplos desde el Radif persa<sup>25</sup> hasta los procedimientos típicos en la enseñanza del blues y el jazz de transcripción de solos e imitación de los mismos.
- El quinto modelo estaría ligado a las ideas de auto-realización de la psicología humanística, basada en los conceptos de creatividad y expresividad individual. La improvisación sería el estudio de relaciones directas entre comandos cerebrales e interpretaciones musculares en orden a expresar los propios sentimientos musicales.

---

<sup>25</sup> Una serie de melodías transmitidas por tradición oral.

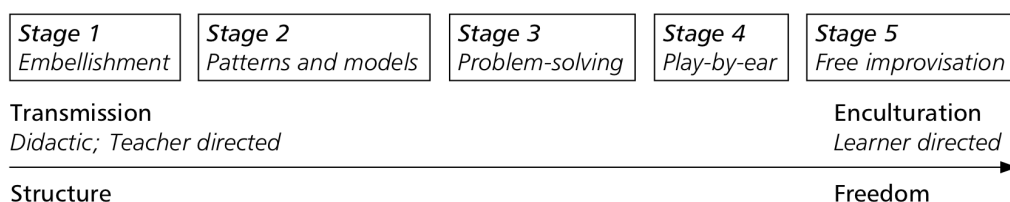


Sin embargo, tal y como señalaba el autor en este artículo, apenas hay investigación sobre técnicas óptimas para el desarrollo de las habilidades para improvisar.

### 2.2.2. La propuesta de Maud Hickey

Maud Hickey, en un interesante artículo titulado “Can improvisation be “taught”?” (Hickey, 2009) intenta encontrar un modelo que presente un balance entre una enseñanza de la improvisación estructurada y lo que denomina como “libertad”.

Tras hablar de cómo la palabra “enseñar” abarca un amplio espectro que va desde la transmisión directa y dirigida por el profesor hasta el concepto de “enculturación”, presenta los modelos citados más arriba de Pressing adaptados al continuo existente de gradaciones entre estos términos, tal y como se aprecia en la Figura 15:



**Figure 2** Pressing’s stages of improvisation and the continuum of teaching

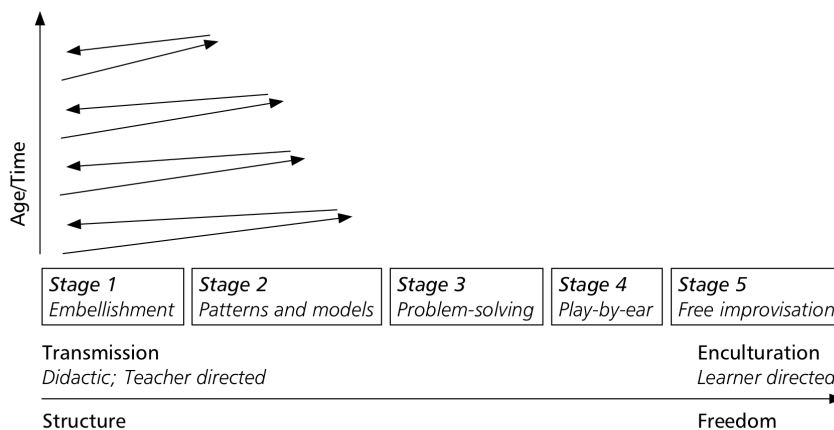
*Figura 15: relación entre los modelos de Pressing y el continuo de modelos de enseñanza (Fuente: Hickey, 2009, p. 288)*

En resumen, su visión es que los modelos de enseñanza centrados en las constricciones estilísticas tienen la ventaja de ser eficaces para solucionar problemas y desarrollar habilidades muy concretas como la comprensión del fenómeno armónico o mejorar habilidades rítmicas, pero que pueden bloquear la disposición creativa a improvisar libremente y están alejados de lo que ocurre fuera de la escuela. Estos métodos, así, están

encaminados a lograr un producto que intenta asegurar el “éxito” rítmico o tonal, y suelen dar a los estudiantes elecciones muy limitadas, siendo el camino al producto improvisado dirigido por el profesor, cuando no cuidadosamente prescrito.

Ella considera que la disposición a improvisar en los niños es algo natural, y que las habilidades necesarias para improvisar en “idiomas” o géneros específicos debe ser aprendida, guiada por un profesor como modo más eficiente. Sin embargo debe haber un balance entre un modelo al que imitar, y la libertad para responder al entorno mediante la improvisación libre. La improvisación libre sería una actitud innata en el niño que hay que procurar cuidar y mimar, sino potenciarla para ayudarle en su camino a desarrollar su propio estilo.

Así, dice que mientras que en la escuela<sup>26</sup> la aproximación tradicional sería como presenta en la Figura 16:

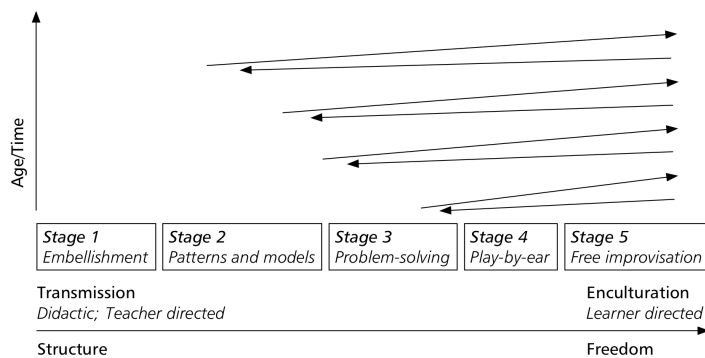


**Figure 4** Traditional approaches to improvisation in school music

*Figura 16: aproximación tradicional a la enseñanza de la improvisación (Fuente: Hickey, 2009, p. 293)*

Habría que dirigirse a un modelo como el que presenta en la Figura 17:

<sup>26</sup> Evidentemente, se refiere al modelo de EEUU.



**Figure 5** Proposed approaches to improvisation in school music

*Figura 17: modelo de Hickey para la enseñanza de la improvisación (Fuente: Hickey, 2009, p. 293).*

Y así, cita a Green:

El papel de los profesores debería ser estar apartado, observar, diagnosticar, guiar, sugerir y modelar, intentar tomar la perspectiva de los alumnos y ayudarles a conseguir los objetivos que se habían puesto a si mismos (Hickey, 2009, p. 294).

Según esta clasificación de la pedagogía de la improvisación, para los intereses de nuestra investigación es necesario el trabajo con tratados que afronten los modelos uno al tres (según la categoría de Pressing citada), sin perjuicio de que incorporen elementos de los otros modelos. Tanto porque el objetivo de nuestro trabajo va encaminado más hacia quienes (tanto docentes como alumnos) puedan necesitar de este tipo de trabajo para esos modelos, como porque en ese tipo de modelos es donde más fácil va a ser encontrar los contenidos que buscamos. Así, los libros específicamente dedicados a la libre improvisación, como el de Chefa Alonso “Enseñanza y aprendizaje de la improvisación libre. Propuestas y reflexiones.” (2014) caen por completo fuera de nuestro objeto de estudio. A su vez, aunque hay innumerables tratados para la improvisación de jazz y de blues, están orientados a conceptos más modernos, generalmente de los 60 en adelante, incluso, con lo que tampoco cabe

incluirlos aquí. Finalmente, hay algunos (muy pocos) libros dedicados a la improvisación de música de corte “clásica” (en su mayoría dedicados al mundo del órgano en concreto), pero están totalmente orientados a la tonalidad, con lo que finalmente hay solo unos pocos libros con contenido que incluya armonía propia de la primera mitad del siglo.

### **2.3. La armonía del siglo XX en los tratados de improvisación.**

En este apartado mostraremos los únicos tratados que hemos encontrado que tengan algún tipo de contenido relacionado con la presente investigación.

#### **2.3.1. “Improvisation in music; ways toward capturing musical ideas and developing them”, de Gertrude Price Wollner.**

El libro de Gertrude Price Wollner (1963) tiene una amplia variedad de capítulos con diferentes objetivos y contenidos: desde la improvisación para la danza (capítulo XV) hasta para estimular la imaginación (capítulo VI). Con contenidos relacionados con nuestra investigación encontramos de los capítulos XII al XIV, en los que se combinan de manera diversas formas de afrontar la armonía: desde armonización libre de líneas diatónicas con acordes no diatónicos hasta usos más tonales y empleo de clusters. Pero tras mostrar tipos de acordes y presentar algunas posibilidades, no hay más teoría, pues se confía más en la capacidad del alumno para desarrollar su propio camino a partir de unos cimientos muy básicos. Tal y como dice en la introducción,

[...] improvisation can even be self-taught. Of course, some direction is needed, and this book is intended to supply direction, but I can assure the

reader that it has been demonstrated many times that self-teaching in improvisation can be successful (Wollner, 1963, p. 11).

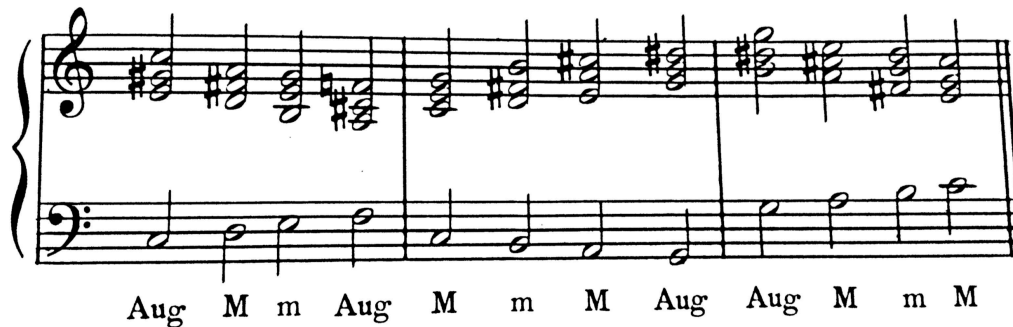


Figura 18: Propuesta para armonizar un bajo diatónico con acordes de diferentes tipos (Fuente: Wollner, 1963, p. 113)

### 2.3.2. “Improvising: How To Master The Art”, de Gerre Hancock.

El libro de Gerre Hancock (1994) es presentado por el autor como un libro de ejercicios informal, un compendio de ideas muy básicas para guiar en la dirección hacia la maestría en la improvisación. Realmente está pensado para la improvisación en el servicio litúrgico, lo cual es apreciable viendo simplemente el título de los capítulos (Interludio, Himno, Himno ornamentado, etc.). En la introducción también dice que la aproximación es la misma en cada capítulo: (1) analizar alguna pieza de alguno de los compositores favoritos, (2) escribir una adaptación y (3) practicar al teclado lo escrito, con lo cual se asemeja al tipo de planteamiento que buscamos. Pero para el propósito de nuestra investigación el libro se centra únicamente en la primera heptatonía y planteando acordes por terceras de manera exclusiva. Incluso en la bibliografía que cita y recomienda, se puede apreciar que los textos de armonía recomendados son el de Piston (1987) y el del “Tratado de Armonía” de Hindemith (1943).

Here is an outline for our improvisation:

**Example 1** Adagio 1 (x denotes Hymn tune) 3

Manual I Solo  
*mf* x x x x x x x x x x

Manuals  
 Manual II Accompaniment  
*mp*

Pedal  
*mp*

5 7

etc. x etc. x x etc. x

etc. etc. etc. etc.

etc. etc.

Figura 19: muestra de propuesta para improvisar del tratado de Hancock (Fuente: Hancock, 1994, p. 85).

### 2.3.3. “Anto Pett’s teaching system”, de Anto Pett.

El libro de Anto Pett (2007) es muy corto, y básicamente consta de una entrevista a cargo de Etienne Rolin y una propuesta de series de ejercicios que este último resume en una gráfica que le habría mostrado el propio Anto Pett y que mostramos en la Figura 20:



Figura 20: resumen de la clasificación de ejercicios propuesta por Anto Pett (Fuente: Pett, 2007, p. 5)

Según Pett los ejercicios están pensados para comenzar desde el exterior del círculo hasta el interior, y pretenden potenciar diferentes aspectos que van desde la memoria hasta el trabajo inconsciente y meramente intuitivo, e incluso pasando por juegos libres con modos y escalas.

En este sentido el libro solo tiene un apartado en el que haya trabajo de algún modo vinculado a la armonía, en su página 12: plantea la posibilidad de jugar con escalas y modos y esto, indica, en algún momento puede llevar a jugar con politonalidad y polimodalidad. Sin

embargo no plantea ningún tipo de ejercicios concretos encaminados a desarrollar estas dos últimas posibilidades, ni análisis de obras que planteen técnicas de este tipo.

### **2.3.4. “Improvisación y acompañamiento”, de Juan Manuel Cisneros, Ignacio J. Doña, Julia Rodríguez y Emilio Molina.**

El libro de Cisneros, Doña, Rodríguez y Molina (2007) “Improvisación y acompañamiento” está planteado desde el enfoque de la metodología IEM<sup>27</sup>, que es explicada en la misma introducción del libro:

1. Lectura y análisis: donde se analiza material de diferente procedencia en base a su estructura formal y melódica, patrones rítmicos y análisis armónico.
2. Ejercicios de armonía al piano: derivados del análisis
3. Acompañamiento: realización de ejercicios de acompañamiento de melodías en base a lo anteriormente trabajado.
4. Improvisación: creación de piezas inspiradas en las técnicas trabajadas hasta ese momento.

De los once capítulos de que consta el libro, dos están dedicados a contenido del tipo que buscamos para la presente investigación:

En el capítulo nueve, denominado “Pentatonismo y modalismo”: donde da siete escalas pentatónicas (no explica que son diferentes modos de la misma escala, es decir, que son todas

---

<sup>27</sup> El IEM (Instituto de Educación Musical) es una asociación que tiene como fin la difusión de la metodología de improvisación musical creada por Emilio Molina. Ha destacado en España en los últimos años por su enorme labor de difusión de la improvisación, tanto como objetivo en sí, como articulada como medio para una educación musical integral. Se puede conseguir más información en su página web: <http://www.iem2.com>



la misma transportada e invertida<sup>28</sup>, curiosamente, cuando sí lo hace con la primera heptatonía, que trata justo a continuación).

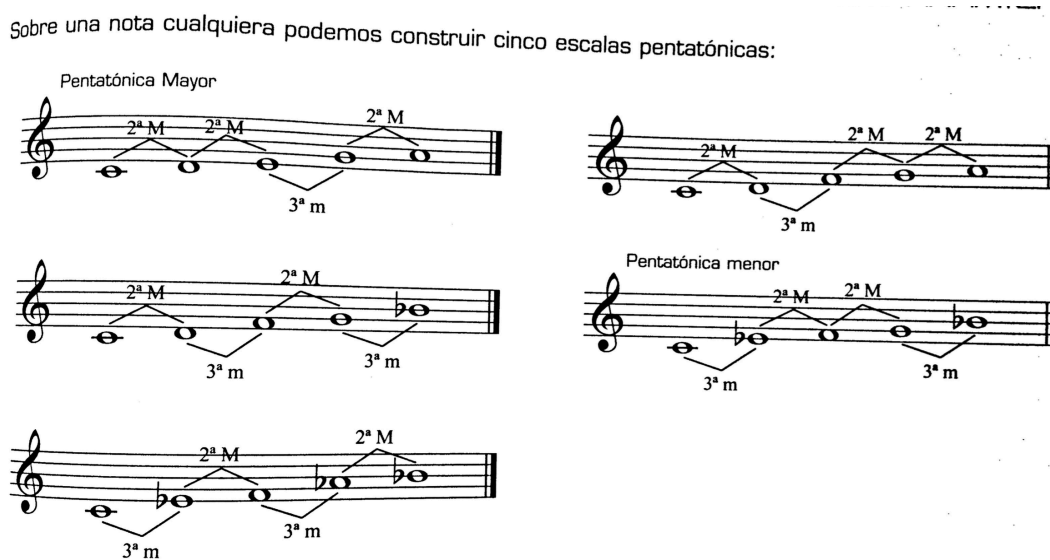


Figura 21: las cinco escalas pentatónicas según Cisneros (Fuente: Cisneros et al. , 2007, p. 113).

Con ella presenta una gran variedad de ejercicios prácticos para practicar.

A continuación presenta la primera heptatonía y presenta algunas posibilidades de los modos eólico y dórico, acompañados de una serie de ejercicios.

El capítulo once, denominado “Iniciación a la música del siglo XX” lo dedica al “Impresionismo”, y se centra en el empleo de mixturas y de la escala de tonos hexátona de tonos enteros, nuevamente con profusión de ejercicios.

#### 2.4. La improvisación al piano y la armonía del siglo XX en el currículo español y canario.

Emilio Molina (2010) aborda en su tesis un minucioso análisis sobre la evolución de los estudios de improvisación en la legislación española desde 1830, fecha en la que se crea el

<sup>28</sup> El término “inversión” aplicado a una escala como sinónimo de “modo” proviene de Alois Haba (1984)

Conservatorio de Madrid (mediante la Real Orden del 15 de julio de 1830 (Gaceta del 16 de septiembre)), hasta la implantación de la LOE, con lo que los aspectos básicos de nuestra descripción han sido obtenidos de allí apuntando, empero, matices en aspectos que la tesis de Molina no aborda por no ser objeto de su investigación. A partir de la implantación de la LOE, tanto el análisis del desarrollo del currículo canario, así como el de la LOMCE y su desarrollo ulterior también en el currículo canario son de nuestra autoría.

Asumiendo que un análisis pormenorizado de todos los aspectos de las leyes no es necesario, nos centraremos en aquellos aspectos relacionados con el estudio de la armonía y de la improvisación.

#### **2.4.1 Legislación hasta 1990**

Cinco hitos marcan la legislación hasta este momento:

- La Real Orden del 15 de julio de 1830 anteriormente citada, por la que se crea el Conservatorio de Madrid (Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina), en la que aparece la asignatura de Acompañamiento por parte de un profesor de piano.
- La Ley de Instrucción Pública de 9 de septiembre de 1857, en su artículo 55 (más conocida como Ley Moyano (Gaceta 10-12-1847)) en la que se designa la carrera de compositor y no la de instrumentista, donde desaparece esta asignatura, para reaparecer en 1901 con la recomposición del Conservatorio de Música y Declamación (en el Real Decreto de 14 de Septiembre de 1901, Reglamento del Conservatorio de Música y Declamación. Artículo 1), que había sido disuelto en 1868 (en el Real decreto 15 de Diciembre de 1868. Decreto declarando disuelto el Conservatorio de Música y Declamación y creando en Madrid una Escuela nacional de Música. Artículo 1).

Hasta este momento, como señala Molina, la figura del Maestro Compositor era la predominante, tanto por el sueldo, mejor pagado que el resto de profesores de otras asignaturas, como por posición administrativa, pues en la Real Orden de 1830 lo que se concreta es la carrera de Maestro de composición, no la de instrumentista.

- En 1917 un nuevo Real Decreto introduciría un importante cambio, pues ahora ““El Real Conservatorio de Música y Declamación [...] tiene por objeto la enseñanza de la música vocal e instrumental” (Real Decreto 25 de agosto de 1917 (Ministerio de Instrucción pública, Gaceta 30), artículo 1), y donde figura la asignatura de Acompañamiento al piano. Pero hasta aquí esta figura, la de acompañante al piano no ha venido nunca seguida de una concreción sobre su papel. Como pregunta Molina (2010) ,

¿Se trata de practicar el repertorio de lied o de otras músicas en donde el piano se utilice como acompañante? o ¿estamos ante una asignatura con materias similares a las actuales con bajo cifrado, acompañamiento de melodías, reducción de partituras, etc.? (p. 67).

- En 1942, un nuevo decreto da continuidad a la asignatura pero con un mayor grado de concreción: “ [...] Acompañamiento al piano (bajo cifrado, melodías acompañadas, transporte y reducción de partituras antiguas y modernas)” Decreto 15 de Junio de 1942. Ministerio de Educación Nacional, (BOE 4/7/1942) Artículo 3o.). De esto Emilio Molina induce “aunque con todas las precauciones posibles” que esta figura podría haber tenido los mismos contenidos en las legislaciones anteriores.
- En 1966 aparece el decreto comúnmente conocido como “plan 66” (Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre (BOE, 24-10-66), sobre reglamentación general de los conservatorios de música), centrado principalmente en “aspectos organizativos y

estructurales y menos en la concreción de los aspectos educativos y pedagógicos” (ibidem, página 68). Así, el decreto no entra en objetivos ni contenidos de las asignaturas, limitándose a enunciar sus nombres, con lo que en el Grado Medio aparecería la asignatura “Repentización instrumental, Transposición instrumental y Acompañamiento. (Realización repentizada al piano de bajos cifrados, de armonización de melodías y de reducción de partituras)” (Ibídem, Título II, artículo 5o, apartado 3). Esta asignatura era materia obligada para varias especialidades (Profesor Superior de Composición, de Piano, etc.) y a su vez tenía su titulación específica (Profesor Superior de “Solfeo, Teoría de la música, Transposición y Acompañamiento”).

En 1968 una orden de la Dirección General de Bellas Artes incluye un ejercicio de improvisación en el examen final de Grado Superior de Profesor Superior de Música Sacra (Orden 21 de Junio de 1968 (B.O. Educación y Ciencia 29 de Julio, núm. 61). Reglamento de exámenes de fin de grado o asignatura. Anexo I. Punto 11). Pero esto planteaba un problema bastante absurdo que comenta Molina, y es que un alumno podía realizar su examen de final de carrera de órgano sin comunicar al tribunal si quería obtener la titulación de Órgano o la de Música Sacra, con lo que una vez realizado el caos estaba garantizado:

Entonces alguien, en la Administración tendría que acordarse especialmente de leer este punto sobre la improvisación y comunicar al alumno que necesita esta parte del examen que en ningún sitio se convoca puesto que no hay asignatura que lo imparta ni lo programe. ¿Es entonces cuando el Conservatorio va a convocar un Tribunal para juzgar un ejercicio que en ninguna asignatura se imparte ni se exige? Recordemos que los exámenes no se convocan para un título sino para una asignatura. (Molina, 2010, p. 70)

Como se puede apreciar el contenido específico improvisatorio no está presente salvo de manera muy constreñida en la citada asignatura de Acompañamiento. A su vez, y como señala Molina, el contenido de las asignaturas instrumentales se ve limitada a un listado de obras que aprender, sin referencia alguna a la creación, incluso en instrumentos como piano, órgano, clave, etc. En resumen, “sólo se vislumbra una obsesión por el repertorio” (Molina, 2010, p. 71). A su vez,

En una asignatura tan emblemática como el Solfeo y Teoría de la música. En su programa de examen, tanto en el IV como en el V cursos no hay ni una referencia, ni lejana, al análisis o a la improvisación. En conclusión, la visión de este reglamento de exámenes nos sitúa perfectamente en un mundo de intérpretes con una cada vez mejor y más depurada técnica instrumental pero vacíos de contenido analítico e improvisatorio. (Molina, 2010, p. 72).

#### **2.4.2. Legislación LOGSE**

La implantación de la Ley Orgánica de 1990, más conocida como plan LOGSE (Ley Orgánica 1/1990, de 3 de Octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo (BOE 04-10-90)), que fue desarrollada en el Real Decreto 756/1992 (BOE 27-08-92), supuso importantes cambios estructurales en los conservatorios. Dotó, contra lo que hemos visto en los anteriores planes, de objetivos, contenidos y evaluaciones a todas las materias, en un cambio que podemos adjetivar sin duda alguna como de radical. En Canarias se adoptó el currículo de mínimos del Ministerio sin introducir cambios, con lo cual lo que aquí quede dicho valdrá para el caso canario.

Molina destaca un objetivo general para el Grado Medio que aparece en el artículo 8: “e) Aplicar los conocimientos armónicos, formales e históricos para conseguir una interpretación

artística de calidad”, por cuanto implica que una interpretación artística de calidad necesita de esos “conocimientos armónicos, formales e históricos” y la consecuente tipificación de la asignatura de Armonía como obligatoria para todas las especialidades instrumentales.

En el Grado Elemental dos asignaturas constan como obligatorias: la de Instrumento y la de Lenguaje Musical, sustituyendo esta última a la anterior de Solfeo.

En esta última se desgranán numerosas referencias a los contenidos que nos ocupan, la improvisación y la armonía. Así,

Sensibilización y conocimiento de grados y funciones tonales, escalas, alteraciones. Sensibilización, identificación y reconocimiento de elementos básicos armónicos y formales -tonalidad, modalidad, cadencias, modulaciones, frases, ordenaciones formales: repeticiones, imitaciones, variaciones, contraste, sobre obras adaptadas al nivel (Real Decreto 756/1992, de 26 de junio, por el que se establecen los aspectos básicos del currículo de los grados elemental y medio de las enseñanzas de música, (BOE 27-08-92). Anexo I.a, lenguaje musical. Contenidos.)

O “Utilización improvisada de los elementos del lenguaje con o sin propuesta previa”  
(Ibid. Anexo I.a, lenguaje musical. Contenidos.)

También en los criterios de evaluación encontramos numerosos ejemplos:

12. Improvisar estructuras rítmicas sobre un fragmento escuchado.
13. Improvisar melodías tonales breves. Este criterio pretende comprobar la asimilación por parte del alumno de los conceptos tonales básicos.

16. Improvisar individual o colectivamente pequeñas formas musicales partiendo de premisas relativas a diferentes aspectos del lenguaje musical” (Ibid. Anexo I.a. Lenguaje musical. Criterios de evaluación.)

Como señala Molina en el mismo texto, que en los criterios de evaluación aparezca la improvisación es especialmente significativo: el profesor debe trabajar estos aspectos si está obligado a evaluarlos.

En cuanto se refiere a la asignatura Instrumento, en todos ellos salvo percusión<sup>29</sup> consta esta frase en sus contenidos:

Iniciación a la comprensión de las estructuras musicales en sus distintos niveles -motivos, temas, periodos, frases, secciones, etc.- para llegar a través de ello a una interpretación consciente y no meramente intuitiva. (Ibid. Anexo I.a. Instrumentos. Introducción)

Con todas las implicaciones que ello conlleva para la práctica del análisis en el aula, dándole una importancia especial al considerarlo necesario para la interpretación.

A su vez, y aunque solo en unos pocos instrumentos (Flauta de pico, Percusión y Viola da gamba), se hace referencia explícita a la improvisación: “Práctica de la improvisación” (Ibid. Anexo I.a. Instrumentos. Flauta de Pico. Contenidos), “Práctica de la improvisación en grupo” (Ibid. Anexo I.a. Instrumentos. Percusión. Contenidos.), “Desarrollo de la improvisación para fomentar la memoria musical e introducir a la práctica de la interpretación histórica” (Ibid. Anexo I.a. Instrumentos. Viola da gamba. Contenidos.).

---

<sup>29</sup> Que Molina atribuye con más probabilidad a un error, habida cuenta que sí consta en todos los demás.

Critica Molina, con razón a nuestro entender, que no aparezcan estas referencias en el resto de instrumentos ni, con más gravedad aún, referencia alguna en los criterios de evaluación de ninguno de ellos (ni siquiera los mencionados Flauta de pico, Percusión y Viola da gamba), dado que en la práctica supone que el profesorado encargado de la impartición de la asignatura no dará tanta importancia a dichos contenidos.

En el Grado Medio las materias obligatorias para cualquier alumno serán: Armonía, Coro (para los alumnos de instrumento no orquestal), Lenguaje musical, Música de cámara y Orquesta (para los alumnos de instrumento orquestal) e Instrumento.

En la asignatura Armonía destaca el hecho ya comentado de que aparecen por primera vez unos objetivos y contenidos comunes, el empleo del análisis, el estímulo de la capacidad creativa, etc. Pero además se concreta en aspectos como el desarrollo del oído, de la creación de estructuras, del empleo de la instrumentación, etc., que obligaban, al menos sobre el papel, a muchos profesores que centraban el trabajo de esta asignatura a la realización en texturas corales (muchas veces de manera exclusiva), a ampliar el número de actividades de aprendizaje.

A lo descrito por Molina hasta aquí cabe añadir algunas cuestiones relativas a la asignatura y que atañen a nuestra investigación:

- En primer lugar, que en el desglose de contenidos, objetivos y criterios de evaluación solo se hace referencia al sistema tonal en exclusiva. Esto en sí no es demasiado chocante pues es muy usual y no solo en España, sino que resulta justificable en parte dada la gran preponderancia de este sistema armónico en la historia (incluso presente) de la música occidental. Pero se echa de menos el ampliar sus contenidos a recursos más actuales usados incluso en medios audiovisuales como películas y videojuegos, o en músicas populares urbanas, como el rock, el blues, el pop, etc. En todo caso estos



contenidos contrastan, o mejor expresado, no terminan de formar un conjunto cohesionado, con lo que al mismo tiempo se pide en Lenguaje Musical, como veremos un poco más abajo.

- En segundo lugar, cabe destacar el siguiente párrafo:

En el grado medio la enseñanza de la Armonía estará centrada, básicamente, en el estudio de dicho sistema tonal, pero siempre considerado bajo un doble prisma sincrónico-diacrónico: Por un lado, considerando que el sistema tonal, posee unas estructuras cerradas en sí mismas, que precisamente son estudiables y analizables por la permanencia que conlleva el que dichas estructuras estén estrechamente conectadas a un estilo perfectamente definido; por otro lado, no se debe perder de vista en el estudio de la Armonía que cada estilo ocupa su lugar en el devenir diacrónico del lenguaje musical de Occidente, y que en sus elementos morfológicos y su sintaxis están presentes elementos y procedimientos de su propio pasado y, en forma latente, las consecuencias de su propia evolución. (Ibid. Anexo I.b. Armonía. Introducción.)

El interés radica en que ese objetivo es el que tenemos fijado para la presente investigación: la posibilidad de crear un marco de referencia similar (con sus limitaciones), pero de recursos armónicos característicos de la primera mitad de siglo, que permita tanto el análisis y la creación diacrónica como sincrónica en la mayor medida posible.

En la asignatura de Coro solo hay dos frases relacionadas con nuestra investigación: “e) reconocer los procesos armónicos y formales a través del repertorio vocal” (Ibid. Anexo I. b. Coro Grado Medio Objetivos.), y por otro lado,

Análisis e interpretación de repertorio de estilo polifónico y contrapuntístico a cuatro y más voces mixtas con o sin acompañamiento instrumental. [...] Análisis e interpretación de obras de repertorio coral de diferentes épocas y estilos, así como de otros géneros y otros ámbitos culturales (Ibid. Anexo I. b. Coro Grado Medio Contenidos.)

Pero nuevamente son aportaciones significativas que van apareciendo repartidas por entre todas las materias, y que dan una visión amplia del profundo cambio que se quiere realizar respecto a los planes anteriores de estudio.

En la asignatura de Lenguaje Musical hay una interesante aportación que contrasta con el contenido que habíamos comentado sobre la de Armonía:

Si el mundo tonal en sus formulaciones básicas constituyó el cometido primordial del Grado Elemental, ahora, su lenguaje debe constituir trabajo paralelo con la práctica de un lenguaje pos-tonal y atonal, dándole técnicas y códigos para su acercamiento y comprensión (Ibid. Anexo I. b. Lenguaje Musical. Grado medio. Introducción.)

Esto es, los recursos armónicos de los que hablamos en esta investigación. Curiosamente no se tratan en Armonía, pero en Lenguaje Musical se le da la importancia de constituir un trabajo “paralelo”, es decir, a la par.

A su vez, como señala Molina, la importancia de esta frase: “Todo este catálogo de acciones debe dirigirse a potenciar unas actitudes de desarrollo orgánico en las facultades

creativas y analíticas el alumno” (Ibid. Anexo I. b. Lenguaje Musical. Grado medio. Introducción).

En las asignaturas de Música de Cámara y de Orquesta no hay aspectos destacables en contenidos sobre análisis, armonía o improvisación.

Sobre la asignatura de Instrumento, tras citar frases con expresiones como “La tarea del futuro intérprete consiste, por lo tanto, en [...]” (Ibid. Anexo I. b. Grado Medio. Instrumentos. Introducción), u otras como

El trabajo sobre esas otras disciplinas, [...] no cobran todo su valor más que cuando son plena y conscientemente asimilados e incorporados al bagaje cultural y profesional del intérprete” (Ibid. Anexo I. b. Grado Medio. Instrumentos. Introducción)

Tras ellas, decimos, señala Molina principalmente una cuestión:

¿Por qué ese empeño en describir los estudios de música de Grado Elemental y Medio con el único objetivo de formar intérpretes? (Molina, 2010, p. 89).

Esta pregunta de Molina no solo la compartimos, sino que no podemos resistirnos, contagiados por la pasión que se aprecia en su escritura, apuntar al menos una breve reflexión: por un lado, una asignatura que verse principalmente sobre tocar un instrumento no tiene por qué tener como objetivo formar un intérprete. Ser intérprete no es más que una de las posibilidades que puede tener un músico que usa su instrumento para desarrollar su labor artística profesionalmente (y sin necesidad siquiera de ser profesional): desde improvisador (de jazz, libre improvisación, música clásica, etc.) hasta músico de rock, pop, etc. Pero es que además el instrumento puede ser solo uno de los medios empleados por un músico que realmente quiere dedicarse a la composición, desde la de música escénica o sinfónica hasta la de medios audiovisuales. Con lo cual este planteamiento tanto de que la asignatura

Instrumento como (y sobre todo) el Grado Medio en general, estén dedicados a la formación de intérpretes es lo que creemos que realmente debería extrañar, y no que alguien exprese que dedicar todo el trabajo de una institución, desde el capital humano hasta el estrictamente monetario, hasta el tiempo de los alumnos que en ella se encuentren a un único objetivo cerrado, siendo tan rica la variedad de posibilidades.

Por otro lado, Molina señala cómo el término improvisación solo aparece en los instrumentos de música antigua (menos el arpa), posiblemente porque a la hora de la redacción del Decreto se fuera consciente de la importancia que tiene improvisar para poder interpretar realmente ese tipo de repertorio, en el que la improvisación en vivo era parte de la obra en numerosas ocasiones.

La conclusión final a la que llega Molina y que no podemos sino compartir es que el plan supone un esfuerzo importante de estructuración y de dotación de objetivos, contenidos y criterios de evaluación a las diferentes materias, que aclaran enormemente lo que se pretende. A su vez la introducción de los conceptos de análisis e improvisación, y la exigencia de que haya unos mínimos de estos en algunas materias, suponen también una aportación significativa a lo que había hasta ese momento. Sin embargo, al vertebrar todo alrededor de la asignatura Instrumento, y enfocando esta de manera cerrada y exclusiva al de interpretación (es decir, tocar música de otros autores), todas estas buenas intenciones quedan muy en segundo plano frente al concepto de técnica e interpretación de repertorio, que sigue siendo el eje central de toda la enseñanza musical.

Solo nos resta añadir el fuerte empujón que supone esta legislación para el desarrollo de las ideas de que estudiar música puede ser un trabajo estructurado, consciente y analítico que

nos permite superar nuestras limitaciones, frente a la idea de que solo la intuición y el talento individual son los propulsores de una carrera artística.

#### ***2.4.2.1 Orden de 28 de agosto de 1992 (Grados Elemental y Medio)***

Esta nueva Orden (Orden de 28 de agosto de 1992 (BOE 09-09-92) por la que se establece el currículo de los grados elemental y medio de música y se regula el acceso a dichos grados) establece el currículo de los grados medio y elemental, cuyos aspectos básicos habían sido definidos en el Real Decreto que acabamos de resumir. Salvo detalles que se comentarán a continuación, el texto básico es la repetición de este último.

##### ***2.4.2.1.1. Anexo I.b. Asignaturas del Grado Elemental***

La única novedad importante aparece con la asignatura Coro, que ahora es considerada dentro de las enseñanzas básicas, y en la que se introduce el siguiente texto: “improvisación vocal en grupo: formas y composiciones polifónicas no convencionales (texturas, atmosferas, efectos, etc.)” (ibid. Orden. Coro. Contenidos). También en Viola da Gamba una pequeña frase: “Desarrollo de la improvisación” (Ibíd. Orden. Instrumentos. Viola da gamba. Contenidos.). Por lo demás el texto es prácticamente idéntico al del Decreto.

##### ***2.4.2.1.2. Anexo II.b. Asignaturas obligatorias de Grado Medio***

Al igual que pasaba en el grado elemental, en el Grado Medio el texto de varias asignaturas es prácticamente calcado al del Real Decreto, como es el caso de Coro, Música de Cámara, Orquesta, Lenguaje Musical e Instrumentos.

En Armonía aparecen algunas novedades, no menores. En objetivos tenemos “d) tocar esquemas armónicos básicos en el Piano” (ibíd. Orden. Anexo II.b) Armonía. Objetivos) , y

principalmente entre los criterios de evaluación “13. Improvisar en el Piano, a partir de esquemas propuestos, los encadenamientos de acordes y procedimientos de la armonía tonal estudiados” (ibíd. Orden. Anexo II.b) Armonía. Criterios de evaluación). Como habíamos comentado más arriba, hasta este momento lo común en muchas clases de armonía era la realización de ejercicios escritos a cuatro voces que además, como señala Molina (2010, p. 105), rara vez siquiera se escuchaban. Así pues el hecho de que el alumno tenga que tocarlos, escucharlos e incluso adquirir la suficiente soltura como para manejarlos de manera práctica creando en tiempo real es un avance de considerables dimensiones.

Sin embargo destaca la introducción de Acompañamiento, Piano Complementario, Fundamentos de Composición y Análisis por variados motivos.

En Acompañamiento, que como hemos visto es una asignatura que aparece con bastante reiteración en las legislaciones desde 1830, las palabras análisis, improvisación y armonía son una constante, aunque con el pero que señala Molina (2010, p. 101) de estar enfocadas a la interpretación una vez más:

- c) improvisar unidades formales a partir de un esquema armónico dado, así como el acompañamiento a una melodía a partir o no de un bajo cifrado, [...]
- e) demostrar los reflejos necesarios para resolver, en el momento, las posibles eventualidades que puedan surgir en la interpretación, f) valorar la improvisación como una práctica que desarrolla la creatividad y la imaginación musical (Ibid. Orden. Anexo II.b) Acompañamiento. Objetivos).

La asignatura de Análisis es una novedad por completo en la legislación española. El hecho de que se dedique un horario y un espacio al trabajo de pensar analíticamente, de diseccionar una partitura e intentar comprender el pensamiento que hay detrás, supone un

cambio revolucionario a todos los niveles para la formación de los futuros músicos respecto al funcionamiento hasta este momento.

Por otro lado, la asignatura Fundamentos de Composición termina de redondear el vuelco que este plan propone y que ya habíamos comentado sobre la asignatura Armonía. Ahora el alumno deberá improvisar, tocar y crear obras libres o imitativas (romántico, clásico y barroco), entre otras actividades dirigidas a crear y poner en práctica lo aprendido mediante el análisis.

En lo que respecta a nuestra investigación, debemos añadir a estas observaciones que nuevamente el trabajo se centra en lo tonal. Aunque en los criterios de evaluación se abre un cierto margen de oportunidad para el profesorado que quiera ampliar esta perspectiva (cuando se pide “identificar mediante el análisis de obras de las distintas épocas del lenguaje musical occidental” en los criterios 11, 12 y 13), lo cierto es que el contexto en el que está situado (“invenciones en el estilo de J.S.Bach”, “cánones”, “corales a capella en el estilo de J.S.Bach”, “contrapunto simple o de especies”, “componer pequeñas obras instrumentales (o fragmentos) en los estilos barroco, clásico y romántico”, etc.), indican claramente que todo está encaminado hacia el lenguaje tonal. Nuevamente, no ya las corrientes más vanguardistas de principios de siglo o de la postguerra: ni siquiera el jazz y las músicas populares urbanas aparecen reflejadas como posibilidad para los alumnos interesados en estas materias.

Nos queda finalmente Piano Complementario, obligatoria para todos los instrumentistas, que podría haber sido una poderosa herramienta para redondear todos los objetivos que se han ido viendo desgranados a lo largo del resto de materias (salvo Instrumento) relacionados con el desarrollo de la creatividad y el análisis, pero que, como comenta Molina, no queda desarrollado de manera clara, centrándose así principalmente en una herramienta para la mejora de la lectura polifónica.

#### ***2.4.2.2. El Grado Superior LOGSE***

En 1995 llegaría la implantación del Grado Superior LOGSE mediante Real Decreto (Real Decreto 617/1995, de 21 de abril, por el que se establece los aspectos básicos del currículo del grado superior de las enseñanzas de música y se regula la prueba de acceso a estos estudios (BOE 6 de junio de 1995)), que trae como una de sus principales novedades la equiparación a la de licenciado universitario.

Al igual que hace Molina, nos limitaremos a la especialidad de Piano, que es el área en la que está centrada nuestra investigación. Así, la especialidad durará cuatro años y queda definida de esta manera:

**Piano:** perfeccionamiento de las capacidades artística, musical y técnica, que permitan abordar la interpretación del repertorio más representativo del instrumento. Estudio de los criterios interpretativos aplicables a dicho repertorio, de acuerdo con su evolución estilística. (180 horas).

**Análisis:** estudio de la obra musical a partir de sus materiales constructivos y de los diferentes criterios que intervienen en su comprensión y valoración. Conocimiento de los diferentes métodos analíticos y su interrelación con otras disciplinas. Fundamentos estéticos y estilísticos de los principales compositores, escuelas y tendencias de la creación musical contemporánea. Práctica escrita e instrumental de los elementos y procedimientos armónicos y contrapuntísticos de las diferentes épocas y estilos. (180 horas).

**Coro:** interpretación del repertorio coral habitual a capella y con orquesta. Profundización en las capacidades relacionadas con la lectura a primera vista, la comprensión y respuesta a las indicaciones del director, y la integración en el conjunto. (90 horas).



**Historia de la música:** profundización en el conocimiento de los movimientos y las tendencias fundamentales en la historia de la música: aspectos artísticos, culturales y sociales. (90 horas).

**Improvisación y acompañamiento:** la improvisación como medio de expresión, improvisación a partir de elementos musicales (estructuras armónico-formales, melódicas, rítmicas, etc.) o extra musicales (textos, imágenes, etc.). Aplicación de la improvisación a la práctica del acompañamiento. (90 horas).

**Música de cámara:** profundización en los aspectos propios de la interpretación camerística. Desarrollo de la lectura a primera vista y de la capacidad de controlar, no sólo la propia función, sino el resultado del conjunto, en agrupaciones con y sin director. (120 horas) (Real Decreto 617/1995. Anexo II, Piano.)

Nuevamente, Análisis e Improvisación incluidas.

#### ***2.4.2.3. Orden de 25 de Junio de 1999***

Con esta Orden (Orden de 25 de junio de 1999 (BOE, 03-07-99) por la que se establece el currículo del grado superior de las enseñanzas de Música) se completan las materias básicas expuestas anteriormente, y con una distribución de asignaturas para cada especialidad según el siguiente esquema:

a) Asignaturas obligatorias,

A: Conocimientos centrales de la especialidad.

B: Conocimientos teórico-humanísticos.

C: Práctica instrumental o vocal de conjunto.

D: Conocimientos diversos relacionados con la especialidad.

b) Asignaturas optativas.

c) Asignaturas de libre elección (Orden de 25 de junio de 1999. Octavo).

La configuración de la especialidad además propone tres itinerarios entre los que escoger especializarse en los dos últimos años de carrera:

a) Solista;

b) Música de Cámara con piano, y

c) Acompañamiento vocal (Orden de 25 de junio de 1999. Artículo séptimo.

Itinerarios formativos.)

Y la distribución de asignaturas queda entonces de esta manera a lo largo de los cuatro años de carrera independientemente de la especialidad que se escoja, por un lado:

Piano (18 créditos)

Análisis (6 créditos)

Educación auditiva (4,5 créditos)

Historia de la música (12 créditos)

Organología (6 créditos)

Práctica armónico-contrapuntística (12 créditos)

Coro (12 créditos)

Música de cámara (12 créditos)

Evolución estilística del repertorio (13,5 créditos)

Fundamentos de mecánica y mantenimiento (6 créditos) Improvisación y acompañamiento (6 créditos)

Lectura e interpretación de la música contemporánea (9 créditos)

Repentización (3 créditos)

Repertorio orquestas con acompañante (3 créditos) (Orden de 25 de junio de 1999. Anexo I. Especialidad: Piano.)

