
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
Facultad de Bellas Artes

Programas de Cátedra

LENGUAJE MUSICAL TONAL

Año 2019

**INTEGRANTES DE LA CÁTEDRA DE
LENGUAJE MUSICAL TONAL**

TITULAR

Prof. Sergio Balderrabano

ADJUNTOS

Prof. Alejandro Gallo

Prof. Paula Mesa

AYUDANTES DIPLOMADOS

Profesores:

José Angelillo

Alejandro Martínez

Oreste Chlopecki

Julia Ronco

Carlos Forner

Marcelo Acevedo

Brenda Ramos

Matías Pérez Taján

Facundo M. Gómez Saibene

Pablo Nicolás Martín

Ignacio Stoppani

Sebastián Tobías Castro

Juan Félix Pissinis

Ezequiel Martín

Año 2019

**UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LA PLATA
Facultad de Bellas Artes**

CÁTEDRA DE LENGUAJE MUSICAL TONAL

MARCO REFERENCIAL-FUNDAMENTACIÓN

1) Fundamentación del Nombre de la Materia.

El nombre de *Lenguaje Musical Tonal* es producto de la búsqueda de una síntesis y una mayor precisión en cuanto al enfoque, materia y campo de estudios que nos compete.

Utilizamos aquí el término *Lenguaje*¹ en un sentido etimológico, sin ninguna connotación semántica. Desde este lugar, este término nos relaciona directamente con la idea de lo discursivo, con lo que discurre, con la idea de una cadena de *sonidos* articulados pero también con una red de *marcas* escritas, con campos metafóricos y con emergentes poéticos. Por otra parte, la ciencia actual incluye dentro de la noción de lenguaje todas aquellas manifestaciones humanas que estarían fuera de la órbita del lenguaje específicamente hablado como la gestualidad, la danza, la música, un cuadro, un conjunto arquitectónico, etc.

Para nosotros es importante tener en cuenta que el lenguaje es un fenómeno de construcción simbólica social, una convención de sentido entre el emisor, el canal y el "perceptor". Hablar de lenguaje, entonces, es hablar de un sistema significativo cuyo significado es producto de un consenso social, de una convención. Y esta convención sobre la que se erige todo hecho musical (y, en general, todo hecho artístico) nos conduce a plantearnos la necesidad del "otro" para su realización.

Desde esta perspectiva, toda obra musical adquiere entidad de *texto* musical, es decir, de una dimensión material que sirve de soporte a los procesos de significación musical. En este sentido, un texto musical no será considerado una superficie neutra sino el reflejo de estratos significantes, afectado por determinaciones históricas previas.

Los enfoques analíticos tradicionales de las obras musicales proponen una metodología aislante de sus diversos componentes (armonía, melodía, ritmo, etc.) transformándolos en objetos limitados y privándolos de expresar diversas

¹**Lenguaje:** 1) Conjunto de signos articulados con que el hombre manifiesta lo que piensa o siente. 3) Manera de expresarse.

Lengua: 2) Sistema de comunicación y expresión verbal propio de un pueblo o nación o común a varios. 3) Sistema lingüístico que se caracteriza por estar plenamente definido, por poseer un alto grado de nivelación, por ser vehículo de una cultura diferenciada y, en ocasiones, por haberse impuesto a otros sistemas lingüísticos. 4) Sistema lingüístico considerado como ordenación abstracta. 5) Vocabulario y gramática peculiares de una época, de un escritor o de un grupo social.

significaciones relativas a la organización o a las finalidades de los seres humanos. Dicha metodología manipula al objeto para no ver ese significado, y propone, tácitamente, que el sentido del texto es autosuficiente produciendo múltiples cesuras que afectan a las relaciones entre el texto y el mundo. Es decir, se desentiende de la continuidad existencial entre cada documento de cultura y el medio social en el que dicho documento se instala, quedando desvinculada del proceso analítico las condiciones de producción, circulación y recepción del texto y los sujetos que las constituyen.