Más las correspondientes a cada itinerario:

Itinerario Solista:

Repertorio solista contemporáneo (9 créditos) Repertorio orquestal con acompañante (3 créditos)

Itinerario Música de Cámara: Música de Cámara (12 créditos)

Itinerario Acompañamiento vocal: Acompañamiento vocal (9 créditos)

Transposición (3 créditos) (Orden de 25 de junio de 1999. Anexo I. Especialidad: Piano.)

Finalmente,

A todo esto hay que unir las asignaturas optativas (27 créditos), las de libre elección (18 créditos) y un Trabajo de Investigación sobre un tema libre que haga referencia a la especialidad correspondiente. Todo ello suma un total de 180 créditos a lo largo de 4 años. (Molina, 2010, p. 123)

Ahora las asignaturas tienen un breve descriptor que servirá de guía para el desarrollo de las correspondientes programaciones en los departamentos de los conservatorios. Así, en el caso de Análisis e Improvisación y Acompañamiento que cita Molina:

**Análisis:** estudio de la obra musical a partir tanto de sus materiales constructivos básicos [elementos melódicos, rítmicos y armónicos, estructuras

formales, texturas, timbres, criterios de organización del material (proporción, coherencia, contraste, etc.)], como de todos aquellos criterios que conduzcan, desde distintos puntos de vista, a un hábito de reflexión para una mejor comprensión del hecho musical como producto artístico: criterios tanto estilísticos, históricos, o socioculturales, como de interrelación con otras disciplinas: teoría de la información, psicoacústica, semiótica, psicología cognitiva y de la forma, etc. Información sobre los distintos métodos analíticos, en lo referente a sus fundamentos especulativos y procedimientos técnicos.

**Improvisación y Acompañamiento:** la improvisación como medio expresivo: Principios generales para desarrollar la capacidad creativa. Tipos de improvisación: Libre y condicionada. Formas y estilos de improvisación. Análisis de formas improvisadas. Desarrollo progresivo de la improvisación a partir de elementos musicales (estructuras armónico-formales, melódicas, rítmicas, etc.) o extra musicales (textos, imágenes, etc.). Aplicación de la improvisación a la práctica del acompañamiento (Orden de 25 de junio de 1999. Anexo II.)

Nosotros añadimos además una asignatura que creemos útil apuntar para nuestra investigación:

**Práctica Armónico-Contrapuntística:** práctica escrita e instrumental de los diferentes elementos y procedimientos armónicos y contrapuntísticos del sistema tonal occidental, así anteriores y posteriores al mismo. (Orden de 25 de junio de 1999. Anexo II.)

Donde vemos que nuevamente y de manera clara el centro de atención es el sistema tonal, pero ahora abierto a posibilidades de repertorios más recientes que los de la práctica común (aunque en la redacción ya se puede apreciar que como algo totalmente secundario). Esto, junto a la inclusión en la asignatura de Improvisación y Acompañamiento de la figura de la improvisación libre, así como no el definir en ningún momento los límites de lo que se debe trabajar en cuanto a estilos, recursos armónicos, etc., deja abiertas grandes y nuevas posibilidades para la formación de los pianistas. Pero a su vez nuevamente lo deja a expensas de que un profesor quiera o no incluirlo, con todas las ventajas y peligros que ello conlleva.

#### **2.4.3 Ley Orgánica 2/2006 (LOE)**

La entrada de la LOE (Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación) sirvió de base para la publicación del Real Decreto del 22 de diciembre (Real Decreto 1577/2006, de 22 de Diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de Mayo, de Educación). Comparte con la Orden y el Decreto (que ahora queda derogado) de 1992 muchos puntos en común, hasta el punto de hacer copia literal de párrafos.

Las principales novedades son:

- Articula la posibilidad de compartir estudios musicales con los de educación general en centros de enseñanza integrada (Real Decreto 1577/2006. Capítulo VI. Artículo 20. Punto 1. De acuerdo con el artículo 47.1 de la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, las Administraciones educativas facilitarán al alumnado la posibilidad de cursar simultáneamente las enseñanzas artísticas profesionales y la educación secundaria.)

- La aparición de nuevas asignaturas como Banda o Conjunto, pero especialmente las de Jazz, Flamenco o incluso las músicas populares, hasta ahora impensables en los centros de formación musical reglada, y la posibilidad para las comunidades autónomas de incluir instrumentos según sus propias tradiciones (Real Decreto 1577/2006. Disposición adicional primera. Creación de nuevas especialidades).

#### ***2.4.3.1. Asignaturas del Grado Profesional***

Las asignaturas de Música de Cámara y Armonía siguen exactamente igual que en la legislación anterior. Coro y Lenguaje Musical son prácticamente idénticas también a la anterior legislación, con pequeñas variaciones.

Sin embargo en Banda y Conjunto (recordemos que son nuevas asignaturas) y en todas las de Instrumento salvo Cante Flamenco, aparece un punto nuevo y común: “Aplicar con autonomía progresivamente mayor los conocimientos musicales para la improvisación con el instrumento” (Real Decreto 1577/2006. Cada uno de los instrumentos. Objetivos). Lo más probable del caso de Cante Flamenco, como señala Molina (2010, p. 129) es que se trate de un error, habida cuenta de esta excepcionalidad. En todo caso, este punto es un avance significativo en la legislación habida cuenta lo existente hasta este momento, aunque con un pero que hay que apuntar ineludiblemente: para el logro de este objetivo, en Piano, objeto de nuestro estudio (igualmente le ocurre al resto de los instrumentos “sinfónicos”, con excepción de Percusión) no hay nada en el apartado de contenidos que se dirija a su consecución en la legislación. Pero nuevamente podemos apuntar otro paso significativo que sí aparece, y en los criterios de evaluación, con toda la importancia que ello conlleva:

- 5) Demostrar solvencia en la lectura a primera vista y capacidad progresiva en la improvisación sobre el instrumento. Este criterio evalúa la competencia

progresiva que adquiriera el alumnado en la lectura a primera vista así como su desenvolvura para abordar la improvisación en el instrumento aplicando los conocimientos adquiridos (Real Decreto 1577/2006. Instrumentos. Criterios de evaluación).

Las implicaciones de este punto son grandes: ahora los profesores tienen un objetivo claro marcado por la ley, “conocimientos musicales para la improvisación” (Real Decreto 1577/2006. Cada uno de los instrumentos. Objetivos) y además a la hora de evaluar la progresión del alumnado deben tener en cuenta su evolución respecto a la hora de abordar la improvisación.

#### ***2.4.3.2. El Grado Superior***

Con el Real Decreto 1614/2009264, de 26 de octubre (Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (BOE 27-10-2009)), las enseñanzas superiores se incorporan al denominado Espacio Educativo Europeo adoptando los créditos ECTS “como la unidad de medida que refleja los resultados del aprendizaje y el volumen de trabajo realizado por el estudiante para alcanzar las competencias de cada enseñanza” (Real Decreto 1614/2009, preámbulo), además de la expedición del Suplemento Europeo al Título para facilitar la movilidad de estudiantes españoles por Europa. Así, ahora se habla de Grado y Postgrado en la estructura de estas enseñanzas.

Posteriormente el El Real Decreto 631/2010269, de 14 de mayo (Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de grado en música establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (BOE 5.6- 2010)) será donde se definan tanto los contenidos básicos del plan de

estudios, como definir las “competencias transversales y generales del Título de Graduado o Graduada en Música, así como las competencias específicas y los perfiles profesionales para cada una de las especialidades y se establecen las materias de formación básica y las materias obligatorias de cada especialidad con sus descriptores y número de créditos correspondientes” (Real Decreto 631/2010. Preámbulo).

Realmente poco añade este Real Decreto pues deja su desarrollo a las Comunidades Autónomas, limitándose, por ejemplo, en el caso del piano a las materias de Cultura, pensamiento e historia y Lenguajes y técnica de la música.

A continuación pasamos a analizar y comentar los desarrollos a los que dio lugar este Real Decreto en la Comunidad Autónoma de Canarias.

#### ***2.4.3.3. La LOE en Canarias***

Con el Decreto 364/2007, de 2 de octubre (Decreto 364/2007, de 2 de octubre, por el que se establece la ordenación y el currículo de las enseñanzas profesionales de música en la Comunidad Autónoma de Canarias.), se establece la ordenación y el currículo de las enseñanzas profesionales de música en la Comunidad Autónoma de Canarias. En este apartado veremos el desarrollo que hace dicho decreto de los Grados Profesionales y Superior en los ámbitos de estudio que atañen a esta investigación.

##### ***2.4.3.3.1. Grado Profesional***

En el preámbulo del Decreto 364/2007 de 2 de octubre, se confirma que el instrumento “se constituye como el eje vertebrador de la formación” pero previamente había quedado dicho que “se espera” que la formación no se quede aquí, sino que “también se extienda a la aprehensión del hecho musical como creación y acción humanas, cuya comprensión requiere



del concurso de diversas perspectivas: histórica, cultural o social.” (Decreto 364/2007, Disposiciones generales).

En sus objetivos generales aparecen dos puntos relacionados con el desarrollo de la creatividad:

d) Conocer y desarrollar los valores de la música, como vía para el autoconocimiento y desarrollo personal, integrando la conciencia corporal, la sensibilidad, la imaginación, la personalidad, la reflexión, la comunicación, la cooperación, el disfrute y la creatividad en la realización de producciones artístico-musicales (Decreto 364/2007. Artículo cuarto, Objetivos Generales)

Donde se entiende la importancia de la creatividad como parte del desarrollo personal; el segundo punto en el que aparece dice “g) Desarrollar su potencial creativo como instrumentista o cantante explorando las posibilidades expresivas del instrumento o de la voz.” (Ibídem). Ambos puntos de manera muy generalista emplean la palabra creatividad, pero hace falta ver cómo se concreta qué se entiende por esta.

En el artículo 20 (Decreto 364/2007. Artículo 20, Asignaturas) se enumeran las asignaturas comunes a todos los instrumentos, que serán Instrumento, Lenguaje Musical, Armonía, Educación Auditiva, Coro e Historia de la Música. En el Anexo I es donde se establecen las asignaturas obligatorias para cada especialidad. Cuando se consulta este último, lo primero que llama la atención es que hay un grupo completo de instrumentos que no tienen ninguna asignatura relacionada con la improvisación. Así, Arpa, Clarinete, Contrabajo, Fagot, Flauta Travesera, Oboe, Percusión, Saxofón, Viola, Violín, Violoncello, Trombón, Trompa, Trompeta y Tuba (Decreto 364/2007. Anexo I. Asignaturas propias de

cada especialidad), junto a Instrumentos de cuerda pulsada del Renacimiento y Barroco, Instrumentos de púa, Flauta de pico y Viola da gamba, siendo el caso de estos últimos especialmente llamativo dado que para una correcta interpretación de buena parte de su repertorio requiere improvisar.

En el mismo Anexo II se enumeran las asignaturas optativas, entre las cuales aparece Iniciación al jazz (Decreto 364/2007. Anexo II. Catálogo de asignaturas optativas de oferta obligatoria.) como la única relacionada con la improvisación o la armonía.

En el Anexo IV se desglosan los objetivos, contenidos y criterios de evaluación de cada una de las asignaturas. En las que competen a nuestro estudio:

- Armonía es una copia literal de la anterior legislación, y no hay nada fuera de la armonía tonal.
- En la especialidad de Piano solo un objetivo relacionado con la armonía (“Conocer de manera general las estructuras armónicas de las obras que se trabajen” (Decreto 364/2007. Anexo IV. Piano)) y nada con la Improvisación. El pensamiento sigue girando en torno a la interpretación como único objetivo general, finalmente.
- En Análisis, sin embargo, sí que el campo de estudio se amplía y así en los contenidos se dice que abarca “obras de diferentes épocas y autores, desde el canto gregoriano hasta la actualidad” (Decreto 364/2007. Anexo IV. Análisis.)
- En Fundamentos de Composición, una de cal y otra de arena: se dice que se debe “Conocer los principales elementos y procedimientos compositivos de las diferentes épocas y autores, desde el canto gregoriano hasta la actualidad” (Decreto 364/2007. Anexo IV. Fundamentos de Composición), pero solo “Utilizar los principales elementos y procedimientos compositivos de las épocas barroca, clásica y romántica” (Ibídem). Afortunadamente el alumnado podrá elegir si aplicar alguno de dichos procedimientos compositivos actuales (de los que en los

contenidos no se enumera ninguno) dado que podrá “Realizar pequeñas obras libres con el fin de estimular el desarrollo de la espontaneidad creativa”

- En Improvisación y Acompañamiento se desglosan toda una serie de objetivos y contenidos que, de ser bien llevados a cabo en la práctica, garantizan una sólida base al alumnado, excepto en armonía que no sea tonal, puesto que nuevamente todo gira en torno a esta.
- Afortunadamente los alumnos que cursan Piano Complementario tienen también un objetivo claro: “Fomentar la improvisación como una práctica que desarrolla la imaginación musical y estimula la creatividad” (Decreto 364/2007. Anexo IV. Piano Complementario), entre otras prácticas relacionadas con el trabajo armónico y el análisis.

#### ***2.4.3.3.2. El Grado Superior***

Con la publicación de la Orden de 29 de Abril de 2011 (ORDEN de 29 de abril de 2011, por la que se aprueba, con carácter experimental, la implantación de los estudios oficiales de Grado en Música, Arte Dramático y Diseño en el ámbito de la Comunidad Autónoma de Canarias, BOC nº91.), y con el fin de “introducir modificaciones en la oferta educativa, con el fin de adecuarla a las nuevas enseñanzas de grado” (Ibídem), se implantan en Canarias, “con carácter experimental”, los estudios oficiales de Grado en Música. En sus anexos se deberían desglosar toda la organización y contenido de los planes de estudio, pero por error no se publicaron los anexos correspondientes.

Este error se subsana con la publicación, en el BOC nº99, de la Resolución de 12 de Mayo de 2011 (Resolución de 12 de mayo de 2011, por la que se corrige el error de hecho detectado, por omisión, en la publicación de la Orden de 29 de abril de 2011, que aprueba, con carácter experimental, la implantación de los estudios oficiales de Grado en Música, Arte

Dramático y Diseño en el ámbito de la Comunidad Autónoma de Canarias, al no insertarse los anexos I, II y III (BOC no 91, de 9.5.11)., BOC nº99.), donde están los necesitados anexos.

En definitiva, la LOE trae a los estudios superiores en Canarias en la práctica pocas novedades. Una, no menor, es la separación de oferta de especialidades. En la sede de Gran Canaria se ofertarán Interpretación y Pedagogía, y en la de Tenerife, Interpretación y Composición (Resolución de 12 de mayo de 2011, BOC nº99, ANEXO I.). Otra es la publicación de los créditos ECTS correspondientes a cada una de las asignaturas ofertadas por especialidad, junto a su correspondiente carga lectiva.

En lo que respecta a nuestro estudio la reducción de Improvisación en la especialidad de Composición, reducida a una asignatura en el último año de carrera, como especialmente en Interpretación, donde desaparece por completo, es lo más llamativo. Afortunadamente en la especialidad de Pedagogía hay ahora tres cursos de Improvisación. Sin embargo, como vemos, en el global el total es negativo. Con esta ley queda claro el menosprecio ante actividades creativas y la importancia específica de la improvisación en la educación integral del músico.

Tanto los descriptores de Armonía como los de Improvisación se mantienen igual, copiados literalmente de la anterior legislación.

#### **2.4.4. Orden de 14 de marzo de 2014**

La publicación de la Orden del 14 de marzo de 2014 (ORDEN de 14 de marzo de 2014, por la que se modifica parcialmente la Orden de 29 de abril de 2011, que aprueba, con carácter experimental, la implantación de los Estudios Oficiales de Grado en Música, Arte Dramático y Diseño en el ámbito de la Comunidad Autónoma de Canarias y se culmina el proceso de implantación experimental de dichos estudios, BOC nº66) es la que en la

actualidad rige sobre el currículo de la Comunidad Autónoma de Canarias. En ella se corrigen diferentes aspectos de la Orden del 29 de abril de 2011, como la adecuación a la Ley Orgánica de Mejora de la Calidad Educativa (LOMCE, Ley Orgánica de mejora de la calidad Educativa, BOE nº2 de 10 de diciembre de 2013) con la que se restaura la denominación de “título Superior de Música” frente a la de Grado. Además, se procede a redistribuir las especialidades ofertadas por ambas sedes, quedando ahora en la sede de Gran Canaria Interpretación, Pedagogía y Composición, y en la sede de Tenerife Interpretación, Composición y Musicología (Orden de 14 de marzo de 2014. Anexo I. Enseñanzas autorizadas en el Conservatorio Superior de Música de Canarias: Oferta educativa). Finalmente, se ofertan ahora itinerarios diferenciados por especialidades, destacando de manera significativa, por cuanto eran antigua reivindicación dada su enorme demanda, los de Jazz y Música Moderna en Interpretación (Ibídem).

Pero no son estas las únicas novedades: en la especialidad de Composición vuelve la Improvisación, con una importante presencia al pasar a tener tres cursos; y paralelamente, en Interpretación también pasa ahora a ocupar tres cursos con una carga lectiva de una hora semanal; pero sorprende positivamente que esta decidida apuesta por la improvisación llegue incluso a la especialidad de Musicología, con exactamente la misma carga que las dos especialidades anteriores.

Aunque los descriptores sean los mismos que en las legislaciones anteriores, definitivamente esta apuesta por la inclusión de la improvisación en todas las especialidades, más la inclusión de los nuevos itinerarios, invitan a ser optimistas. A poco que el profesorado ponga de su parte para conseguir los objetivos marcados en el desarrollo de las habilidades creativas, deberían notarse paulatinamente la incorporación de todas estas novedades en las futuras generaciones de músicos canarios.

**MARCO EMPÍRICO (DISEÑO Y  
DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN)**

### 3. MARCO EMPÍRICO (DISEÑO Y DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN).

#### 3.1. Hipótesis.

La presente investigación parte de dos hipótesis generales de partida: apenas hay información, y mucho menos centralizada y estructurada en algún punto de referencia, acerca de procedimientos armónicos no diatónicos en la primera mitad del siglo XX. Por otro lado, el estudioso de la armonía, de la composición o la improvisación que quiera encontrar un catálogo actualizado y ordenado de recursos armónicos característicos de la primera mitad del siglo XX, no tiene un único lugar donde localizarlo y debe indagar entre numerosos artículos de análisis musical, libros de armonía, historia, etc., para hacerse una composición de lugar.

De estas dos hipótesis generales nacen ya, más específicamente:

1. No hay un catálogo actualizado de procedimientos armónicos característicos de la primera mitad del siglo XX actualizado y de enfoque pedagógico.
2. En los libros sobre improvisación hay escasa información sobre este tipo de recursos armónicos.
3. Hay carencia de información unificada sobre la utilización de procedimientos armónicos desarrollados no escalarmente en la primera mitad del siglo XX.
4. Es posible reunir y catalogar un compendio de recursos armónicos no diatónicos<sup>30</sup> usados en la primera mitad del siglo XX con el objetivo de ser empleados de manera pedagógica.
5. La información actualmente dispersa puede reunirse en un cuadro taxonómico actualizado que abarque los diferentes recursos armónicos desarrollados por los compositores de la primera mitad del siglo XX.

---

<sup>30</sup> según la definición que daremos en el apartado 5.3.1.1.

### **3.2. Objetivos.**

Nuestra investigación pretende responder a dos preguntas básicas:

- El estado de la cuestión respecto al estudio de la armonía de esta época, ¿nos permite poder esbozar un marco general que pueda mostrarse de manera didáctica para introducir a su estudio, bien sea de manera sincrónica como diacrónica?
- Y más concretamente, ¿es posible identificar recursos armónicos no escalares en este periodo, ajenos a la música serial, cuyo comportamiento pueda ser descrito de manera que podamos imitarlo y reproducirlo?

Una vez planteadas las preguntas que guiarán la investigación, los objetivos generales a conseguir son:

- Objetivo 1: recopilar y analizar la documentación existente en diferentes tipos de tratados en torno a formas de clasificar la armonía no tonal de la primera mitad del siglo XX.
- Objetivo 2: documentar y catalogar recursos armónicos no diatónicos empleados por los compositores de este periodo ajenos a la música serial.
- Objetivo 3: realizar una síntesis y reordenación de dicha información y crear un cuadro taxonómico con el objetivo de que sea de utilidad para desarrollar todo tipo de utilidades creativas y didácticas.

### **3.3. Metodología**

En nuestra investigación realizamos procesos tanto cualitativos como cuantitativos mediante análisis de textos y partituras, en búsqueda de una síntesis integradora para la creación de un cuadro taxonómico. Se ha llevado, pues, un enfoque interpretativo y performativo a través de una metodología principalmente cualitativa.



En una primera fase, analítica (según la clasificación de McMillan, Schumacher y Sánchez (2005)), estudiamos los diferentes conceptos que históricamente ha habido sobre la armonía del siglo XX. Tras el análisis procedemos a una síntesis de dichos elementos y los contrastamos con los de diferentes publicaciones científicas (tesis, artículos, etc.) con el fin de lograr una visión panorámica del conjunto de recursos conocidos en la actualidad. Paralelamente a este trabajo se ha ido analizando numerosas partituras de diferentes compositores de este periodo con el fin de encontrar recursos del tipo de los citados, o que pudiéramos identificar por nuestra cuenta y pudieran servirnos para la investigación. La revisión de estos análisis se realizaba periódicamente a medida que se incorporaban nuevos conceptos, a fin de poder incorporarlos caso de localizarlos en estas obras. El listado de obras analizadas es enorme, y abarca a compositores como Shostakovich, Prokofiev, Milhaud, Bartok, Debussy, Ravel, Ginastera, Poulenc, Copland, Gershwin, Rebikov, Busoni, Casella, Cowell, Albéniz, Hindemith, Villa-Lobos, Ives, Puccini, Holst, Szymanowski, Stravinsky o Honegger, Falla, Barber, Boulanger, Toch y un larguísimo etc. No todos fueron incluidos en la investigación (y mucho menos todas las obras, por razones obvias) porque, o bien no supimos encontrar recursos concretos que emplear a modo de ejemplo, o fragmentos de otros compositores que nos parecían más fácilmente descriptibles fueron elegidos en su lugar.

Así pues, las diferentes fases de la investigación fueron:

- En primer lugar se ha realizado una amplia selección de libros dedicados al análisis de música del siglo XX, de recopilación de recursos técnicos característicos del siglo XX y específicamente de armonía del siglo XX, con el fin de analizar su contenido. Fue una profunda criba tras una búsqueda minuciosa en la que se ha

intentado que no quedara atrás ningún libro relevante que hiciera alusión a este tipo de contenidos. Sobre estos versa el principal trabajo de la investigación porque este tipo de tratados son a los que tienen acceso profesores y estudiantes generalmente, más alejados de publicaciones científicas cuyo seguimiento es más costoso y difícil.

- A su vez, numerosos artículos y tesis procedentes de revistas especializadas se han ido contrastando para intentar ampliar información sobre terminología, estilos específicos de compositores, corrientes estéticas, etc.
- Paralelamente se ha ido buscando, de entre la literatura pianística de la primera mitad del siglo XX, recursos a los que dichos textos hagan alusión, con la condición específica de que los procedimientos armónicos puedan identificarse de manera clara. Con el fin de ampliar documentación sobre estas obras, diferentes fuentes se han contrastado: tratados de historia de la música del siglo XX, de historia del piano, etc.
- Al mismo tiempo se ha buscado información en libros dedicados a la enseñanza de la improvisación con el fin de averiguar en qué medida se utilizan recursos que pudieran servir al propósito de la presente investigación.
- Con toda esta información analizada, se ha procedido a realizar una síntesis en la que se intentara integrar en categorías lo más amplias posibles los procedimientos encontrados, así como recursos identificados y no documentados durante la investigación que pudieran servir para encontrar constricciones estilísticas<sup>31</sup> específicas. En la medida de lo posible se ha intentado mantener la terminología más extendida, pero cuando se ha considerado necesario, la terminología existente se ha ampliado para abarcar un mayor número de categorías, integrándolas, o

---

<sup>31</sup> En el sentido que le da Meyer (1999) al término.

incluso se ha adoptado una nueva terminología que se considerara que podía explicar procedimientos que ayudaran a la identificación de estas constricciones, y por tanto a la creación.

- Finalmente se ha realizado una unidad didáctica de entre las múltiples que son posibles con la catalogación que proponemos, que permite ampliar o centrar el foco en técnicas, autores o estilos de manera bastante libre gracias a que permite a su vez todo tipo de trabajos especializados o genéricos.

### **3.4. Selección del material de análisis.**

Donde explicaremos cuáles han sido los criterios para la selección de los diferentes tratados sometidos a análisis, tanto de teoría armónica como de improvisación.

#### **3.4.1. Tratados históricos con contenidos sobre teoría armónica del siglo XX.**

Para la selección de libros se ha optado por escoger cuatro categorías de tratados: centrados en el análisis de la música del siglo XX, tratados de composición, tratados de armonía del siglo XX y tratados de armonía general. Aunque el criterio parece claro, creemos importante explicar el por qué descartar algunas categorías de libros que podrían llevar a confusión. Así, libros como “A History of Twentieth-Century Music in a Theoretic-Analytical Context”, de Elliott Antokoletz (2014), porque aún tratando aspectos técnicos, no esboza ningún tipo de intento de catalogación de estas técnicas, centrado principalmente en la evolución histórica incluso por zonas geográficas<sup>32</sup>. También se han descartado libros que están especializados en el contrapunto, como “Tratado de contrapunto tonal y atonal” (Gago, 1977) por no ser directamente el objeto de estudio para la tesis. Se ha evitado usar como

---

<sup>32</sup> Aunque no analizados, sí se han tomado como referencia tanto este como el de Taruskin (2010) para encontrar terminología técnica y compositores que pudieran servir para la investigación.

fueron la fuente principal biografías de compositores por ser demasiados específicos, aunque para la síntesis y creación del cuadro taxonómico varios han sido estudiados. Finalmente, aquellos libros que a priori explotan áreas del trabajo demasiado concretas y periféricas al tema central de la investigación (como son el “Modal Music Composition” de Stephen M. Cormier (2005), o “Modality” (2011), que están específicamente centrados en sistemas escalares) también han sido descartados en último término. Finalmente, de entrada se han descartado los numerosos libros de armonía que están dedicados de manera íntegra y exclusiva al estudio de la armonía tonal, por no entrar dentro de nuestro área de investigación.

Fue tentadora la posibilidad de incluir en el estudio el libro “Harmonic Materials of Modern Music”, de Howard Hanson (1960) pero finalmente se decidió descartarlo dado que su planteamiento no parte de un análisis de la práctica compositiva, sino que, como él mismo señala,

I have, therefore, attempted to analyze all of the possibilities of the twelve-tone scale as comprehensively and as thoroughly as traditional harmony has analyzed the much smaller number of chords it covers<sup>33</sup> (Hanson, 1960, p. 9)

<sup>34</sup>

Se han introducido, sin embargo y contra este criterio, dos libros que pretenden algo parecido: el de Hindemith (1941), y otro que no parte del análisis, sino de sugerir nuevos caminos, el de Cowell (1930). Creemos que la excepción para la inclusión está sobradamente

---

<sup>33</sup> Sin embargo, contrariamente a esta idea hemos decidido que valía la pena introducir los libros de Cowell y Hindemith, al tratarse de dos de los compositores más influyentes de la época y cuya música aún hoy sigue siendo reconocida e interpretada

<sup>34</sup> En nuestra traducción: “He intentado, por tanto, analizar todas las posibilidades de la escala de doce notas tan ampliamente y a fondo como la armonía tradicional ha analizado el mucho menor número de acordes que cubre”

justificada dado que poseen dos particularidades que los destacan de manera especial: haber sido escritos en el periodo que se pretende estudiar, y estar escritos precisamente por dos de los compositores y, a su vez, pedagogos más importantes de la época, con lo que influencia sobre compositores contemporáneos fue realmente importante, (mientras que el de Hanson, por contra, fue escrito posteriormente al periodo estudiado). Y aunque había sido explicado en el apartado de justificación y objetivos del trabajo, cabe recordar que se ha dejado fuera de la investigación la música serial, pues tiene su propio campo de investigación, el cual creemos, además, que está muy explotado, que es por lo que libros como el de “Simple Composition”, de Charles Wuorinen (1979) no se abordarán aquí.

### **3.4.2. Tratados de improvisación con contenidos teórico-armónicos del siglo XX.**

Hemos intentado recopilar libros dedicados a presentar ejercicios destinados a la práctica de la improvisación lo más genéricos posibles, en busca de recursos utilizados y enfoques escogidos. Así, hemos dejado fuera del estudio los libros dedicados a la improvisación jazzística o de músicas populares urbanas (rock, blues, etc.) que, además de ser demasiado numerosos y demasiado específicos en su temática, obviamente se alejan considerablemente del objeto de nuestra investigación, dado que el marco temporal en el que se mueven dichos estilos es muy posterior<sup>35</sup>. Una vez pasada esa primera criba hemos procedido a centrarnos en aquellos tratados que proponen entre sus contenidos el trabajo con procedimientos armónicos característicos del siglo XX.

---

<sup>35</sup> Dado que estos libros se suelen enfocar como muy atrás en el tiempo al jazz y blues de los años 50 y lo normal es que estén centrados en el be-bop y posteriores en el caso del jazz, y del rock'n'roll y derivados en el caso de las músicas populares urbanas.

### **3.5. Criterios de análisis.**

Desarrollaremos los criterios seleccionados para el análisis de los textos, que serán divididos según su contenido en: tratados históricos sobre contenidos armónicos del siglo XX, por un lado, y tratados de improvisación por el otro.

#### **3.5.1. Tratados históricos sobre contenidos armónicos del siglo XX.**

Hemos dividido el estudio de tratados en las siguientes categorías: análisis de música del siglo XX, recursos compositivos, armonía general y tratados de armonía del siglo XX, dadas las diferencias de planteamiento existentes entre estos tipos de tratados. Es diferente el enfoque realizado en un libro que se dedique a estudiar específicamente la armonía del siglo XX, que el de un libro de armonía general (es decir, que pretenda abarcar la armonía de épocas anteriores o posteriores), o un libro de recursos compositivos en el que la armonía debería ser solo uno más de entre los muchos procedimientos estudiados (independientemente del grado de importancia que se le otorgue). Por tanto, el análisis desglosado nos permite también comprobar qué importancia se le da a este estudio según el tipo de libro de que hablemos, e incluso puede ayudarnos a ver cómo ha evolucionado la perspectiva del estudio de la armonía según el tipo de libro.

Los libros analizados en esta sección quedarán clasificados de la siguiente manera según estas categorías:

- Armonía general: Schoenberg, De la Motte, Piston, Zamacois y Tymoczko
- Armonía del siglo XX: Lenormand y Persichetti
- Análisis de música del siglo XX: Lester, Straus y Williams
- Recursos compositivos: Cowell, Hindemith, Dallin, Kostka, Cope y De Leeuw

Para el estudio de los diferentes textos escogidos hemos cribado los siguientes parámetros:

1. Partiremos de un primer gran grupo de datos genéricos que veremos en el punto 4.2.2:
  - Fecha de primera edición de cada uno, con el objetivo de indagar si se puede describir algún tipo de evolución en el estudio de la armonía.
  - Porcentaje dedicado al estudio de la armonía, con el fin de obtener datos sobre la importancia que se le da en cada uno de los grupos que hemos seleccionado.
  - La cantidad de fragmentos reales de música (es decir, música compuesta con el fin de ser interpretada) o ejemplos abstractos (creados por el autor expresamente para el libro con el fin de ejemplificar algo<sup>36</sup>), a fin de comprobar si hasta algún punto el autor intenta mostrar lo que han hecho los creadores, o simplemente mostrar el potencial de su propuesta.
  - La cantidad de ejercicios destinados a la creación, a fin de comprobar hasta qué punto personas interesadas en buscar aplicaciones prácticas pueden encontrar algún estímulo de este tipo en los textos, o incluso hasta qué punto la propuesta del autor está pensada para tener aplicación práctica destinada a la creación.
2. Un segundo grupo de datos es el dedicado al estudio de las propuestas de tipologías de acordes que hace cada autor (apartado 4.2.3), donde hemos volcado los diferentes tipos que cada uno enumera con el fin de encontrar puntos en común.
3. El tercer grupo de datos será analizado en el apartado 4.2.4, y está dedicado al estudio de las propuestas de crecimiento armónico que hace cada autor.

---

<sup>36</sup> No contamos en esta categoría, por tanto, los gráficos que sinteticen análisis de un ejemplo real o ejemplos que deriven de una partitura real, como una escala que muestre de dónde salen las notas de un fragmento musical. Esto es, no incluiremos aquellas figuras y ejemplos que sirvan para mostrar un concepto que se puede abstraer de un ejemplo real, sino únicamente aquellos creados ex-profeso para ilustrar un concepto.

De esta manera, el primer gran grupo de datos vendría desglosado según la división que se puede apreciar en la figura 22:

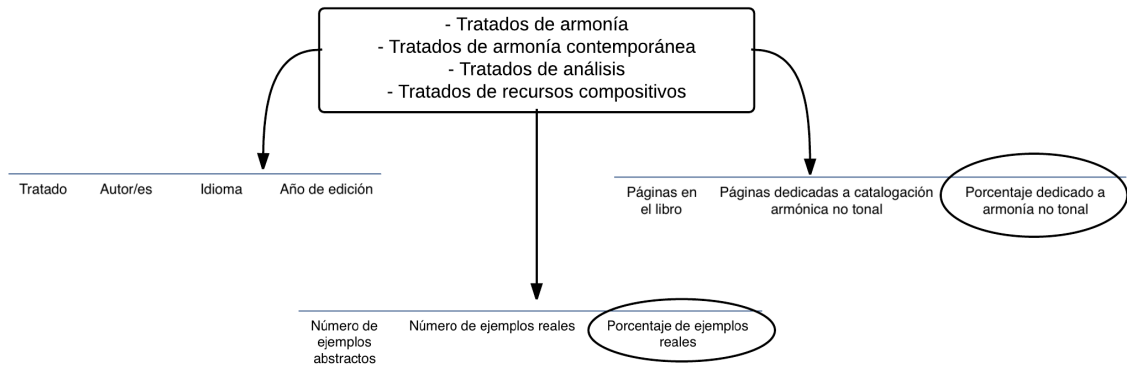


Figura 22: categorías de datos de los diferentes tratados

El segundo grupo de datos viene condicionado por el contenido de los libros, pues las tablas resultantes serán producto de estos. Este segundo grupo de datos se dividirá en dos grandes categorías, como se puede visualizar en la figura 23:

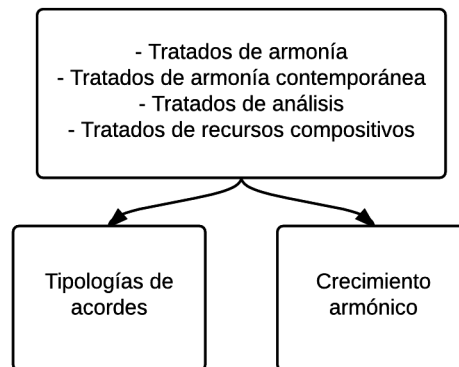


Figura 23: segundo grupo de datos extraídos de los diferentes tratados

En la revisión bibliográfica realizada hemos encontrado dos problemas bastante comunes:



- El primero, y que casi todos los autores señalan, es el de la dificultad de ordenar y clasificar tantas posibilidades surgidas de la mano de la imaginación de los compositores. Los compositores paulatinamente incorporan más y más técnicas y posibilidades a la construcción de acordes y a la forma de relacionarlos entre sí.
- El segundo es la diferencia entre el análisis de lo escrito (lo que se puede apreciar en la escritura como recurso aplicado por el compositor) y el auditivo, es decir, que una cosa es lo que podamos identificar en el papel, o incluso deducir de cómo está construida la armonía y otra lo que realmente se escucha, problema que se da específicamente cuando nos encontremos ante casos de polidiasistemas, lo cual trataremos en el apartado 5.5.

Con el fin de simplificar y clarificar este proceso, previo a la inclusión en las tablas hemos unificado terminologías en base a cinco criterios:

- Si diferentes autores se refieren a un mismo procedimiento armónico con diferentes nombres, los reuniremos todos bajo un solo término. Así, por ejemplo, si un autor habla de “armonía paralela” incluiremos esta diferenciación técnica dentro del apartado de “mixturas”, puesto que son el mismo procedimiento armónico.
- Si diferentes autores usan un mismo término de manera lo suficientemente parecida, discrepando tan solo en matices, lo trataremos como término común a dichos autores en las tablas. Así, por ejemplo, con el término “cluster”, que Piston entiende como acordes por segundas que no proceden de la escala de tonos enteros, mientras que Dallin entiende como tales a los acordes por segundas con tres o más miembros, y Persichetti se refiere a ellos cuando los acordes por segundas tienen más de cinco miembros (aunque dice que no son propiamente acordes). El criterio

común (“conformados por segundas”) es más inclusivo que los matices que hacen que cada uno entienda como cluster diferentes formas de agrupar estas segundas.

- En el caso concreto de los modos, y dado que no forman parte central del cuerpo de la investigación, hemos procedido directamente a sintetizar y agrupar en las tablas los diferentes enfoques. Así, si diferentes autores hablan de la segunda heptatonía, independientemente de si se refieren concretamente al modo “acústico”, o con términos como “podhalean”, “lidio aumentado”, etc., lo incluiremos como “segunda heptatonía”, que es un término que engloba todos los modos de esta heptatonía.
- A su vez, y aunque algunos autores no hacen la distinción entre tipologías de acordes y formas de evolución armónica como aspectos diferenciados de manera explícita, nosotros separaremos en las tablas ambos criterios de manera directa.
- Finalmente, la cantidad de subdivisiones a la que pueda llegar cada autor a la hora de clasificar tipologías o formas de evolución armónica no nos interesan a la hora de ser incluidos en las tablas. Así, por ejemplo, si Persichetti entiende que los poliacordes pueden ser subdivididos en tres tipos según estén conformados por dos unidades triádicas, tres o más unidades triádicas o unidades no triádicas, no nos interesa en esta parte del estudio, pues lo que se pretende es la visión general de taxonomías más “gruesas” y no entrar en posibles subdivisiones que no harían más que complicar el trabajo.

### **3.5.2. Tratados de improvisación.**

Para el análisis de los contenidos de improvisación se han seguido tres tipos de análisis:

- En primer lugar, un análisis de sus contenidos en base a las mismas tablas confeccionadas para el resto de tratados y que mostramos en 3.5.1.:

- Una vez confeccionadas dichas tablas, procederemos a categorizar cada uno de los tratados según el enfoque que dan, respectiva y específicamente al material armónico propio del siglo XX, siempre según la categorización de Pressing (1988) que vimos en 2.2.1.

- Finalmente realizaremos un análisis a partir de la propuesta de Hickey (2009) que vimos en 2.2.2. (ver figura 3.5.7), con el fin de comprobar hasta qué punto diferentes enfoques evolucionan o interactúan en cada tratado.

# **ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE RESULTADOS**

## **4. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE RESULTADOS.**

### **4.1. Análisis de los libros de improvisación**

La muestra resultante de la selección de tratados para el estudio ha sido tan escasa y de contenidos tan parcos en cuanto al objeto de la investigación, que su análisis en cuanto a contenidos armónicos pierde todo el sentido.

#### **4.1.1. Basado en contenidos sobre armonía del siglo XX.**

Como se pudo comprobar en el apartado 2.2, la información relativa al estudio de la armonía del siglo XX en los tratados de improvisación es mucho más escasa de lo que preveíamos. Realmente el único libro que tiene contenidos concretos al respecto es el de Cisneros et al (2007), y consiste en tres escalas (pentatónica, hexátona de tonos enteros y primera heptatonía) y realización de mixturas. Así, la muestra es demasiado escasa, y el contenido a analizar es prácticamente nulo, con lo cual el análisis no es posible. Cabe apuntar que para el nivel al que va dirigido –alumnos del Grado Profesional- tanto el enfoque del libro como los contenidos están perfectamente planteados, sin embargo.

#### **4.1.2. Basado en la categorización de Jeff Pressing (1988).**

A continuación hemos tomado el modelo de Pressing (1988) presentado en el punto 2.2.1, partiendo de sus diferentes categorías, para señalar el tipo de enfoque (o enfoques, en el caso de que el libro pueda encajar en varios de ellos) que cada uno de ellos da al trabajo con procedimientos armónicos del siglo XX. Dado lo escaso de la muestra, los resultados difícilmente aportan algo:

- Wollner (1963) propone principalmente juegos de propuestas para resolución de problemas, aunque da algunos modelos para imitar y tomar de referencia, incluyendo partituras de compositores del siglo XX, con lo cual incluye propuestas que entrarían en los modelos 2 y 3.
- Gerre Hancock (1994), aunque propone en la introducción partir del análisis de obras escritas, en su libro buena parte de los ejemplos son improvisaciones propias o arranques de piezas que debe continuar el alumno, con lo cual tendría diferentes propuestas que entrarían en los modelos 2 y 3.
- Pett (2007) propone al alumno juegos con las escalas, incluso simultaneándolas, pero sin entrar en imitación estilística de ningún tipo, con lo cual en la categoría de Pressing entraría en el tercer modelo.
- Finalmente, la propuesta de Cisneros et al (2007), basada en el análisis y la imitación como base, entra dentro del modelo 2.

#### **4.2. Análisis de los tratados históricos**

El estudio de los diferentes tratados de armonía, cuya principal función es pedagógica, puede ayudar a dar cuenta de qué tipo de recursos son fácilmente accesibles para estudiantes y profesores que necesiten documentación de fácil acceso, resumida y concentrada para introducirse en la materia, en vez de perderse en numerosos artículos y publicaciones científicas altamente especializadas y más propias de quien ya está adentrado en el conocimiento de la armonía.

En esta parte de la investigación desglosaremos los datos obtenidos del análisis de los diferentes tratados que componen este estudio. En el apartado 3.4 se explicaron los criterios para la selección de tratados, y en el apartado 3.5 se ha realizado una explicación sobre las

razones de esta forma de clasificación y la manera en que se han fundido términos que diversos autores emplean con un mismo sentido.

#### 4.2.1 Esquemas de los tratados históricos.

A continuación mostramos un breve esquema de cada uno de los libros que se han seleccionado para el estudio, conforme a los dos parámetros básicos que habíamos establecido: tipología de acordes y crecimiento armónico (obviamente, en lo referido a armonía característica del siglo XX). Aunque los diferentes autores no hagan esta distinción de manera explícita (algunos sí), la mayor parte de las veces está de manera implícita la división, y estos esquemas aquí realizados, pretenden por un lado simplificar la comprensión de dichos tratados, y por otro mostrar la variedad de enfoques existentes.

##### 4.2.1.1. Cuadro esquemático de Schoenberg (1974):

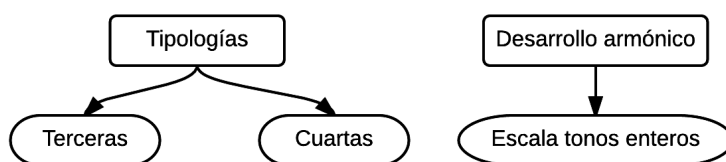


Figura 24: esquema simplificado del tratado de Schoenberg (1974). (Fuente: elaboración propia).

Pocas aportaciones en cuanto a la visión de Schoenberg de los recursos armónicos más novedosos de su entorno.

#### 4.2.1.2. Cuadro esquemático de Lenormand (1915):

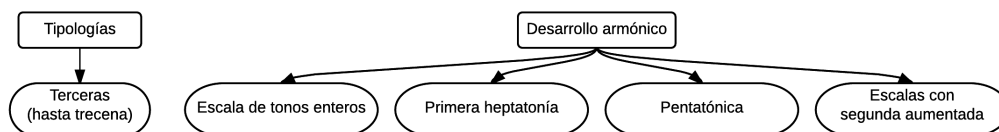


Figura 25: esquema simplificado del tratado de Lenormand (1915). (Fuente: elaboración propia).

La visión de Lenormand incorpora el reconocimiento de modos y ampliaciones de los acordes por terceras.

#### 4.2.1.3. Cuadro esquemático de Cowell (1930):

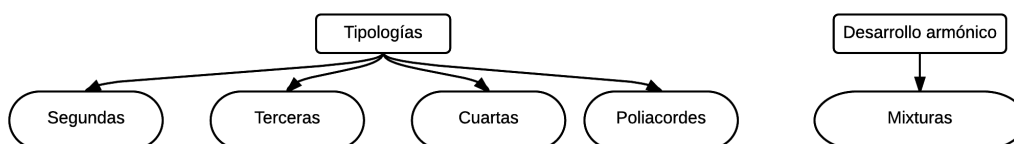


Figura 26: esquema simplificado del tratado de Lenormand (1930). (Fuente: elaboración propia).

Cowell no menciona modos ni forma de evolución armónica más allá de la realización de mixturas (él lo plantea casi como planos contrapuntísticos).



#### 4.2.1.4. Cuadro esquemático de Piston (1987):

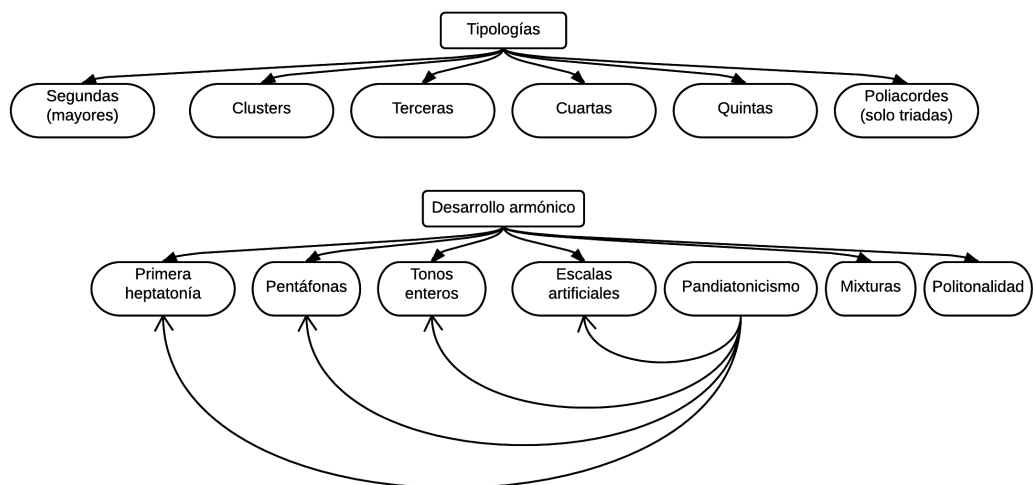


Figura 27: esquema simplificado del tratado de Lenormand (1987). (Fuente: elaboración propia).

El cuadro de Piston es más completo, e incorpora conceptos como las mixturas, la politonalidad o el pandiaticismo.

#### 4.2.1.5. Cuadro esquemático de Zamacois (1997):

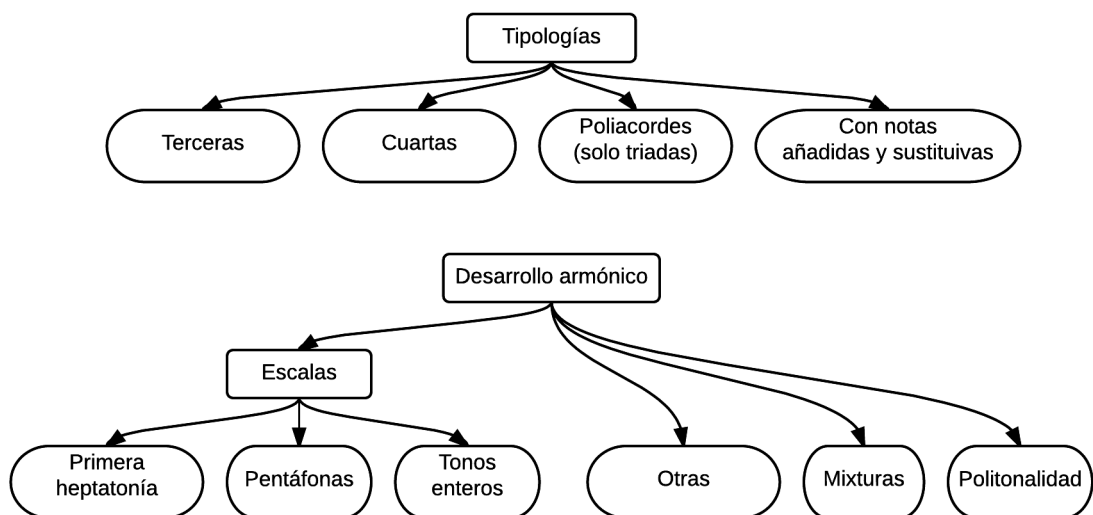


Figura 28: esquema simplificado del tratado de Zamacois (1997). (Fuente: elaboración propia).

El de Zamacois comenta también varias posibilidades de evolución armónica, pero se centra especialmente en formas de generar acordes.

#### 4.2.1.6. Cuadro esquemático de Dallin (1974):

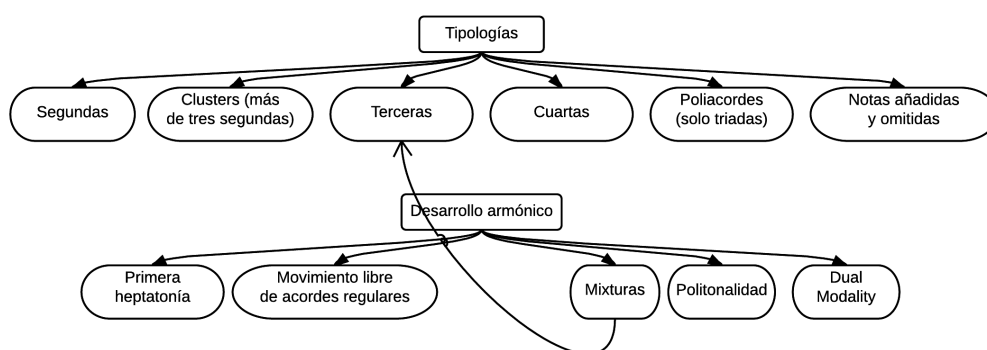


Figura 29: esquema simplificado del tratado de Dallin (1974). (Fuente: elaboración propia).

El libro de Dallin no incorpora novedades a lo visto hasta ahora salvo que admite la posibilidad de incorporar movimientos no diatónicos de acordes recurrentes.

#### 4.2.1.7. Cuadro esquemático de Persichetti (1985):

El libro de Persichetti ofrece una gran variedad de opciones, aunque algunas de ellas quedan perdidas y mezcladas en diferentes categorías. Un libro que sigue siendo referencia hoy día y que presentamos en la figura 30:

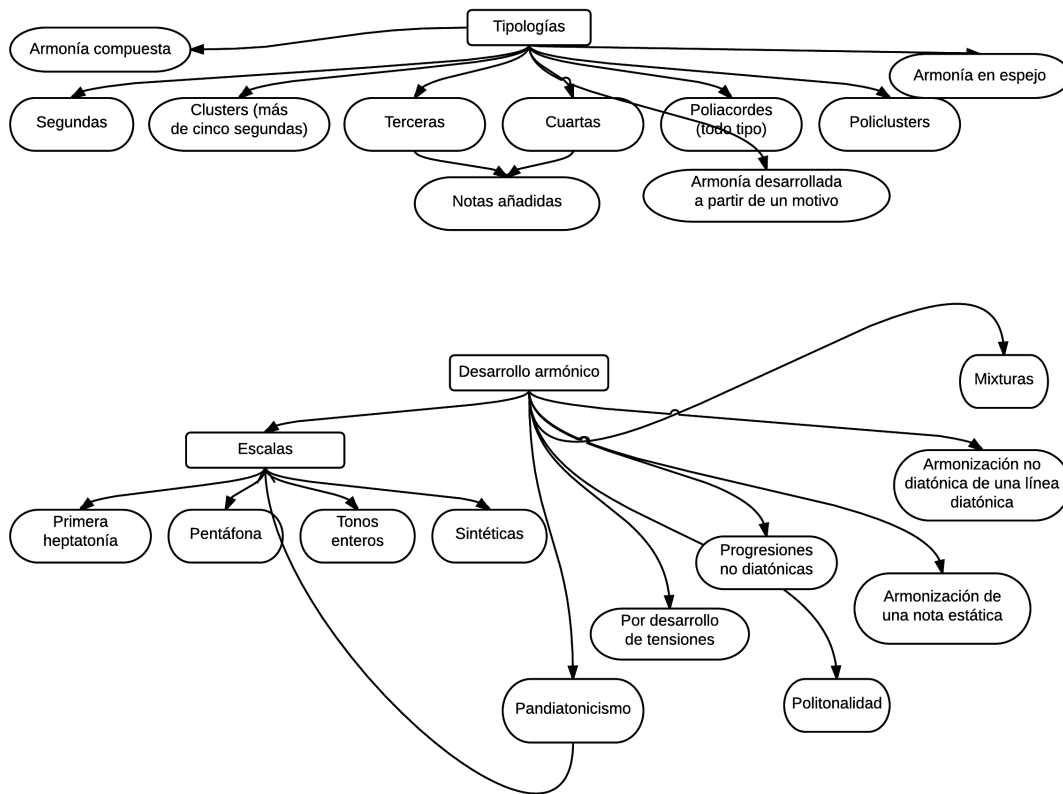


Figura 30: esquema simplificado del tratado de Persichetti (1985). (Fuente: elaboración propia).

#### 4.2.1.8. Cuadro esquemático de Straus (2005):

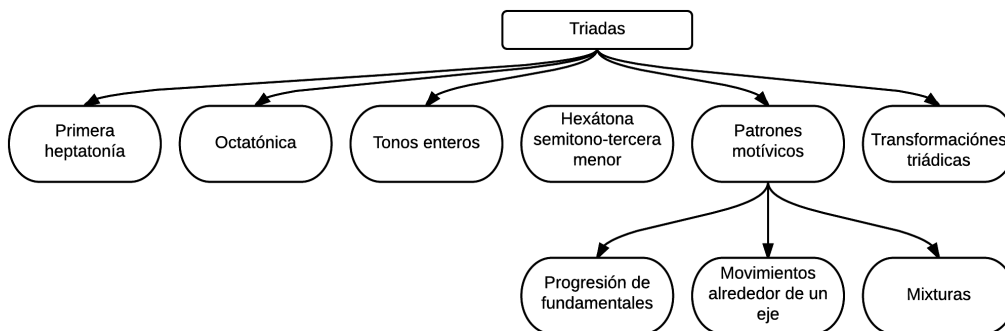


Figura 31: esquema simplificado del tratado de Straus (2005). (Fuente: elaboración propia).

En el libro de Straus destaca el abrir posibilidades, concretando técnicas específicas, de desarrollar de manera no diatónica crecimiento armónico.

**4.2.1.9. Cuadro esquemático de Kostka (2011):**

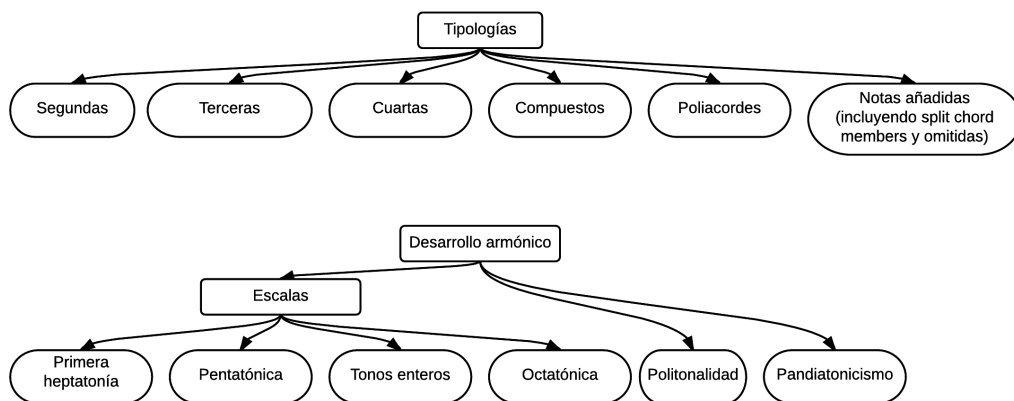


Figura 32: esquema simplificado del tratado de Kostka (2011). (Fuente: elaboración propia).

El tratado de Kostka no aporta novedades salvo la inclusión de las “split chord members” como un tipo específico de notas añadidas.

**4.2.1.10. Cuadro esquemático de Cope (1997):**

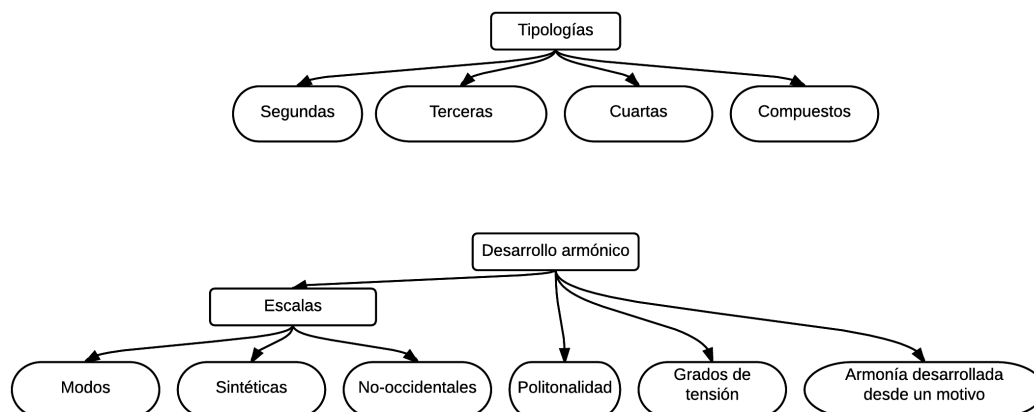


Figura 33: esquema simplificado del tratado de Cope (1997). (Fuente: elaboración propia).

Nada a destacar entre las aportaciones del libro de Cope respecto a los tratados anteriores cronológicamente.

**4.2.1.11. Cuadro esquemático de Tymozcko (2011):**

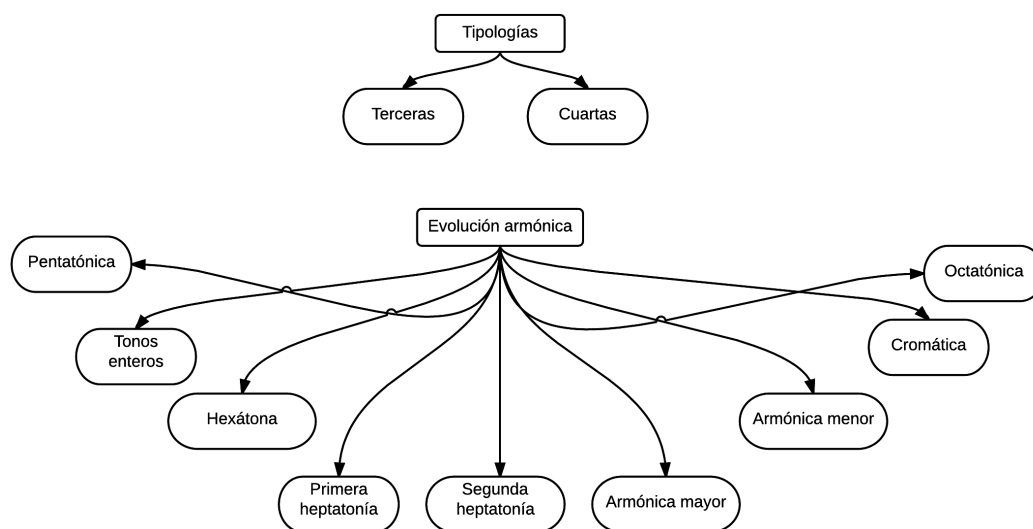


Figura 34: esquema simplificado del tratado de Tymozcko (2011). (Fuente: elaboración propia).

El enfoque del libro de Tymozcko es más restrictivo dado que su enfoque no es abarcar toda la música realizada en el siglo XX, sino limitarse a aquella que establece fuertes raíces con la tonalidad y con una interesante teoría (que no cabe aquí exponer) sobre la evolución de la música occidental y los puntos en común que conservan ciertas líneas históricas.

**4.2.2. Proporciones dedicadas a armonía, ejemplos y propuestas de creación.**

El primer grupo de datos aparece representado en la **Tabla 1**.

**Tabla 1. Colección de datos de los tratados. (Fuente: elaboración propia).**

Tratado	Autor/es	Idioma	Páginas en el libro	Páginas dedicadas a catalogación armónica no tonal	Porcentaje dedicado a armonía no tonal	Año de edición	Número de ejemplos abstractos	Número de ejemplos reales	Porcentaje de ejemplos reales	Propuestas de ejercicios de creación
Tratado de armonía	Arnold Schoenberg	Español e inglés	501	37	7,39	1911	16	3	15,79	0
A Study of Modern Harmony	René Lenormand	Inglés	142	92	64,79	1915	46	128	73,56	0
New Musical Resources	Henry Cowell	Inglés	166	43	25,90	1930	28	0	0,00	
The Craft of Musical Composition	Paul Hindemith	Inglés	223	170	76,23	1941	95	7	6,86	
Armonía (WP)	Walter Piston	Inglés y español	542	51	9,41	1941	7	80	91,95	
Tratado de Armonía (3 volúmenes)	Joaquín Zamacois	Español	1025	107	10,44	1946	61	101	62,35	0
Techniques of Twentieth Century Composition	Leon Dallin	Inglés	281	85	30,25	1957	3	125	97,66	7
Armonía del siglo XX	Vincent Persichetti	Inglés y español	291	291	100,00	1961	197	216	52,30	152
Enfoques analíticos de la música del siglo XX	Joel Lester	Inglés y español	313	26	8,31	1989	7	15	68,18	4
Introduction to Post-Tonal Theory	Joseph N. Straus	Inglés	273	52	19,05	1990	1	31	96,88	2
Materials and Techniques of Twentieth-Century Music	Stefan Koska	Inglés	333	89	26,73	1990	16	33	67,35	5
Armonía (DM)	Diether de la Motte	Español e inglés	289	41	14,19	1991	6	41	87,23	
Techniques of the contemporary composer	David Cope	Inglés	238	28	11,76	1997	54	3	5,26	13
Theories and Analysis of Twentieth-Century Music	J. Kent Williams	Inglés	357	33	9,24	1997	10	9	47,37	0
Music of the twentieth century : a study of its elements and structure	Ton De Leeuw	Inglés	223	18	8,07	2005	4	15	78,95	0
A geometry of music harmony	Dimitri Tymoczko	Inglés	450	44	9,78	2011	1	20	95,24	0

Todos los datos aparecerán en orden cronológico de antigüedad, con el propósito de ver si podemos apuntar alguna tendencia en la evolución temporal. En los siguientes apartados se desglosarán cada uno de estos grupos de datos.

#### 4.2.2.1 Porcentaje dedicado a armonía no tonal

El primer conjunto de datos nos proporciona el porcentaje que cada libro dedica al estudio de la armonía no tonal, como se muestra en la Figura 35. En ella se puede apreciar cómo destaca de manera clara el libro de Persichetti, que dedica la totalidad del libro, y es seguido por el de Hindemith y el de Lenormand. Detrás de ellos, otro trío que dedica considerablemente menos espacio: Dallin, Cowell y Cope.

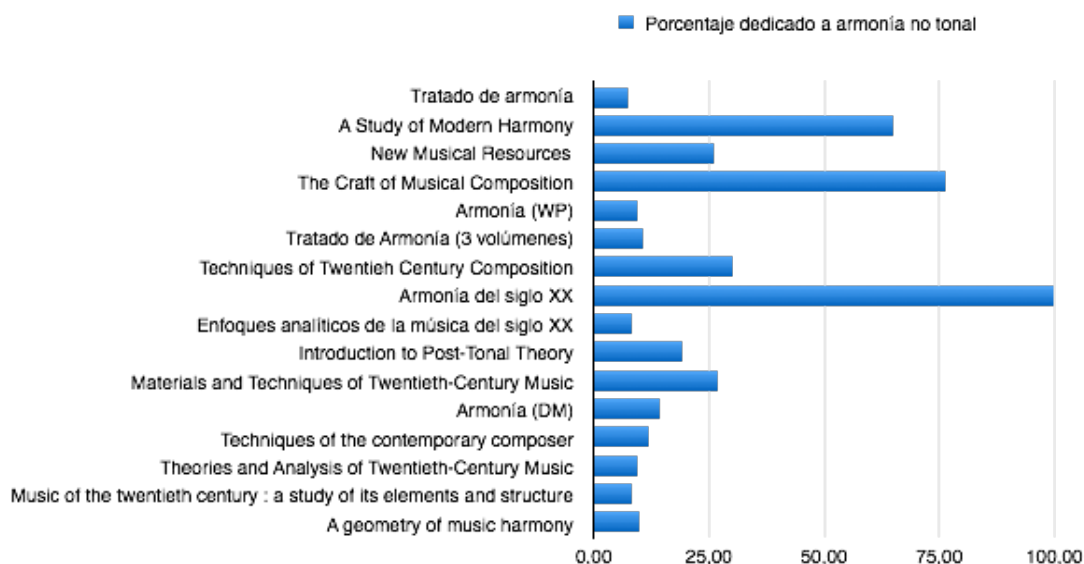


Figura 35: porcentaje dedicado por cada libro al estudio de la armonía no tonal. (Fuente: elaboración propia).

Si desglosamos por categorías, obtenemos, en la figura 36, la siguiente gráfica para los tratados de armonía, donde es claramente apreciable que el porcentaje dedicado a la música no tonal es prácticamente idéntico en todos ellos, y bastante escaso:

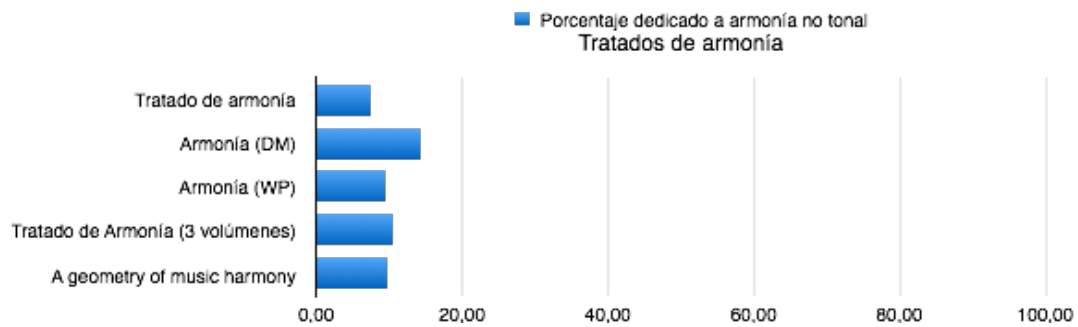


Figura 36: porcentaje dedicado en los libros de armonía general a procedimientos armónicos fuera de la tonalidad funcional. (Fuente: elaboración propia).

En la figura 37 destaca el libro de Persichetti, que ocupa la totalidad del libro a la música del periodo que estamos estudiando, seguido por el de Lenormand con un porcentaje bastante amplio (64,79%). El caso de este último es más llamativo dada la fecha en la que fue escrito:

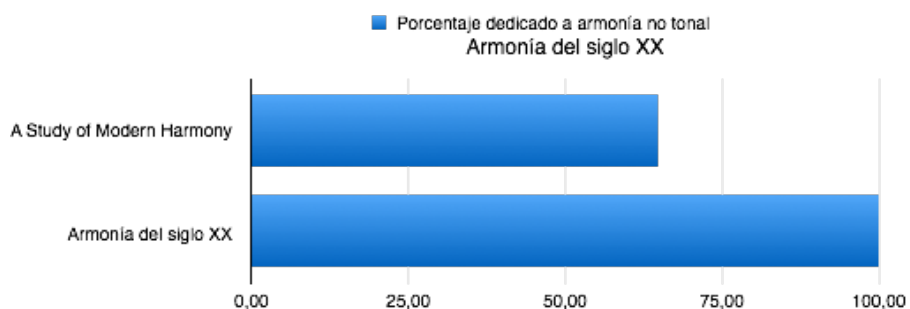
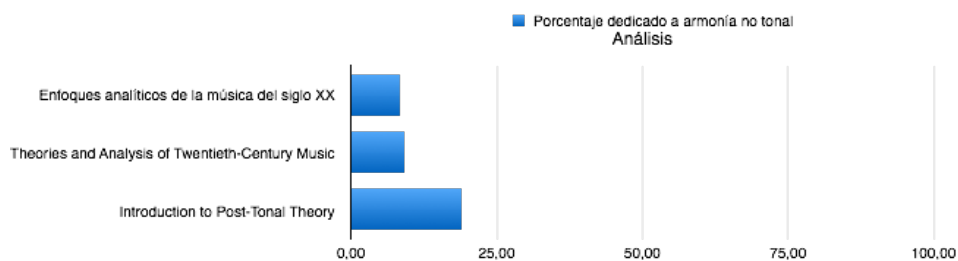


Figura 37: porcentaje dedicado en los libros de armonía del siglo XX a procedimientos armónicos ajenos a la tonalidad funcional. (Fuente: elaboración propia).



En la figura 38 mostramos el porcentaje que dedican los libros centrados en el análisis de la música del siglo XX. En estos el porcentaje es muy bajo, siendo el único que se acerca al 20% el de Straus. No es tan sorprendente este resultado pues, como se explicó en los puntos 2.1.9 y 2.1.14, realmente los libros consultados hacían mayor hincapié en el conocimiento de la técnica de la Music Set Theory que en reconocer tipologías de acordes o formas de crecimiento armónico.



*Figura 38: porcentaje dedicado en los libros de análisis de la música del siglo XX a procedimientos armónicos ajenos a la tonalidad funcional. (Fuente: elaboración propia).*

En los libros dedicados a recursos compositivos, que se muestran en la figura 39, destaca de manera clara Hindemith, seguido por un grupo de autores que ronda el 25%: Cowell, Dallin y Kostka. Sin embargo en esta figura se aprecia un patrón que puede ser interesante apuntar pese al tamaño de la muestra: la cantidad de espacio dedicado a la armonía no tonal va descendiendo cronológicamente a partir del de Hindemith.

:

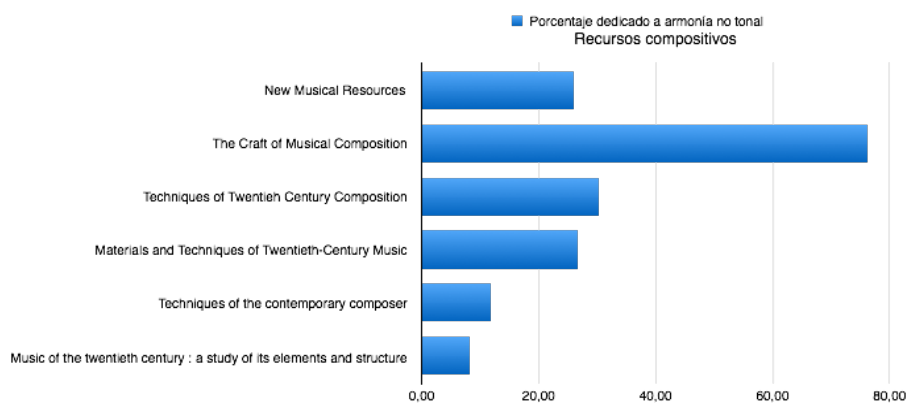


Figura 39: porcentaje dedicado en los libros dedicados a descripción de recursos compositivos, a procedimientos armónicos ajenos a la tonalidad funcional. (Fuente: elaboración propia).

#### 4.2.2.2 Porcentaje dedicado a ejemplos reales.

En la gráfica 40 podemos apreciar el porcentaje dedicado por cada libro a ejemplos tomados de la literatura, esto es, reales y no creados *ad hoc* para cada tratado. Se pueden apreciar tres grupos: los que sobrepasan el 75% de ejemplos reales (Straus, Tymozcko, Dallin y Piston y Lenormand, que casi está en el 75%), los que rondan el 50-60% (Lester, Zamacois, Persichetti, Kostka y Williams), y un grupo final con escaso o nulo uso de ejemplos tomados de la literatura (Hindemith, Cowell, Schoenberg y Cope).

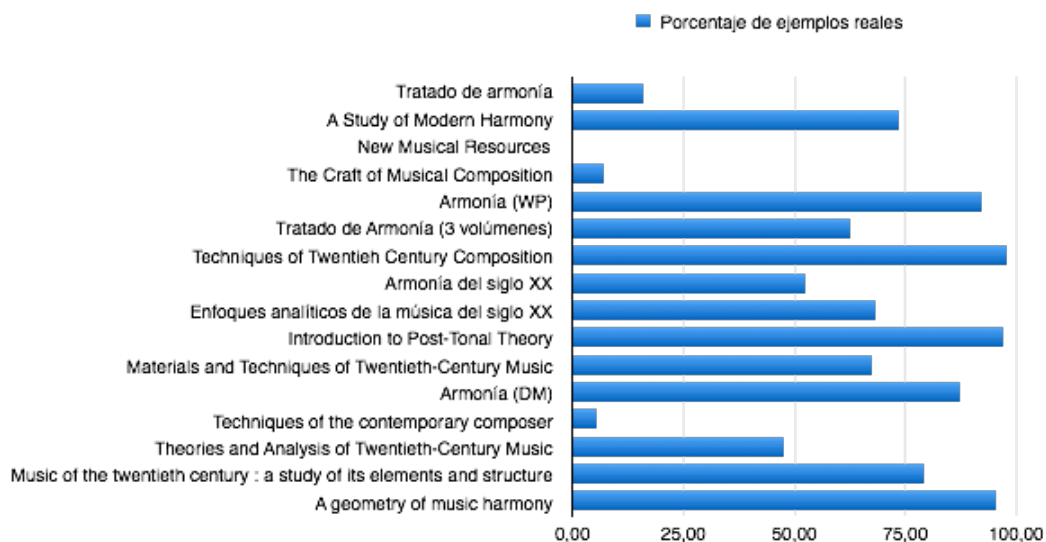


Figura 40: porcentaje dedicado por cada libro a mostrar ejemplos tomados de la literatura y no creados ex-profeso. (Fuente: elaboración propia).

Sin embargo, por categorías no parece desprenderse ningún tipo de patrón o tendencia.

Tenemos los libros de armonía general en la figura 41:

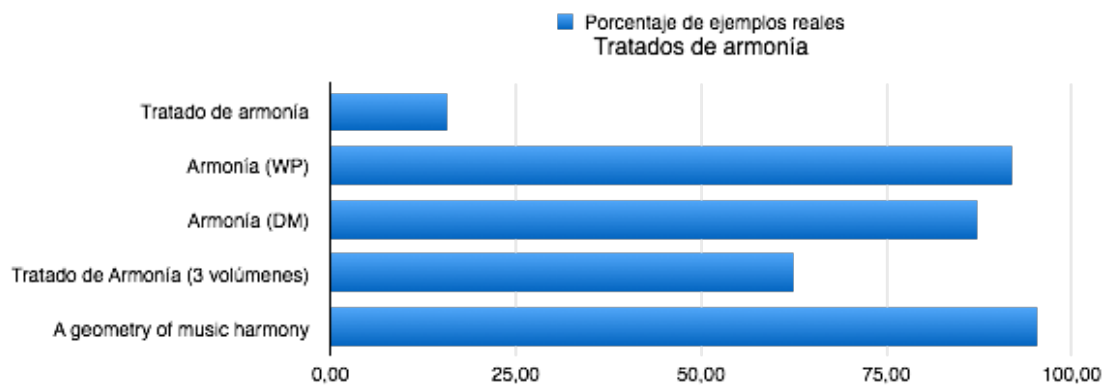


Figura 41: porcentaje dedicado por los tratados de armonía general a mostrar ejemplos tomados de la literatura y no creados ex-profeso. (Fuente: elaboración propia).

En la figura 42 se muestra el espacio dedicado por los tratados de armonía del siglo XX:

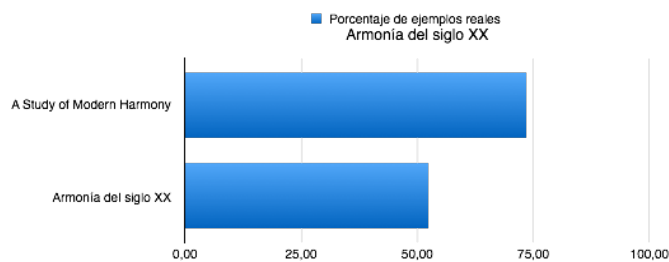


Figura 42: porcentaje dedicado por los tratados de armonía del siglo XX a mostrar ejemplos tomados de la literatura y no creados ex-profeso. (Fuente: elaboración propia).

En la figura 43 tenemos el espacio dedicado a este tipo de ejemplos en los libros de análisis, y en la 44 por los tratados de recursos compositivos:

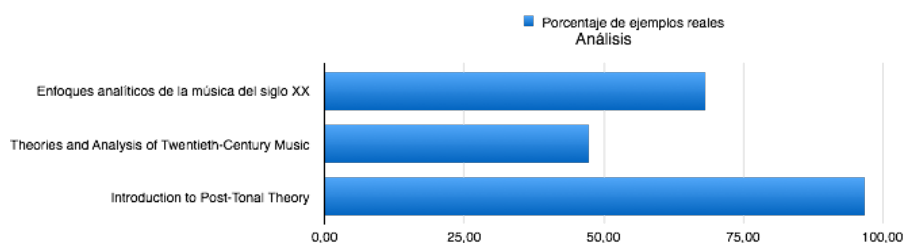


Figura 43: porcentaje dedicado por los tratados de análisis a mostrar ejemplos tomados de la literatura y no creados ex-profeso. (Fuente: elaboración propia).

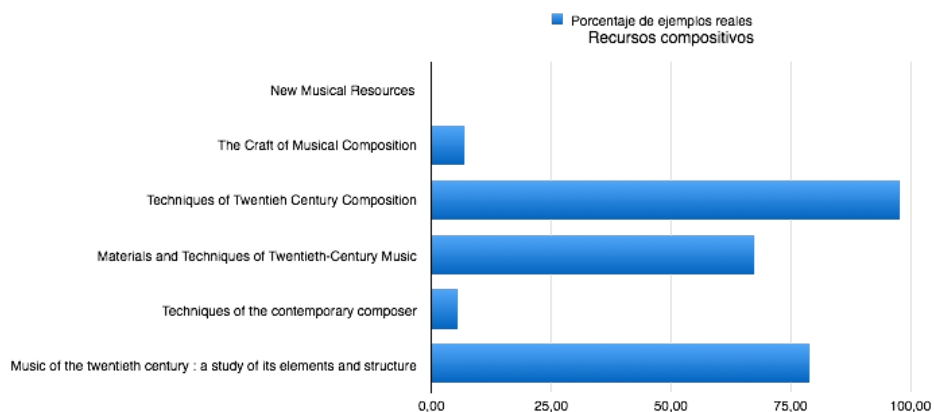


Figura 44: porcentaje dedicado por los libros sobre recursos compositivos, a mostrar ejemplos tomados de la literatura y no creados ex-profeso. (Fuente: elaboración propia).

### 4.2.2.3 Propuestas de creación.

Son tan pocos los libros que dedican espacio a realizar propuestas para la creación musical, que el total se pueden mostrar en la gráfica 45, donde de manera clara destaca en número el de Persichetti. Aunque también conviene recordar que es el que más espacio dedica a recursos armónicos que no sean propios de la tonalidad funcional, con lo que era lo esperable. Lo más llamativo sobre esta cuestión es, evidentemente, las escasas propuestas que hay en general para la creación musical que busquen incentivar al alumnado.

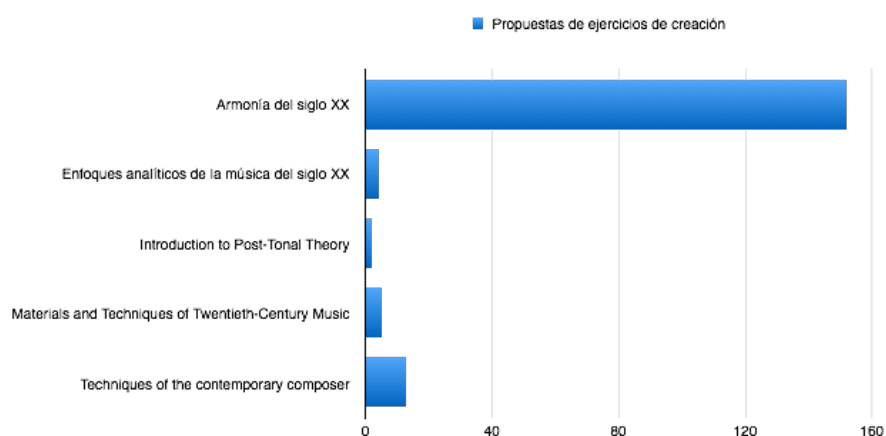


Figura 45: número de propuestas para realizar ejercicios o composiciones, encontrados en los diferentes libros analizados para la investigación. (Fuente: elaboración propia).

### 4.2.3 Tipologías de acordes.

En la **Tabla 2** se muestra el total de tipologías de acordes que los diferentes autores nombran y en cuáles de ellas coinciden:

Tabla 2. Tipologías de acordes según los diferentes tratadistas. (Fuente: elaboración propia).

	SCHOENBERG	LENOIRMAND	CONWELL	HINDEENTH	PISTON	ZAMACOS	DALLIN	PERSCICETTI	LESTER	STRAUS	KOSTKA	DE LA MOTTE	COPE	WILLIAMS	DE LEEUW	Tymoczko
---INDAS	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
TERS	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ERAS	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
TAS	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
TAS	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
UESTOS	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
CORDES	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
S IDAS	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
CHORD ERS	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
S TUTIVAS	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
S OMITIDAS	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
INIA EN JO	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
INIA BROLLADA TR DE UN JO	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
DES CON NO	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
DES SIN NO	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

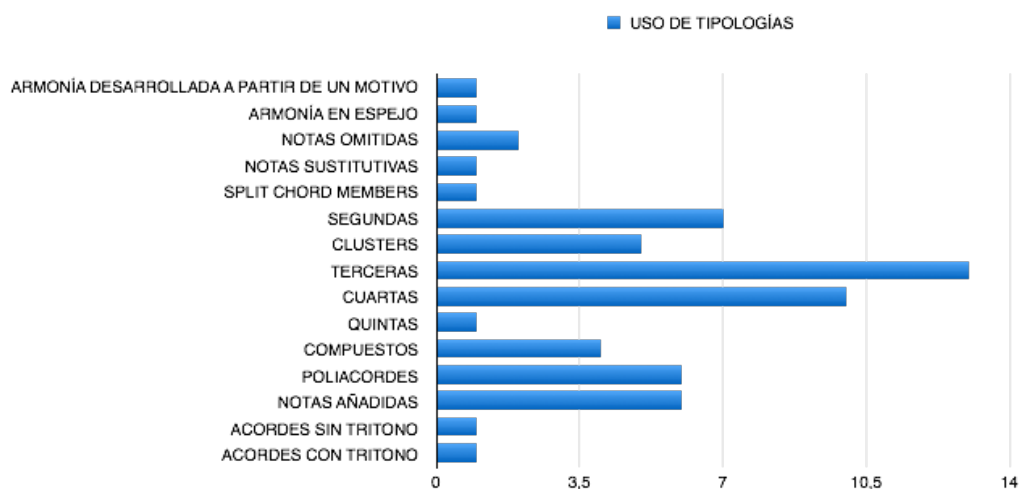
De la tabla 2 se pueden extraer varios datos que, como en las tablas anteriores, desglosamos según las categorías en las que hemos clasificado los libros analizados. Así, mostramos en la tabla 3 cuántos autores mencionan cada tipología de acordes del total. Y en la figura 46 es apreciable cómo destaca el que la mayoría de autores reconoce las estructuras armónicas por terceras, que son seguidas por las estructuras por cuartas, segundas y finalmente los poliacordes. La propuesta de categorización de acordes de Hindemith (tipo A y B, según contengan o no tritono) no es seguida por ningún autor, aunque ya hemos visto que Persichetti se inspira de manera clara en ella.

**Tabla 3.** Tipologías de acordes según el número de libros analizados para la investigación en los que son reconocidos. (Fuente: elaboración propia).

	Segundas	Clusters	Terceras	Cuartas	Quintas	Compuestos	Poliacordes	Notas añadidas
<b>TOTAL</b>	7	5	13	10	1	4	6	6

	Split Chord Members	Notas sustitutivas	Notas omitidas	Armonía en espejo	Armonía desarrollada sobre motivo	Acordes con tritono	Acordes sin tritono
<b>TOTAL</b>	1	1	2	1	1	1	1



**Figura 46:** tipologías de acordes y número de veces que aparecen en los libros analizados. (Fuente: elaboración propia).

En el desglose por categorías (tablas 4, 5, 6 y 7) se aprecia igualmente la total unanimidad en el uso de las terceras, independientemente del tipo de libro de que se trate, aunque hay cuestiones a destacar.

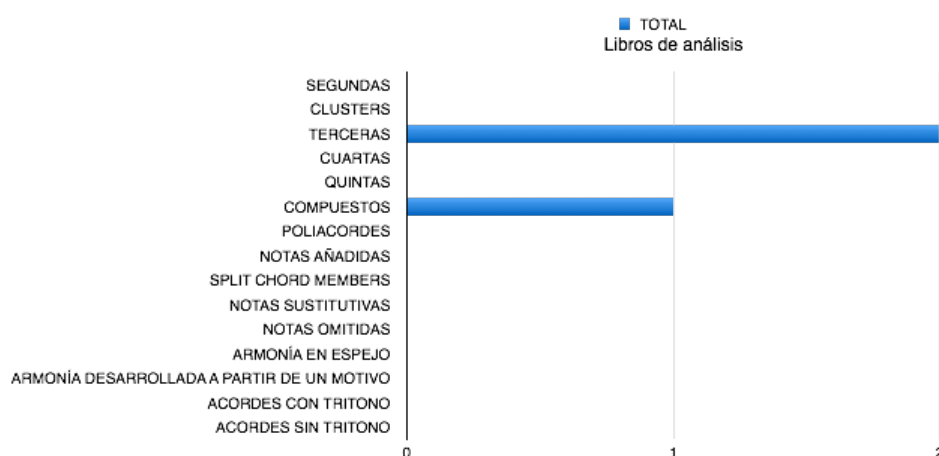
En la tabla 4 se puede apreciar la escasa presencia de diferenciación de tipologías de acordes que se tratan en los libros de análisis, al estar dirigidos principalmente a mostrar el empleo de la Music Set Theory (o son ofrecidas en categorías numéricas propias de este tipo de análisis, muy alejadas de los objetivos de nuestro estudio).

**Tabla 4.** Tipologías de acordes según el número de libros dedicados al análisis en los que son reconocidos.  
(Fuente: elaboración propia).

	Segundas	Clusters	Terceras	Cuartas	Quintas	Compuestos	Poliacordes	Notas añadidas
<b>TOTAL</b>	0	0	2	0	0	1	0	0

	Split Chord Members	Notas sustitutivas	Notas omitidas	Armonía en espejo	Armonía desarrollada sobre motivo	Acordes con tritono	Acordes sin tritono
<b>TOTAL</b>	0	0	0	0	0	0	0



**Figura 47:** tipologías de acordes según el número de libros dedicados al análisis en los que son reconocidos.  
(Fuente: elaboración propia).