Entonces, el título de la materia implica, también, el estudio de los componentes musicales no sólo insertos dentro de un contexto musical sino, fundamentalmente, dentro de un contexto social. Así, será necesario interrogarse acerca de la naturaleza de tal inserción y de la manera más adecuada de elaborar herramientas analíticas y procedimientos metodológicos que nos aproximen a una mayor comprensión del hecho musical. De esta forma, partimos de un principio básico: sólo al tener en cuenta las condiciones reales de producción musical podremos acercarnos a su significación humana y social, pues, para nosotros, ningún discurso tiene sentido al margen de los diferentes contextos de donde procede y en los que se inserta.

Desde este lugar, un texto musical puede concebirse como una superficie de inscripción de una entidad superior que remite a sus condiciones de posibilidad y a sus circunstancias de aparición: el discurso. Un marco teórico de esta naturaleza, despoja al estudio de los componentes musicales de su condición de estructuras únicas y de identidades clausuradas (tal como la conciben las metodologías tradicionales) y se los estudia en sus diferentes niveles de significación.

Si bien la idea de *significado* en la música es compleja y lleva a muchas controversias, por *significación musical* entendemos aquel universo de emociones, sentimientos, imaginaciones, gestualidades, valoraciones, relaciones, etc. que el ser humano construye con y a partir de la música.

Desde este lugar, las obras musicales pueden adquirir cierta significación al estudiarlo inserto en diferentes momentos históricos de una sociedad determinada. Una frase musical, por ejemplo, no será ya considerada como una expresión estática, atemporal, sino que se la concebirá como constructora de su propia significación al insertarla en su funcionamiento discursivo.

En este sentido, todos los procedimientos de análisis y de realización que se instrumentarán en las clases, serán comprendidos dentro de este contexto discursivo. Si bien es cierto que, en una primera aproximación al análisis de una obra, los componentes musicales pueden ser analizados aisladamente del contexto al cual pertenecen, su funcionalidad sólo la puede establecer su inserción en un contexto histórico.

El lenguaje al cual el título de esta materia se refiere, además, es el de la *Tonalidad*. De esta forma queda claramente delimitado el campo de estudio de la asignatura, puntualizando que dicho campo de estudio remitirá tanto al comprendido por la música centroeuropea desde comienzos del siglo XVII hasta comienzos del siglo XX (aproximadamente), como así también a la tonalidad contemporánea, que se articula en lo que se denomina

genéricamente como “música popular”.

La aparición del término *Musical* en el nombre de la materia, a pesar de su posible sobre entendimiento, alude al carácter particular que adquiere ese lenguaje en un terreno tan especial como el artístico, y contribuye a dar entidad a nuestra materia más allá del ámbito específicamente musical.

2) Lenguaje Musical Tonal: Fundamentos e Inserción en los Nuevos Planes de Estudio.

La existencia de nuestra asignatura en los Planes de Estudio de todas las carreras del Área de Música proviene de la necesidad de que los egresados posean un perfil profesional que revele una sólida formación conceptual y, a la vez, un dominio práctico que sea herramienta para la producción musical de toda índole en el ámbito de su orientación específica.

La profundización de la comprensión del fenómeno musical y la adquisición de habilidades operativas implica el conocimiento de los grandes estilos y formas musicales que se han dado (y se dan) en la historia de la música, así como las características principales de procedimientos y lenguajes de diferente grado de complejidad, en combinación con habilidades técnicas y recursos que, en diferentes aplicaciones y grados de mediatez, sean de utilidad en el campo profesional musical. Esto involucra, por ejemplo, el análisis técnico y crítico de música, reconociendo las interacciones entre los diferentes niveles y componentes del discurso, elaboración de obras de diferente género, textura y estilo, realización de bases de acompañamiento, transporte de esquemas armónicos, creaciones y "arreglos" en diferentes condiciones texturales e instrumentales, etc.

En definitiva, nuestra materia aborda la problemática de la música tonal del pasado y del presente teniendo en cuenta los conocimientos, habilidades y operaciones que se ponen en juego desde los diferentes perfiles y campos profesionales de las distintas carreras.