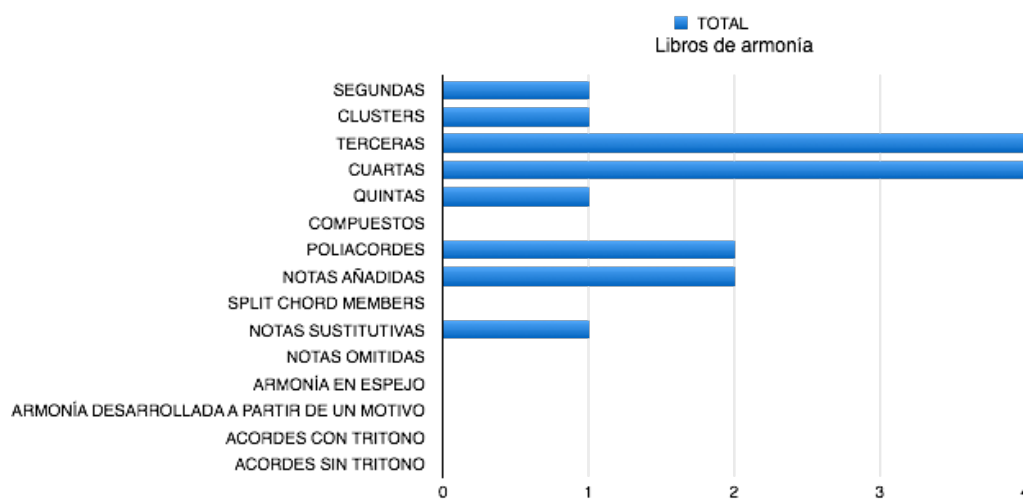
En los libros de armonía, presentados en la tabla 5 y la figura 48, se puede apreciar nuevamente la presencia de los acordes por terceras, pero a estos se suma, con igual presencia, la de armonías por cuartas.

**Tabla 5.** Tipologías de acordes según el número de libros dedicados a la armonía general en los que son reconocidos. (Fuente: elaboración propia).

	Segundas	Clusters	Terceras	Cuartas	Quintas	Compuestos	Poliacordes	Notas añadidas
<b>TOTAL</b>	1	1	4	4	1	0	2	2

	Split Chord Members	Notas sustitutivas	Notas omitidas	Armonía en espejo	Armonía desarrollada sobre motivo	Acordes con tritono	Acordes sin tritono
<b>TOTAL</b>	0	1	0	0	0	0	0



**Figura 48:** tipologías de acordes según el número de libros dedicados a la armonía general en los que son reconocidos. (Fuente: elaboración propia).

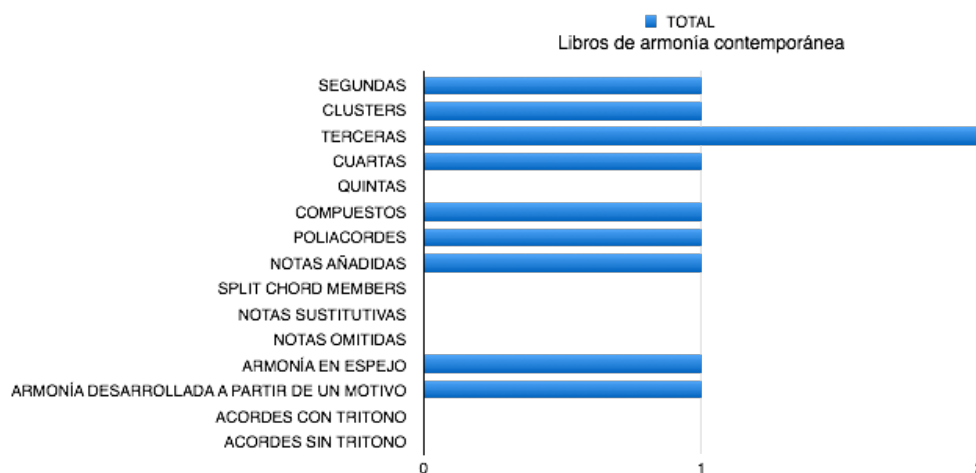
En los libros sobre armonía del siglo XX, representados en la tabla 6, destacan, como en el resto de categorías, la armonía por terceras, pero se aprecia un notable incremento en el número de tipologías que son nombradas en total respecto a las anteriores (tablas 4 y 5).

**Tabla 6.** Tipologías de acordes según el número de libros dedicados a la armonía del siglo XX en los que son reconocidos. (Fuente: elaboración propia).

	Segundas	Clusters	Terceras	Cuartas	Quintas	Compuestos	Poliacordes	Notas añadidas
<b>TOTAL</b>	1	1	2	1	0	1	1	1

	Split Chord Members	Notas sustitutivas	Notas omitidas	Armonía en espejo	Armonía desarrollada sobre motivo	Acordes con tritono	Acordes sin tritono
<b>TOTAL</b>	0	0	1	1	1	0	0



**Figura 49:** tipologías de acordes según el número de libros dedicados a la armonía del siglo XX en los que son reconocidos. (Fuente: elaboración propia).

En la tabla 7 y, especialmente en la figura 50, se puede apreciar no sólo cómo son los libros sobre recursos compositivos los que más tipologías de acorde reconocen, sino que además es

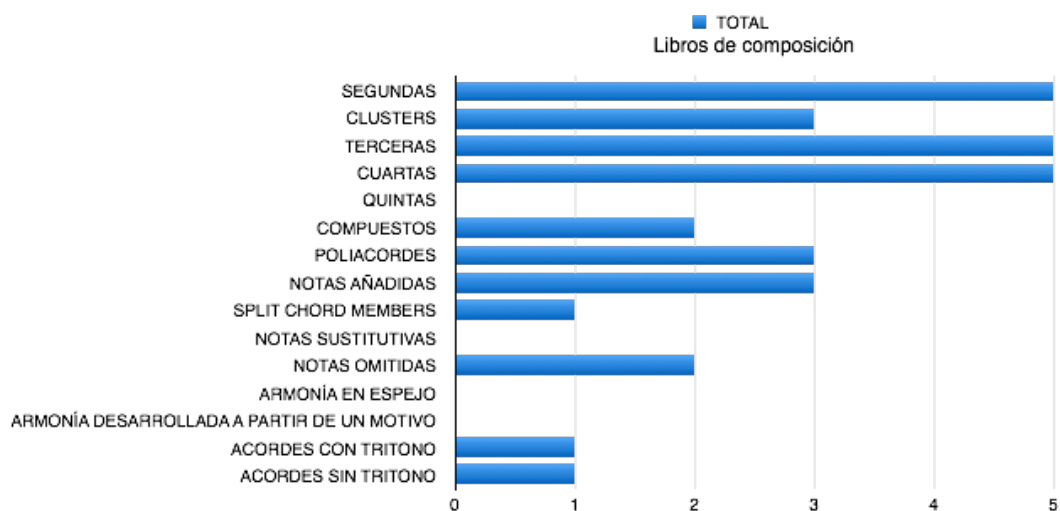
donde este reconocimiento se produce en más número de tratados que en el resto de categorías.

**Tabla 7.** Tipologías de acordes según el número de libros dedicados a recursos compositivos en los que son reconocidos. (Fuente: elaboración propia).

	Segundas	Clusters	Terceras	Cuartas	Quintas	Compuestos	Poliacordes	Notas añadidas
<b>TOTAL</b>	5	3	5	5	0	2	3	3

	Split Chord Members	Notas sustitutivas	Notas omitidas	Armonía en espejo	Armonía desarrollada sobre motivo	Acordes con tritono	Acordes sin tritono
<b>TOTAL</b>	1	0	2	0	0	1	1



**Figura 50:** tipologías de acordes según el número de libros dedicados a recursos compositivos en los que son reconocidos. (Fuente: elaboración propia).

#### **4.2.4 Crecimiento armónico.**

Los datos obtenidos cruzando el total de propuestas identificadas en el muestreo sobre evolución armónica, son mostrados en la tabla 8 (página siguiente):

**Tabla 8.** Datos sobre crecimiento armónico en los diferentes autores. (Fuente: elaboración propia).

	SCHOENBERG	LENOIRMAND	CONNELL	HINDENBETH	PISTON	ZIMACOS	DALLIN	PERSCHETTI	LESTER	STRAUS	KOSTKA	MOTTE	COPE	WILLIAMS	DELEGIW	TYMOCKO
Primera heptatonia	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Segunda heptatonia	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Tonos enteros	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Pentatónica	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Con segunda aumentada	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Octatónica	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Hexatónica	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Escalas artificiales (o sintéticas)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
No occidentales	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Pandiatonismo	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Mixturas	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Politonalidad	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Polimodalidad	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Dual Modality	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Tensión armónica	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Progresiones no diatónicas	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Armonización nota estática	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Armonización no diatónica línea diatónica	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Movimientos sobre un eje	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Transformaciones triádicas	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Armonía desarrollada desde un motivo	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

De los datos obtenidos en la tabla 8 extraemos cuántas veces es identificada cada tipología de crecimiento armónico en el total de tratados, previo a la división por categorías, y que mostramos en la tabla 9:

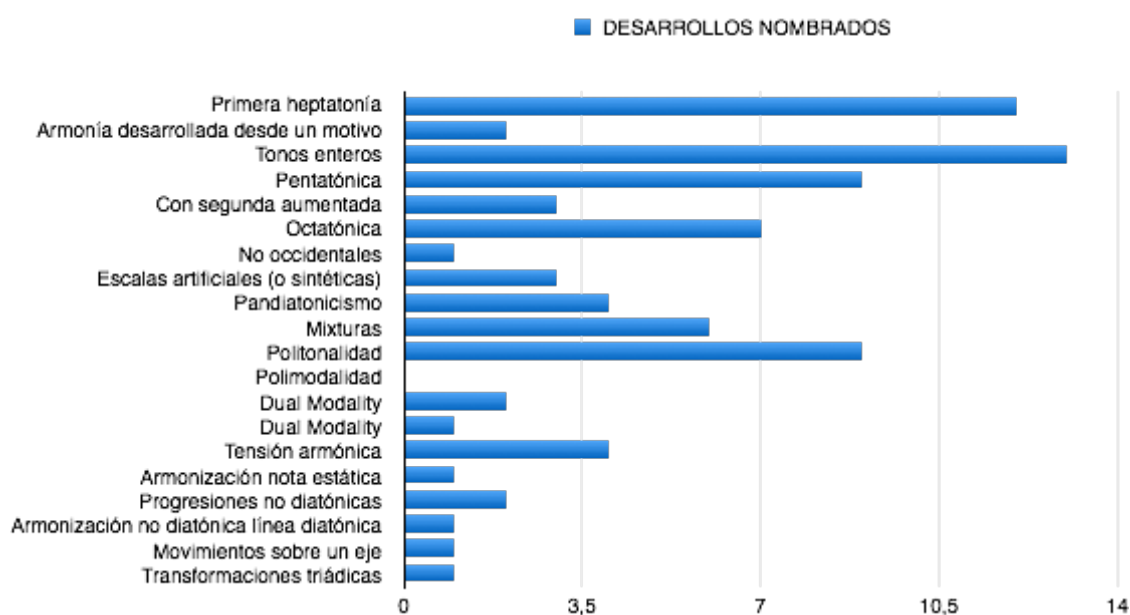
**Tabla 9.** Formas de crecimiento armónico según el número de libros analizados para la investigación en las que son reconocidas. (Fuente: elaboración propia).

	Primera heptatonía	Tonos enteros	Pentatónica	Segunda aumentada	Octatónica	Hexátona	Artificiales o sintéticas	No occidentales	Pandiatonicismo	Mixturas	Politonalidad
<b>TOTAL</b>	12	13	9	3	7	1	3	1	4	6	9

	Polimodalidad	Dual Modality	Tensión armónica	Progresiones no diatónicas	Armonización nota estática	Armonización no diatónica línea diatónica	Movimientos sobre eje	Transformaciones triádicas	Armonía sobre motivo
<b>TOTAL</b>	2	1	4	2	1	1	1	1	2

Se puede apreciar en la figura 51 cómo destaca llamativamente la escala de tonos enteros, incluso en mayor grado que la primera heptatonía, así como el que la politonalidad sea más tratada incluso que los modos o las mixturas o que solo la mitad de los libros hagan referencia a la escala octatónica y solo en una ocasión a la segunda heptatonía.



**Figura 51:** formas de crecimiento armónico según el número de libros analizados para la investigación en las que son reconocidas. (Fuente: elaboración propia).

A la hora de desglosar por categorías los datos presentados en la tabla 8, también encontramos diferencias entre cada una de ellas. Así, en la tabla 10 se muestran los resultados del muestreo de los libros de análisis:

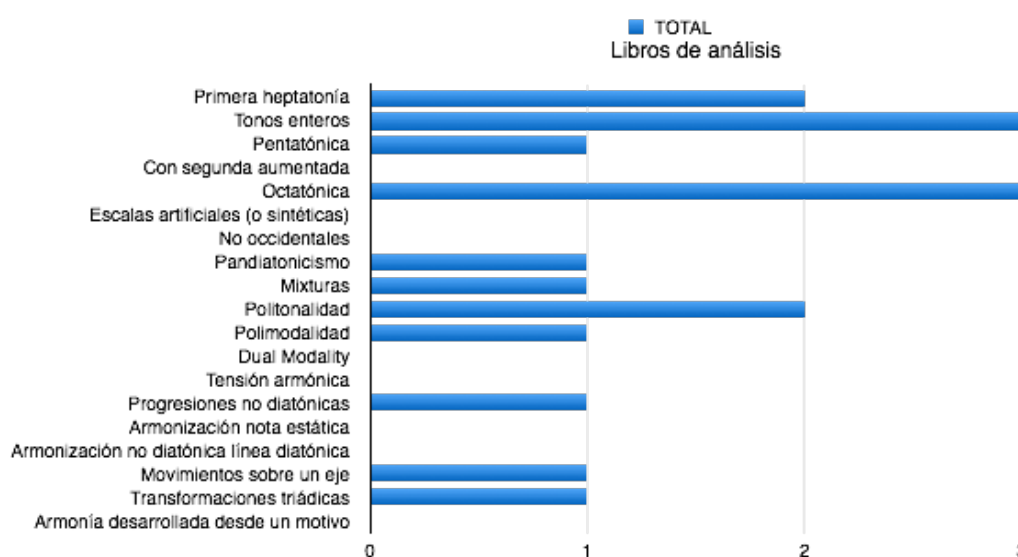
**Tabla 10.** Formas de crecimiento armónico según el número de libros dedicados al análisis en las que son reconocidas. (Fuente: elaboración propia).

	Primera heptatónia	Tonos enteros	Pentatónica	Segunda aumentada	Octatónica	Hexátóna	Artificiales o sintéticas	No occidentales	Pandiatonicismo	Mixturas	Politonalidad
<b>TOTAL</b>	2	3	1	0	3	0	0	1	1	1	2

	Polimodalidad	Dual Modality	Tensión armónica	Progresiones no diatónicas	Armonización nota estática	Armonización no diatónica línea diatónica	Movimientos sobre eje	Transformaciones triádicas	Armonía sobre motivo
<b>TOTAL</b>	1	0	0	1	0	0	1	1	0

En la figura 52 se aprecia cómo las formas de crecimiento armónico más destacadas son las escalas de tonos enteros y la octatónica. Que los libros estén basados en la Music Set Theory probablemente tenga mucho que ver con esta cuestión debido a la importancia que desde esta teoría se le da a los "interval cycles" (ver apartado 4.2.4 para una aclaración del término) .



**Figura 52:** formas de crecimiento armónico según el número de libros dedicados al análisis en las que son reconocidas. (Fuente: elaboración propia).

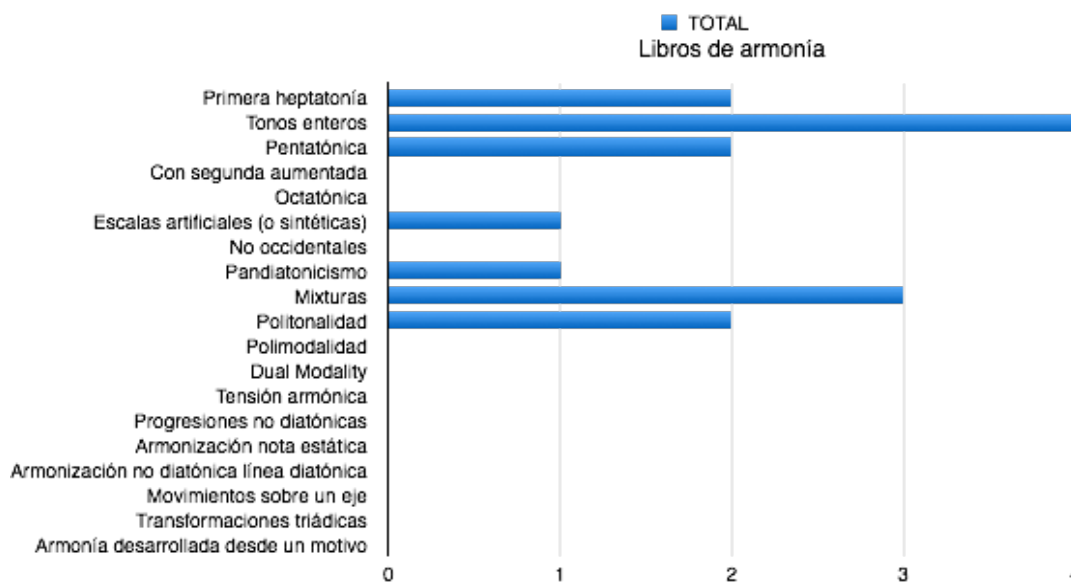
En la tabla 11 mostramos los resultados en la categoría de libros de armonía general, y se puede apreciar en la figura 53 nuevamente cómo la escala de tonos enteros es la más destacada, aunque respecto a los resultados de la figura 51, las mixturas son ahora el segundo recurso más mencionado.

**Tabla 11.** Formas de crecimiento armónico según el número de libros dedicados a la armonía general en las que son reconocidas. (Fuente: elaboración propia).

	Primera heptatónia	Tonos enteros	Pentatónica	Segunda aumentada	Octatónica	Hexátóna	Artificiales o sintéticas	No occidentales	Pandiatonicismo	Mixturas	Politonalidad
<b>TOTAL</b>	2	4	2	0	0	1	0	1	1	3	2

	Polimodalidad	Dual Modality	Tensión armónica	Progresiones no diatónicas	Armonización nota estática	Armonización no diatónica línea diatónica	Movimientos sobre eje	Transformaciones triádicas	Armonía sobre motivo
<b>TOTAL</b>	0	0	0	0	0	0	0	0	0



**Figura 53:** formas de crecimiento armónico según el número de libros dedicados a la armonía general en las que son reconocidas. (Fuente: elaboración propia).

En la tabla 12, que muestra los resultados en la categoría de tratados de armonía del siglo XX, al igual que se podía apreciar en las tablas 10 y 11, vuelve a destacar la escala de tonos



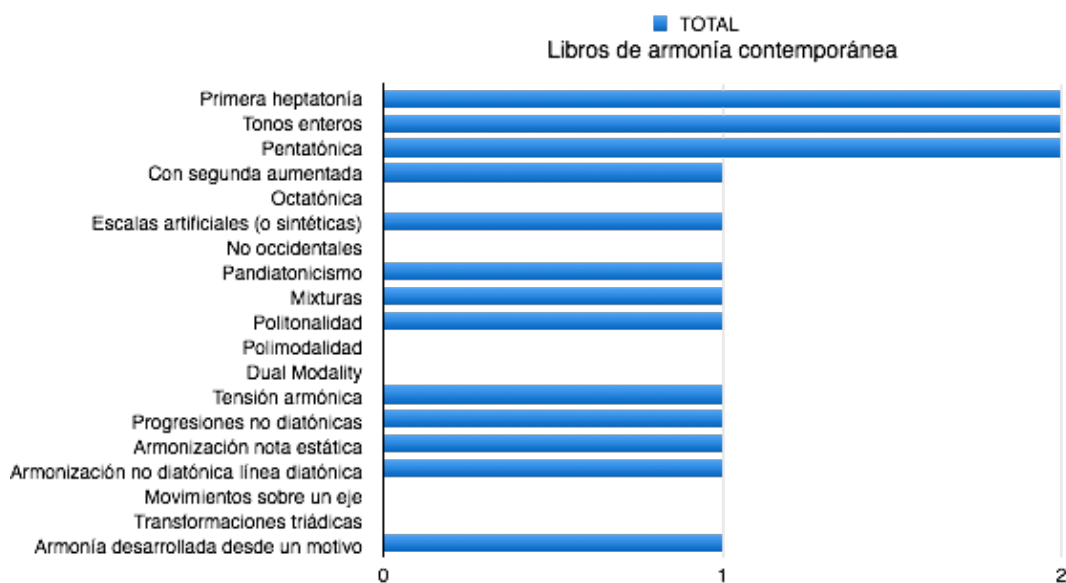
enteros, pero sin embargo la escala pentatónica y la primera heptatonía le acompañan en número, como se puede apreciar en la figura 54.

**Tabla 12.** Formas de crecimiento armónico según el número de libros dedicados a la armonía del siglo XX en las que son reconocidas. (Fuente: elaboración propia).

	Primera heptatonía	Tonos enteros	Pentatónica	Segunda aumentada	Octatónica	Hexátona	Artificiales o sintéticas	No occidentales	Pandiatonicismo	Mixturas	Politonalidad
<b>TOTAL</b>	2	2	2	1	0	1	0	1	1	1	1

	Polimodalidad	Dual Modality	Tensión armónica	Progresiones no diatónicas	Armonización nota estática	Armonización no diatónica línea diatónica	Movimientos sobre eje	Transformaciones triádicas	Armonía sobre motivo
<b>TOTAL</b>	0	0	1	1	1	1	0	0	1



**Figura 54:** formas de crecimiento armónico según el número de libros dedicados a la armonía del siglo XX en las que son reconocidas. (Fuente: elaboración propia).

Finalmente, la tabla 13 y la figura 55 nos muestran los resultados en la categoría de los libros dedicados a recursos compositivos. En esta categoría los resultados son diferentes a los de las tablas 10, 11 y 12, puesto que la escala de tonos enteros no tiene tanta relevancia como

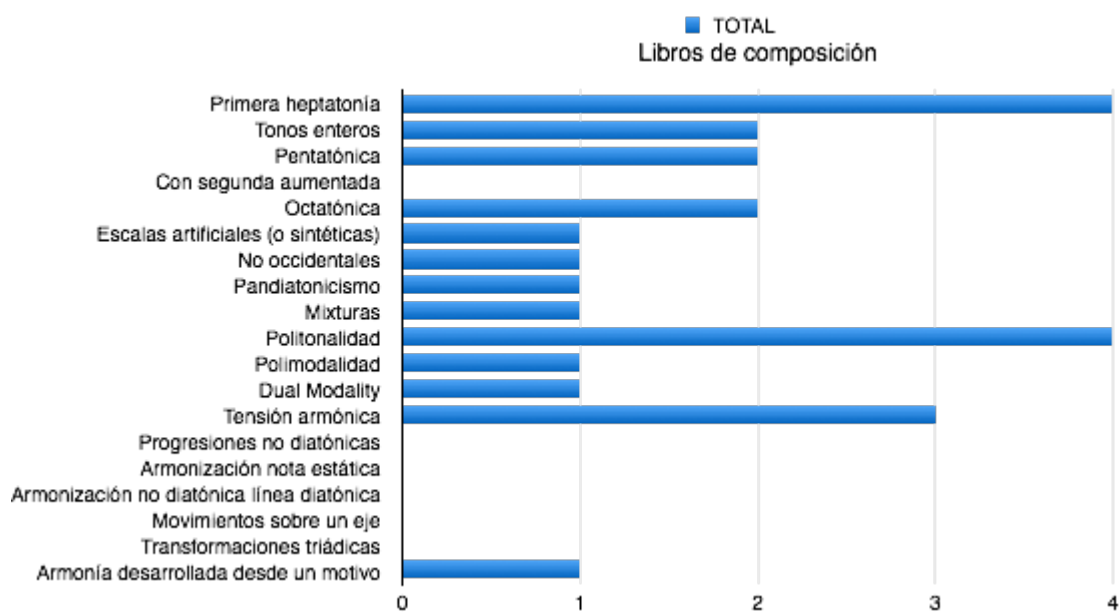
la primera heptatonía o la politonalidad, que son las formas de crecimiento armónico más destacadas.

**Tabla 13.** Formas de crecimiento armónico según el número de libros dedicados a recursos compositivos en las que son reconocidas. (Fuente: elaboración propia).

	Primera heptatonía	Tonos enteros	Pentatónica	Segunda aumentada	Octatónica	Hexátona	Artificiales o sintéticas	No occidentales	Pandiatonicismo	Mixturas	Politonalidad
<b>TOTAL</b>	4	2	2	0	2	1	1	1	1	1	4

	Polimodalidad	Dual Modality	Tensión armónica	Progresiones no diatónicas	Armonización nota estática	Armonización no diatónica línea diatónica	Movimientos sobre eje	Transformaciones triádicas	Armonía sobre motivo
<b>TOTAL</b>	1	1	3	0	0	0	0	0	1



**Figura 55:** formas de crecimiento armónico según el número de libros dedicados a la armonía del siglo XX en las que son reconocidas. (Fuente: elaboración propia).

**CREACIÓN DE UNA TAXONOMÍA DE  
PROCEDIMIENTOS ARMÓNICOS DE LA  
PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX,  
ESPECIALMENTE ENFOCADA EN  
RECURSOS NO DIATÓNICOS.**

## **5. CREACIÓN DE UNA TAXONOMÍA DE PROCEDIMIENTOS ARMÓNICOS ENFOCADA EN RECURSOS NO DIATÓNICOS.**

### **5.1. Introducción**

La siguiente propuesta, como había quedado dicho en la presentación de nuestros objetivos, pretende incluir todos aquellos recursos armónicos empleados en la primera mitad del siglo XX que podemos calificar como no-diatónicos (es decir, no generados a partir de escalas<sup>37</sup>) y cuyo procedimiento pueda ser descrito, con el fin de poder ser imitado. Además pretende presentarlos en un marco general que pueda ayudar a la introducción a la armonía no tonal generada fuera del paradigma serial durante la primera mitad del siglo XX. Es importante aclarar que esto no es una metodología de análisis: es una propuesta de tipificación de procedimientos armónicos que intenta ser lo más inclusiva posible y, más específicamente, que pueda permitir la fácil e inmediata aplicación para la improvisación y aplicaciones didácticas especialmente dirigidas a su enseñanza. Tampoco pretende ser un análisis de todo el potencial de recursos armónicos disponibles partiendo del análisis de la escala cromática: para buscar planteamientos de ese tipo se puede recurrir al ya mencionado de Howard Hanson (1960) o al “Thesaurus of Scales and Melodic Patterns” (Slonimsky, 1947<sup>38</sup>). Nuestro objetivo parte del análisis de recursos llevados a la práctica por los compositores, no de planteamientos abstractos sobre el potencial de escalas o acordes.

La selección de ejemplos para nuestra propuesta ha sido realizada en base a los siguientes criterios:

---

<sup>37</sup> Confrontar apartado 5.3.1.1 para la discusión sobre el término empleado.

<sup>38</sup> Si bien este a la hora de armonizar solo plantea acordes por terceras hasta la séptima, con lo que no es tan ambicioso como el mencionado de Hanson.

- Que aparezca el mayor número posible de compositores relevantes del periodo estudiado, representantes de diferentes estéticas y procedentes de diferentes zonas geográficas

- Que la música no sea tonal (salvo en aquellos momentos en los que este hecho no sea relevante para lo que se quiere mostrar, o en caso de que lo relevante sea que precisamente se muestre en un contexto tonal, lo cual será indicado).

- Que los ejemplos sean claros y fácilmente visibles.

- Que todos los ejemplos sean de escritura pianística.

- Que los ejemplos sean diferentes a los que dan las publicaciones empleadas como referencia.

Para la selección de compositores a analizar ha sido de enorme ayuda el libro “*Twentieth Century Piano Music*”, de David Burge (1990) junto al “*Music in the Early Twentieth Century*”, de Richard Taruskin (Taruskin, 2010), aunque numerosas fuentes de consulta han sido tomadas. Hemos intentado que en los ejemplos estén representados compositores relevantes, de diferentes procedencias y de estéticas dispares. Hay, sin embargo, una ausencia, la de André Jolivet, al que hemos dejado fuera de manera consciente dado que no hemos encontrado información en la que sus técnicas del “doble bajo<sup>39</sup>” y de la “resonancia

---

<sup>39</sup> Así llamada por él, y aunque definida en principio en sus fundamentos más básicos, sin embargo ni hemos encontrado análisis fiables en los que veamos una relación clara entre esta descripción y su puesta en práctica, ni hemos sido capaces de encontrarla nosotros mediante el análisis de sus partituras. De lo que hemos leído sobre la cuestión, el análisis más cuidado lo hemos encontrado en “*Andre Jolivet: a study of the piano works with a discussion of his aesthetic and technical principles*”, tesis de Janet Elaine Landreth. Citando este trabajo: “Jolivet's principles of the double basse and the *résonance inférieure* were formulated in 1935, yet today they are still not well known or understood. Several problems arise when trying to apply these principles to other examples of Jolivet's music, and as a result, the principles lend themselves to conflicting interpretations. It is not clear from the composer's explanations whether he intended the principle of the double basse to function momentarily as the basis for isolated passages and sections within movements, or whether he conceived of the double basse as the harmonic generators for entire movements.” (página 32)

inferior” quede lo suficientemente clara, y pese a la influencia que tuvo en varios compositores franceses durante la post-guerra (de hecho, el mismo Messiaen lo nombra en su “Técnica de mi lenguaje musical” (1956, p. 51) para hablar de su propio "Acorde de resonancia", influido por Jolivet). Algunos compositores de renombre, como Shostakovich, no tienen sino dos obras en su producción para piano dentro del periodo estudiado, pero hemos procurado introducir al menos un fragmento de este por no dejar fuera a un compositor tan importante del siglo XX. Otros, como Samuel Barber y Elliott Carter tienen solo una obra compuesta para piano en este periodo (la de este último, además, no la hemos conseguido localizar). Finalmente, en varios compositores que van desde Serguéi Rachmaninov hasta Cecile Chaminade, no hemos conseguido localizar ejemplos que no sean tonales fuera de la funcionalidad clásica, por lo que no hemos incluido muestras de su música. Por el contrario, hemos creído que valía la pena emplear ejemplos de Prokofiev en los que escapa de la tonalidad funcional precisamente empleando algunos de los recursos que incluimos en el estudio. Como apuntamos en el apartado de “Metodología” (ver 3.3) nos es imposible cifrar el número de partituras analizadas durante los últimos años para poder extraer ejemplos en los que los procedimientos analizados sean lo más evidentes posible, podemos asegurar sin lugar a dudas que no baja de las trescientas obras para piano de compositores como Shostakovich, Prokofiev, Milhaud, Bartok, Debussy, Ravel, Ginastera, Poulenc, Copland, Gershwin, Rebikov, Busoni, Casella, Cowell, Albéniz, Hindemith, Villa-Lobos, Ives, Puccini, Holst, Szymanowski, Stravinsky, Honegger. También fueron analizados otros muchos como Falla, Barber, Boulanger, Toch, etc., pero o no supimos encontrar recursos concretos que emplear a modo de ejemplo, o fragmentos de otros compositores que nos parecían más fácilmente descriptibles fueron elegidos en su lugar.

## 5.2. Tipología de acordes

En nuestra propuesta para la catalogación, que hemos querido mostrar en un esquema que adjuntamos en el Anexo I, se puede apreciar que unimos varias categorías que se encontraban dispersas entre los diferentes autores.

Así, en primer lugar hemos agrupado la tipología de acordes en tres grandes grupos (recurrentes o regulares, mixtos o irregulares y poliacordes), cualquiera de los cuales puede tener notas añadidas u omitidas. Esto simplifica enormemente la visión general de los tipos de acordes. De esta manera tenemos como acordes regulares a los acordes por segundas, terceras y cuartas; como acordes mixtos a diferentes combinaciones interválicas que surgen como resultado de procesos como superponer intervalos en espejo, por resonancia, etc.; y como poliacordes combinaciones de cualquiera de estos tipos superpuestos.

Por otro lado destacamos dos grandes tipos de evolución armónica (diatónica - o escalares- y no-diatónica - no-scalar -). En el apartado 5.3.1.1. discutiremos la terminología empleada para estos dos grandes grupos.

Para comenzar a hablar de acordes, definiremos a este como un conjunto de tres o más notas que forman una entidad, aunque según el contexto puede ser posible identificar un acorde aunque le falte alguna nota.

Es importante considerar que para identificar en qué caso de tipología de un acorde nos encontramos en cada ocasión, el contexto es fundamental. En primer lugar, el contexto inmediato en el que se encuentra el acorde. pero no solo el inmediato.

11

Tempo giusto (♩ = 60)

Figura 56: Bartok, *Three studies op.18, n.º2*, cc. 32-33. (Recuperado de <http://www.imslp.org>)

Un pasaje como el de la figura 56 podría ser interpretado como una sucesión de quintas consecutivas en espejo en una marcha por terceras.

Figura 57: Bartok, *Three studies op.18, n.º2*, cc. 34. (Recuperado de <http://www.imslp.org>)



A su vez, un pasaje como el de la figura 57 podría ser interpretado como dos acordes superpuestos (mano derecha acorde aumentado con séptima mayor, mano izquierda acorde menor con séptima menor).

Pero podemos observar en la figura 58 de dónde proceden ambos pasajes:

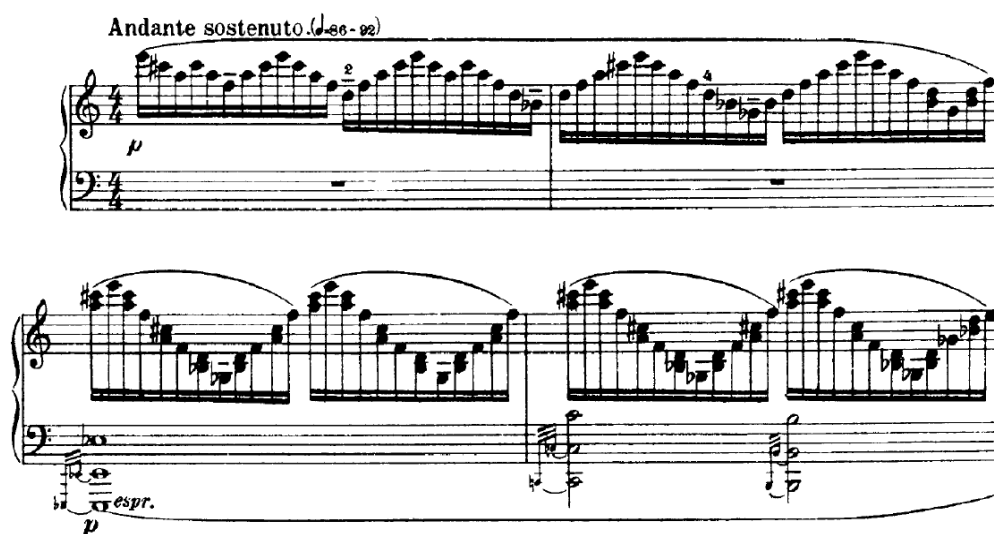


Figura 58: Bartok, *Three studies op.18, n°2, cc. 1-4*. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

Y así se observa que es un acorde por tercetas de nueve miembros sobre la fundamental Do (cuarto compás) que va presentando sus miembros mostrándolos en orden descendente y que en los dos extractos anteriores simplemente se presenta en diferentes disposiciones pero desplegado<sup>40</sup>.

<sup>40</sup> Es común el empleo de la expresión “desplegar un acorde” o “acorde desplegado” para referirse a un acorde que se mueve en arpeggios.

### 5.2.1. Acordes recurrentes o regulares:

Son aquellos conformados por la reiteración de un mismo tipo de intervalo: segundas, terceras o cuartas, dando lugar a acordes a los que se denomina según el tipo de intervalos que los conformen respectivamente (acordes por segundas, terceras y cuartas). Se asume que los acordes formados por las inversiones de dichos intervalos dan lugar a los mismos acordes aunque en otra disposición, siempre que se encuentren en un contexto conformado por acordes de esta categoría.

Hemos preferido, en aras de la simplicidad, englobar los clusters dentro del grupo de segundas, como una forma de disposición cerrada específica de este grupo<sup>41</sup>.

#### - Acordes por terceras:

Formados por la superposición de terceras menores y mayores. De esta forma se pueden encontrar desde triadas como en la figura 59 (acorde de Do Mayor desplegado):



Figura 59: Prokofiev, *Musica per l'infanzia* op.65 n.2, "Passeggiata". (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

---

<sup>41</sup> El argumento de Persichetti para entenderlos como algo aparte de los acordes por segundas es comprensible, pero creemos más sencillo integrarlos en esta tipología. De hecho, Persichetti los trata en el capítulo dedicado a los acordes por segundas, en la práctica. Y las diferencias que se pueden percibir entre diferentes tipos de clusters entendemos que equivalen a las diferencias que pueden percibirse entre diferentes tipos de acordes.

O incluso podemos encontrar acordes de hasta 10 miembros<sup>42</sup> como en la figura 60:



Figura 60: Busoni, Elegien, No.3, "Meine Seele bangt und hofft zu Dir". (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

Cualquier formación por terceras es posible.

- Acordes por cuartas:

De manera análoga a como ocurría con los acordes por terceras, los acordes por cuartas se realizan superponiendo cuartas justas y aumentadas, como por ejemplo en la figura 61. Figura 61, donde tenemos un acorde conformado por cuartas justas superpuestas (ambas manos están escritas en clave de fa en cuarta).



Figura 61: Bartok, Piano concerto n°1, 2° movimiento. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

<sup>42</sup> Sin embargo no hemos logrado encontrar ningún caso de acordes por terceras con 12 miembros.

### **5.2.2. Acordes compuestos o irregulares:**

Son los conformados por la combinación de diferentes interválicas y que en un contexto determinado no pueden reordenarse como acordes recurrentes. Su origen es variado, pero en principio destacan cuatro formas de generarse<sup>43</sup>:

- Acordes desarrollados por, y que evolucionan a partir de material temático (son tratados en el punto 5.3.2.5)

- Acordes por resonancia: aquellos conformados con el criterio de tener mayor o menor resonancia respecto al bajo (esto es, que las notas superiores tengan mayor o menor número de armónicos en común con el bajo).

- Acordes en espejo: conformados por intervalos simétricos alrededor de una nota central.

- Resultado de movimientos contrapuntísticos libres: cualquier tipo de agregado vertical que resulta del movimiento de voces independientes.

### **5.2.3. Poliacordes:**

Entendemos como tales a aquellos en los que se pueda identificar de manera clara al menos dos acordes que puedan ser incluidos en alguna de las categorías anteriores (5.2.1 y 5.2.2), generalmente por estar separados en el registro, aunque también el empleo de diferentes figuraciones rítmicas o dinámicas pueden ayudar a identificarlos<sup>44</sup>.

Los poliacordes pueden ser de dos tipos: generados por superposición de armonías independientes entre sí (dos acordes sin ninguna relación entre ellos), o reorganizando las notas de un único acorde en el registro tomando así la forma de dos acordes superpuestos. En

---

<sup>43</sup> En este punto cabe recordar que con todo esto nos referimos a la primera mitad del siglo XX.

<sup>44</sup> Algunos autores separan a acordes constituidos por más de seis miembros en diferentes poliacordes. Así aborda Gollin (1995) el análisis mediante la técnica transformacional del estudio Op. 18, n°2 de Bartok, entendiendo el acorde que hemos mostrado en el punto 5.2. como una superposición de diferentes acordes.

ambos casos, nuevamente el contexto será lo que nos indique ante cuál de estos tipos nos encontramos, si fuera relevante hacer notar la diferencia.

The image shows a musical score for the piano accompaniment of "Oh, Lady, Be Good!" by George Gershwin. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bass clef staff below it shows a descending line of chords. Annotations include a long arrow pointing from the first measure to the second, and several boxes and circles highlighting specific notes and chords. The second system continues the piece with similar notation and annotations.

Figura 62: Gershwin, "Oh, Lady, Be Good!". (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

En el fragmento mostrado en la figura 62 se puede apreciar en los dos primeros compases cómo la mano izquierda realiza una progresión descendente por segundas de acordes mayores, mientras que la derecha realiza un movimiento en sentido contrario, como mixtura (ver el punto 5.4). Pero en el contexto tonal en el que se encuentra este pasaje, y en este tipo de música (jazz), el acorde de Si b m que toca la mano derecha realmente es otra forma de desplegar la quinta, séptima menor y novena del acorde de dominante sobre el que se encuentra (VI b 7), y el acorde de Si m que se forma en la segunda mitad del compás retardado, no es sino una forma de desplegar la sexta añadida junto a la fundamental y la tercera del V7 sobre el que se halla (I - VIIb - VI b 7/9 - V 7/6 add). Esquemmatizado en la Figura 63:

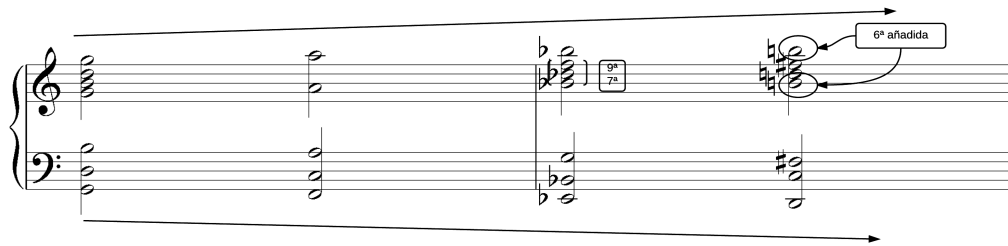


Figura 63: esquema del fragmento de "Oh, Lady, Be Good!", de Gershwin. (Fuente: elaboración propia).

Una muestra del segundo caso en la figura 64:

10

V.



Figura 64: Rebikov, 6 morceaux for piano, n° 5. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

En dicha figura 64 se pueden apreciar poliacordes triadas diatónicas sobre la escala de tonos enteros de tal manera que cada poliacorde conforma el total de la escala. Procedemos a explicarlo:

En el total cromático sólo es posible hacer dos transposiciones de la escala de tonos enteros: la que incluye el Do y la que incluye el Do# (o Re b), como se aprecia en la figura 65:



Figura 65: transposiciones de la escala de tonos enteros. (Fuente: elaboración propia).

A su vez cada una de estas escalas solo puede conformar dos acordes por terceras, pues los restantes son enarmonizaciones o inversiones de estos dos, como mostramos en la figura 66:

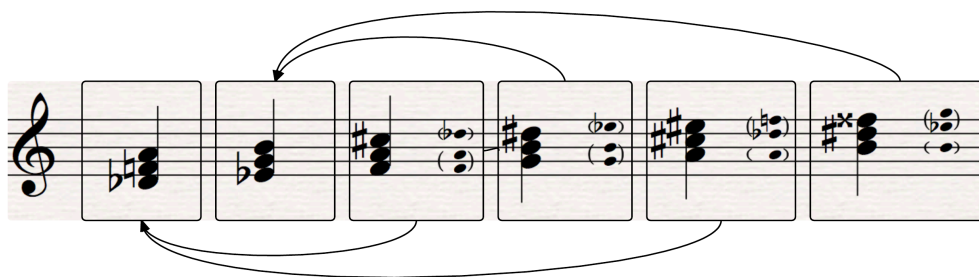


Figura 66: armonizaciones de la escala de tonos enteros. (Fuente: elaboración propia).

De este modo se puede apreciar en el fragmento de Rebikov expuesto, cómo cada compás superpone los dos acordes por terceras posibles en esta escala de tonos enteros (que juntos

ocupan, además las seis notas de la escala), uno en cada mano, y se van alternando en cada compás. Mostrando el proceso en la figura 67:

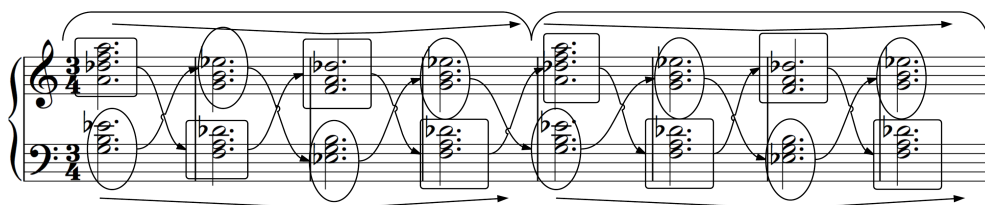


Figura 67: esqueleto armónico de la Figura 64. (Fuente: elaboración propia).

En la figura 67 se aprecia mejor que el movimiento paralelo de los acordes permite hablar incluso de mixturas (ver el punto 5.4).

También diferentes tipologías de acordes pueden superponerse, como en la figura 68:

Henry Cowell  
(1897-1965)

**Largo, with rhythm**

*smooth, full tone*  
*pp*

*mpp*      *p*

*Basso 15 with pedal.....*

*mf*      *mp poco a poco cresc.*

*Basso 15 .....*

*f cresc.*  
*8va.....*

*15 .....*  
*Basso 8va.....*

Figura 68: Henry Cowell, *Tides of Manhattan*. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).



En dicho caso tenemos armonía por terceras sobre clusters, como se muestra en la figura 69:

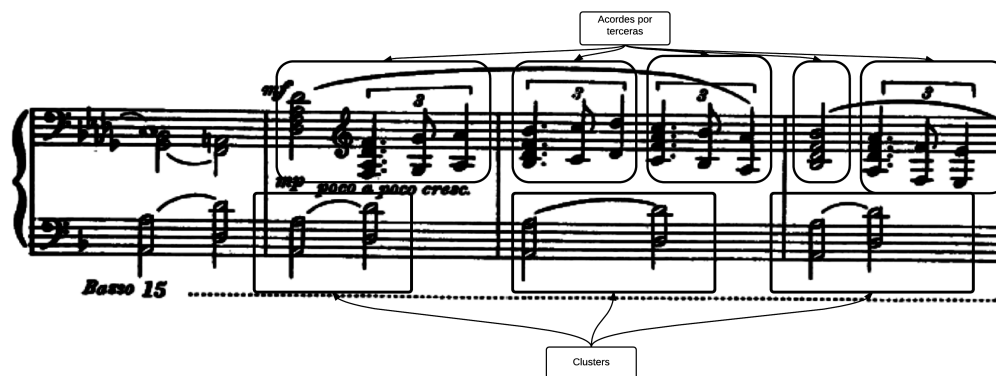


Figura 69: planos de acordes sobre Tides of Manhattan, de Cowell. (Fuente: elaboración propia sobre muestra recuperada de <http://www.imslp.org>).

#### 5.2.4. Notas añadidas, omitidas y split chord members

Cualquier acorde de los puntos anteriores (5.2.1, 5.2.2 y 5.3.3) puede presentarse con alguno de sus miembros omitido, como mostramos en la Figura 70:

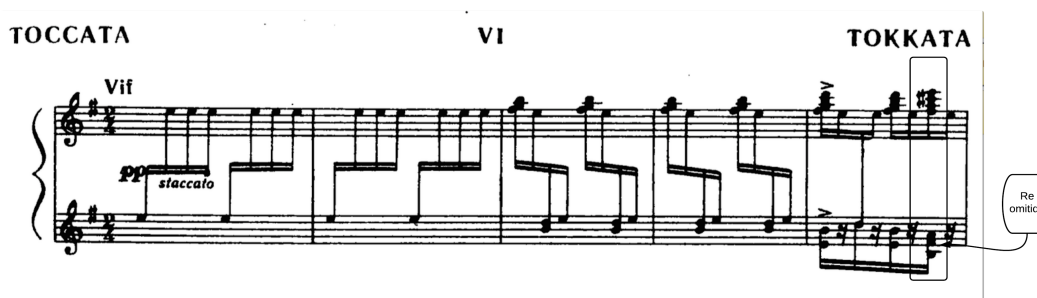


Figura 70: Ravel, Le Tombeau de Couperin, nº6, "Tocatta". (Fuente: elaboración propia sobre muestra recuperada de <http://www.imslp.org>).

A su vez, pueden añadirse notas al acorde, como se muestra en la Figura 71:

**V.**  
(1914)

**Precipitosissimo**

Figura 71: Prokofiev, *Sarcasms*, Op. 14, n.º 5. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

En dicha Figura 71 se puede apreciar la estructura I - V - II - VI sobre la nota pedal de do. Sobre la nota pedal, la mano izquierda realiza desplazamientos cromáticos ascendentes y la armonía resultante es explicable mediante las notas añadidas y sustitutivas (empleando la terminología de Zamacois (1997)), tal y como se muestra en la Figura 72:

Figura 72: esqueleto armónico de la Figura 71 en la que se muestran las notas añadidas. (Fuente: elaboración propia).

Explicando la Figura 72: en el primer compás una nota añadida no diatónica (al acorde de Do M) en la mano izquierda (la b); en el segundo compás sustitutiva al reemplazar un mi b en

lugar del re que le corresponde al V grado<sup>45</sup> en la mano derecha; en el tercer compás una nota añadida en la mano izquierda, nuevamente no diatónica (si b).

### 5.3. Crecimiento armónico.

A la hora de generar crecimiento armónico hay dos grandes posibilidades: creación a partir de escalas, donde el movimiento armónico es generado a partir de una escala (o varias en diferentes planos<sup>46</sup>, como veremos en el punto 5.5), o adiatonicismo, donde el compositor desarrolla otras formas de movimiento armónico que no están basadas en las escalas<sup>47</sup>. Todo esto será desarrollado en este apartado. Sin embargo hay otras cuatro cuestiones importantes a la hora de realizar el estudio de la relación de los acordes entre sí, pero que no serán abordadas más que de manera genérica en aquellos casos en los que quepa destacarlos, a fin de evitar que el tamaño de la investigación se multiplique escapando a su objetivo central:

- Descripción de si existe algún tipo de jerarquía entre ellos (centralidad -todos giran en torno a una nota o acorde central-, o tensión armónica -en el sentido que le dan Persichetti (1985) o Hindemith (1941)<sup>48</sup>, - (estable, creciente, decreciente, contrastante, etc).

---

<sup>45</sup> Y esta en concreto es bastante común al menos desde el romanticismo.

<sup>46</sup> El resultado sonoro no siempre es distinguible como planos con diferentes escalas, pero recordamos aquí que lo que nos importa es el recurso que podemos identificar y reproducir, no hasta qué punto es identificable por el oído.

<sup>47</sup> Pero que no implica que sobre estos acordes, sea relacionados con ellos o incluso en planos completamente diferenciados, no puedan desarrollarse modos y escalas como señala Tymozcko y vimos en 2.1.16.

<sup>48</sup> Es decir, si se puede definir si hay algún tipo de comportamiento respecto a la relación entre los acordes basado en su consonancia/disonancia.

- Ritmo armónico: duración de cada acorde en relación al pulso e independientemente del ritmo de superficie<sup>49</sup>. El ritmo armónico puede ser regular, irregular, creciente o decreciente.
- Conducción de las voces (parsimoniosa -las voces se mueven lo menos posible al cambiar de acorde-, paralela -todas las voces se mueven en la misma dirección, sin que implique mixtura<sup>50</sup> necesariamente-, en espejo - las voces se separan en grupos-, etc.) independientemente de si hay saltos en el registro.
- Densidad armónica (número de miembros que tiene el acorde): puede ser estable (mismo número de voces), inestable (el número de voces cambia constantemente), creciente, decreciente, etc. La densidad armónica es un caso particular del término “densidad”: mientras que esta última nos sirve para ver el número de voces y líneas (independientemente del número de duplicaciones), aquella nos habla de cuántos miembros del acorde hay. Así, un pasaje puede tener una alta densidad con un simple acorde tríada (duplicando cada miembro a lo largo de todo el registro) y sin embargo tener baja densidad armónica por usar solo tres miembros. Contrariamente, un pasaje puede tener una baja densidad en comparación con el anterior y estar constituido solo por un acorde de cinco miembros.

A su vez, el estudio de cada una de estas cuestiones se realizará en cada plano diasistemático por separado, en caso de encontrarnos ante polidiasistematismo (ver 5.5).

### 5.3.1. DIATONICISMO

---

<sup>49</sup> “Ritmo resultante de la suma de todos los ritmos simultáneos de cada una de las voces o líneas de una partitura” (Roca y Molina, 2015, p. 70)

<sup>50</sup> Ver definición del término en 5.4.

### 5.3.1.1. *Diatonicismo. Definición.*

La primera heptatonía (o escala “de teclas blancas”) es a menudo denominada como escala diatónica. Por extensión se denomina *diatónica* a cualquier nota que entre dentro de esta escala (por ejemplo, el do), y *alterada* a las que caen fuera (por ejemplo, do # o re b). Como habíamos visto en el cuadro de Tymozcko sobre las posibilidades que brindan algunos modos (ver 2.1.16), la cantidad de alternativas que se le abren a los compositores del siglo XX es enorme. Esto implica que a la hora de analizar esta música o de explicar lo que queremos hacer cuando usamos modos, necesitamos muchas veces un término que haga la misma función que cumple el término *diatónico* pero respecto a cualquier otra escala. Es decir, que nos permita definir mediante un adjetivo si una nota pertenece a una escala o no. Nuestra propuesta es ampliar el sentido del término *diatónico* para ello. De esta forma denominaríamos, en un fragmento de música, como notas diatónicas a aquellas que pertenecen a alguna escala, y alteradas a las que no pertenezcan<sup>51</sup>. Por extensión del concepto, denominaremos armonía diatónica o acorde diatónico a aquel que esté elaborado sobre una escala o modo sin alteraciones, y grados o acordes alterados a los que se salgan del modo en el que esté la obra o fragmento.

Diatonicismo no implica una fidelidad total a la escala usada como soporte, bastaría con que el empleo de dicha escala o modo sea claramente predominante, independientemente de que pueda haber alteraciones ocasionales que pueden ser interpretados como cambios de color para buscar variedad. Así, puede haber diferentes grados de alteración de la escala hasta el punto de poner en duda la tonalidad principal de un pasaje. En el caso de la tonalidad,

---

<sup>51</sup> Como se verá cuando hablemos de pandiatonicismo (ver 5.3.1.4), la extensión del término “diatónico” que apuntamos aquí tiene ventajas también para su aplicación sobre este otro término. También se verá cómo el propio Tymozcko lo apunta, no sabemos hasta qué punto de manera inconsciente.

sobre la que hay abundante documentación<sup>52</sup>, es posible encontrar desde ejemplos completamente diatónicos, como en la Figura 73,



Figura 73: Mozart, *Doce variaciones sobre un tema de John Fischer en Do mayor*, K179 (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

hasta cromatismos extremos que no es posible definir como diatónicos, como en la Figura

74:



Figura 74: Chopin, *Estudio n.º 3, Op. 10* (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

<sup>52</sup> Y está profusamente categorizada incluso estas formas de alterar la diatonicidad: dominantes secundarias, sextas napolitanas, sextas aumentadas, etc.

Entre ambos extremos existen todo tipo de gradaciones que hacen en la práctica poco útil intentar definir con precisión en qué momento un pasaje deja de ser diatónico.

Dentro del diatonicismo distinguiremos dos grandes grupos: tonalidad y resto de sistemas basados en escalas, que se integran en lo que denominamos “modalidad”. La importante presencia de la tonalidad a lo largo de siglos y su expansión a nivel mundial (incluyendo numerosa música actual, desde las músicas populares urbanas hasta el jazz<sup>53</sup>) prácticamente obliga a que la destaquemos del resto de uso de modos y escalas, incluso aunque en realidad sea un caso específico de una manera de emplear un modo (tal y como los definiremos en 5.3.1.2).

Dentro de la modalidad hay que destacar el uso de algunas escalas por su uso predominante durante la primera mitad del siglo XX, algunas de las cuales son además susceptibles de formar diferentes modos. De entre las más destacadas por todos los tratados (ver 4.2.4) encontramos los modos de la primera heptatonía (jónico, dórico, frigio, lidio, mixolidio, eólico, locrio) (más conocida como *escala menor melódica*, uno de cuyos modos más conocido recibe diferentes nombres como “escala acústica”, “lidia dominante”, etc.), la escala pentatónica, la octatónica y la escala de tonos enteros<sup>54</sup>. Cabe destacar nuestra sorpresa al ver que pocos de los libros consultados hablan de la segunda heptatonía<sup>55</sup> (ni siquiera el “modo acústico”) o ninguna de las variantes de la escala de blues, por citar dos ejemplos de

---

<sup>53</sup> Si bien es cierto que en no pocas ocasiones usada de manera tan enriquecida que es difícil distinguirla

<sup>54</sup> Nombramos solo aquellas más frecuentes de los que hemos visto o son más referenciados por otros autores, puesto que sería imposible detallar todas las posibilidades. Según cálculos hechos en la página web <http://www.huygens-fokker.org/docs/modename.html>, hay 2092 modos posibles.

<sup>55</sup> Término introducido por Lajos Bardos (1975)

modos ampliamente extendidos y usados por algunos de los compositores más importantes de la primera mitad de siglo.

Algunos ejemplos de modos empleados de manera estrictamente diatónica los tenemos en la Figura 75 (escala pentatónica), la Figura 76 (mi frigio), la Figura 77 (segunda heptatonía sobre fa#) o la Figura 78 (sol lidio):

Ravel - Ma Mère l'Oye

III. Laideronnette, Impératrice des pagodes

Mouv<sup>t</sup> de Marche ♩ = 116

The musical score consists of three systems of grand staves. The first system shows the beginning of the piece with a piano introduction. The right hand plays a pentatonic scale (D-E-F#-A-B) in eighth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. The second system continues the melodic line in the right hand with grace notes and a more active bass line. The third system features a more complex melodic texture with sixteenth-note patterns in the right hand and a steady bass line.

Figura 75: Ravel, *Ma mère l'Oye*, III (Recuperado de <http://www.imslp.org>).





Solenne, largo  $\text{♩} = 50 - 54$   
sempre legato

The score consists of four systems of staves. The first system shows the beginning with a piano (*p*) dynamic. The second system features a fortissimo (*ff*) dynamic and a *cresc. molto* marking. The third system includes *dim. molto* and *dim.* markings. The fourth system concludes with *p*, *dim.*, and *pp* dynamics. Fingerings of 2 and 5 are indicated throughout the piece.

Figura 77: Hindemith, Ludus Tonalis. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

The score consists of two systems of staves. The first system shows the beginning with a piano (*p*) dynamic. The second system features a *dim.* marking and a *pp* dynamic. Fingerings of 1, 2, 1, 1 and 2, 1, 1 are indicated throughout the piece.

Figura 78: Busoni, Elegie n°4, Turandots Frauengemach. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

Y ejemplos de modos con alteraciones en la Figura 79 (escala de blues ornamentada en la melodía) o la Figura 80 (mi jónico con numerosas alteraciones a partir del c.3):

GEORGE GERSHWIN

Molto moderato (♩ = 80)

PIANO SOLO

The image shows the first system of a piano solo for George Gershwin's 'Rhapsody in Blue'. It features a treble and bass clef with a key signature of two flats. The tempo is 'Molto moderato' with a quarter note equal to 80 beats per minute. The music includes a piano (p) dynamic marking and a first ending bracket with a repeat sign. The second system continues the piece with various articulations like accents and trills.

Figura 79: George Gershwin, "Rhapsody in blue". (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

(♩ = 144) Très doux.

PIANO.

*pp*

The image shows the first system of a piano score for Maurice Ravel's 'Jeux d'eau'. It is in a key signature of three sharps and common time. The tempo is 'Très doux' with a quarter note equal to 144 beats per minute. The dynamics are marked 'pp' (pianissimo). The score includes a first ending bracket with a repeat sign and a second ending bracket. The second system continues with similar musical notation, and the third system shows a more complex rhythmic pattern in the right hand.

Figura 80: Ravel, "Jeux d'eau". (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

### 5.3.1.2. Modos y escalas

Coloquialmente estos dos términos son empleados como sinónimos, de manera que se suele hablar de "la escala mayor", "la escala octatónica", etc, sin mayor necesidad de precisión (incluso en diversos libros de iniciación a la armonía se emplean así). Sin embargo,

técnicamente existen diferencias a la hora de usar uno u otro término dado que en muchas ocasiones es necesario distinguir entre ellos<sup>56</sup>. Así, como habíamos visto en el apartado diferentes autores (Tymozcko, 2011; Kostka, 2011) señalan la diferencia entre escala y modo (ver 2.1.11 y 2.1.16), de manera que los modos serían diferentes subconjuntos que se pueden formar dentro de las escalas. Tal y como lo define el Oxford Online: “A mode is a subset of a scale [...] that treats a particular pitch, and its octave transpositions, as the final or ‘tonic’.” (*Scale* (s.f.), recuperado de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e5921>).

Así pues, definiremos:

- Escala: sucesión de notas dispuestas consecutivamente en orden ascendente o descendente.
- Modo: un subconjunto de notas dentro de una escala organizados a partir de una altura determinada.

De esta forma, la primera heptatonía (conocida como “escala mayor”, ver **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**Figura 81) tendría siete modos (dórico, jónico, frigio, lidio, mixolidio, eólico, locrio, ver **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**Figura 82), que se distinguirían entre sí porque cada una tiene una disposición de tonos y semitonos característica.

---

<sup>56</sup> Además de la clara utilidad pedagógica que tiene para la comprensión del fenómeno de los modos, e incluso para memorizarlos y usarlos aprovechando los puntos en común y las diferencias que puede haber entre los diferentes modos de una misma escala.



Figura 81: primera heptatonía. (Fuente: elaboración propia).

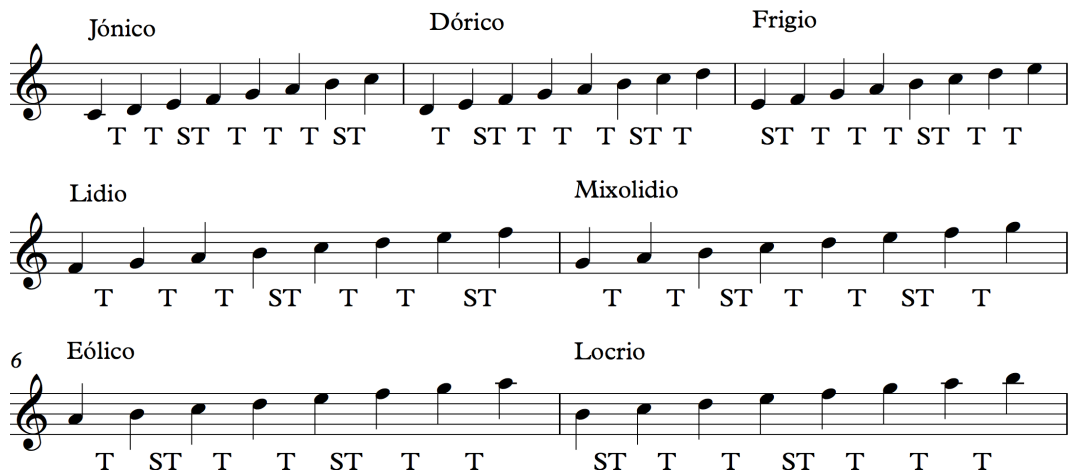


Figura 82: modos de la primera heptatonía. (Fuente: elaboración propia).

Procediendo de la misma manera, la escala octatónica semitono-tono, solo tendría dos modos<sup>57</sup>: el modo semitono-tono, y el tono-semitono (según comencemos a contar con una nota de la escala o la siguiente), debido a su peculiar disposición interna que produce que cada dos notas consecutivas se repita el mismo modelo). O la escala hexátona de tonos enteros, que solo tiene un modo posible<sup>58</sup>, también debido a que entre todas las notas siempre hay un tono y por tanto de cada nota sale siempre el mismo modo con la misma disposición de tonos entre alturas.

Pero que una escala tenga pocas posibilidades de desarrollar modos no es lo mismo que decir que tiene escasas posibilidades armónicas. Veamos, por ejemplo, algunas posibilidades de la escala octatónica semitono-tono (que solo tiene dos modos posibles, debido a la poca

<sup>57</sup> Pero tres transposiciones posibles de estos modos dentro de la escala cromática.

<sup>58</sup> Pero dos transposiciones posibles de este modo dentro de la escala cromática.

variedad interna de interválicas, en contraposición a la primera heptatonía, que tiene siete modos posibles, como acabamos de ver) usando armonías por terceras, a modo de ejemplo:

1) Debido a que el sistema musical occidental se ha desarrollado históricamente en torno a la primera heptatonía, tanto los nombres de las notas como la manera en que las representamos han sido desarrolladas partiendo de esta escala. Esto implica que cuando tenemos escalas con un número mayor o un número menor de alturas que los que presenta esta escala, nos vemos obligados a repetir el nombre de alguna de estas alturas pero enarmonizándola. Así, por ejemplo, las dos escalas representadas en la Figura 83 y la Figura 84 son la misma, pero con diferentes enarmonizaciones:



Figura 83: octatónica de semitono-tono sobre Mi b. (Fuente: elaboración propia).



Figura 84: octatónica de semitono-tono sobre Re #. (Fuente: elaboración propia).

2) Hay dos ciclos de terceras menores dentro de la escala: la que parte de la primera nota, y la que parte de la segunda (Figura 85).

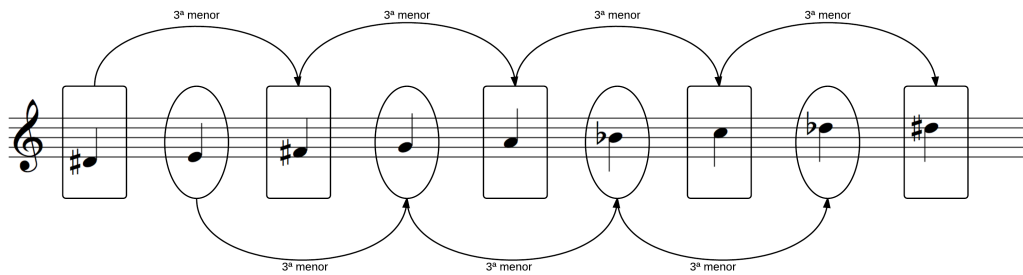


Figura 85: ciclos de terceras menores en la escala octatónica. (Fuente: elaboración propia).

3) Así, podemos formar dos acordes de séptima disminuida dentro de la escala (los dos mencionados; el resto que se pueden formar sobre las demás notas son inversiones de estos dos), como en la **Figura 86**.

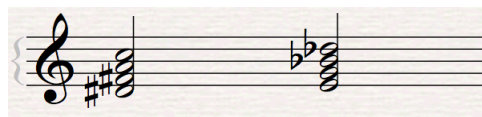


Figura 86: acordes disminuidos en la escala octatónica. (Fuente: elaboración propia).

y ocho acordes disminuidos (uno sobre cada nota de la escala), como se aprecia en la **Figura 87**:

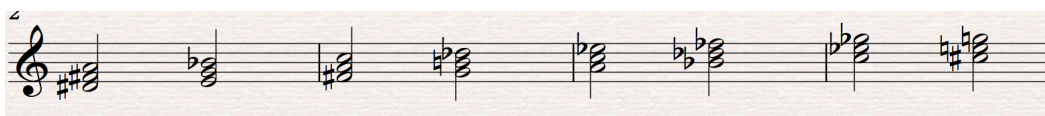


Figura 87: total de acordes disminuidos en la escala octatónica. (Fuente: elaboración propia).

A su vez, el primer ciclo de terceras menores podemos armonizarlo también con cuatro acordes semidisminuidos (Figura 88):

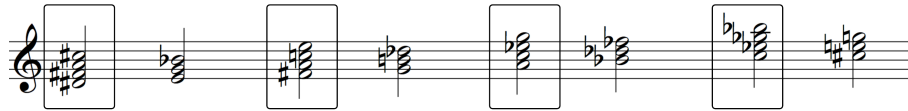


Figura 88: armonizaciones con séptimas del ciclo de terceras de la octatónica. (Fuente: elaboración propia).

4) Finalmente, este primer ciclo de terceras menores también puede ser armonizado tanto con acordes mayores como menores (Figura 89):

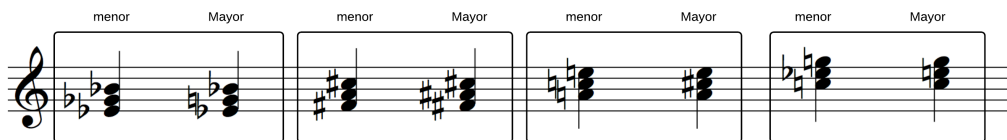


Figura 89: armonizaciones del ciclo de terceras menores en la octatónica. (Fuente: elaboración propia).

Y a su vez, a cada uno de estos acordes se le puede añadir una tercera, dando lugar respectivamente a acordes mayores con séptima menor o acordes menores con séptima menor (Figura 90):

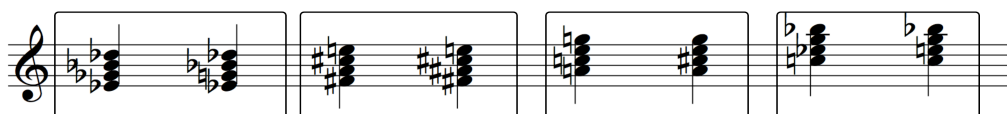


Figura 90: triadas mayores y menores con séptima en el ciclo de terceras de la octatónica. (Fuente: elaboración propia).

En resumen: sobre el primer ciclo de terceras menores se pueden formar acordes triadas mayores, menores y disminuidos, así como acordes de séptima disminuida, mayores con séptima mayor y menores con séptima menor; sobre el segundo ciclo de terceras menores



podemos formar acordes triadas disminuidos y acordes de séptima disminuida<sup>59</sup>. Así, hay una enorme variedad de disposición de modos que además pueden relacionarse entre sí de muchas maneras, pues aunque las distancias entre las fundamentales se repiten cada dos notas (a diferencia de la primera heptatonía, donde hay más variedad), las diferentes posibilidades armónicas que brinda cada fundamental amplían la variedad de colores armónicos.

Pero al mismo tiempo, que podamos hablar de un “modo” no equivale tampoco a que podamos hablar de centralidad<sup>60</sup> en todos los casos. Precisamente estos últimos ejemplos de la escala octatónica y la escala de tonos enteros, debido a la regularidad interna de los intervalos que las conforman, pueden ayudar a generar varios ejes estables (favoreciendo varios puntos de estabilidad en el caso de la octatónica, si así se desea, manteniendo los ciclos de terceras menores siempre iguales, por ejemplo), y que todos los grados puedan ser centro en cualquier momento en el caso de la hexátona de tonos enteros.

Cabe apuntar aquí la propuesta de Susanni y Antokoletz en su “Music and Twentieth-century Tonality: Harmonic Progression Based on Modality and the Interval Cycles” (2012), donde se le da una vuelta de tuerca a este concepto al entender cada modo (y cada escala) como un subconjunto de la escala cromática, e incluso identificar diferentes modos posibles dentro de cada modo, y escalas dentro de cada escala. Esto lo han llevado a cabo a la práctica varios compositores, siendo un ejemplo muy socorrido el de emplear, por ejemplo, una línea pentatónica sobre la primera heptatonía (siendo la primera un subconjunto de esta última). En

---

<sup>59</sup> La gran variedad de armonizaciones posibles junto a la simetría de la escala, que dificulta el poder focalizar un centro armónico claro, motivaron a muchos compositores a explotar estas posibilidades (varios ejemplos en Taruskin, 2010).

<sup>60</sup> En un sentido cercano al tonal funcional: que un grado sea el punto de estabilidad y los demás generen diferentes grados de estabilidad que se resolverían volviendo a aquel.

la Figura 91 se puede apreciar la línea pentatónica que realiza el bajo, armonizada con el modo eólico.



Figura 91: Bartók, *fourteen bagatellas*, n°4, c. 1-4. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

### 5.3.1.3. Armonización de modos

Los modos suelen ser armonizados diatónicamente de dos maneras<sup>61</sup>: mediante acordes regulares (incluyendo notas añadidas, sustitutivas, combinaciones poliacordales, etc.) y mapeado de modos<sup>62</sup>.

#### 1.- Mediante el uso de acordes regulares

---

<sup>61</sup> Excluimos el contrapunto libre dentro de un modo (es decir, no planteado sobre una armonía, siendo la armonía resultado del contrapunto).

<sup>62</sup> Al no ser tema de la investigación, no entraremos en las formas de abordar los diferentes modos ni en temas como la centralidad o tonicalización.



Figura 92: Ravel, *Jeux d'eau*. Armonías hasta la 9ª. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).



Figura 93: esqueleto armónico de la Figura 92. (Fuente: elaboración propia).

Se puede apreciar que Ravel (Figura 92) hace un juego parecido al de Gershwin visto en el punto 5.2.3 (Figura 63): la mano izquierda presenta los acordes de Mi Mayor y La Mayor, mientras que la derecha toca los acordes de G# (sin tercera) y Do # menor. Sin embargo el análisis más sencillo es interpretar que despliega el acorde de Mi Mayor con 7ª y 9ª en forma de poliacorde, en primer lugar, y luego el de La M (Figura 93).

Cuando el número de notas del modo es pequeño, el compositor puede seguir recurriendo a los acordes regulares incluso aunque para su formación necesite notas que no estén en el modo (dado que no tiene las suficientes, ver Figura 94).

39 Andante lento (♩ = 46-50)  
cantabile

SOLO PIANO

*ppp*

*più espress.* *f* *ppp*

Figura 94: Britten, Piano Concerto, mov. III. (Fuente: elaboración propia).

En el ejemplo de Britten de la Figura 94 se puede apreciar que, dada la escala hexátona<sup>63</sup> que constituyen tanto melodía como bajo, no se podrían armonizar por terceras todos los acordes. Sin embargo Britten opta por armonizar igualmente por terceras, añadiendo notas ajenas al modo, como el Si del primer acorde o el Sol becuadro del último acorde de cada semifrase (con el que hace un juego contrario al de la cadencia picarda: acabar en modo menor algo que comienza en mayor).

Así pues, se pueden apreciar dos procedimientos que escapan de una armonización estrictamente diatónica a la escala hexátona:

1. Al ser una escala hexátona (semitono-tercera menor) y querer armonizar por terceras, es necesario emplear notas que no pertenecen al modo.

<sup>63</sup> En esta ocasión no se trata de la famosa hexátona de tonos enteros, sino de una hexátona constituida por la recurrencia de los intervalos de tercera menor y semitono.

2. En el c. 7, momento del clímax melódico (por registro y dinámica) se emplean notas extrañas al modo<sup>64</sup>.

- Pero existe otra opción diferente a esta que acabamos de ver, y consiste en el mapeado de modos (Blanco, 2015) que se puede apreciar en la Figura 95:

Figura 95: Villa-Lobos, *Saudades das Selvas Brasileiras, n.º1, "Corcovado"*. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

La mano izquierda hace un mapeado melódico tras la doble barra (incluyendo un toque de escala de blues en el primer compás) y la mano derecha realiza una armonización mapeada de la escala. La voz superior desciende por grados conjuntos.

<sup>64</sup> Es un proceso similar al que contamos de la armonización de escalas pentatónicas en el punto 5.3.1.1.

Otra forma de armonizar modos es emplearlos con más notas de las que incluye el modo a armonizar, resultando este último un subconjunto del primero. Véase al final del punto 5.3.1.2. un ejemplo con la Bagatella de Bartok (Figura 91), o el ejemplo de Britten en el 5.3.1.3. (Figura 94).

#### **5.3.1.4. Pandiatonicismo**

Acuñado por Slonimsky, así fue descrito por él mismo originariamente:

“Pan-diatonicism sanctions the simultaneous use of any or all seven tones of the diatonic scale, with the bass determining the harmony. The chord-building remains tertian, with the seventh, ninth, or thirteenth chords being treated as consonances functionally equivalent to the fundamental triad. (The eleventh chord is shunned in tonic harmony because of its quartal connotations.) Pan-diatonicism, as consolidation of tonality, is the favorite technique of NEO-CLASSICISM [sic]”. (Slonimsky 1938, xxii).

El término ha sido revisado y ampliado en numerosas ocasiones. Tymozcko (2011, p. 188) resume su uso habitual en dos vertientes: para referirse a la falta de centralidad, o para referirse al uso de acordes diatónicos compuestos. Él dice emplear el término en esta segunda acepción. Sin embargo poco más tarde, en el mismo libro, para referirse al término usa el ejemplo de Voiles, de Ravel (Tymozcko, 2011, p. 189), que no es diatónico<sup>65</sup> a en ningún momento (toda la pieza está edificada sobre la escala de tonos enteros salvo los compases 42-47, en los que usa la escala pentatónica sobre Mi b). Para comprender esta aparente

---

<sup>65</sup> En el sentido tradicional del término y en el que él lo emplea: diatónico como perteneciente a la primera heptatónia.

incoherencia, hay que fijarse en que un poco antes, al hablar de pandiatonicismo también emplea el término “panescalaridad<sup>66</sup>”. Así, nuevamente nos encontramos con el mismo problema que cuando hablábamos de “diatonicismo”: es necesario ampliar el significado del término<sup>67</sup> (o acuñar uno nuevo, pero nosotros preferimos la primera vía) para poder enfrentarnos a estas situaciones. Así, si de la misma manera que ampliamos el término “diatónico” para que abarcara cualquier escala (y no solo la primera heptatonía), hacemos con el término “pandiatonicismo” para referirnos a este uso concreto dentro de cualquier escala (y no solo dentro de la primera heptatonía), lograremos explicar un mayor número de fenómenos y lograremos un grado mayor de coherencia a la hora de emplearlos.

Así pues, hablamos de pandiatonicismo cuando no hay funciones armónicas claramente definidas dentro de un modo. Que se empleen o no acordes regulares, y que haya o no centralidad no afectan al hecho de que podamos definir un fragmento musical como pandiatónico: ninguna de las dos posibilidades es condición necesaria. Cualquier combinación vertical es posible mientras sea diatónica<sup>68</sup>, y mínimas alteraciones de la escala también pueden aparecer ocasionalmente, pero como ocurría con el diatonicismo, no podemos definir con precisión a partir de cuánto grado de alteralidad de la escala dejamos de hablar de pandiatonicismo.

---

<sup>66</sup> “Panscalar”, en el original en inglés

<sup>67</sup> Por si acaso, el término “pan-diatonicismo” proviene de emplear todas las notas de la primera heptatonía con igual importancia, sin subordinar ninguna a las demás.

<sup>68</sup> En el sentido que le damos al término en 5.3.1.2.

#2 from Fugitive Visions, Op.22  
by Sergei Prokofiev  
courtesy of The Sheet Music Archive  
<http://www.sheetmusicarchive.com>

Figura 96: Visión fugitiva de Prokofiev, n.º2. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

En el primer sistema de la Figura 96 se presenta una escala octatónica (si partimos desde La b, tono-semitono). El fa # y fa b en la mano derecha del tercer y cuarto compás son notas de adorno (apoyatura y nota de paso, respectivamente). En el compás 5 la voz superior de la mano derecha adelanta la siguiente escala octatónica que se presentará en el segundo y tercer sistema, ahora de semitono-tono sobre Do. El si becuadro del compás 11 es una nota de paso. Como curiosidad, hacer notar la alternancia de acordes por terceras y cuartas en los arpeggios rápidos que hace la mano derecha.

Hay escalas y modos que de por sí funcionan pandiatónicamente<sup>69</sup>, como son el octatónico que acabamos de mostrar, o la escala de tonos enteros y la pentatónica que se encuentran en *Voile*, de Ravel, y que entendiendo esta extensión del término, llevan a Tymoczko a hablar de pandiatonicismo en esta obra.

<sup>69</sup> En la acepción que ahora le estamos dando.



Particularmente hemos encontrado muy pocos ejemplos de pandiatonicismo. Hemos visto que tanto en los tratados como en diferentes artículos el término es usado a menudo, como técnica destacable, pero en los ejemplos musicales que se suelen citar como referencia nosotros hemos encontrado explicaciones generalmente bastante convencionales para la armonía empleada. Por ejemplo, en el caso de “Voiles”, de Debussy, que es el ejemplo más citado, prácticamente toda la pieza puede explicarse con armonía por terceras (todas aumentadas y enarmonizadas, evidentemente, dado que emplea la escala de tonos enteros salvo en los compases 42-47, donde se mueve a la escala pentatónica menor de mi b). Pero conscientes de la importancia del término y de que algún ejemplo como el de Prokofiev citado puede hallarse, hemos decidido incluirlo.

### **5.3.2. PROCEDIMIENTOS NO DIATÓNICOS O ADIATÓNICOS.**

Uno de nuestros principales objetivos en esta investigación era encontrar, definir y catalogar procedimientos no diatónicos que fueran usados por los compositores de este periodo. A continuación presentamos cinco formas de producir evolución armónica que no es producida por escalas: progresiones, transformaciones triádicas, sistemas de ejes o ciclos de intervalos, movimientos alrededor de un eje y armonía desarrollada motívicamente.

#### ***5.3.2.1. Progresiones armónicas recursivas***

Tanto en música tonal como en la modal, el empleo de progresiones es un recurso conocido: repetir transportado un fragmento musical que sirve de modelo. En este caso las relaciones interválicas entre las fundamentales de una sucesión de acordes pueden ser un modelo si son usadas de manera recursiva. Ejemplo de progresión diatónica en la Figura 97:

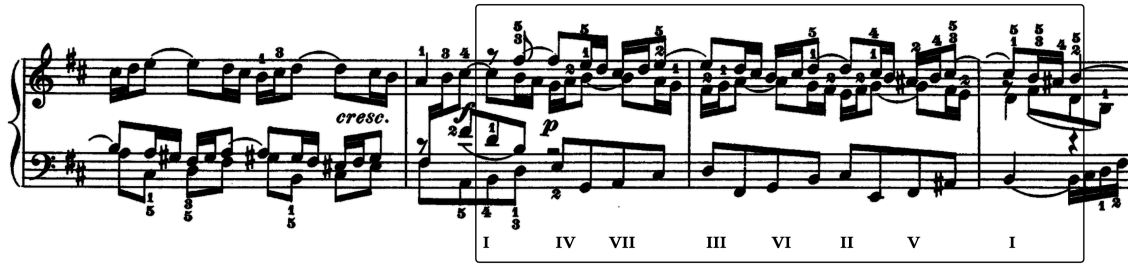


Figura 97: Bach, Fuga en Si menor BWV 869, del libro primero de “El clave bien temperado”. (Elaboración propia sobre muestra recuperada de <http://www.imslp.org>).

A su vez también es posible, en un contexto diatónico<sup>70</sup> o incluso tonal, emplear progresiones reales (y por tanto, no siempre diatónicas), por ejemplo para cambiar de región. En el segundo compás de la Figura 98 tenemos una progresión de acordes de dominantes con sexta añadida, ascendiendo por terceras menores.



Figura 98: Gershwin, Tres preludios, prelude n.º 1. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

Este recurso también es empleado por los compositores en contextos no diatónicos, como en el ejemplo de la Figura 99, en el que las fundamentales de los acordes descienden por segundas mayores:

:

<sup>70</sup> Remitimos aquí nuevamente a la extensión que hacemos del término y que explicamos en 5.3.1.1.



Figura 99: Poulenc, Promenades, VII, "En Voiture". (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

Recuérdese que hablamos de progresiones armónicas. El resto de elementos musicales, como la conducción de voces o la melodía, no tienen por qué seguir el patrón marcado por la armonía, y así el ejemplo de la Figura 100, donde a partir del compás 3, los acordes mayores descienden por tonos como en el ejemplo anterior de Poulenc (Figura 99), pero en esta ocasión el resto de voces se separan ascendiendo.

(Scarpia, ritto presso la porta, ascolta Spoletta allontanarsi, poi trasformato nel viso e nei gesti si avvicina con grande passione a Tosca)  
 (Scarpia, standing by the door, listens to Spoletta's retreating steps. Then, changing his manner and expression, he turns passionately)

**I.º TEMPO, ALLEGRO**

Figura 100: Puccini, Turandot. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

Las progresiones pueden realizarse con todo tipo de acordes, como podemos apreciar en la Figura 101, donde a partir de la anacrusa que antecede al tercer compás, comienza una progresión también por segundas mayores, pero ahora ascendente y con acordes por cuartas;

en la anacrusa que antecede al cuarto compás de la figura comienza una progresión descendente por segundas mayores de acordes por cuartas. :

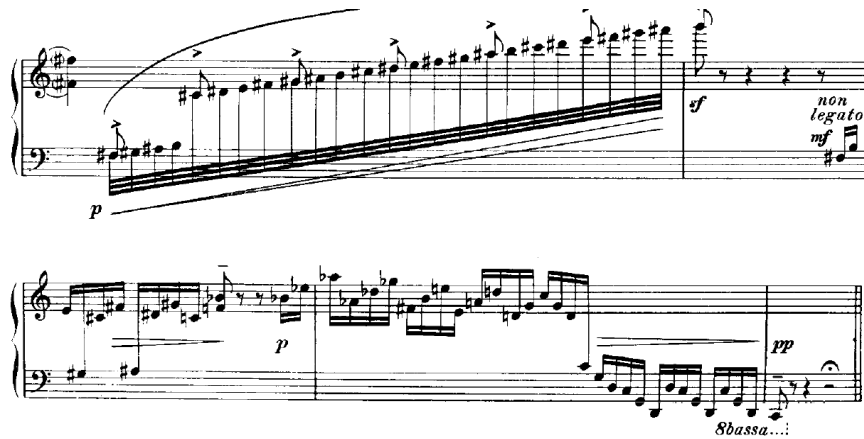


Figura 101: Britten, op.21, Diversions for piano (left hand) and orchestra. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

Secciones completas pueden estar creadas a base de progresiones no diatónicas, como se puede apreciar en el ejemplo de la Figura 102:

II

Scherzo (Op. 14, No. 2) (152)

The image shows five systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system includes the instruction *f marcatisimo*. The notation features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various accidentals. Dynamic markings include *p* and *sf*. The piece is in a key with one flat and a 3/4 time signature.

70

Figura 102: Bartok, Suite op. 14, n.º1. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

En la Figura 103 presentamos el esqueleto armónico de la frase A de la Figura 102, en la que se pueden apreciar dos semifrases<sup>71</sup>: a y a´

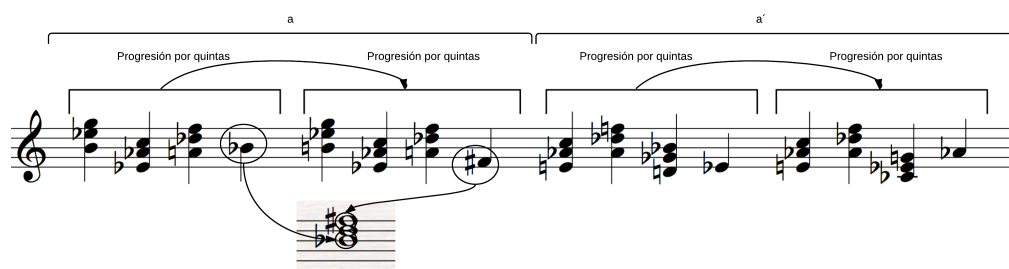


Figura 103: esqueleto armónico de la Figura 102. (Fuente: elaboración propia).

La semifrase *a* está constituida por dos miembros de semifrase: el primer miembro es una progresión por quintas justas de acordes aumentados, y el segundo miembro es una repetición del primero con un pequeño cambio al final. Cada miembro presentaría el total cromático si el último acorde se presentara completo, cosa que Bartok evita.

La semifrase *a´* es una transposición de la *a* una cuarta ascendente, pero ahora en el segundo miembro de semifrase el cambio al final es mayor, pues no solo cambia la última nota sino también el penúltimo acorde.

A continuación comienza una transición hacia la siguiente sección (esta segunda sección no la incluimos), también constituida por progresiones y que se puede ver de manera bastante gráfica en la Figura 104:

---

<sup>71</sup> Obviamos todo el análisis de dinámicas, registros, etc. para centrarnos exclusivamente en el análisis armónico.