3) Marco Teórico de la Cátedra

Partimos de la idea de que una obra musical adquiere sentido dentro de determinados contextos sociales y culturales. Por lo tanto, para su comprensión, no deberá reducirse sólo a una normativa o a un grupo restringido de reglas o a normas estilísticas sino que, también, debemos concebirla desde un punto de vista fenomenológico y hermenéutico para comprender su originalidad.

Una obra musical está sujeta a una diversidad de significaciones. Si bien, frente a una misma experiencia musical pueden surgir significaciones diferentes a personas diferentes y, también, una misma persona puede experimentarla de manera diferente, dependiendo del contexto en que se encuentre, esto no significa que la relación entre música como estructura percibida y música como construcción de sentido, sea necesariamente arbitraria. Aunque la significación musical no pueda ser determinada de una manera específica (como sucede

con el significado en el lenguaje) hay, sin embargo, una cantidad de situaciones cultural e intersubjetivamente acordadas que pueden ser definidas.

Por lo tanto, toda obra musical (como sucede con todo texto artístico en general) puede concebirse como una construcción compleja en la que todos sus materiales constitutivos son *elementos de sentido* (Talens et al.1995: 42). De esta manera, todos los materiales que actúan para configurar las características de una obra (tanto en su nivel de articulación superficial como en el profundo), dan forma al discurso musical.

Estas consideraciones (que han nutrido los enfoques desarrollados en la Cátedra en los últimos años), nos han llevado a observar que las características configuradas por la interacción de todos los materiales en una obra musical, generan un movimiento del cual emerge un *gesto* musical integral. La gestualidad de una obra musical puede, entonces, ser analizada en diferentes niveles de articulación. Así, por ejemplo, podemos abordar la gestualidad de la obra como totalidad, la de una sección, la de una frase o la de un motivo. Pero también es factible analizar cada uno de los materiales musicales en sus propias gestualidades, partiendo de sus comportamientos sintácticos. De esta forma podemos hablar de una gestualidad específicamente armónica, rítmica o melódica.

A partir de estas consideraciones, llegamos a la situación de que al analizar una obra musical en términos gestuales, nos introducimos en un mundo de adjetivaciones que surgen de la interpretación expresiva² de la interacción de todos sus materiales³. La posibilidad de realizar una lectura del lenguaje musical tonal desde una perspectiva gestual la encontramos fundamentada en teóricos como Robert Hatten (1994), Alexandra Pierce (1994), David Lidov (1987), Roland Barthes (1986), Kofi Agawu (1990); Wye Allanbrook (1983); Sandra Rosenblum (1988), Wilson Coker (1972), Ernst Kurth (1922), Eero Tarasti (1994), entre otros. Estos autores han puesto el acento en las problemáticas de la gestualidad musical en función de la ejecución instrumental y la interpretación musical.

De estas lecturas, podemos entender que el gesto es un concepto holístico, que, en el campo de la música, sintetiza lo que los teóricos analizan por separado (melodía, armonía, ritmo y metro, tempo, rubato, articulación, dinámicas y fraseo) en un todo indivisible. Estas consideraciones también son

² Cuando hablamos de la función expresiva de la música, no nos remitimos a determinadas sensaciones o emociones subjetivas que produce la audición o ejecución de una obra musical. En realidad, nos referiremos a la relación dialéctica entre los comportamientos de los materiales compositivos dentro del contexto de expectativas estilísticas predecibles y la inevitable libertad con la cual el compositor juega con dichas expectativas, generando rupturas con los comportamientos compositivos convencionales. Estos eventos sorprendentes desafían una interpretación simplista y por ello expanden el potencial expresivo de la obra.

³ Cuando hablamos, por ejemplo, de una *frase musical cerrada*, estamos traduciendo en esos términos lo que percibimos como un comportamiento emergente del movimiento de una serie de significantes armónicos, melódicos, rítmicos y texturales que se dirigen hacia un punto cadencial determinado, articulado con una secuencia armónica determinada y con una posición melódica, distribución rítmica y organización textural determinadas. A ese particular movimiento de los significantes musicales que le adjudicamos esa significación de *frase musical cerrada* es lo que concebimos como un tipo de gestualidad musical. Cabe consignar que esta adjetivación no es caprichosa ni arbitraria, sino que está instalada en el mundo de la competencia musical y expresada en muchos textos de armonía o morfología.

aplicables a muchas obras de música popular donde lo microestructural, por ejemplo, es el foco de marcos muy sutiles y sofisticados, cuestiones que, en general, son omitidas por los eruditos preocupados por las cuestiones sintácticas.

En síntesis, el estudio del lenguaje musical tonal deberá dar cuenta, entonces, no sólo de los comportamientos estructurales de cada uno de sus materiales sino, también, de sus comportamientos estructurales globales, contextualizados, interactuando y de sus connotaciones ideológicas representadas por los modelos de pensamiento emergentes a lo largo de la historia de la música tonal occidental.

4) Concepción de los Trabajos Prácticos

Dentro de este marco teórico es que se ubica la asignatura *Lenguaje Musical Tonal*, perteneciente a las carreras de Composición, Dirección Coral, Dirección Orquestal, Instrumentos y Educación Musical. Forma parte del 1o. 2do. y 3er. año de las carreras anteriormente mencionadas, previa cursada de *Introducción al Lenguaje Musical Tonal*.

La inserción de esta materia en las carreras mencionadas plantea diferencias en la concepción de los trabajos prácticos (que atiende a particularidades de cada carrera) y no en los criterios de enfoque básicos. De esta forma, se estudian los diferentes problemas dentro de condiciones de historicidad que dan cuenta del modo de operar de los diferentes materiales musicales como emergentes del comportamiento del sistema tonal en un preciso momento histórico. Esto incluye el reconocimiento de la vigencia del sistema tonal como elemento de producción artística en la actualidad.

Es importante señalar que el material musical sobre el cual se trabaja se obtiene tanto de las obras de los compositores centroeuropeos de los siglos XVII, XVIII, XIX y XX, como así también de lo que, generalizando, llamamos música popular. Se propone así al alumno una escucha y una producción que contextualice el discurso musical, donde cada componente adquiere una función determinada de acuerdo a la obra en que se inserta, al contexto histórico a que dicha obra pertenezca y a las características orgánicas del lenguaje tonal utilizado. Esto permite dar cuenta de la situación por la que atraviesa el sistema tonal en una etapa determinada de su transformación histórica y proyectar el uso del lenguaje en el presente, organizando la información obtenida de las experiencias perceptuales directas de los ejemplos musicales.

5) Objetivos Generales.

El objetivo general de la materia es la comprensión y manejo operativo del lenguaje musical tonal, mediante el estudio de sus materiales: armonía, contrapunto, textura, forma, ritmo, timbre, registro, dinámica, articulaciones. La tonalidad como sistema, los fenómenos psico-acústicos que la sustentan, su contexto cultural, sus estructuras, relaciones y determinantes estéticos puestos en juego en obras musicales particulares se presentan como ejes de la asignatura. Reconocer, disociar, caracterizar, comparar, modificar, interrelacionar, contextualizar y reintegrar estos parámetros al oír, pensar y

hacer música es, a la vez, objetivo y método de la asignatura.

Su finalidad, tiende a concientizar al alumno del aporte que puede brindarle el conocimiento de esta materia en su formación como músico, ya sea como intérprete, como compositor o como educador.

6) Campo de Estudio.

El campo de estudio es la música tonal en general. En este sentido, se estudiarán obras provenientes del campo de la música “académica” y “popular”, abordándose obras de diferente origen, época, género y estilo que provean variedad de rasgos y formas discursivas, problemáticas formales, características melódicas, de fraseo armónico, texturales, etc., siempre dentro del campo de la música tonal.

Entendemos que el reconocimiento y valoración de los elementos comunes y las diferencias entre las músicas permite y genera una cosmovisión musical integradora, respetuosa y valorativa de tendencias y lenguajes estéticos diversos y fundamentalmente creativa.