Cabe señalar que en los compases finales mientras el bajo desciende cromáticamente, el resto de voces ascienden:

The image displays five systems of musical notation for a piano accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is characterized by dense, block-like chords and complex textures. The first system shows a series of chords with accents. The second and third systems feature a prominent glissando in the right hand, indicated by a wavy line and the word 'glissando'. The bass line in these systems is highly chromatic, moving downwards. The fourth system continues with similar chordal textures. The fifth system concludes with a dynamic marking of 'dim.' (diminuendo) and 'molto' (molto), indicating a change in tempo and dynamics.

Figura 107: Debussy, *Pour le piano*. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

Progresiones compuestas por tres y más acordes también son posibles. En la Figura 108 se puede apreciar que un modelo de tres acordes acordes de séptima dominante con novena



descienden, respectivamente, una tercera menor y una segunda mayor. A continuación hay un descenso de tercera menor y se repite el modelo, como se muestra en la Figura 109.



Figura 108: Debussy, *Nuages I*, de los *Nocturnos para piano* (arreglo de Ravel). (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

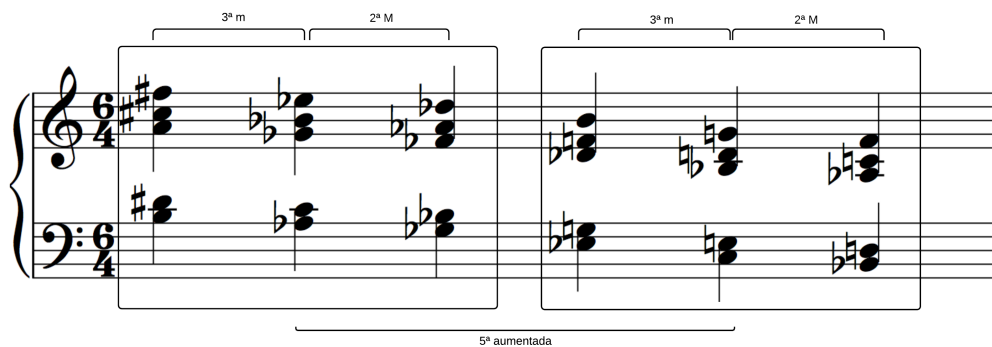


Figura 109: esqueleto armónico de la Figura 108. (Fuente: elaboración propia).

Las progresiones no tienen por qué ser exactas. Por ejemplo, pueden incluir pequeños adornos o producirse cambios en el ritmo armónico (Figura 110 y Figura 111):



Figura 110: Ravel, Sonatina. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

La progresión desciende por tonos: Fa # 7, Mi 7 y Re 7, pero los dos últimos acordes duplican el ritmo armónico a ritmo de negra, y el Re 7 es precedido por un Si 7 de adorno, como se muestra en la Figura 111.

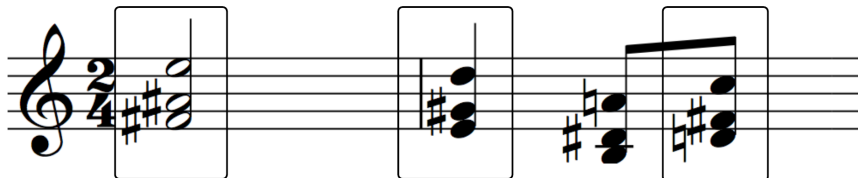


Figura 111: esqueleto rítmico y armónico de la Figura 110. (Fuente: elaboración propia).

Puede haber más de una progresión simultáneamente, en dos planos superpuestos (esto sería un caso de polidiasistematismo, lo ampliaremos en el punto 5.5), y no tienen por qué tener el mismo ritmo armónico, como se puede apreciar en la Figura 112):

Figura 112: Ives, 114 songs, n° 27, "See'r". (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

En el siguiente esquema se puede apreciar gráficamente la superposición de planos en progresión, incluyendo la voz superior que hace la mano derecha en el piano. Hemos separado cada uno de los tres planos del piano en tres pentagramas para que se pueda apreciar mejor visualmente. Obvia decir que a su vez la voz se mantiene con el mismo motivo cantándolo tres veces consecutivas sin transportar, por lo que no la incluimos en el gráfico:

The image shows a musical score in 2/4 time with three staves. The top staff contains a melodic line with notes and rests. The middle and bottom staves contain chordal accompaniment. Annotations above the staves indicate intervals: '3ª menor' (minor third) is marked between the first and second measures of the top staff, and between the second and third measures of the middle staff. 'Semitono' (semitone) is marked between the second and third measures of the top staff, and between the third and fourth measures of the middle staff. '3ª m' (minor third) is marked between the third and fourth measures of the middle staff. The bottom staff has annotations for 'Tono' (tone) and 'Semitono' between its measures.

Figura 113: esquema del polidiasistema de la Figura 112. (Fuente: elaboración propia).

Las progresiones pueden estar constituidas por todo tipo de acordes, y los fragmentos musicales pueden estar constituidos por varias progresiones diferentes consecutivas, como en la Figura 114:

The image shows a musical score for Casella's Sonatina I in 2/4 time. The score is written for piano and features a variety of time signatures: 2/8, 2/4, 3/4, 4/4, 8/4, 2/4, and 3/4. The dynamics range from *mp* (mezzo-piano) to *f* (forte), including markings for *espress.* (espressivo), *dim.* (diminuendo), *legg.* (leggiero), and *mf poco marcato*. The score includes a variety of chords and melodic lines across two staves.

Figura 114: Casella, Sonatina I. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

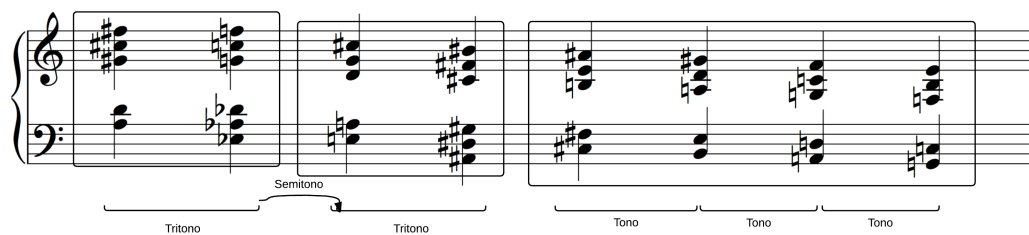


Figura 115: esqueleto armónico de la Figura 114. (Fuente: elaboración propia).

En la Figura 115 realizamos el esqueleto armónico de la Figura 114, donde se evidencian los acordes por cuartas moviéndose por progresiones descendentes.

### 5.3.2.2. Transformaciones triádicas

Las teorías “Neo-Riemannian<sup>72</sup>” son un conjunto de teorías que han ido adquiriendo mayor peso en los últimos años, cuyo objetivo es explicar cómo funciona la evolución armónica de música triádica que es difícilmente explicable mediante un análisis armónico funcional, o mediante otras teorías como pueden ser la Pitch Set-class Theory o sistemas analíticos como los neo-Schenkerianos.

Como señala Sologub (2014, p. 65), uno de los principales puntos de divergencia de estas teorías entre sí, radica en según cuál sea el punto de partida prioritario a tener en cuenta: el movimiento de la fundamental, la nota en común que se mantiene o el tamaño del intervalo de las voces que se mueven. Así, en su tesis, en la que dice priorizar este último aspecto, presenta el siguiente cuadro:

<sup>72</sup> El nombre deriva de Hugo Riemann, teórico de enorme influencia y del que parten estas teorías. No hemos encontrado una adaptación al castellano que nos convenza, por lo que hemos optado por mantener el original en inglés.

**Fig. 2.1: Basic neo-Riemannian transformations to be used in the present study.**

Transformation	Abbreviation	Voice-Leading Distance (semitones)	Root Motion of Transformation	Examples of Transformations	
				Major	Minor
Parallel	<b>P</b>	1	0	C↔c	c↔C
Leittonwechsel	<b>L</b>		Major 3 <sup>rd</sup>	C↔e	c↔A <sub>b</sub>
Slide	<b>S</b>	2	Minor 2 <sup>nd</sup>	C↔c#	c↔B
Relative	<b>R</b>		Minor 3 <sup>rd</sup>	C↔a	c↔E <sub>b</sub>
Nebenverwandt	<b>N</b>		Perfect 5 <sup>th</sup>	C↔f	c↔G
Hexatonic Pole	<b>H</b>	3	Major 3 <sup>rd</sup>	C↔a <sub>b</sub>	c↔E
Tritone/Octatonic Pole	<b>T</b>	6	Diminished 5 <sup>th</sup>	C↔G <sub>b</sub>	c↔g <sub>b</sub>

*Figura 116: cuadro de operaciones triádicas básicas (Fuente: Sologub, 2014, p. 67).*

Como se puede apreciar, los nombres y resultados de las transformaciones triádicas son las mismas que las que señala Straus (ver 2.1.10), aunque añadiendo las transformaciones N, S, H y T. Sin embargo en el cuadro no aparece representado qué nota mantienen en común estas transformaciones pues no es el aspecto prioritario para su enfoque analítico. A su vez presenta la transformación T, que no es posible lograr en un solo paso si el enfoque prioritario es el de tener notas en común (por ejemplo, una transformación tipo T desde este enfoque se lograría mediante dos pasos, como puede ser RR).

En las teorías “Neo-Riemannian” se distinguen tres tipos principales de conexión<sup>73</sup>:

- Transformación paralela (“P”): un acorde mayor se vuelve menor y viceversa, moviendo la tercera semitono arriba o abajo respectivamente.

<sup>73</sup> Algunos autores, como Sogolub (2014), añaden el polo octatónico (“Transformación T”) como operación básica también.

- Transformación relativa (“R”): desplazando la quinta, un acorde menor se transforma en su relativo mayor, y viceversa.
- Transformación tipo “L”: desplazando la fundamental un semitono descendente en acordes mayores, o la quinta un semitono ascendente en acordes mayores.

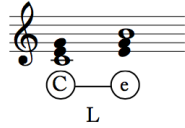
Producto de diferentes combinaciones de las anteriores hay otras posibilidades secundarias:

- Transformación “Slide” (“S”): manteniendo la 3ª del acorde y desplazando las dos notas restantes semitono ascendente.
- Transformación “N” : manteniendo la fundamental y desplazando las dos notas restantes semitono ascendente.
- Transformación “H”: la tercera del acorde desciende un semitono cromático<sup>74</sup> y las dos notas restantes se mueven un semitono ascendente. El resultado es un acorde con dos notas comunes pero con el “apellido” cambiado (fundamental y 3ª), y una nota cambiada (la 5ª).

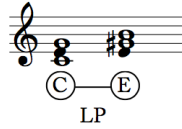
Bribitzer-Stull (2006) cita un estudio de David Kopp en el que este divide las ocho posibilidades de relaciones de terceras en tres categorías (diatónica, cromática y disjunta), que expresa en la siguiente figura:

---

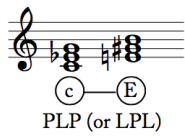
<sup>74</sup> A diferencia del diatónico, donde cambia el nombre de la nota, en el semitono cromático se mantiene el nombre pero se altera.



(a) *diatonic (C to e)*



(b) *chromatic (C to E)*



(c) *disjunct (c to E)*

*Adapted from Kopp 2002, 10–11, Figs. 1.3–1.5*

EXAMPLE 1. *Diatonic, chromatic, and disjunct major-third progressions.*

*Figura 117: adaptación de la clasificación de Kopp de las ocho posibilidades de relaciones de terceras  
(Fuente: Bribitzer-Stull, 2006, p. 168)*

Aunque él lo emplea para explicar algunos movimientos en contextos tonales, como por ejemplo:



- |    |   |    |   |
|----|---|----|---|
| 1. | C – E<br>I – III <sup>#</sup><br>III – V <sup>#</sup><br>LP | 2. | C – A <sup>b</sup><br>I – <sup>b</sup> VI <sup>b5</sup><br>VII <sup>b5</sup> <sub>3</sub> – V<br>PL |
| 3. | C – e<br>I – iii<br>III – v<br>L                            | 4. | C – a <sup>b</sup><br><i>rare</i><br><br>PLP  |
| 5. | c – E<br><i>rare</i><br><br>PLP                             | 6. | c – A <sup>b</sup><br>i – VI<br>vi – IV<br>iv – <sup>b</sup> II<br>L                                |
| 7. | c – e<br><i>rare</i><br>PL                                  | 8. | c – a <sup>b</sup><br><i>rare</i><br>LP   |

EXAMPLE 2. *Some tonal contexts for root motions by major third.*

Figura 118: adaptación a contextos tonales de la categorización de Kopp (Fuente: Bribitzer-Stull, 2006, p. 169).

Como se puede apreciar en dicha figura, una enorme variedad de movimientos triádicos se pueden explicar combinando diferentes tipos de transformaciones de entre las operaciones básicas (por ejemplo, realizando una combinación “PLP”). Así pues, entenderemos transformación triádica como la transformación de acordes triadas en otros acordes triadas en contextos no diatónicos, mediante la conservación de al menos una nota común a ambos acordes.

Las transformaciones triádicas pueden realizarse mediante enlaces suaves, manteniendo varias notas comunes, como podemos apreciar en la figura 119:

**Var. II – Romance**  
Allegretto mosso (♩ = 150)

The musical score is divided into two main sections. The first section, labeled 'Solo Piano', features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with the dynamic marking *mf dolce*. The second section, labeled 'Orchestra', consists of four systems of staves. The top two staves of each system are for the strings, marked 'Str.' and *fp sostenuto*. The bottom two staves are for the harp, marked 'Hns.' and *fp*. The score illustrates triadic transformations through smooth voice leading, where common notes between adjacent chords are maintained across systems.

The image shows a musical score for Figure 119, which is a variation for the left hand and orchestra by Benjamin Britten. The score is written in G major and consists of two systems. The first system contains two systems of piano accompaniment and one system of orchestra. The piano part features complex triadic textures with common notes between adjacent chords. Dynamics include *fp*, *più f*, *fp poco cresc.*, *poco f dim.*, and *mf dim.*. Performance instructions include *marcato*, *w.w. & pizz.*, and *(with Ped.)*. The second system contains two systems of piano accompaniment and one system of orchestra. The piano part continues with similar triadic textures. Dynamics include *fp marc.*, *mf*, and *marcato*. Performance instructions include *w.w. & pizz.*, *marc.*, and *(with Ped.)*. The orchestra part features a prominent horn line with a *Trb.* (Trumpet) part indicated below the staff.

Figura 119: Britten, *Variations for left hand and orchestra*, n<sup>o</sup>2. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

En este fragmento (Figura 119) Britten explota diferentes posibilidades de combinar acordes triadas mediante nota común<sup>75</sup>: pero para cadenciar introduce un acorde de séptima, y es con esta séptima mantenida con la que enlazará con el acorde de retorno (Fa M). Se puede observar (Figura 120) que solo hay cambios cromáticos en las notas comunes cuando se

<sup>75</sup> De hecho lo más sencillo es entender los cuatro primeros compases escritos en Fa M (I-IV-I) y los cuatro siguientes en Re M (I-IV-I), y a partir de ese momento entender una transformación no diatónica.

producen cambios en la articulación (fa a fa# del compás 4 al 5, y la a la# del 8 al 9), y en el aumento del ritmo armónico en el último sistema:

Figura 120: esqueleto armónico de la Figura 119. (Fuente: elaboración propia).

Figura 121: Prokofiev, Suite “El amor de las tres naranjas”, I, “Marcha”. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

Enarmonizando, el esqueleto armónico de la estructura de la Figura 121 a partir del c. 3 queda como mostramos en la Figura 122, donde se puede apreciar el juego de notas comunes que hace Prokofiev, incluso cuando hay tritonos entre fundamentales:

Figura 122: esqueleto armónico de la Figura 121. (Fuente: elaboración propia).

Figura 123: Britten, piano concierto, op 13. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

En la Figura 123 se puede apreciar que sobre la pedal de Do, el intercambio Do M - Mi b m presenta dos notas comunes pero con un importante cromatismo interno.

Las transformaciones triádicas también pueden presentarse en forma de mixtura (ver punto 5.4), es decir, con una conducción de las voces que no sea parsimoniosa (Figura 124):

The image shows two staves of musical notation for Debussy's 'Preludios, Libro II, n°6'. The top staff is a grand staff with treble and bass clefs. The title 'Dans le style et le Mouvement d'un Cako-Walk' is written above it. The music features complex chords and textures. Performance markings include 'strident', 'f', 'p', and 'sec'. Pedal markings 'm. d.' and 'm. g.' are present. The bottom staff is a grand staff with treble and bass clefs. It shows a more melodic line with markings 'dim.', 'sf p', and 'sf sec'. A '6<sup>a</sup> bassa' marking is at the end of the staff.

Figura 124: Debussy, *Preludios, Libro II, n°6*. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

En la Figura 125 presentamos el c. 2 con anacrusa (el 4 es igual) de la Figura 124 en forma de esqueleto armónico, pero conduciendo las voces parsimoniosamente para facilitar el seguimiento de la transformación. En la Figura 126 hacemos lo mismo con el c. 8 con anacrusa:

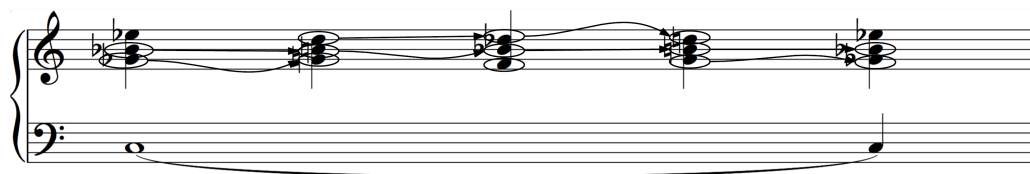


Figura 125: esqueleto armónico (c.2) de la Figura 124. (Fuente: elaboración propia).



Figura 126: esqueleto armónico (c.8) de la Figura 124. (Fuente: elaboración propia).

Se puede apreciar que el nombre de las notas que se mantienen comunes está siempre alterado respecto al acorde anterior. Así, si en un acorde hay un Si b, en el acorde siguiente este aparecerá becuadro, y viceversa. De tal manera que realmente se produce un enorme contraste entre los acordes, pues aunque siempre coinciden los nombres de dos notas, en realidad ningún acorde tiene alturas en común con el anterior ni con el siguiente.

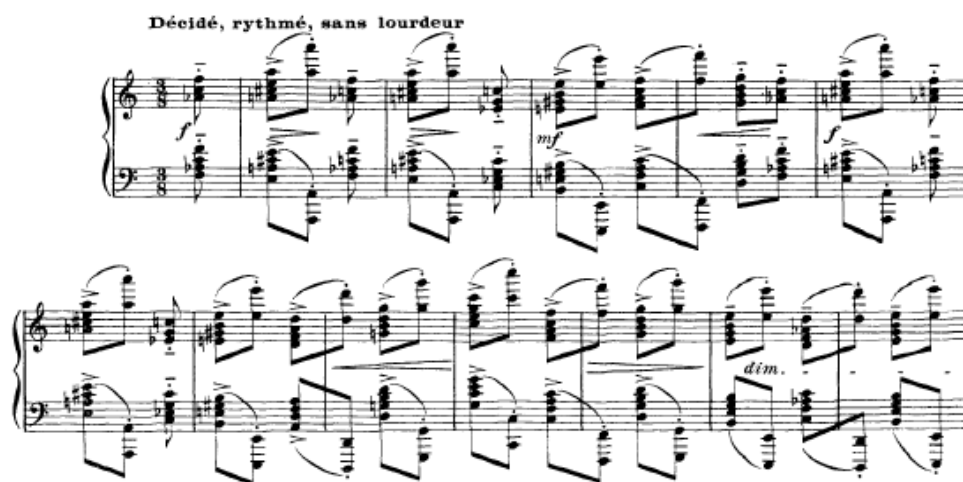


Figura 127: Debussy, Estudios, Libro II, n°12. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

Proceso similar sigue Debussy en el arranque de su estudio para piano nº12 del Libro II (Figura 127) en dos grupos de acordes, ambos con el mismo comportamiento: Fa m - La M (la nota la b pasa a ser la becuadro y el do becuadro pasa a ser do # y viceversa) del compás 1-2, y Do m - Mi M (la nota mi b pasa a ser mi becuadro y la nota sol pasa a ser sol #) del compás 3. A su vez, la unión entre ambos grupos también se realiza mediante transformación triádica: La M - Do m, donde el mi becuadro pasa a ser mi bemol, y el do sostenido pasa a ser do becuadro.

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The top system is marked 'Plus lent' and 'pp gravement'. It features a left hand with complex chords and a right hand with a melodic line. The bottom system is marked 'mf' and 'f', showing a similar structure with different dynamics. The notation includes various accidentals and articulation marks.

Figura 128: Milhaud, Suite Pour le piano. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

Del fragmento de Milhaud (Figura 128), se puede apreciar en el esqueleto armónico que realizamos en la Figura 129, que las transformaciones de acordes siempre se realizan alrededor de dos notas comunes, pero a la manera en que lo hace Debussy en la Figura 124:





Figura 129: esqueleto armónico de la Figura 128. (Fuente: elaboración propia).

### 5.3.2.3. Sistemas de ejes o ciclos interválicos.

Los sistemas de ejes han sido empleados para explicar características de los recursos armónicos de algunos autores concretos. Así, por ejemplo, Lendvai (2003) para explicar buena parte de los recursos armónicos de Bartok plantea un sistema de ejes constituidos sobre terceras menores (aunque con matices importantes sobre las relaciones de estos ejes entre sí en diferentes círculos que aquí no viene al caso detallar<sup>76</sup>).

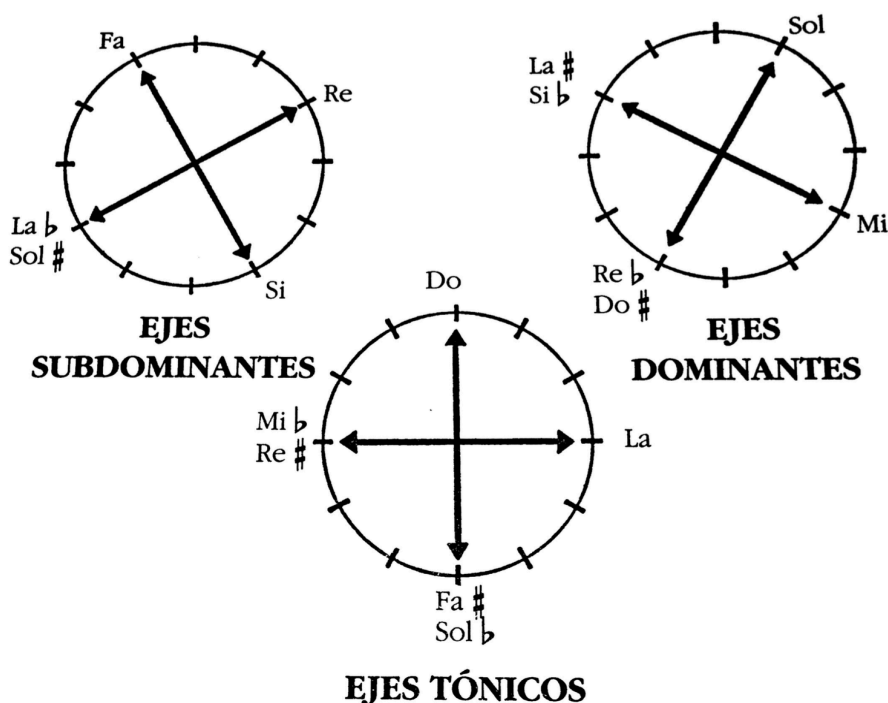


Figura 130: sistema axial de Lendvai. (Fuente: Lendvai, 2003, p. 13).

<sup>76</sup> Sistema, por otro lado, muy discutido, pero no entramos aquí en esta discusión pues lo que nos interesa es el sistema únicamente, no la manera en que lo aplica Lendvai.

Otro uso habitual es para la música de John Coltrane, por ejemplo en la estructura armónica de “Giant Steps”:

**BM7** - D7 / **GM7** - Bb7 / **EbM7** / Am7 - D7 / **GM7** - Bb7 / **EbM7** - F#7 / **BM7**

Hemos puesto en negrita los acordes que se relacionan a distancia de tercera mayor, que es una de las características usualmente destacadas en las composiciones de Coltrane<sup>77</sup> (en el entorno del mundo del jazz se suele conocer a este recurso como “Coltrane changes”, “Coltrane cycles” o “Coltrane Matrix” (Demsey, 1991). Al igual que en el caso anterior de Lendvai, a este ciclo<sup>78</sup> se le puede representar mediante un sistema de ejes:

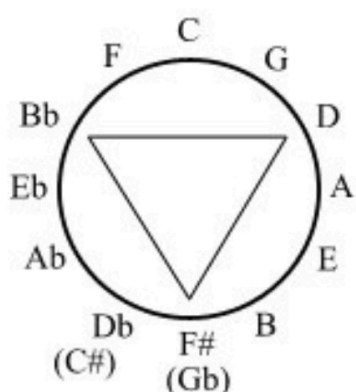


Figura 131: ciclo de terceras de Coltrane. (Recuperado de <http://www.thejazzguitarsite.com/the-coltrane-matrix.php>, el 15 de septiembre de 2015).

<sup>77</sup> Aunque como habíamos visto en , desde el romanticismo es usado ese tipo de progresiones (poner la referencia del cuadro del tipo aquel).

<sup>78</sup> “Interval cycle” es el nombre dado a secuencias recurrentes de intervalos del mismo tipo (Whittall, 2008, p. 273)

De hecho en el mismo libro de Lendvai citado aparece un gráfico similar para este tipo de relaciones en Bartok:

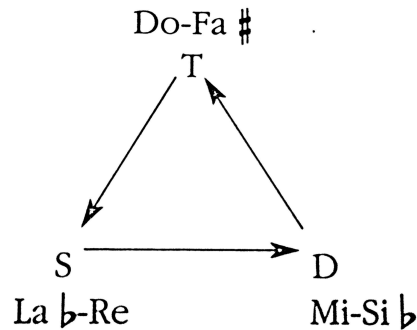


Figura 132: sistema de ejes por terceras mayores según Lendvai (Fuente: Lendvai, 2003, p. 21)

Que presenta ya de la misma manera que en el caso anterior en “The workshop of Bartók and Kodály” (1983):

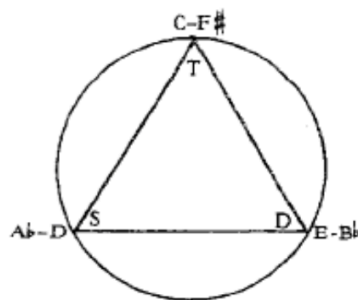


Figura 133: sistema de ejes por Lendvai (1983, p. 288).

Podemos ver el uso de sistemas de ejes aplicados en diferentes tipos de estudios, y con diferentes grados de complejidad. Por ejemplo, el siguiente que cita Siciliano (2005) sobre el sistema hiper-hexatónico de Cohn:

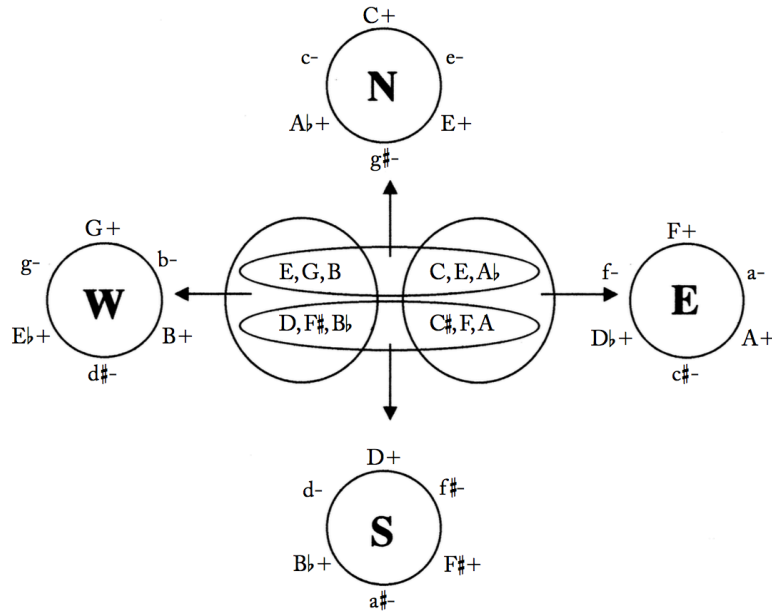


Figura 134: sistema hiper-hexatónico de Cohn (Fuente: Siciliano, 2005, p. 223).

Y, de hecho, el libro de Tymozcko que se incluye en los análisis realizados en nuestro marco empírico (ver punto 3) gira (y nunca mejor dicho) en torno a este tipo de conceptos.

Así, en determinadas situaciones en las que una progresión, por ejemplo, no termina de explicar una sucesión armónica, como en la Figura 135:



Figura 135: Bartok Bagatela. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

Una explicación de progresiones por terceras menores es difícil de encajar pues cada progresión es diferente a la anterior, no solo en la duración de cada una, sino en la composición de los poliacordes que conforman el fragmento. Sin embargo, como movimiento

de fundamentales sobre el eje do - mi b - fa # - la (aunque con la excepción del primer acorde comenzando en sol), encaja sin problemas. Así, se van alternando poliacordes de dos tipos: en el primer tipo la mano izquierda toca un acorde de séptima menor con la tercera omitida, y la derecha un acorde por cuartas; en el segundo tipo se invierte esta relación<sup>79</sup>. En los dos casos el acorde se construye sobre una escala de tonos enteros completa, ocupando toda la escala. Cada miembro de semifrase finaliza con dos poliacordes por terceras, cada uno con un miembro omitido. Así, en la Figura 136 se puede apreciar que, salvo la fundamental del primer acorde, el resto de ellos se mueven sobre el eje Fa # - la - do - Eb, alternando diferentes poliacordes (conformados por triadas de terceras y cuartas) sobre cada fundamental.

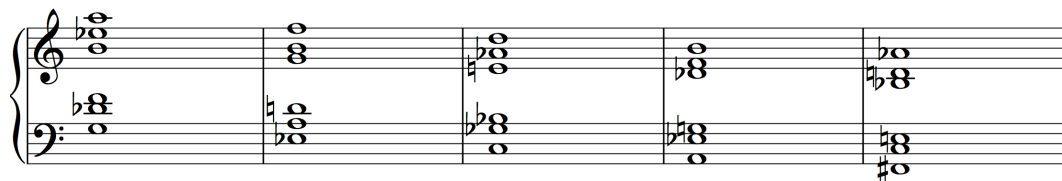


Figura 136: acordes de la Figura 135. (Fuente: elaboración propia).

#### 5.3.2.4. Movimientos alrededor de un eje

Los movimientos alrededor de un acorde central se pueden producir de múltiples maneras, y los alejamientos del mismo pueden servir para crear nuevos puntos de referencia. Por ejemplo, véase la Figura 137:

<sup>79</sup> Si realizamos el análisis siguiendo la escritura de Bartok, es decir, sin enarmonizar. Sin embargo, si los acordes “por cuartas” se enarmonizan, nos quedarían poliacordes de acordes de séptima: con la quinta omitida en la mano derecha, con la tercera omitida en la izquierda. Es decir, el mismo procedimiento que vimos en Rebikof en el punto 5.2.3.

Poco più sostenuto

*fff* sempre

*pp*

*dim. subito*

*dim. subito*

The musical score consists of five systems of two staves each. The first system begins with the instruction 'Poco più sostenuto' and a dynamic marking of '*fff* sempre'. The second system features a '*dim. subito*' marking. The third system starts with a '*pp*' dynamic. The fourth system includes a '*fff*' dynamic. The fifth system concludes with a '*dim. subito*' marking. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks throughout the piece.



Figura 137: Prokofiev, Sarkasms n°4. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

Es fácilmente apreciable cómo los dos acordes que conforman el poliacorde inicial se separan un semitono y vuelven a unirse. A continuación vuelven a separarse un semitono, posteriormente un tono y entonces se produce un parón donde el punto de llegada es el nuevo punto de referencia:

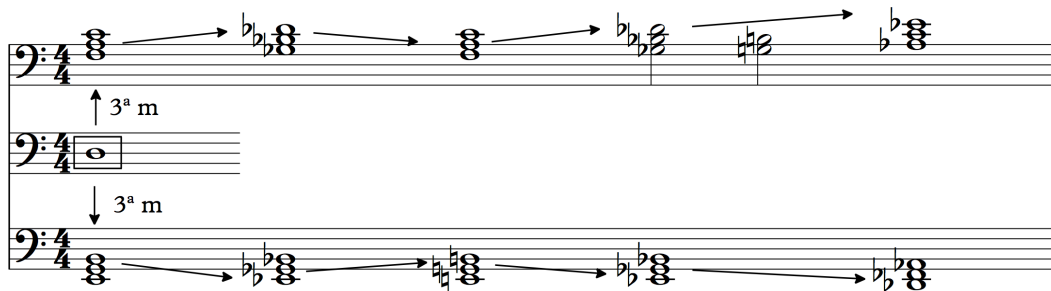


Figura 138: esquema armónico de la Figura 137. (Fuente: elaboración propia).

Además se puede apreciar cómo los dos poliacordes iniciales están, a su vez , conformados a una distancia de tercera menor rodeando al Re con el que comienza el tema en el compás 3 (en el pentagrama central, enmarcado, en la reducción que hemos realizado).

Otro ejemplo lo podemos apreciar en la Figura 139:



Figura 139: Ginastera, *Doce preludios americanos, n°1, "Accents"*. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

En el esquema que mostramos en la Figura 140 se aprecia cómo los acordes se separan y vuelven al mismo acorde central, pero en esta ocasión sin necesidad de hacer movimientos simétricos (en el segundo “alejamiento” la mano izquierda desciende una cuarta justa y la derecha asciende un semitono), ni de hacer movimientos en mixtura (ver 5.4) como en el ejemplo anterior (ahora los acordes cambian su disposición para crear intervalos de quinta en vez de cuarta):

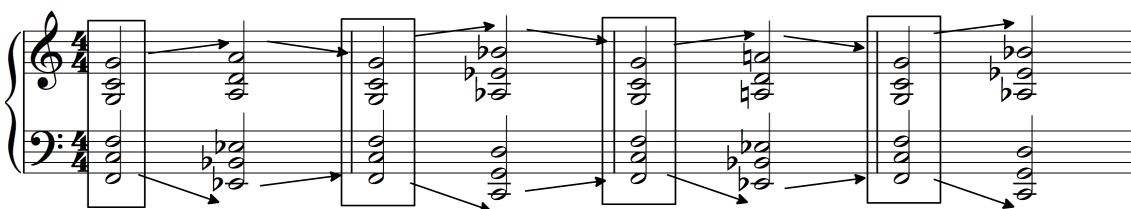


Figura 140: esquema armónico de la Figura 139. (Fuente: elaboración propia).

Un nuevo ejemplo (Figura 141) que muestra una mezcla de los dos anteriores:



Rustico (♩. 126)

*f marcato e violento*

*sempre f* *dim. molto*

Figura 141: Ginastera, *Doce Preludios Americanos*, n°3, “Danza criolla”. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

Se puede apreciar que en “a” (Figura 142) se parte de un poliacorde conformado por acordes de diferente tipo (segundas en la mano izquierda y terceras en la mano derecha) y se separan hacia acordes de otro tipo también (cuartas en la mano izquierda, terceras en la derecha) para volver a unirse. A continuación, en “a” se produce el mismo juego pero partiendo de un poliacorde diferente (primero hacia dos acordes por terceras, luego hacia un acorde por cuartas en la derecha y otro por terceras en la izquierda). Finalmente el juego en espejo sirve para desplazarse al poliacorde inicial, repetir “a” y finalizar con un salto brusco en la mano

izquierda hacia el grave mientras la derecha en esta ocasión se mueve paralelamente pero en un giro menor. Aquí el proceso mostrado gráficamente:

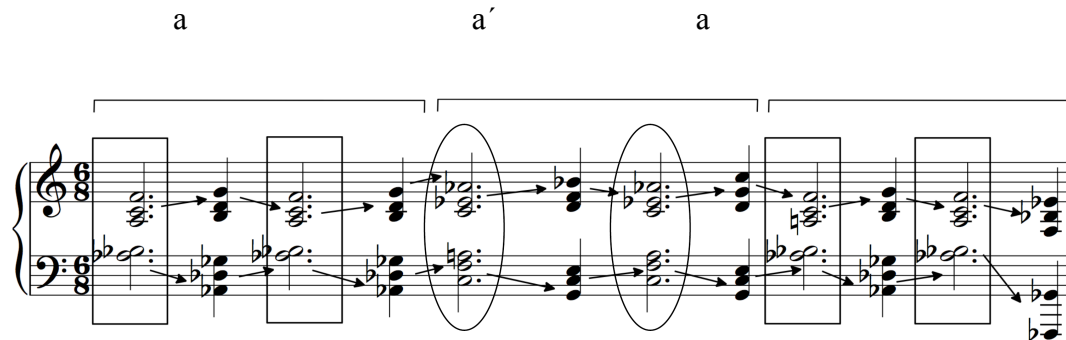


Figura 142: esquema armónico de la Figura 141. (Fuente: elaboración propia).

En este punto es importante señalar lo que ya habíamos comentado al principio de nuestra propuesta: el acorde inicial de la Figura 142 realmente no suena como un poliacorde hasta el c. 3, pese a su escritura. El acorde inicial durante dos compases se presenta como un cluster con una cuarta añadida por encima (lo mostramos de manera gráfica en la Figura 143), pero su construcción y su funcionamiento en el contexto en el que se encuentra es el descrito. La ventaja de esta visión para un improvisador es la comprensión de la técnica para usarla en su beneficio.

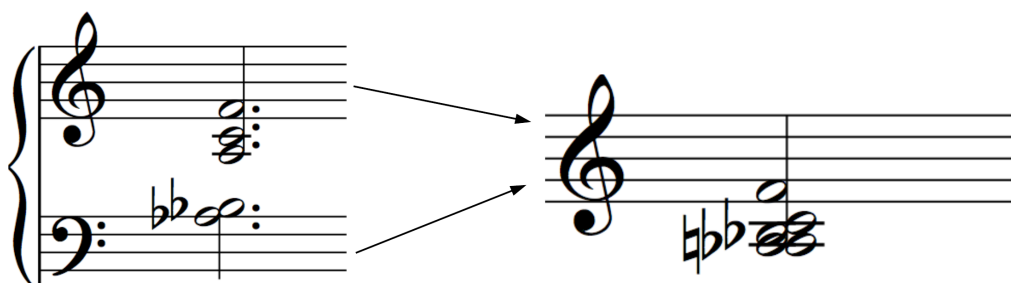


Figura 143: reducción del primer acorde de la Figura 141. (Fuente: elaboración propia).

### 5.3.2.5. Armonía desde un motivo

Cuando un compositor decide elaborar hasta tal grado de cohesión interna una obra de manera que incluso la armonía sea resultado de la combinación de las notas del (o los) tema/s principal/es, hablamos de armonía desarrollada desde un motivo. Hablamos así de combinaciones interválicas que funcionan tanto a nivel melódico como armónico más allá de las combinaciones-tipo que se han presentado en 5.2 y que actúan de manera diferente a cómo ocurre en la música serial, pues aquí los conjuntos de alturas no tienen por qué estar seriados. Intentar extraer una forma sistemática de abordar esto sería un trabajo a elaborar en otra tesis, pues las posibilidades se multiplican, dado que cualquier combinación y evolución de la armonía es completamente libre y, a su vez, dependiente de las características interválicas del tema principal de la pieza, con lo cual en cada obra sería única.

Algunos ejemplos de este tipo de trabajo se pueden encontrar en Copland (Figura 144):



Figura 144: Copland, *Piano Variations*. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

Diferentes combinaciones de las notas constituyentes de este motivo (Figura 144) se pueden encontrar a lo largo de toda la pieza, no solo desarrolladas a nivel melódico, sino conformando acordes. Incluso la separación en dos bloques del acorde final del motivo (La

mayor en la mano derecha, Do-Mi en la izquierda y más grave) es aprovechado en numerosos momentos en ambos sentidos.

Por ejemplo, podemos ver la Figura 145:



Figura 145: Copland, *Piano Variations*, n°2, cc. 27-31. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

Gráficamente intentamos mostrar (Figura 146) cómo horizontalmente se presenta el tema (enmarcado en rectángulos el desarrollo horizontal), pero a su vez se entremezcla en cada acorde también las notas del motivo (rodeadas con una elipsoide), desarrollando por tanto el tema tanto en horizontal como en vertical:

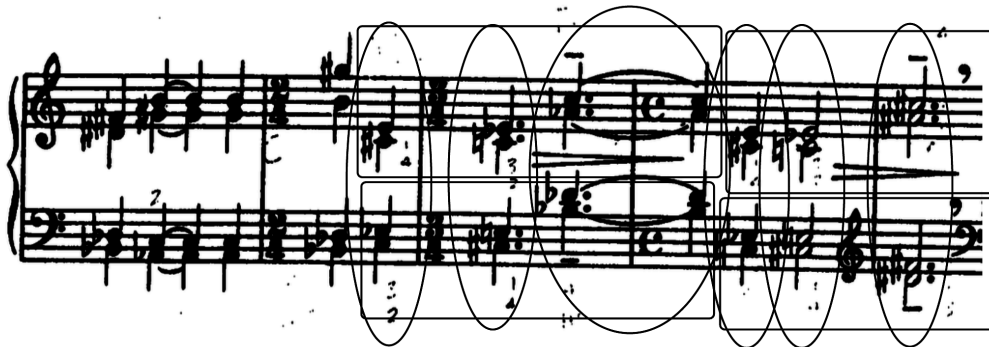


Figura 146: visión gráfica de las relaciones internas de la Figura 145. (Fuente: elaboración propia sobre la Figura 145).

En otra obra del mismo autor, su sonata para piano, que mostramos en la **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.** Figura 147:

Figura 147: Copland, Piano Sonata, Vivace. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

Se puede apreciar que en el segundo sistema de esta figura 145, los primeros bloques armónicos están realizados con las mismas notas del tema (re-mi-fa#-sol#, aunque en el acompañamiento se altera el mi un semitono ascendente). Tema que puede dividirse en dos líneas, una ascendente y otra descendente (Figura 148):

Figura 148: relaciones internas de la Figura 147. (Fuente: elaboración propia sobre la Figura 147)

Unos compases más adelante, en la misma obra:

12

**Poco meno mosso**



Figura 149: Copland, Piano Sonata, Vivace. (desarrollo) (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

En la Figura 150 podemos observar que el primer acorde está formado por las cuatro notas del motivo principal transportado, y a su vez este motivo se despliega en la voz superior (con la primera nota omitida, se presenta a la vez que la primera). La mano izquierda se desplaza como mixturas (ver 5.4), mientras que las voces inferiores de la mano derecha doblan a la melodía y una nota de la izquierda. Nuevamente el movimiento horizontal y la simultaneidad vertical presentan el motivo:

12

**Poco meno mosso**

Figura 150: relaciones internas entre Figura 149 y Figura 148. (Fuente: elaboración propia sobre la Figura 149).

Nuevamente unos compases más adelante (Figura 151):

Figura 151: Copland, Piano Sonata, Vivace. (desarrollo b) (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

Se puede apreciar que la mano derecha se forma simultaneando la línea que asciende y la que descende del motivo principal y que habíamos señalado en la Figura 148, mientras el

acompañamiento se forma con la sexta que ya había aparecido en la primera armonización del movimiento. Y a continuación la mano izquierda retoma la misma idea transportada y rellenando la armonía que deja la derecha. Este procedimiento se repite dando lugar a una progresión.