7) Lineamientos Metodológicos.

Los conocimientos surgen de la sistematización de elementos derivados de la audición y análisis de obras musicales o bien de planteos teóricos y técnicos cuyos elementos son reconocidos y aplicados, con sus particularidades contingentes, en el análisis y la producción musical. En esta relación dialéctica que se establece -continuamente realimentada- entre el hacer música (crear, componer, elaborar, “arreglar”, interpretar, improvisar) y el escuchar música (percibir, reconocer, analizar, criticar, caracterizar, contextualizar, comparar), se ponen en juego conceptos, habilidades y técnicas que se adquieren, aplican y desarrollan en diversas formas, las que pueden sintetizarse en tres grandes ejes: el análisis musical, la elaboración de obras (de variado estilo y textura) y en la práctica instrumental (improvisación con pautas tonales, realización de bases de acompañamientos, transporte funcional, etc.).

Estos ejes tienen diferente incidencia según la carrera y la etapa que corresponda. Se trabaja tanto con obras grabadas como así también con la ejecución en clase (coral y/o instrumentalmente) de obras adecuadas a los logros de los fines propuestos. El material musical con el que se trabaja corresponde tanto a obras pertenecientes a compositores centroeuropeos de los siglos XVII al XIX como así también a obras del repertorio popular argentino y latinoamericano contemporáneos.

En el planteo de ejercicios y obras a realizar por los alumnos, se alternan y explicitan las consignas provenientes de condicionantes estilísticos y las que emergen de las cuestiones orgánicas funcionales de la tonalidad como sistema, y de las obras leídas como emergentes culturales.

Se propone, así, al alumno una escucha contextualizadora de una obra musical tonal donde cada componente adquiere una función determinada de acuerdo a la obra en que se inserta y al contexto histórico a que dicha obra pertenezca. Esto comprende la organización de la información obtenida de las experiencias

perceptuales directas de los ejemplos musicales.

8) Contenidos Procedimentales

Los contenidos procedimentales y las actividades resultantes determinan la forma en que el alumno relaciona y pone en juego sus conocimientos sobre el lenguaje musical tonal y se basan en las habilidades que, entendemos, requiere la vida profesional del músico en todas las orientaciones y campos determinados por las diferentes carreras que configuran la oferta educativa del Departamento de Música de la Facultad de Bellas Artes de la U.N.L.P. Son, en sí mismos, generadores de aprendizaje, manifestación de la habilidad técnica y demostración de la comprensión conceptual.

Los Trabajos Prácticos y las Pruebas Evaluativas están basados en tres tipos (áreas) de actividades y la consecuente aplicación y tratamiento de procedimientos diversos, los cuales son adecuados a los contenidos específicos, al perfil de cada carrera y al grado de complejidad correspondiente a cada etapa de aprendizaje:

Práctica Instrumental en clase (con teclado o guitarra), que comprende:

- La realización (creación y ejecución) de bases o acompañamientos armónicos, utilizando:

Texturas básicas para piano y/o guitarra.
Técnica de enlace (simplificada) en teclado.
Interpretación de cifrado funcional y estructural ("americano").
Transposición de esquemas armónicos a distintas tonalidades.
Ajuste a pautas de equilibrio formal y métrico.

- La improvisación melódica: uso de escalas adecuadas y otros recursos armónicos.
- La ejecución y grabación de los trabajos de elaboración más importantes.

Las prácticas adecúan su complejidad al grado de desarrollo instrumental de cada alumno (en cuanto a velocidad, complejidad rítmica, textura, independencia, etc.), de modo tal que no interfieran las problemáticas técnico-interpretativas (*cómo* tocar) con la aplicación de los contenidos específicos de nuestra materia (*qué* tocar), siempre con una mínima base de ajuste y continuidad que genere un resultado que pueda llamarse música.