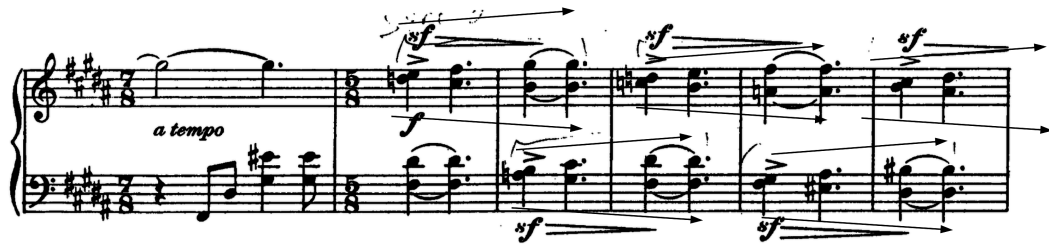


Figura 152: relaciones internas entre la Figura 151 y la Figura 147. (Fuente: elaboración propia sobre la Figura 151).

### 5.3.2.6. Panadiatonicismo o pancromatismo

De la misma manera que habíamos definido pandiatonicismo como movimientos libres sin funcionalidad armónica diatónica (esto es, dentro de un modo, ver el punto 5.3.1.2), definimos pancromatismo o panadiatonicismo como movimientos libres de acordes dentro de la escala cromática, sin funcionalidad armónica ni encaje en alguno de los otros tipos de crecimiento armónico no diatónico<sup>80</sup>. Es frecuente que se recurra a una fuerte direccionalidad de otros parámetros como densidad, registro, dinámica, ritmo, etc., para mantener la coherencia del discurso, pero no es condición necesaria.

<sup>80</sup> De hecho este concepto adquiere mayor sentido en un marco teórico más amplio como el que propone Susanni (2012) y que habíamos comentado al final del punto 5.3.1.2., en el que el pandiatonicismo y el pancromaticismo solo se diferenciarían en que el primero se formaría en subconjuntos del segundo.



En Marte, primer movimiento de la Suite “Los Planetas”, de Gustav Holst, un motivo (un salto ascendente de una quinta o más, que es seguido por un descenso de segunda, a veces mayor, otras menor y en un momento puntual aumentada) es presentado tres veces ascendiendo desde el registro grave hasta el medio-agudo. En las tres ocasiones el proceso se acompaña de un incremento de la densidad armónica y la dinámica, mientras un ostinato grave con la nota sol sostiene el discurso. La armonía que acompaña este motivo no responde a ningún tipo de criterio escalar ni proceso de los que hayamos descrito anteriormente: son armonizaciones triadas por terceras libres, que rehúyen todo tipo de relación entre sí. La unidad la dan la dirección melódica, el ostinato y los incrementos dinámicos y de densidad siempre acompañando al motivo descrito. Adjuntamos el ejemplo completo en el ANEXO II por ser demasiado largo, y mostramos en la Figura 153 el esqueleto armónico hasta el compás 36, tras el cual el ostinato sobre sol pasa a do y se produce un cambio en el planteamiento de esta sección. Incluso visualmente se puede apreciar el incremento de densidad y ascenso en el registro de los dos primeros sistemas:

Figura 153: esqueleto armónico del arranque de "Marte", de Holst. (Fuente: elaboración propia).

Figura 154: Busoni, Elegia n°3. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

En la Figura 154 se puede apreciar cómo acordes tríadas mayores y menores se mueven libremente por la escala cromática, sin más relación entre ellos que acentuar giros cromáticos entre las voces.

144

## 64 The Cage

(1906)

*evenly and mechanically,  
no ritard., decresc., accel. etc.  
(repeat 2 or 3 times)* **f** A leap-ard went a-round his cage from one side

back to the oth-er side; he stopped on-ly when the keep-er came a-round with meat;

A boy who had been there three hours be-gan to won-der, "Is life an-y-thing like that?"

The musical score consists of three systems. Each system features a vocal line on a single treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The piano accompaniment is characterized by dense, chromatic chord progressions that move freely through the scale. The lyrics are written below the vocal line. The first system includes performance instructions and a dynamic marking. The second and third systems continue the vocal melody and piano accompaniment.

Figura 155: Charles Ives, "114 songs", "The Cage". (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

En la Figura 155 se puede apreciar cómo acordes por cuartas se mueven libremente en el espacio cromático.

## 5.4. Mixturas

La Mixtura, que como hemos visto varios autores denominan como “armonía paralela”, también es conocida como “melodía de acordes”. La definiremos como una línea acompañada de varias voces en paralelo que conforman un único plano.

Las mixturas pueden ser presentadas en contextos tonales “coloreando” una línea diatónica (como en la Figura 156, donde la mixtura comienza en la anacrusa que antecede al compás 5, en un pasaje en Sol Mayor):

The image displays a musical score for a piano piece, specifically a section from Ginastera's 'Danza argentina n.º 2, c. 37'. The score is written for piano and consists of three systems of music. The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand features a series of parallel chords (mixtura) that begin in the anacrusis of the fifth measure. The dynamic markings are *cresc.*, *più f*, and *f intenso*. The second system continues the melodic line and the parallel chords. The third system shows the melodic line and parallel chords continuing, with a dynamic marking of *ff*. The key signature is one sharp (F#), indicating G major.

Figura 156: Ginastera, *Danza argentina n.º 2*, c. 37. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

Y pueden ser también presentadas en contextos modales (Figura 157):



Figura 157: Ginastera, *Danzas argentinas, III. Danza del gaucho matrero*. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

La mixtura, en la Figura 157, comienza en la anacrusa que antecede al compás 4, en Do mixolidio (todos los Si becuadro que hay en la voz inferior de la mixtura hasta el compás 6 son floreos sobre el Do; el resto de los que aparecen por encima de esta voz hasta el compás 6 son producto de moverse en paralelo respetando la armonía presentada en el primer acorde de la mixtura -mixtura real, como veremos a continuación-).

No entraremos en más detalles respecto a las mixturas, remitiéndonos a la categorización que hace de las mismas Diether de la Motte (1989), dado que la mixtura en contextos no diatónicos sólo se da en el caso de la mixtura real, según la clasificación del mismo autor.

## 5.5. Polidiasistematismo

Hablamos de polidiasistematismo cuando se desarrollan en paralelo dos sistemas armónicos diferentes. De esta manera englobamos cualquier posibilidad de combinación de las que tratan los diferentes autores que vimos en el punto 4.2.4: politonalidad, polimodalidad, dual modality, polivalencia y la combinación de tonalidad + modalidad<sup>81</sup>, así como, obviamente, cualquiera de sus subvariantes como pueden ser bitonalidad o bimodalidad. En su momento barajamos el término polidiatonicismo<sup>82</sup> para englobar todas estas posibilidades pero esto, a su vez, dejaba fuera aquellas posibilidades en que sistemas no diatónicos (siempre según la definición que hacemos del término en 5.3.1.1) o incluso combinaciones de sistemas diatónicos y no diatónicos se desarrollaban en paralelo, y como mostraremos en este mismo apartado, estas combinaciones también se dan.

El caso de la politonalidad, como tantos otros, es ampliamente debatido. Ann K. McNamee (1985) ya cita a diferentes compositores de principios de siglo opinando sobre esta cuestión de manera muy diferente. También tenemos a Hindemith (1941) diciendo, por ejemplo, que:

“The game of letting two or more tonalities run along side by side and so achieving new harmonic effects is, to be sure, very entertaining for the composer, but the listener cannot follow the separate tonalities, for he relates every simultaneous combination of sounds to a root-and thus we see the

---

<sup>81</sup> O incluso términos como poliescalaridad, que emplea Tymozcko (2002).

<sup>82</sup> Curiosamente, ya avanzada nuestra investigación encontramos el término polidiatonicismo en Taruskin (2010). Hacemos nuestra la reflexión de Richard Taruskin en su “Music in the early Twentieth Century: The Oxford History of Western Music”, tras emplear el término para hablar de la música de Milhaud: “But the term ‘politonality’ is probably here to stay, one of the misnomers that conventional practice has adopted and ensconced in use beyond hope of correction” (Taruskin, 2010, p. 2275).

futility of the game... Polytonality is not a practical principle of composition”

(Hindemith, 1941, p. 156)

Mientras, otros como Milhaud (1923) no solo la empleaban de manera abierta, sino que incluso explican su origen y se plantean todo tipo de categorizaciones (incluso hay artículos dedicados al debate surgido en su época sobre este tema, como el de Médicis (1985)), o incluso dan nombres específicos a algunas formas concretas de usarla, como hace Bartok con el “polimodalismo cromático<sup>83</sup>”. La lista es larga, como se puede comprobar viendo los artículos referidos.

El debate continúa aún hoy día, con figuras relevantes del análisis musical involucradas, desde Tymozcko<sup>84</sup> hasta Van de Toorn (1983, p. 63). Sin embargo, a nosotros no nos interesa este problema que surge a los analistas a la hora de entender cómo explicar lo que suena, sino si el recurso técnico es identificable y descriptible (e incluso diremos que independientemente de que coincida con el planteamiento del compositor, si pudiéramos tener acceso a esta información) para poder ser empleado libremente. Esto es, nuestro propósito es intentar crear un contexto de posibilidades principalmente práctico (esto es, fácilmente reproducible reinterpretado) para que el creador pueda desarrollar su propio lenguaje armónico según su propia experiencia y gustos personales, en base a recursos ya empleados por otros compositores, y que así puedan servir de base de reflexión para su desarrollo personal, tanto sea para la imitación estilística como para crear mundos sonoros propios.

---

<sup>83</sup> Hay varias referencias hacia este término que emplearía Bartok en unas conferencias en Harvard en 1943. Confrontar, por ejemplo, a Britta Gilmore (2001, p. 124), o especialmente a Waldbauer (1990).

<sup>84</sup> Quien dedica un artículo completo a la cuestión: “Polytonality and superimpositions”, disponible en <http://dmitri.mycpanel.princeton.edu/polytonality.pdf>

Denominaremos **plano diasistemático** a cada uno de los planos en los que podamos identificar movimientos armónicos independientes entre sí.

Así, el fragmento que mostramos en la Figura 158 sería un caso de modalidad dual, empleando la terminología de Dallin (1974), dado que, en los seis primeros compases, la voz superior se presenta en Fa “menor”, y la voz inferior en Fa “Mayor<sup>85</sup>”:

Figura 158: Mikrokosmos, Vol. 2, n°59. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

---

<sup>85</sup> El entrecorillado es debido a que realmente la mano izquierda podría estar en Fa lidio, Fa “acústico”, etc., y la mano derecha en Fa dórico, eólico, menor armónica, etc., pero en cualquier caso, la búsqueda de la confrontación de la cualidad de “mayor” o “menor” de la tercera de cada modo es clara.



## II. Botafogo

**Doucement 84 = ♩**

Figura 159: Milhaud, *Saudades do Brasil*, II (Botafogo). (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

En la Figura 159 se puede apreciar que el acompañamiento está en Fa menor, mientras que la melodía, en la mano derecha, está en Fa # menor. En este pasaje la mano derecha incluso presenta apilados los acordes de manera clara un semitono por encima de lo que está haciendo la izquierda, como mostramos en la Figura 160 :

Figura 160: mostrando los planos de "Botafogo", de Milhaud. (Fuente: elaboración propia sobre la Figura

Figura 161: Szymanowski, Mazurca 1, op. 50. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

En la Figura 161 la melodía, en la segunda heptatonía sobre Mi, presenta un motivo de cuatro compases caracterizado por un descenso por grados conjuntos que parte del Mi -tras un salto de séptima- hasta llegar al Si de una undécima por debajo y volver a retornar al Mi. Este diseño se repite cuatro veces pero adornándose progresivamente, como mostramos en la Figura 162:

Figura 162: melodía de la Figura 161. (Fuente: elaboración propia).

El acompañamiento que realiza la mano izquierda (un patrón de cuatro compases que se repite) está en Mi Dórico, aunque con una alteración en el compás tres con anacrusa (un sol #) que se repite con el diseño del acompañamiento.

A su vez cada uno de estos casos pueden presentarse con diferentes combinaciones de tipos de acordes:

Figura 163: Henry Cowell, *Three Irish Legends, The Tides of Manaunaun*. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

El acompañamiento de la Figura 163 es un ostinato con clusters en la primera heptatónica, mientras la melodía es armonizada por terceras con la misma heptatónica un semitono por encima.

Part II  
The Sacrifice

Introduction

79 **Largo** ♩ = 48

Figura 164: Igor Stravinsky, *The Rite of Spring*, Part II, *The Sacrifice*. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

En la Figura 164, mientras la mano izquierda realiza en el grave armonizaciones por terceras de la escala armónica (modo 4 sobre la), la mano derecha realiza armonizaciones por terceras de la escala octatónica semitono-tono (pero alterando el fa y haciéndolo becuadro en el acorde con el que finaliza el segundo compás), que mostramos en la Figura 165:

Figura 165: escala octatónica semitono-tono desde re #. (Fuente: elaboración propia).

Y aunque el caso más frecuente es que cada plano diasistemático se presente en diferentes zonas del registro, pueden presentarse muy cerca (o incluso superpuestos, como habíamos visto en Ginastera). Se puede apreciar en la Figura 166:

Figura 166: Bela Bartok, *Mikrokosmos Vol. 5*, número 125. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

Mientras la voz superior se mueve por la escala pentatónica, la voz inferior realiza un ostinato en la primera heptatonía con armonía por cuartas, ambas extremadamente cerca en el registro (incluso el primer mi b de la mano derecha entra dentro del que se despliega el acorde de la izquierda). En este caso se diferencian los dos planos por la tardía y a destiempo entrada de la voz superior, su diferente gradación dinámica, que la izquierda presenta un ostinato que se mantiene estable y reconocible, y a que se presenta con un ritmo armónico diferente al de la voz inferior.

Los diferentes planos diasistemáticos no tienen que respetar la misma interválica tampoco, como en la Figura 167, donde en el último compás del primer sistema la mano derecha asciende por terceras menores, mientras que la mano izquierda mueve el modelo por cuartas justas ascendentes:



Figura 167: Ginastera, sonata n.º1. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

Se pueden realizar más de dos planos diasistemáticos:



Figura 168: Casella, *La notte alta*, página 10. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

Se puede apreciar a partir del segundo compás de la Figura 168, a contratiempo, una línea mixtural constituida por acordes de quintas justas de tres miembros en la voz superior, desarrollada sobre la pentatónica de la b; paralelamente, unos acordes por quintas de cinco

miembros van con el pulso en el registro medio sobre la primera heptatonía; un tercer plano está constituido por un bajo (do) y el acorde de mi b m (tercer compás del ejemplo).

Los compositores pueden emplear estas superposiciones de planos armónicos con muy diferentes efectos: desde generación de diferentes grados de tensión (por ejemplo, con centros tonales más o menos alejados, respectivamente, o con diferentes grados de coincidencia en notas que sean fundamentales para definir la armonía de cada plano) hasta generar planos diferenciados (para lo cual se suele empezar uno tras otro, como señala Piston (1987), o bien se separan de manera clara en el registro, con dinámicas diferenciadas, metros diferentes, etc.), pasando por la posibilidad de generar diferentes colores o grados de saturación cromática, como es el caso de Bartok con su polimodalismo cromático ya citado.

## **5.6. Hibridación y modulación diasistemática**

En ocasiones la evolución armónica implica el uso de varios sistemas de manera alterna, que pueden presentarse bien mediante cortes abruptos, o separados por articulaciones formales mayores, en cuyos casos hablaríamos de **hibridación diasistemática** (esto es, hay un híbrido de dos sistemas alternándose), o bien transformándose gradualmente de unos a otros sin interrupciones en la articulación, en cuyo caso hablaríamos de **modulación diasistemática**.

### **5.6.1. Hibridación diasistemática**

Como decíamos en 5.6, entendemos como tal la alternancia rápida de procesos armónicos diferentes en un mismo fragmento musical, en diferentes articulaciones formales.

A veces el intercambio es breve, básicamente una cuestión de color:



Figura 169: Prokofiev, *Romeo y Julieta*, n.º4. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

El pasaje de la Figura 169, en Do M, tiene una breve progresión no diatónica por terceras mayores descendente<sup>86</sup> en el segundo compás<sup>87</sup>.

También es usado para producir cambios drásticos, como puede ser una modificación cadencial<sup>88</sup>, como se aprecia en la Figura 170:

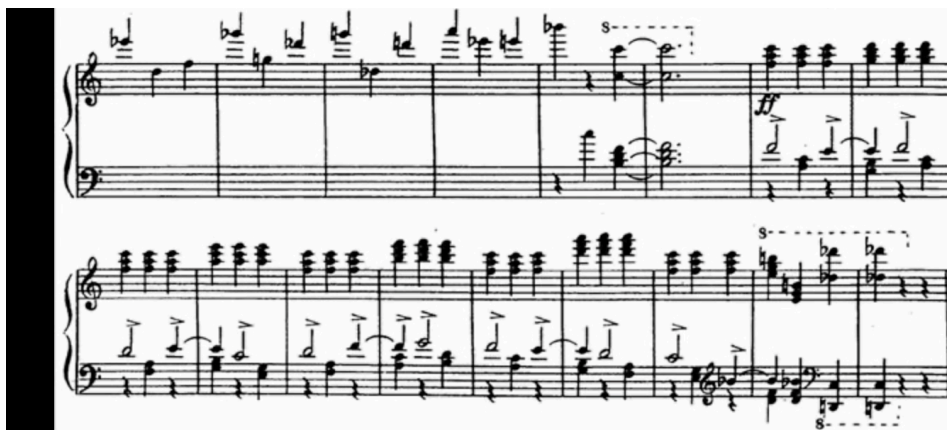


Figura 170: Shostakovich, *Aphorisms*, n.º7 "Dance of the death". (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

<sup>86</sup> También puede analizarse como una transformación triádica. Cabe anotar la referencia tonal que se produce en la voz superior (C-B-C), que hace a estos acordes realmente sustitutos de funciones tonales.

<sup>87</sup> Para entender mejor el juego que Prokofiev plantea, hay que observar que la resolución "clásica" de la melodía del segundo compás (Do-Si-Do) sería armonizarla con un IV-V-I. Se puede ampliar información sobre este tipo de juegos de Prokofiev en el artículo "Prokofiev's Technique of Chromatic Displacement", de Richard Bas (1988) o incluso en Rifkin (2004).

<sup>88</sup> Terminología del Vademecum del IEM.



En este fragmento (Figura 170) la mano izquierda, en ritmo binario, realiza mixturas diatónicas (primera heptatonía) sobre el tema gregoriano del “Dies irae” en el registro medio, mientras la mano derecha en ritmo ternario realiza un movimiento ascendente alternando con la vuelta al acorde de Fa M (también en la primera heptatonía). En el último compás, súbitamente con un salto de séptima ascendente hacia el registro agudo, la mano derecha e izquierda realizan un poliacorde a distancia de tritono (Mi menor en la derecha, Si b Mayor en la izquierda) y un acorde por segundas menores repartido en los extremos graves y agudo del registro finaliza la pieza.

También puede ayudar a mostrar articulaciones formales, y superponiéndose dos sistemas:

*Légerement* (♩ = 116)

Figura 171: Honnegger, 7 piezas breves, número 4. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

La mano izquierda (en la Figura 171) realiza acordes por cuartas/quintas según el siguiente esquema simétrico: cuatro compases sobre Si, dos sobre Si b, cuatro compases sobre La, dos sobre Si b, cuatro compases sobre Si, finalizando con un acorde por cuartas. Mientras, la mano derecha realiza una serie de juegos motivicos de la siguiente manera: primeros cuatro compases en Re mixolidio (realmente los dos primeros con cinco notas del modo, logrando una sonoridad pentatónica sobre sol), siguientes cuatro compases sobre Do mixolidio, en los siguientes cuatro compases cambia de modo cada compás (pentatónica sobre do #, pentatónica sobre si, algún modo sobre la primera heptatonía de Si b, Do jónico) y finaliza con cuatro compases de la pentatónica sobre sol.

Para contrastar motivos, como en la Figura 172:

III

Figura 172: Prokofiev, Sonata n°8, tercer movimiento. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

En la Figura 172, en los dos primeros compases, la mano izquierda despliega un acorde por cuartas, y la mano derecha realiza cromatismos. A continuación un motivo contrastante de acordes se presenta descendiendo en progresión. Se presenta de nuevo el motivo A sobre el IV (ahora la mano izquierda despliega un acorde por terceras), y a continuación progresión de terceras ascendentes que se presentan descendiendo en el registro para volver a I.

12

V  
EN AVION

Lent  $\text{♩} = 58$   
Strictement au même movt.  
durant tout le morceau

Figura 173: Poulenc, Promenades, V, "En avión". (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

En los dos primeros sistemas de la Figura 173 una línea mixtural real de cuartas justas en Fa mixolidio, se superpone a una escala de Re M ascendente que está doblada por una novena menor; en el sistema siguiente, súbitamente, y en compases diferentes (2/4 la mano derecha, 5/4 la mano izquierda), sobre la primera heptatonía de Re b la mano derecha alterna acordes por cuartas y por terceras en un breve ostinato, mientras que la mano izquierda juega con otro breve ostinato sobre la primera heptatonía en Do M. La pieza continúa así hasta el final, alternando diferentes polidiasistemas cada pocos compases.

En la reducción para piano del Acto III, escena I de Turandot, de Puccini (Figura 175), podemos encontrar lo siguiente:

Andante mosso, misterioso ♩ = 44

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The first measure of the upper staff has a fermata over it. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano). There are also some markings like 'z' and '7' in the bass staff.

rall:.....stent:.....

The second system continues the piece. It features a treble and bass clef. The key signature changes to one sharp (F#). The time signature remains 4/4. Dynamic markings include *p* (piano). The tempo marking *rall:* (rallentando) is indicated at the start of the system, and *stent:* (stentato) is indicated at the end.

a tempo

*p* lamentoso

The third system continues the piece. It features a treble and bass clef. The key signature changes to one flat (Bb). The time signature remains 4/4. Dynamic markings include *p* (piano). The tempo marking *a tempo* is indicated at the start of the system. The word *lamentoso* (lamentoso) is written below the first measure.

rall.

rit:..... a tempo

The fourth system continues the piece. It features a treble and bass clef. The key signature changes to two flats (Bb and Eb). The time signature remains 4/4. Dynamic markings include *p* (piano). The tempo marking *rall.* (rallentando) is indicated at the start of the system, and *rit:..... a tempo* (ritardando... a tempo) is indicated at the end.

286

rit:.....rall:.....

THE HERALDS (8 tenors)  
ARALDI (8 tenori)

(with full voice)  
(a voce spiegata)

'Tis thus de creed by Turan.  
Co. sì co. man. da Turan.

.....stent. **1**

Molto sostenuto ♩ = 40

*pp*

Figura 174: Figura 175: Puccini, Turandot, Acto III, escena I. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

Se puede comprobar en esta Figura 174 que la mano derecha siempre está un semitono por debajo de lo que hace la mano izquierda, y mientras la mano izquierda solo hace acordes menores, la mano derecha solo hace acordes mayores. Ambas manos, además, se mueven de manera paralela, de manera que casi podríamos hablar de mixtura polidiasistemática. Pero en el momento del clímax la mano derecha se une a la mano izquierda haciendo también acordes menores (precedidos por una apoyatura) y dejando de tocar un semitono por debajo para tocar exactamente los mismos acordes<sup>89</sup>:

<sup>89</sup> No podemos evitar comentar que Puccini plantea lo contrario a los grados de tensión que da Persichetti en la superposición de poliacordes: en el grado máximo de tensión los une, posiblemente para lograr una mayor resonancia y amplitud dinámica.

The image displays three systems of musical notation for piano, each consisting of a treble and bass clef staff. The first system (measures 1-5) shows a progression from a major triad (F#, C#, G) to a minor triad (F, C, G). The second system (measures 6-10) shows a sequence of chords: F#-C#-G, F-C-G, F#-C#-G, F-C-G, and F#-C#-G. The third system (measures 11-15) returns to the F#-C#-G major triad. Brackets on the left of each system indicate '1/2 tono' intervals between major and minor chords. A bracket in the second system indicates '0 tonos' between two minor chords.

Figura 176: esqueleto armónico de la Figura 174. (Fuente: elaboración propia).

### 5.6.2. Modulación diasistemática:

Hablamos de modulación diasistemática cuando un proceso armónico se transforma paulatinamente en otro diferente sin necesidad de producir interrupciones en las articulaciones formales, o bien mediante un proceso alargado en el tiempo para establecer los dos colores armónicos.

65

(Solo)

Piano I

70

dim.

75

p

31308

48

80

p

3

3



Figura 177: Bartok, Piano Concerto n°2. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

En este ejemplo de Bartok (Figura 177) el proceso es bastante visible: hasta el penúltimo compás del segundo sistema el piano solista está tocando poliacordes por cuartas (diferentes acordes por cuartas en cada mano), y a partir de ese momento, paulatinamente ambas manos van reduciendo la densidad armónica y acercándose en el registro hasta que, al estar a la misma altura, conformando pequeños grupos por segundas, vuelven a incrementar la densidad paulatinamente pero ahora conformando policlusters que crecen en la misma zona del registro.

3 *con bravura*

6



Figura 178: Britten, Piano Concerto, mov. I (parte del solista). (Recuperado de <http://www.imsip.org>).

Presentamos el esqueleto armónico de la Figura 178:

Figura 179: esqueleto armónico de la Figura 178. (Fuente: elaboración propia).

Se puede apreciar en la Figura 179 cómo la Figura 178 consta de dos procesos: de un entorno de progresiones de acordes mayores con acordes por cuartas de paso, pasamos a otro de progresiones de triadas menores y acabamos con progresiones de acordes de dominante con novena bemol, pero dispuestos como disminuidos con nota añadida (de más brillante a más oscuro, usando la misma terminología que Persichetti (1985)).

## **5.7. IMPLICACIONES DIDÁCTICAS DEL CUADRO TAXONÓMICO: CREACIÓN DE UNA UNIDAD DIDÁCTICA BASADA EN LAS PROGRESIONES NO DIATÓNICAS.**

### **5.7.1. Justificación**

Una vez creado el cuadro taxonómico (ver Anexo I) en el que se aportan varias nuevas categorías de recursos y procedimientos armónicos, las posibilidades de generar aplicaciones didácticas son enormes. Desde planteamientos tanto de imitación de estilos concretos (es decir, planteamientos que encajarían en el modelo 2 según la categoría de Pressing (1988) que vimos en 2.2.1) hasta la propuesta de creación de planteamientos personales a partir de propuestas lanzadas por el profesor (esto es, planteamientos que encajarían en el modelo 3 de la misma categorización), partiendo de el empleo de este tipo de recursos como medio para ilustrar cuestiones relativas a patrones rítmicos, dinámicas y un largo etc., queda en manos del docente o del músico curioso la iniciativa para poder desarrollar todo tipo de planteamientos que enriquezcan su vocabulario armónico y, por tanto, su capacidad para crear mundos nuevos a la hora de improvisar.

A modo de ejemplo, hemos decidido incluir una propuesta de unidad didáctica desarrollada desde únicamente algunas de las posibilidades que brindan las progresiones no diatónicas vistas en el punto 5.3.2.1. Hemos preferido escoger este tipo de crecimiento armónico ya que en nuestra experiencia en el aula es el que menos problemas da a los alumnos (incluidos los alumnos del Grado Superior que han cursado estudios de improvisación en el Grado Profesional). La razón de esto, que han dado los propios alumnos en más de una ocasión, es que el comenzar con un mismo tipo de acordes respetando interválicas recurrentes para desplazar fundamentales es más sencillo que tener que pensar cambios de tipos de acordes con desplazamientos de fundamentales irregulares, como ocurre

con los modos o las transformaciones triádicas. Este tipo de progresiones permite, así, trabajar tipologías de acordes diferentes y desplazamientos de fundamentales de todo tipo como introducción a trabajos progresivamente más complejos (las mismas progresiones compuestas, por ejemplo).

Pero nuestro propósito con la unidad didáctica no es cubrir únicamente el área de desarrollo armónico. Una unidad didáctica debe trabajar siempre diferentes aspectos de la creación musical: desde la armonía hasta la melodía pasando por las dinámicas, los tempi, articulaciones, desplazamientos en el registro, articulaciones formales, patrones rítmicos, etc. Para ello debe incluir en el análisis de los fragmentos musicales un estudio de todas estas características del mismo. Y en actividades de este tipo incluir contenidos sobre el contexto histórico, biografía del autor, etc.

Para el desarrollo de la presente unidad emplearemos los mismos ejemplos que hemos expuesto en el punto 5.3.2.1, con el fin de mostrar la validez del análisis realizado a la hora de aplicarse para la creación.

### **5.7.2. Descripción**

Unidad didáctica para el trabajo de progresiones armónicas recursivas o no diatónicas.

### **5.7.2. Objetivos**

- Conocer y manejar con soltura acordes triadas por terceras y cuartas
- Crear y desarrollar fragmentos musicales creados a partir de progresiones recursivas no diatónicas simples con acordes triadas por terceras y cuartas.
- Conocer y saber emplear recursos armónicos, texturales, dinámicos, etc, para crear pequeñas articulaciones formales

### **5.7.3. Contenidos:**

- Progresiones recursivas no diatónicas simples
- Acordes triadas (diferentes tipos de acordes por terceras y cuartas).
- Articulaciones formales, modificación cadencial.
- Patrones rítmicos, juegos dinámicos, articulaciones de expresión, uso del registro del piano.
- Bartok, Puccini y Britten: breve biografía y contexto histórico.

### **5.7.4. Metodología:**

La metodología empleada sigue el mismo diseño que la “metodología IEM” que vimos en Cisneros et al (2007) en el punto 2.2.6: se parte del análisis de fragmentos dados con el fin de extraer recursos que podamos usar para el desarrollo de nuestras propias improvisaciones.

Así, se realizan las siguientes fases:

- Lectura e interpretación de un fragmento musical
- Análisis en grupo de las características del mismo, ayudado por las preguntas del profesor.
- Trabajo de imitación de las características más importantes que queremos trabajar (en este caso fundamentalmente las progresiones armónicas).
- Improvisación con los contenidos trabajados.

Las propuestas para trabajar en grupo pueden partir del profesor o, por rotación, del propio alumnado.

### **5.7.5. Actividades de aprendizaje:**

- Análisis de partituras
- Creación de estructuras armónicas basadas en progresiones recursivas.
- Trabajos con diferentes tipos de acordes.
- Respuestas musicales a propuestas del profesor (verbales y musicales).
- Creación en grupo
- Improvisaciones libres individuales.

### **5.7.6. Temporalización:**

Entre cinco y seis sesiones, de una hora por sesión<sup>90</sup>.

#### **5.7.6.1. Primera sesión.**

En esta sesión se abordará el análisis de un fragmento musical del que se extraerán buena parte de los contenidos de las siguientes sesiones.

Los **objetivos** de la sesión son:

- Saber reconocer y realizar acordes aumentados a lo largo del registro del piano.
- Saber realizar patrones rítmicos con acordes aumentados.

Los **contenidos** a abordar serán:

- Bartok: breve biografía.
- Acordes aumentados.
- Concepto de estructura armónica
- Patrones rítmicos.

---

<sup>90</sup> Se ha tomado como referencia el tiempo lectivo que en la Orden del 14 de marzo de 2014 se le asigna a la asignatura “Improvisación” en su primer año de impartición en el Grado Superior.

**Actividad 1:** se presentará al alumnado el siguiente fragmento musical y se tocará varias veces entre todos:

II

Scherzo (Op. 122) (152)

70

Figura 180: Bartok, Suite op. 14, n.º 1. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).



**Explicación por parte del profesor:** hablar de Bartok (1881-1945), el contexto en el que realizó su música, algunas de las características más notorias (la influencia del folklore rumano, el empleo percusivo del piano, etc.), e incluso si hay equipo disponible en el aula poner alguna audición.

**Actividad 2:** entre todos, guiados por preguntas del profesor cuando sea necesario, se procederá a analizar el fragmento. Se debería llegar a la conclusión de que hay dos partes diferenciadas:

- Hasta el compás 16, una pequeña sección en la que un patrón rítmico de negras que ocupa cuatro compases, siempre acaba en silencio y se desplaza descendiendo del agudo al grave, todo en dinámica fuerte. Además cada compás presenta un acorde completo excepto al final de cada grupo de cuatro, en el que solo hay una nota saltando descendentemente de octava.

- Del 16 en adelante, otra sección en la que figuras que comienzan en el grave y se dirigen al agudo, sin pausa, comienzan siempre en dinámica suave y creciente a medida que suben en el registro.

Por otro lado, centrándose en los primeros 16 compases, debería llegarse a un análisis armónico similar a este<sup>91</sup>:

---

<sup>91</sup> También es posible llegar a la conclusión de que las fundamentales se mueven ascendiendo cromáticamente, aunque va contra la línea melódica con que se inicia cada compás. La explicación se muestra un poco más abajo.

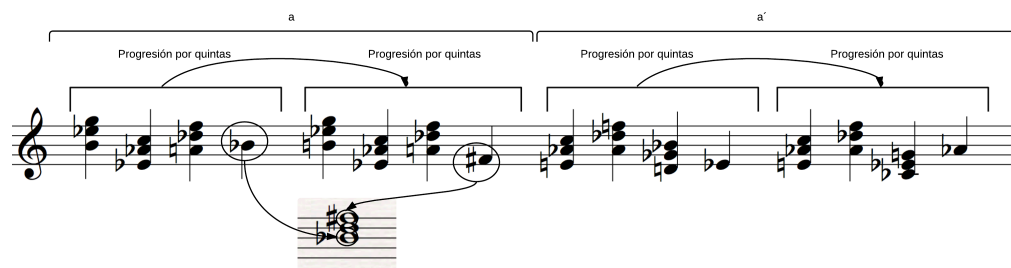


Figura 181: esqueleto armónico de la primera sección de la Figura 180. (Fuente: elaboración propia).

Estos acordes (exceptuando, claro está, las notas que se encuentran en el compás con silencio, al final de cada diseño descendente), tienen una característica distintiva: están conformados por notas a distancia de 3ª Mayor. A los acordes que tienen esta característica se les denomina “aumentados”.

**Actividad 3:** en grupo, la estructura armónica debería tocarse varias veces, ausente del patrón rítmico original.

**Explicación por parte del profesor:** algunas de las peculiaridades de este tipo de acordes:

- Da igual en qué estado o posición se encuentren: enarmonizando sus notas siempre pueden verse como otro acorde aumentado en estado fundamental:

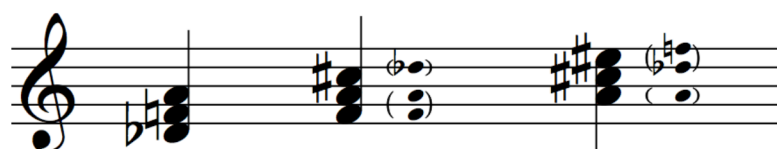


Figura 182: diferentes posiciones y enarmonizaciones de un acorde aumentado. (Fuente: elaboración propia).

- Solo hay cuatro acordes posibles dentro de la escala cromática, pues la serie vuelve a comenzar a distancia de tercera mayor del primer acorde de que partamos, y por tanto cada uno de estos cuatro acordes se repite tres veces en tres inversiones distintas<sup>92</sup>:

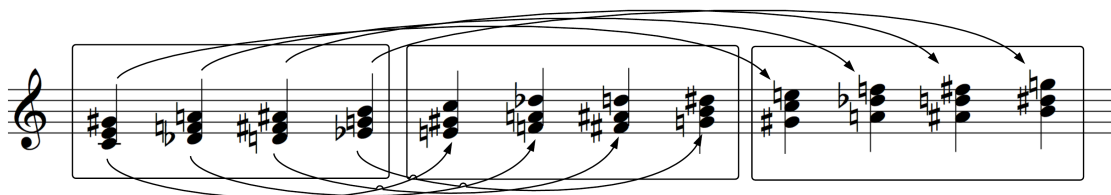


Figura 183: repetición de los acordes aumentados en la escala cromática. (Fuente: elaboración propia).

**Actividad 4:** el profesor puede ahora proponer diferentes ejercicios progresivamente más complejos con el fin de adquirir soltura con estos acordes. Proponemos algunos ejemplos:

- Tocar todos los acordes aumentados posibles en la escala cromática, ascendente y descendente, tal y como se ven en la Figura 183.
- Con la misma escala cromática como base, tocar cada acorde cambiando su disposición, por ejemplo:



Figura 184: propuesta de ejercicio con acordes aumentados. (Fuente: elaboración propia).

- Tocar acordes aumentados con patrones rítmicos propuestos por el profesor o algún compañero de la clase.

<sup>92</sup> Se puede hacer notar cómo Bartok, por tanto, presenta los cuatro acordes posibles en los cuatro primeros compases, aunque el último con notas omitidas.

- Etc.

Se pueden proponer juegos en los que estos mismos ejercicios se hagan alternando tocar fortísimo con pianísimo, o haciendo crescendos, decrescendos, acelerando, rallentando, etc. Se pueden alternar estas actividades tocando en conjunto e individualmente. Las propuestas pueden partir de un profesor o de un alumno, que pueden ir rotando haciendo propuestas de patrones rítmicos a los compañeros. Pueden hacerse “ruedas” en las que cada alumno interpreta, sin parar el ritmo respecto a quien le antecede, improvisa algún patrón rítmico con alguno de estos ejercicios, etc.

Imitando el ejemplo de Bartok, se propondrá al alumnado realizar un pequeño silencio cada cuatro compases o algún pequeño cambio en el patrón rítmico para señalar pequeñas articulaciones formales. Por ejemplo:



Figura 185: propuesta para realizar progresiones con acordes aumentados, 1. (Fuente: elaboración propia).

Vale la pena recordar que es importante insistir al alumno en que no importa equivocarse: es preferible no parar. Y que si es demasiado difícil para él, es preferible hacerlo lento.

Se le puede sugerir al alumnado buscar patrones rítmicos en sus obras favoritas e imitarlos, incluso copiar los que más les gusten, cambiarlos ligeramente, tocarlos en otras zonas del registro, con otras articulaciones, otras dinámicas, cambiando tipos de acordes, de

progresiones, etc. Un mismo patrón rítmico puede servir para practicar todo tipo de combinaciones, y una misma progresión puede servir para también cambiar patrones rítmicos y probarlos a su vez con todo este tipo de combinaciones.

#### **5.7.6.2. Segunda sesión.**

Los **objetivos** de la sesión son:

- Saber realizar progresiones simples con acordes aumentados.
- Adquirir la capacidad de realizar pequeñas estructuras con patrones rítmicos y acordes aumentados.

Los **contenidos** de la sesión son:

- Progresiones simples.
- Articulaciones formales.
- Dinámicas, tempi, articulaciones de expresión, registro.

**Actividad 5:** breve repaso de los conceptos trabajados el día anterior y realización de algún breve ejercicio relacionado.

**Actividad 6:** responder “musicalmente” e individualmente a propuestas del profesor o de otros compañeros. Por ejemplo:

- El profesor (o un compañero) toca un acorde aumentado con un ritmo determinado (y su propio carácter con articulaciones, dinámica, etc.) y el alumno responde libremente. Cualquier respuesta es válida: imitación de lo hecho por el profesor o contrastando con un cambio importante. Lo importante es fomentar la actitud creadora, la escucha atenta y la capacidad de actuar con velocidad.

- El profesor plantea un arranque que el alumno debe continuar.

**Explicación por parte del profesor:** volviendo ahora a la obra de Bartok, se puede apreciar en la Figura 181 que además cada acorde de los cuatro primeros compases está a una distancia de quinta justa descendente respecto al anterior. Cuando todos los acordes están a la misma distancia interválica entre sí, hablamos de **progresión armónica simple**.

**Actividad 7:** se puede proponer varios tipos de ejercicios a los alumnos para trabajar este nuevo contenido:

- Crear progresiones de 5ª justa partiendo de diferentes acordes aumentados y con diferentes ritmos.
- Crear progresiones de diferentes intervalos (por ejemplo terceras menores, semitono, etc.) con acordes aumentados y diferentes patrones rítmicos. Por ejemplo:



Figura 186: propuesta de ejercicio con progresiones, 2. (Fuente: elaboración propia).

Es importante plantear a los alumnos que siempre piensen en hacer música: tempi, juegos dinámicos, fraseos, articulaciones, diferentes zonas del registro, etc., deberían ser planteados. Se les puede plantear ideas extramusicales que les inspiren ideas: música “alegre”, “triste”, “lúgubre”, “furiosa”, etc.

Al igual que se comentó en la Actividad 4, nuevamente las propuestas pueden partir del profesor o del mismo alumnado, y pueden también realizarse individualmente o en grupo.

Esta sesión puede costar bastante, conviene trabajarla bien y con paciencia porque es la base para poder seguir evolucionando.

### ***5.7.6.3. Tercera sesión.***

Los **objetivos** de la sesión son:

- Realizar progresiones simples con mayor número de acordes (mayores y menores)
- Realizar movimientos en espejo entre ambas manos.

Los **contenidos** de la sesión son:

- Britten: breve biografía.
- Movimientos en espejo.
- Acordes mayores y menores.

**Actividad 8:** repaso de los contenidos y algún ejercicio derivado de ellos de la anterior sesión.

**Actividad 9:** presentación e interpretación del siguiente fragmento, tal y como se hizo en la Actividad 1:

(Scarpia, ritto presso la porta, ascolta Spoletta allontanarsi, poi trasformato nel viso e nei gesti si avvicina con grande passione a Tosca)  
 (Scarpia, standing by the door, listens to Spoletta's retreating steps. Then, changing his manner and expression, he turns passionately)

**I.° TEMPO, ALLEGRO**



CD Sheet Music

42

Figura 187: Puccini, Tosca. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

**Explicación por parte del profesor:** breve comentario sobre Puccini (1858-1924), su producción, contexto histórico y audición de algún fragmento musical de ser posible.

**Actividad 10:** análisis del fragmento de la misma manera que se realizó en la Actividad 2. Se debería concluir que a partir del tercer compás las fundamentales de los acordes, todos mayores, descienden por tonos, pero los acordes se mueven ascendentemente. También se puede apreciar que el final nuevamente presenta una ruptura del patrón rítmico que se había establecido.

**Actividad 11:** ahora se puede tocar esta estructura armónica con patrones rítmicos que pueden ser propuestos, nuevamente, tanto por parte del profesor como del alumnado por rotación. Se pueden tocar individualmente (rotándose) o en grupo.

**Actividad 12:** el alumnado puede ahora crear pequeñas estructuras que funcionen con progresiones jugando con estos todos estos conceptos de manera libre: diferentes tipos de acordes (mayores, menores, aumentados), progresiones de todo tipo (segundas o terceras



mayores o menores, etc.), en diferentes combinaciones de patrones rítmicos, articulaciones expresivas, dinámicas, etc.

Se puede animar al alumnado a que haga propuestas individualmente rotándose, o bien llevar a cabo propuestas hechas por el profesor, o bien a que se hagan propuestas entre ellos, etc.

Algunos ejemplos de propuestas posibles:



Figura 188: propuesta de ejercicio con progresiones, 3. (Fuente: elaboración propia).

Figura 188: acordes mayores se mueven en movimiento contrario al bajo, que descende en progresión de terceras mayores.

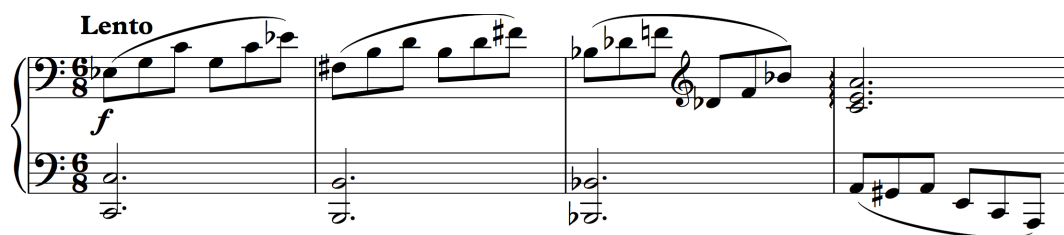


Figura 189: propuesta de ejercicio con progresiones, 4. (Fuente: elaboración propia).

Figura 189: acordes menores en progresión armónica cromática descendente.