Análisis: de obras musicales para el reconocimiento, comparación y relación entre los diversos elementos y parámetros del lenguaje. El análisis partirá de la audición y lectura de la partitura (u otros códigos) de la obra grabada (o interpretada en clase), y se tendrán en cuenta, principalmente, los siguientes aspectos:

- Contexto estilístico e histórico de la obra y su creador.
- Forma: relaciones de identidad, semejanza y oposición entre los elementos de la obra; diseños melódicos y texturales; secciones; etc.

- Plan tonal:
caracterización del lenguaje armónico; materiales; estructuras y sintaxis funcional.
- Relación entre ritmo armónico y estructura métrica. Factores de acentuación, periodicidad, equilibrio.
- Relación entre escalística y campo armónico.
- Recursos, técnicas y procedimientos puestos en juego en la composición de la obra: imitación, variación, ornamentación, progresiones, secuencias, transposición, modulación, yuxtaposición, etc.
- Uso de cifrados, códigos y grafías convencionales para la determinación del plan formal, armónico y textural de la obra.

Elaboración: de piezas musicales de diferente género, estilo e instrumentación, que permitan ejercitar y aplicar los conocimientos y técnicas trabajando con pautas armónicas, planteos texturales y esquemas formales de complejidad creciente. En general, estas obras se adecuarán textural y tímbricamente de modo que permitan ser interpretadas en clase o grabadas para su audición. Se trabajará sobre:

- Texturas homogéneas:
Contrapunto a dos voces.
Técnica de enlace acórdica (“Corales”) a 3 y 4 voces.
Melodía y acompañamiento.
- Texturas mixtas: relación con la forma; entrada, salida, ampliación y reducción de voces; diferentes combinaciones instrumentales, etc.
 - Recursos y procedimientos compositivos (imitación, etc.)
 - Criterios y posibilidades de armonización y rearmonización.

9) Criterios de Evaluación y acreditación

Régimen de la materia

- **Carga horaria:** 4 horas semanales (teórico-prácticas), en 2 clases: una clase general y otra clase práctica en comisiones divididas según carrera y cantidad de alumnos.
- **Promoción:** Directa, Indirecta o Libre.

Sistemas de Evaluación

Se evaluará en base a la entrega de **trabajos prácticos** individuales y grupales y **2 parciales** que se sustanciarán en los meses de julio y noviembre.

Condiciones Requeridas para la Aprobación de la Materia

Promoción directa:

- Asistencia al 80% de las clases

- Aprobación de los trabajos prácticos
- Aprobación de los dos parciales

Sistema libre:

Estará basado en la aplicación de los contenidos técnico-conceptuales en los tres tipos de áreas procedimentales detalladas: Análisis, Elaboración y Práctica Instrumental.

El alumno que se presente a examen libre deberá tomar contacto previamente con la Cátedra para informarse de las características y consignas de los trabajos que se le requerirán en la Mesa Examinadora y consultar acerca del programa de examen libre.

Los trabajos prácticos que se llevarán a cabo durante la cursada serán determinantes en la manera en que el alumno articule la información adquirida y el “hacer música”. Dichas actividades se basarán en lo que creemos son los materiales básicos del discurso musical tonal. No sólo tienden al aprendizaje y dominio técnico de dichos materiales sino, también a su comprensión dentro de una obra musical.

Programa de:

INTRODUCCIÓN AL LENGUAJE MUSICAL TONAL

Departamento: Música

Profesor responsable: Sergio Balderrabano

Cursada: Anual

Horas semanales: 2 horas teóricas y 2 horas prácticas

Modalidad: Teórico-práctica

Sistema de Promoción: Directa, Indirecta o Libre

Carrera a la que pertenece esta materia	Código de la materia
Piano	MO211
Guitarra	MO211
Dirección Orquestal	MO211
Dirección Coral	MO211
Composición	MO211
Educación Musical	MO211

OBJETIVOS. PROPÓSITOS DE LA MATERIA

OBJETIVOS GENERALES

- 1) Conocer los componentes básicos del sistema tonal: armadura de clave, intervalos, tonalidades mayores y menores, escalas.
- 2) Conocer las funciones pilares de la tonalidad y sus reemplazos.
- 3) Conocer el modo particular en que estos elementos operan en el ámbito de la música tonal.
- 4) Armonizar melodías dentro de un ámbito heptafónico
- 5) Elaborar estructuras melódicas propias.