Esta última actividad puede prolongarse indefinidamente. Vale la pena insistir en la importancia de animar al alumnado a que juegue, que cree pensando en hacer música y no meros ejercicios, así como en no pararse: es mejor equivocarse que estar con parones constantes, y hay que adquirir ese hábito.

#### ***5.7.6.4. Sesiones cuarta/quinta.***

**Actividad 13:** repaso de los contenidos y actividades de la clase anterior. Si es necesario se puede dedicar esta sesión completa a repetir análisis, contenidos y actividades de las sesiones anteriores, pues es normal que haya alumnos con problemas para seguir el ritmo aún de estos ejercicios. La curva de aprendizaje es lenta, pero se incrementa exponencialmente con el tiempo.

Así, teniendo en cuenta lo dicho en la actividad 13, lo que viene a continuación puede realizarse en la cuarta o en la quinta sesión:

- Los **objetivos** de esta sesión son:
- Conocer y saber realizar acordes triadas por cuartas justas.
- Realizar patrones rítmicos con acordes por cuartas justas.

**Actividad 14:** se presenta el siguiente fragmento de Britten y se interpreta:

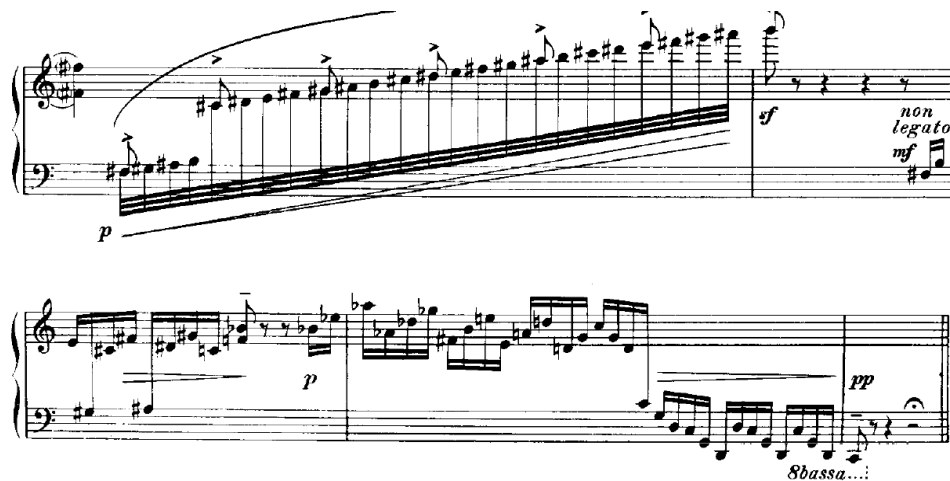


Figura 190: Britten, op.21, *Diversions for piano (left hand) and orchestra*. (Recuperado de <http://www.imslp.org>).

**Actividad 15:** se analiza a partir de la anacrusa que antecede al tercer compás de la misma manera que en las ocasiones anteriores. Se debería concluir que hay una progresión por segundas mayores ascendente, de acordes triadas por cuartas justas:



Figura 191: esqueleto armónico de la Figura 190. (Fuente: elaboración propia).

No sería extraño que el alumno no conociera este tipo de acordes y por tanto que no haya sabido afrontar el análisis armónico. Se explica la construcción de acordes por cuartas en ese caso.

**Actividad 16:** igual que se hizo en la actividad 3, tocar la estructura armónica varias veces.

**Actividad 17:** igual que se hizo en la actividad 4, realizar ejercicios con el fin de practicar acordes por cuartas: escalas cromáticas, acordes desplegados en arpeggios, cambiar disposiciones de los acordes, etc. Por ejemplo:



Figura 192: ejemplo de patrón rítmico con armonía por cuartas. (Fuente: elaboración propia).

**Actividad 18:** nuevamente propuestas de creación de progresiones con acordes triadas por cuartas. Igual que en las ocasiones anteriores, se puede proponer que se realicen individualmente o en grupo, y que las propuestas partan del mismo alumnado. Por ejemplo:



Figura 193: propuesta de ejercicio de progresiones con armonía por cuartas. (Fuente: elaboración propia).

#### 5.7.6.5. Sesiones quinta/sexta.

**Actividad 19:** repaso de los conceptos y actividades de la última sesión.

**Actividad 20:** realizar ejercicios en los que un mismo patrón rítmico se realice con diferentes tipos de acordes para apreciar mejor la diferencia de sonoridad entre ellos. Así, por ejemplo, sustituyendo los acordes de la Figura 188:

**Allegro**

Figura 194: propuesta de ejercicio a partir de la Figura 188. (Fuente: elaboración propia).

**Actividad 21:** ahora se proponen patrones (una vez más, indistintamente puede ser el profesor o el alumnado) y se le cambian diferentes parámetros (dinámicas, articulaciones, tempi, zona del registro, armonía...) con el fin de conseguir una sonoridad totalmente diferente. Así, por ejemplo, tomando nuevamente el modelo de la Figura 188, se puede transformar por completo el resultado:

**Adagio grave**

Figura 195: propuesta de ejercicio a partir de la Figura 188, 2. (Fuente: elaboración propia).

**NOTA IMPORTANTE:** el trabajo técnico es fundamental, pero aún más lo es el fomentar una actitud positiva hacia la creación. Si se nota pasividad o cansancio en el alumnado, cambiar de manera radical de actividad puede ser más importante que insistir en conseguir terminar los contenidos en el tiempo deseado. Así, tomar propuestas características de los modelos 3 y 4 de la categoría de Pressing (ver 2.2.1), hablar sobre los compositores que se han tomado como modelo, sus estéticas, proponer a los alumnos buscar información

en casa, etc. pueden ser actividades más beneficiosas en un momento determinado que la realización de alguno de los ejercicios propuestos.

# **CONCLUSIONES**

## 6. CONCLUSIONES.

### 6.1 En cuanto a los objetivos e hipótesis de la investigación

A continuación se vincularán las conclusiones a las que hemos llegado con la presente investigación, estructuradas en relación a los tres objetivos específicos y las dos hipótesis que se habían planteado inicialmente.

#### 6.1.1 Conclusiones vinculadas a las hipótesis 1 y 2 y al objetivo número 1:

1. No hemos encontrado un catálogo actualizado sobre recursos armónicos característicos de la primera mitad del siglo XX, y menos aún con trabajo específico sobre recursos no diatónicos. El libro de Persichetti (1985), que data de 1961, es el más extenso y aglutinador con diferencia de todos a los que hemos tenido acceso. Sin embargo hemos detectado que presenta numerosas omisiones en sus contenidos: casi nulo espacio dedicado a escalas como la octatónica de semitono-tono o viceversa (no figura con el nombre con el que hoy día es conocida<sup>93</sup>, y solo es mencionada al final del apartado de “escalas sintéticas” mencionada como “simétrica”) o la segunda heptatonía (que no es nombrada hasta el libro de Walter Piston, en donde se muestra como un ejemplo de una “escala artificial” sin nombre (Piston, 1982, p. 474)), y pese a la fuerte influencia que tuvo entre numerosos compositores<sup>94</sup> (Scriabin, Stravinsky, Prokofiev, etc.). De hecho, hay suficientes indicios de que, al menos

---

<sup>93</sup> Tal y como podemos encontrar en el Oxford Online ([http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50590?q=octatonic&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50590?q=octatonic&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit)) el término habría sido acuñado en 1963-4 por Arthur Berger (Berger, 1963). Aunque según Kahan (2009), la primera vez que fue abordada como escala sería por Polignac (1879).

<sup>94</sup> Richard Taruskin señala en un artículo “Chernomor to Kashchei: Harmonic Sorcery; Or, Stravinsky's "Angle"” que no es hasta el libro de Messiaen de 1944 en el que esta escala aparece relacionada con Stravinsky, pero aún así pasa mucho tiempo, como decimos, hasta que es citada nuevamente en los libros a los que hemos tenido acceso.



entre varios compositores provenientes de países del este, el uso de estas escalas no era inconsciente<sup>95</sup>. Y desde luego, era muy frecuente.

En ninguno de ellos se menciona, hasta la llegada del de Tymoczko (2011) ni la escala de blues<sup>96</sup>, ni recursos armónicos característicos de este último o del jazz, pese a la enorme influencia que esta música ha tenido no solo en las músicas populares urbanas, sino también en muchos de los compositores de música de concierto más relevantes de este periodo (Ravel, Gershwin, Copland, etc.).

Así pues, se aprecia que pese al incremento de conocimientos que se va produciendo entre las numerosas publicaciones especializadas, hay omisiones demasiado importantes que aún destacan entre algunos de los libros de mayor divulgación, especialmente los pocos que están traducidos al español.

2. Los tratados de armonía general analizados dedican menos de un 20% de su contenido a procedimientos armónicos no tonales y característicos de la primera mitad del siglo XX. No hay una evolución en el tiempo en este área en cuanto al espacio dedicado a este tipo de recursos. En los libros de análisis el porcentaje es similar, pero esto es comprensible dado que los tratados que nos ocupan en esta investigación, pese a estar enfocados en la música del siglo XX, dedican la mayor parte de su espacio a tratar técnicas analíticas.

3. Los libros sobre recursos compositivos siguen una marcada pauta descendente en cuanto a cantidad de contenidos dedicados a armonía. Cada vez más espacio en estos libros

---

<sup>95</sup> Siguiendo con el ejemplo de la misma escala octatónica, Taruskin también señala que en el círculo de compositores cercano a Rimsky-Korsakov era conocida como Korsakovian scale (Taruskin, 1985, p. 132). A su vez, en el mismo libro Taruskin apunta a que Korsakov en su biografía habría dicho que había observado que se podía derivar la escala octatónica de los ciclos de terceras menores en las obras de Liszt (Taruskin, 187).

<sup>96</sup> Siendo además el caso de la escala de blues, un caso bastante llamativo de polidiatonicismo en la música popular occidental.

es dedicado a estudiar aspectos relacionados con planos rítmicos, la instrumentación, la textura o incluso géneros concretos (hablar de electroacústica, por ejemplo). Esto repercute, obviamente, en la cantidad de recursos armónicos abordados en dichos libros, que quedan en unos esbozos genéricos.

4. En los tratados de improvisación el contenido sobre recursos armónicos de este periodo es prácticamente nulo. Los escasísimos recursos mencionados se refieren siempre a procedimientos escalares (únicamente la pentatónica y la primera heptatónía) y nunca a otras posibilidades. Otro tanto de lo mismo ocurre con las tipologías de acordes que se pueden localizar en dichos tratados, en los que las triadas parecen ser la única posibilidad a tener en cuenta. Con lo cual nuevamente ni el alumnado ni el profesorado interesado en este tipo de recursos, no tiene referencias. Hay que recordar que tan solo uno de los libros hace hincapié en el análisis y el conocimiento de estas técnicas para desarrollar improvisaciones: el de Cisneros et al. (2007). El resto nombra de pasada elementos muy básicos sobre escalas y acordes confiando en la imaginación del alumno para encontrar soluciones y aplicaciones<sup>97</sup>.

5. Todas estas conclusiones, en conjunto, evidencian una importante repercusión para la enseñanza, especialmente en lengua hispana: la información sobre procedimientos armónicos de este periodo está demasiado dispersa, incompleta y falta de un marco de referencia actualizado a disposición de alumnado y profesorado. La única manera de intentar hacerse una composición de lugar es dedicarse a indagar entre innumerables artículos dedicados al análisis de obras específicas de compositores, o biografías y libros de historia. Así pues, nuestro punto de partida y principal motivación para esta investigación tras la experiencia de años de docencia sobre estas cuestiones queda confirmado.

---

<sup>97</sup> Enfoque que en todo caso no discutimos de por sí, sino en la medida en que aquellos músicos interesados en otras posibilidades, no tienen dónde localizarlas de manera asequible y sencilla.

### **6.1.2. Conclusiones vinculadas a las hipótesis números 3 y 4 y objetivo número 2:**

1. No hay en estos tratados apenas información sobre recursos no diatónicos<sup>98</sup>, que era el eje central de nuestra investigación. Hasta el tratado de Persichetti (descrito en el apartado 2.1.8), no habíamos encontrado ninguna mención a que esta posibilidad existiera, pero sin citar ejemplos ni técnicas concretas, en contraste con el elevado número de ambas -ejemplos y técnicas- que hay en el libro sobre todo tipo de recursos armónicos. Y posteriormente no es hasta Straus (ver 2.1.10) donde volvemos a ver alguna mención, estableciendo dos posibilidades al hablar de las transformaciones triádicas y de los movimientos en torno a un eje de referencia. Así pues, realmente hay un vacío importante sobre esta cuestión.

2. Hemos mostrado que es posible crear una recopilación de recursos armónicos no diatónicos, que incluye al menos cinco procedimientos descriptibles: transformaciones triádicas, progresiones, movimientos en torno a un eje de referencia, armonía motívica y sistemas de ejes. En la presente investigación hemos recopilado todas las técnicas que hemos encontrado, catalogándolas y aportando detalles que enriquecen las posibilidades para comprender y emplear procedimientos armónicos de este tipo y ampliar la visión de los procedimientos de los compositores de este periodo. En este punto debemos decir que hemos encontrado no solo más procedimientos descriptibles de los que en un principio de la investigación sospechábamos, sino que hemos encontrado muchísimos más ejemplos de los que pensábamos en los que se emplearan estas técnicas. De hecho creemos (y deseamos) que esta recopilación puede dar pie a futuras y más profundas investigaciones tanto sobre el periodo estudiado, como sobre la influencia de estas técnicas en compositores más actuales.

---

<sup>98</sup> Consultar el sentido que damos a este término 5.3.1.1.

### **6.1.3 Conclusiones vinculadas a la hipótesis número 5 y objetivo número 3:**

1. Es posible crear un marco general que abarque el suficiente número de recursos armónicos empleados por los compositores durante el periodo de tiempo estudiado. Creemos que el marco que proponemos permite una visión amplia de los principales medios que explotaron buena parte de los compositores más destacados. El estudio de la literatura en torno a la materia, recopilando las diferentes propuestas de técnicas conocidas, permite una catalogación integradora y que abarca un amplio número de recursos. Como se ve en los ejemplos, caben todo tipo de obras y estéticas características de este periodo. Y como mostramos con la unidad didáctica creada a modo de ejemplo, esta visión permite la posibilidad de generar muchas utilidades pedagógicas que creemos que pueden ser de largo alcance: desde el trabajo instrumental hasta la imitación estilística pasando por la sugerencia de recursos técnicos para los creadores.

2. Hemos aportado nuevos conceptos y redefinido otros que, o bien eran ambiguos, o bien estaban dispersos en categorías en las que era difícil encontrarlos o no terminaban de encajar. Listando algunos de los conceptos y aportaciones que nuestra investigación presenta como novedades:

- Inclusión de todo tipo de sistemas superpuestos que diferentes autores presentaban de manera dispersa, en un solo concepto (polidiasistematismo, ver apartado 5.5), el cual incluye además recursos no diatónicos superpuestos, posibilidad que no habíamos visto en ningún tratado o publicación.

- Seis categorías de procedimientos armónicos no diatónicos (ver apartado 5.3.2)

- Redefinición del concepto de “diatonismo” para adaptarlo a las nuevas realidades armónicas (ver 5.3.1.2)

- Reordenación de las tipologías de acordes (ver 5.2)

- Una clasificación de procedimientos armónicos de todo tipo característicos de la primera mitad del siglo XX, inclusiva y presentada de tal manera que permite todo tipo de desarrollos pedagógicos sobre ella (ver Anexo I)

- Los conceptos de modulación diasistemática y de hibridación diasistemática (ver 5.6), que permiten entender fenómenos armónicos en su crecimiento y, especialmente, crear formas de evolución armónica de manera controlada y sistemática.

## **6.2. Otras conclusiones**

De el presente estudio hemos podido extraer algunas conclusiones que no estaban buscadas explícitamente en nuestros objetivos e hipótesis, aunque guardan una clara relación:

1. Son pocos los tratados que proponen ejercicios para la creación, con lo cual el alumno poco experimentado en estas lides puede encontrarse con importantes problemas a la hora de comenzar a plantearse posibilidades con estos recursos. Si bien dejar a los creadores probar y experimentar por su cuenta y tomar iniciativas de su propia mano es una práctica deseable por lo que tiene de positivo para recorrer sus caminos creativos particulares y desarrollar lenguajes propios, en momentos de dudas o escasa inventiva una propuesta externa puede ayudar a avanzar de manera considerable, además de proporcionar líneas de pensamiento que individualmente pueden no surgir.

2. El libro de Persichetti (1985), más de 60 años después de su primera edición, sigue siendo el manual de referencia para la introducción a la armonía del siglo XX. No hemos encontrado ningún otro tratado que abarque tantas posibilidades y de manera tan exhaustiva, como se puede comprobar en las diferentes tablas presentadas en los apartados 4.2.2.1, 4.2.3

y 4.2.4. Pero a los problemas que presenta de edición<sup>99</sup>, se añade la cuestión de que es necesaria una puesta a punto, un tratado más actualizado que muestre la enorme variedad de recursos que se han ido mostrando desde entonces en diferentes publicaciones, como se muestra en nuestras conclusiones 1 y 2 del punto 6.1.1. Desde la enorme importancia que con el paso de los años se ha ido mostrando que tenían escalas y modos que Persichetti no nombra y que hemos comentado en la conclusión 1, hasta lo que constituye el eje central de esta investigación, recursos no diatónicos<sup>100</sup> (sistemas de ejes, transformaciones triádicas...), e incluyendo conceptos que también aportamos, como la polidiasistematicidad, modulación diasistemática, etc., creemos que es claro que es necesaria esta actualización especialmente destinada a los compositores e improvisadores que quieran iniciarse en este tipo de recursos.

3. A medida que nos adentramos en la segunda mitad del siglo encontramos más libros, bien dedicados al análisis, o bien a recursos y técnicas compositivas que van más allá de la armonía. No es desdeñable observar cómo incluso los libros que hablan de “composición” escritos en la primera mitad de siglo (los de Cowell y Hindemith) no solo están escritos por dos de los compositores más relevantes de esta época, sino que además su contenido está prácticamente en su totalidad dedicado a la armonía. Los otros cuatro libros de la primera mitad de siglo son libros de armonía en general. Dos explicaciones se nos ocurren, no solo excluyentes, sino que creemos que íntimamente relacionadas<sup>101</sup>: la progresiva incorporación al análisis de más elementos constituyentes del discurso musical que la armonía, por un lado;

---

<sup>99</sup> Las referencias de los ejemplos no son claras, y muchos, por no decir la mayoría de los ejemplos, son difícilmente localizables debido a que se confunden entre ellos.

<sup>100</sup> En la acepción que damos a este término en 5.3.

<sup>101</sup> De hecho creemos que sería digno de estudio (un difícil y largo estudio) la relación que puede haber entre el desarrollo de las herramientas analíticas (y la ampliación de miras de la disciplina del análisis musical), y la atención prestada por los compositores a nuevas posibilidades, y viceversa.

por otro, la atención de los compositores, cada vez mayor, a nuevas posibilidades para desarrollar un discurso musical más allá de los juegos con la armonía, la melodía y el ritmo.

### **6.3. Aplicaciones prácticas y sugerencias para futuras investigaciones.**

Aunque, tal y como habíamos descrito en nuestros objetivos, el principal propósito de la creación de este marco taxonómico era el facilitar la creación de aplicaciones didácticas para la improvisación, los beneficios que puede ofrecer para cualquier ámbito de la creación son claros: desde aplicaciones didácticas para el estudio de la armonía o estudios de composición avanzados, hasta incluso el del análisis. Pero también para el compositor ya experimentado, los muchos y variados recursos que aquí se recogen pueden servir de estímulo para la experimentación con nuevos procedimientos y así enriquecer su vocabulario.

Creemos también que muchas de estas propuestas aún pueden ser desarrolladas en mayor profundidad y ser enriquecidas con aportaciones que maticen o incorporen más categorías y subcategorías. Aún más: desde que los primeros procedimientos no diatónicos que aquí aportamos comenzaron a tomar forma, la intuición de que algunos de ellos sería posible sintetizarlos y fusionarlos de alguna manera nos ha rondado de manera insistente, pero no hemos logrado darle forma aún a esta idea.

No son pocas las puertas que se nos han abierto para seguir investigando durante la realización del presente trabajo. Algunas, relacionadas con la evolución del conocimiento sobre los procedimientos de los recursos armónicos que se ha ido adquiriendo con el paso del tiempo, son hasta qué punto pueden haber influido en determinados compositores la publicación de este tipo de tratados y, especialmente, las técnicas analíticas que han ido desarrollándose (particularmente, tenemos especial curiosidad por saber hasta qué punto el desarrollo de las teorías neo-Riemannian han tenido influencia en la música de cine). Otras líneas de investigación van relacionadas con la omisión específica del blues y el jazz, y en

qué medida pueden estar condicionadas por la visión prejuiciosa que históricamente se ha tenido en determinados ambientes académicos de las músicas urbanas populares (curiosamente, el mismo tipo de prejuicios no parece existir sobre la procedente de entornos rurales, y menos mientras más exóticas y lejanas sean del lugar de origen del estudioso).

Pero de manera especial nos gustaría ver estudios relacionados con las aplicaciones didácticas destinadas a la improvisación. El trabajo progresivo desde pequeños, partiendo de la propuesta que esboza Hickey (2009), en el que paulatinamente se puedan incorporar elementos de los que aquí apuntamos y la comprobación de sus resultados a la hora de fomentar y desarrollar la creatividad, ampliando la visión y el vocabulario armónico tanto de músicos profesionales como estudiantes y aficionados, es el campo en el que creemos que hay más por explorar aún.



## **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Chefa (2008): *Improvisación libre, la composición en movimiento*. Dos Acordes, S.L.
- Alonso, C. (2014). *Enseñanza y aprendizaje de la improvisación libre. Propuestas y reflexiones*. España: Alpuerto.
- Antokoletz, E. (2014). *A history of twentieth-century music in a theoretic-analytical context*. Routledge.
- Antokoletz, E., & Corona, J. G. (2006). *La música de béla bartók: Un estudio de la tonalidad y la progresión en la música del siglo XX*. Idea Books.
- Bach, Carl Philipp Emanuel [1753] (1949): *Essay on the true art of playing keyboard instruments*. Facsímil. New York. Norton. (Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Bärenreiter, 1753).
- Bass, R. (1988). *Prokofiev's technique of chromatic displacement*. Music Analysis, 197-214.
- Bárdos, L. (1975). *Ferenc liszt, the innovator*. Studia Musicologica, 3-38.
- Bailey, Derek (1992): *Improvisation, Its Nature and Practice in Music*. Da Capo Press. Ashborune, England.
- Beckerman, M. B. (1994). *Janáček as theorist*. Pendragon Press.
- Benson, B. E. (2003). *The improvisation of musical dialogue : A phenomenology of music*. Cambridge ; New York: Cambridge University Press.

- Berger, A. (1963). *Problems of pitch organization in stravinsky*. Perspectives of New Music, 11-42.
- Brent, & Barkley, S. (2011). *Modality: Scales, modes & chords: The primordial building blocks of music*. Hal Leonard.
- Bribitzer-Stull, M. (2006). *The A -CE complex: The origin and function of chromatic major third collections in nineteenth-century music*. Music Theory Spectrum, 28(2), 167-190. Retrieved from Google Scholar.
- Burge, D. (1990). *Twentieth-century piano music*. Wadsworth Pub Co.
- Busoni, F. (1911). *Sketch of a new esthetic of music*. New York: Schirmer.
- Lenormand, René. (1912). *A study of modern harmony* General Books LLC.
- Casella, A. (1924). *Matter and Timbre: Tone- Problems of Today*, Musical Quarterly, 10, 159-171.
- Coker, J. (1964). *Improvising jazz*. Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall. Cook, N. (1994). *A guide to musical analysis*. Oxford University Press.
- Cope, D. (1997). *Techniques of the contemporary composer*. New York: Schirmer Books ; London : Prentice Hall International.
- Cormier, S. M. (2005). *Modal music composition*. In Inman & Artz Publishers.
- Cowell, H., & Nicholls, D. (1996). *New musical resources*. Cambridge University Press.
- Czerny, Carl [1829] (1993): *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte Op. 200* [Viene, Diabelli]. Facsimil. Wiesbaden, Breitkopf and Härtel.

- [1849] (1979): *School of Practical Composition. 3 Vol.* London. Robert Cook.
  - (n.d.): *Letters to a young Lady on the art of playing the pianoforte.* London. R. Cocks.
- Dallin, L. (1974). *Techniques of twentieth century composition: A guide to the materials of modern music.* WC Brown Company.
- Demsey, D. (1991). *Chromatic third relations in the music of John Coltrane.* Annual Review of Jazz Studies, 5, 145-180.
- Desportes, Yvonne y Bernaud, Alain (1979): *Manuel Pratique pour l'approche des styles de Bach à Ravel.* Paris. Gérard Billaudot. (*Manual práctico para el reconocimiento de los estilos de Bach a Ravel.* Madrid. Real Musical, 1995).
- Dupré, Marcel (1925): *Cours complet d'improvisation à l'orgue. 1er volume. Exercices préparatoires à l'improvisation libre.* Paris. Leduc.
- (1937): *Cours complet d'improvisation à l'orgue. 2o volume. Traité de'improvisation à l'orgue.* Paris. Leduc.
  - (1960): *Curs d'harmonie analytique. vols. I-II.* Paris. Leduc.
- Gilmore, B. (2001). *Bartok perspectives: Man, composer, and ethnomusicologist (review).* Notes, 58(1), 98-101.
- Gollin. (1995). *Transformational techniques in Bartok's etude op. 18, no. 2.* Journal of the Music Theory Society of New York State, 20.
- Gollin, E., & Rehding, A. (2011). *The Oxford handbook of neo-riemannian music theories.* OUP USA.

- Green, L. (2002). *How popular musicians learn : A way ahead for music education*. Aldershot, Hants ; Burlington, VT: Ashgate.
- Green, L. (2008). *Music, informal learning and the school : A new classroom pedagogy*. Aldershot, Hampshire, England ; Burlington, VT: Ashgate.
- Hancock, G. (1994). *Improvising : How to master the art*. New York: Oxford University Press.
- Hanson, Howard. (1960). *Harmonic materials of modern music*. New York. Appleton-Century-Crofts, Inc.
- Hickey, M. (2009b). *Can improvisation be taught?: A call for free improvisation in our schools*. *International Journal of Music Education*, 27(4), 285-299.
- Hindemith, P. (1943). *A concentrated course in traditional harmony, with emphasis on exercises and a minimum of rules*. New York, Associated Music Publisher.
- Hindemith, P., Mendel, A., & Ortmann, O. (1941). *The craft of musical composition*. New York, Associated music publishers, inc.; London, Schott & co., ltd. indicated,
- Kahan, S. (2009). *In search of new scales : Prince edmond de polignac, octatonic explorer*. Rochester, NY: University of Rochester Press.
- Kostelanetz, R., & Slonimsky, N. (1990). *Conversation with nicolas slonimsky about his composing*. *Musical Quarterly*, 458-472.
- Kostka, S. M. (2011). *Materials and techniques of post-tonal music*. Prentice Hall.
- Landreth, J. E. (1980). *Andre jolivet: A study of the piano works with a discussion of his aesthetic and technical principles*. Thesis.

- de Leeuw, T., & de Groot, R. (2005). *Music of the twentieth century : A study of its elements and structure*. Amsterdam]: Amsterdam University Press.
- Lendvai, E. (1983). *The workshop of bartók and kodály*. Budapest: Editio Musica.
- Lendvai, E. (2003). *Béla bartók: Un análisis de su música*. Barcelona: Idea Books.
- Lester, J., Brotons Muñoz, A., & Gómez Schneekloth, A. (2005). *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Tres Cantos: Akal Ediciones.
- Levine, M. (2011). *The jazz theory book*. O'Reilly Media, Inc.
- McMillan, J. H., Schumacher, S., & Baides, J. S. (2005). *Investigación educativa: Una introducción conceptual*. Pearson.
- McNamee, A. K. (1985). *Bitonality, mode, and interval in the music of karol szzymanowski*. *Journal of Music Theory*, 61-84.
- Messiaen, O. (1956). *The technique of my musical language*. Paris, A. Leduc.
- Meyer, L. B. (1999). *El estilo en la música: Teoría musical, historia e ideología*. Ediciones Pirámide.
- De Médicis, F. (2005). *Darius milhaud and the debate on polytonality in the french press of the 920s*. *Music and Letters*, 86(4), 573-591.
- Milhaud, D. (1923). *Polytonalité et atonalité*. *La Revue Musicale*, 4, 29-44.
- Molina, Emilio (1994): *Improvisación al piano (volúmenes I y II)*. Real Musical. Madrid
- Molina, Emilio; Roca, Daniel; García, José Ramón (2001): *Improvisación al piano (Volumen*

III). Real Musical. Madrid.

Molina, Emilio (2010): *Estudios de Chopin (8 volúmenes)*. Enclave Creativa. Madrid

Molina, E. (2010). *Aportaciones del análisis y la improvisación a la formación del intérprete pianista: El modelo de los estudios op. 25 de chopin*. Thesis.

Morrison, S. (1998). *Skryabin and the impossible*. Journal of the American Musicological, 51, 283-330.

de Motte, D. L. (1989). *Armonía*. Barcelona: Labor.

Persichetti, V. (1985). *Armonía del s XX*. Ed. Real Musical, Trad. Alicia Santos.

Pett, A. (2007). *Anto petts teaching system*. Éditions fuzeau classique.

Piston, W. (1987). *Armonía* (5th ed.). Nueva York: W.W. Norton & Company, Inc.

Pressing, J. (1988a). *Improvisation: Methods and models*. John A. Sloboda (Hg.): Generative Processes in Music, Oxford, 129-178.

Rifkin, D. R. (2004). *A theory of motives for prokofiev's music* Music Theory Spectrum (Vol. 26, pp. 265-290).

Rink, J. (1995). *Playing in time: Rhythm, metre and tempo in brahms's fantasien op. 116*. The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation, 254-82

Roca, D. (2013). *El análisis auditivo y el análisis orientado a la interpretación según la metodología IEM: Diagnóstico inicial y desarrollo de propuestas metodológicas para el análisis musical*. Thesis.

Schoenberg, Arnold. (1979). *Tratado de armonía*. Searle, H.

- Siciliano, M. (2005). *Toggling cycles, hexatonic systems, and some analysis of early atonal music*. *Music Theory Spectrum*, 27(2), 221-247.
- Slonimsky, N. (1937). *Music since 1900*. New York: W.W. Norton.
- Slonimsky, N. (1947). *Thesaurus of scales and melodic patterns*. Amsco.
- Spilker, J. D. (2012). *The curious afterlife of dissonant counterpoint: Jeanette B. Holland's class notes from Henry Cowell's 1951 advanced music theory course*. *American Music*, 30(4), 405-425.
- Straus, J. N. (2005). *Introduction to post-tonal theory*. Upper Saddle River, N.J.: Prentice Hall.
- Susanni, P., & Antokoletz, E. (2012). *Music and twentieth-century tonality: Harmonic progression based on modality and the interval cycles* (Vol. 1). Routledge.
- Taruskin, R. (1985). *Chernomor to kashchei: Harmonic sorcery; or, Stravinsky's" angle*. *Journal of the American Musicological Society*, 38(1), 72-142.
- Taruskin, R. (1987). *Chez Pétrouchka: Harmony and tonality" chez" Stravinsky*. *Nineteenth-Century Music*, 265-286.
- Taruskin, R. (2010). *Music in the early twentieth century*. New York: Oxford University Press.
- Tymoczko, D. (2002). *Stravinsky and the octatonic: A reconsideration*. *Music Theory Spectrum*, 24(1), 68-102.
- Tymoczko, D. (2004). *Scale networks and Debussy*. *Journal of Music Theory*, 219-294.
- Tymoczko, D. (2011). *A geometry of music : Harmony and counterpoint in the extended*



- common practice*. New York: Oxford University Press.
- Van den Toorn, P. C. (1983). *The music of igor stravinsky*. Yale University Press. (Original work published 1983)
- Watson, B. (2004). *Derek Bailey and the story of free improvisation*. London ; New York: Verso.
- Waldbauer, I. F. (1990). *Polymodal chromaticism and tonal plan in the first of bartók's six dances in bulgarian rhythm*. *Studia Musicologica*, 241-262.
- Whittall, A. (2008). *The cambridge introduction to serialism*. New York: Cambridge University Press.
- Wiedemann, Herbert (1992): *Klavier improvisation Klang*. Düsseldorf. Gustav Bosse Verlag.
- Williams, J. K. (1997). *Theories and analyses of twentieth-century music*. Schirmer Books.
- Wollner, G. P. (1963). *Improvisation in music; ways toward capturing musical ideas and developing them*. Garden City, N.Y., Doubleday.
- Wuorinen, C. (1979). *Simple composition*. New York: Longman.
- Zamacois, J. (2002). *Tratado de armonía*. Idea Books.

## **REFERENCIAS LEGISLATIVAS**

## REFERENCIAS LEGISLATIVAS

Real Orden del 15 de julio de 1830 (Gaceta del 16 de septiembre).

Ley de Instrucción Pública de 9 de septiembre de 1857 (más conocida como Ley Moyano)  
(Gaceta 10-12- 1847).

Real decreto 15 de Diciembre de 1868. Decreto declarando disuelto el Conservatorio de Música y Declamación y creando en Madrid una Escuela nacional de Música.

Real Decreto de 14 de Septiembre de 1901, Reglamento del Conservatorio de Música y Declamación.

Real Decreto 25 de agosto de 1917 (Ministerio de Instrucción pública, Gaceta 30).

Decreto 15 de Junio de 1942. Ministerio de Educación Nacional, (BOE 4/7/1942)

Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre (BOE, 24-10-66).

Orden 21 de Junio de 1968 (B.O. Educación y Ciencia 29 de Julio, núm. 61). Reglamento de exámenes de fin de grado o asignatura. Anexo I. Punto 11.

Ley Orgánica 1/1990, de 3 de Octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo (BOE 04-10-90).

Real Decreto 756/1992, de 26 de junio, por el que se establecen los aspectos básicos del currículo de los grados elemental y medio de las enseñanzas de música, (BOE 27-08-92).

Orden de 28 de agosto de 1992 (BOE 09-09-92) por la que se establece el currículo de los grados elemental y medio de música y se regula el acceso a dichos grados.

Real Decreto 617/1995, de 21 de abril, por el que se establece los aspectos básicos del

currículo del grado superior de las enseñanzas de música y se regula la prueba de acceso a estos estudios (BOE 6 de junio de 1995).

Orden de 25 de junio de 1999 (BOE, 03-07-99) por la que se establece el currículo del grado superior de las enseñanzas de Música.

Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.

Real Decreto 1577/2006, de 22 de Diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de Mayo, de Educación

Decreto 364/2007, de 2 de octubre, por el que se establece la ordenación y el currículo de las enseñanzas profesionales de música en la Comunidad Autónoma de Canarias.

Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (BOE 27-10-2009).

Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de grado en música establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (BOE 5.6- 2010).

ORDEN de 29 de abril de 2011, por la que se aprueba, con carácter experimental, la implantación de los estudios oficiales de Grado en Música, Arte Dramático y Diseño en el ámbito de la Comunidad Autónoma de Canarias, BOC nº91.

Resolución de 12 de mayo de 2011, por la que se corrige el error de hecho detectado, por omisión, en la publicación de la Orden de 29 de abril de 2011, que aprueba, con carácter experimental, la implantación de los estudios oficiales de Grado en Música,

Arte Dramático y Diseño en el ámbito de la Comunidad Autónoma de Canarias, al no insertarse los anexos I, II y III (BOC no 91, de 9.5.11)., BOC nº99.

Ley Orgánica de mejora de la calidad Educativa, BOE nº2 de 10 de diciembre de 2013

ORDEN de 14 de marzo de 2014, por la que se modifica parcialmente la Orden de 29 de abril de 2011, que aprueba, con carácter experimental, la implantación de los Estudios Oficiales de Grado en Música, Arte Dramático y Diseño en el ámbito de la Comunidad Autónoma de Canarias y se culmina el proceso de implantación experimental de dichos estudios, BOC nº66

# **REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS**

## REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS

TRISTANO, Lenie (1949). *Intuitions* [Recorded by Lenie Tristano, piano; Lee Konitz, Alto Saxophone; Warne Marsh, Tenor Saxophone; Billy Bauer, Guitar; Arnold Fishkin, Bass; Denzil Best, Drums]. En Capital Records.

COLEMAN, Ornette (1961). *Free Jazz: a collective improvisation* [Recorded by Ornette Coleman, alto saxophone; Don Cherry, pocket trumpet; Scott LaFaro, bass; Billy Higgins, drums; Eric Dolphy, bass clarinet; Freddie Hubbard, trumpet; Charlie Haden; bass; Ed Blackwell, drums]. En Atlantic Records.

## **REFERENCIAS WEB**



## REFERENCIAS WEB

Blanco, Enrique, *Mapeando modos (2a). Armonía*. Recuperada el 20 de julio de 2015 de <http://enriqueblanco.net/2015/07/mapeando-modos-2a-armonia/>

Nagel, J. (a). *On modes, by jody nagel*. Recuperada el 20 de septiembre de 2015 de <http://www.jomarpress.com/nagel/articles/OnModes.html>

Nagel, J. (b). *Octatonia prima (octatonic); octatonia secunda; and octatonia tertia*. Recuperada el 20 de septiembre de 2015 de <http://www.jomarpress.com/nagel/articles/Octatonia123.html>

Roca, Daniel y Molina, Emilio. *Vademecum musical*. Recuperada el 10 de julio de 2015 de [http://www.iem2.com/wp-content/uploads/2014/01/vademecum\\_ver2-1.pdf](http://www.iem2.com/wp-content/uploads/2014/01/vademecum_ver2-1.pdf)

Sologub, O. (2014). *Sergei prokofiev's piano sonata no. 8, op. 84 and symphony no. 5, op. 100: Neo-Riemannian and kholopovian perspectives*. Recuperada el 10 de julio de 2015 de <https://www.escholar.manchester.ac.uk/api/datastream?publicationPid=uk-ac-man-scw:232455&datastreamId=FULL-TEXT.PDF>

# **ANEXOS**

# ANEXO I

Para ver el desarrollo de este cuadro taxonómico, ver punto 5.

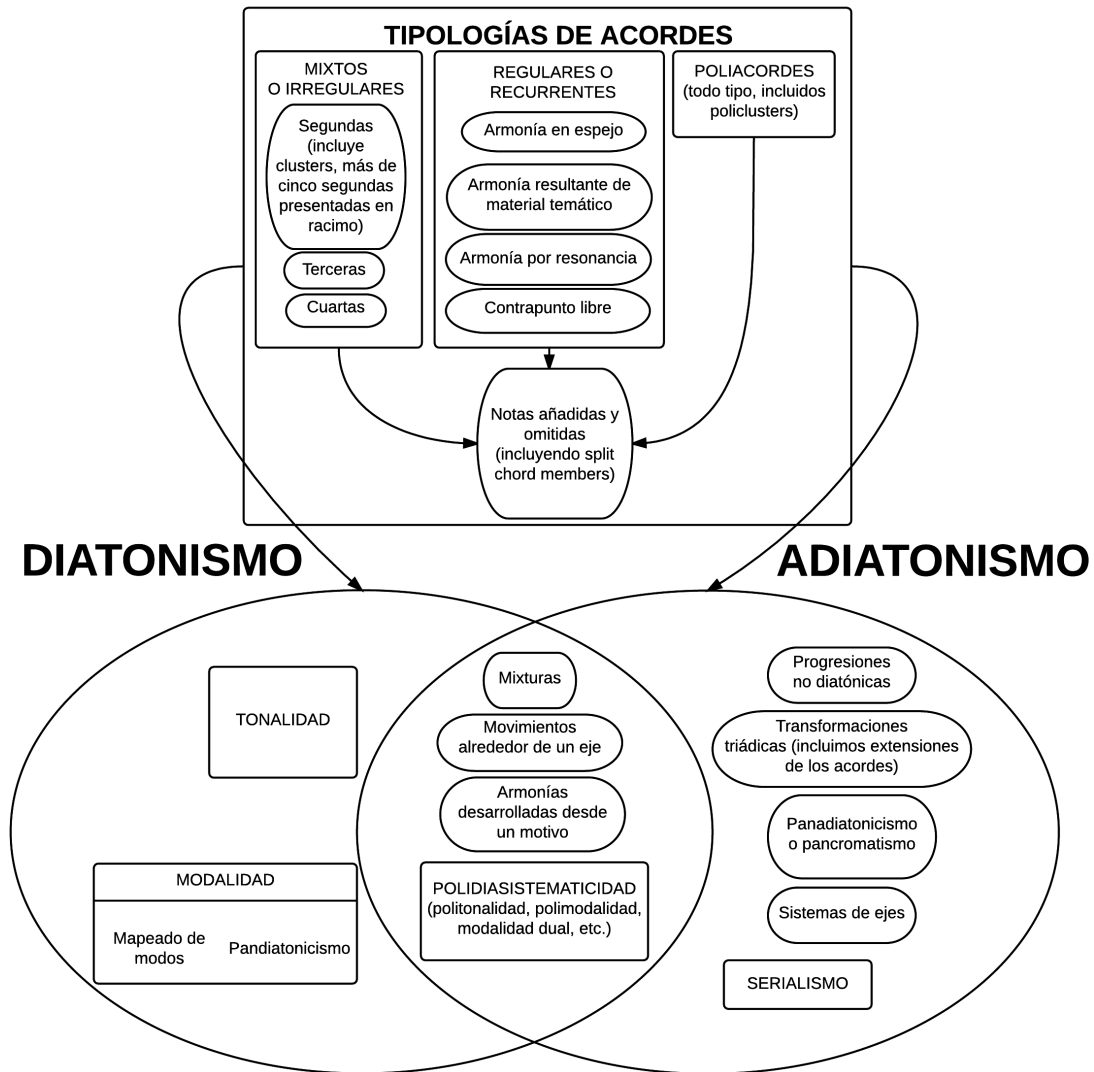


Figura 196: Cuadro taxonómico de recursos más característicos de la primera mitad del siglo XX.

(Fuente: elaboración propia).

## ANEXO II

Extracto de la primera subsección de “Marte”, de la suite “Los Planetas” de Holst, en su versión original para dos pianos.

### I. MARS The Bringer of War

Allegro

I

II

Allegro

*p*

*p*

3

8va bassa.....

I

II

3

8

The musical score consists of four systems, each with piano and violin parts.   
System 1: Piano part (I, II) features a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand. Dynamics include *p* and *cresc.*. Violin part (I) has a melodic line with a *p* dynamic.   
System 2: Piano part (I, II) continues with similar rhythmic patterns. Dynamics include *p*, *mf*, and *dim.*. Violin part (I) has a melodic line with a *mf* dynamic.   
System 3: Piano part (I, II) continues. Dynamics include *p*, *mf*, and *dim.*. Violin part (I) has a melodic line with a *mf* dynamic.   
System 4: Piano part (I, II) continues. Dynamics include *p*. Violin part (I) has a melodic line with a *p* dynamic.   
Performance instructions include *loco* and *8va bassa*. The score is marked with a first ending bracket labeled 'I'.

The musical score is organized into four systems, each containing a grand staff for piano and a guitar staff. The piano part (I) consists of a right-hand melody with a triplet of eighth notes and a left-hand bass line. The guitar part (II) features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, f, cresc.), articulation (accents), and phrasing slurs. The key signature changes from one flat (B-flat) to two flats (B-flat, E-flat) in the second system, and then to two sharps (F-sharp, C-sharp) in the third system. The tempo is marked with a common time signature (C).

This musical score is for two pianos, labeled I and II. It consists of three systems of staves. The first system (measures 1-4) features a treble staff with a melodic line starting on a whole note, followed by eighth notes, and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* and *f cresc.*. The second system (measures 5-8) continues the melodic and accompanimental patterns, with dynamics *cresc.* and *ff cresc.*. The third system (measures 9-12) introduces a *ff* dynamic and includes a second ending bracket labeled 'II' over the final four measures, where the right hand plays a rapid sixteenth-note pattern and the left hand plays sustained chords.