OBJETIVOS ESPECIFICOS

- 1) Desarrollar trabajos prácticos que permitan internalizar los componentes básicos del sistema tonal.
- 2) Percibir cambios funcionales en melodías heptafónicas.
- 3) Armonizar melodías heptafónicas utilizando las funciones pilares y sus reemplazos.

4) Elaborar melodías heptafónicas basadas en estructuras formales simples.

CONTENIDOS CONCEPTUALES

- 1) Concepto de tonalidad. La tonalidad como sistema. Concepto de función, tensión, direccionalidad, contexto. Diatonismo. Los modos mayor y menor.
- 2) Grados, conjunto y disjunto. Intervalos mayores, menores, aumentados, disminuidos. Armadura de clave. Escalas Mayor y menor. Variantes escalísticas en el modo menor (eólica, armónica y melódica).
- 3) Presentación armónica de la tonalidad. Función tónica. Función dominante. Relación dominante-tónica. Su operatividad en melodías heptafónicas. Interacción entre el componente armónico y el melódico. Concepto de cadencia. Cadencia auténtica V-I. Estructura de las tríadas mayores y menores. Concepto de estado fundamental e inversión. Cifrados. Concepto de enlace de acordes y conducción de voces.
- 4) Función subdominante. Cadencia plagal IV-I. Relación IV-V-I. Su operatividad en melodías heptafónicas. Elaboración de melodías heptafónicas: sus lógicas constructivas.
- 5) Funciones de reemplazo: II y VI. Lógicas de su inserción dentro de una frase musical heptafónica. Desvío de la dominante: V-VI. Estructura II-V-I. Ciclo de quintas. Inversiones: melodización del bajo y consecuencias funcionales.
- 6) El acorde de séptima de dominante. Su estructura. La séptima como disonancia. El V7: resolución del tritono (sensible modal y tonal). Inversiones.
- 7) Sonidos ajenos al acorde tríada. Concepto de consonancia y disonancia melódica. Clasificación. Su incidencia en el plano armónico y melódico.
- 8) Análisis de breves obras musicales heptafónicas. Diversos tipos de texturas. Conducción de voces. Articulaciones. Dinámicas. Ritmo armónico y estructura métrica. Factores de acentuación.
- 9) Concepto de forma musical. El motivo. Tratamiento y utilización del motivo. Concepto de frase musical: análisis de sus lógicas constructivas. Antecedente y consecuente. Relaciones motívicas. Gestualidad, sintaxis, puntos de inflexión. Cadencias suspensivas y conclusivas.

BIBLIOGRAFIA

Partituras musicales

Apuntes de Armonía

BELINCHE, Daniel y María E. LARREGLE. 2006. *Apuntes sobre Apreciación Musical*. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (Edulp)

HINDEMITH, Paul. 1949. *Armonía Tradicional*. Buenos Aires. Ricordi S.A.

KELLER, Hermann. 1964. *Fraseo y Articulación*. Buenos Aires. Eudeba.

KÜHN, Clemens. 1992. *Tratado de la Forma Musical*. Barcelona. Editorial Labor.

- LEUCHTER, Erwin. 1971.
Armonía Práctica. Buenos Aires.
Ricordi S.A.
- RIEMANN, Hugo. 1936. *Fraseo Musical*. Barcelona. Editorial Labor.
- SCHOENBERG, Arnold. 1974. *Tratado de Armonía*. Madrid. Real Musical
.....1989. *Fundamentos de la Composición Musical*.
Madrid. Real Musical.
- TOCH, Ernst. 1994. *La melodía*. Barcelona. Editorial Labor.
- PISTON, Walter. 1991. *Armonía*. Barcelona. Editorial Labor
- ZAMACOIS, Joaquín. 1980. *Tratado de Armonía*. Barcelona. Editorial Labor.
..... 1971. *Curso de Formas Musicales*. Barcelona. Editorial
Labor.