



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes
Departamento de Música y Sonología

**PROCEDIMIENTOS MODULATORIOS:
EJEMPLOS EN LA MÚSICA DOCTA EUROPEA Y MÚSICA
POPULAR ANGLOSAJONA**

Seminario de Título
Profesor Especializado en Teoría General de la Música

INTEGRANTES
Héctor Esquivel Palacios
Esteban Pérez Méndez

PROFESOR GUÍA
Claudio Acevedo Elgueta

Santiago, Chile 2012

Dedicamos especialmente este Seminario a nuestras familias que estuvieron siempre apoyándonos en el transcurso de nuestros años de estudios.

AGRADECIMIENTOS

A nuestro profesor guía y maestro CLAUDIO ACEVEDO, profesor Universidad de Chile, por su perseverancia, apoyo y confianza en nuestro proyecto

A DIEGO ROZAS, estudiante de Teoría de la Música, Universidad de Chile, por su gran ayuda en las transcripciones de partituras.

A JUAN SEBASTIAN VERGARA, profesor y actual Jefe de Carrera de Teoría de la Música, Universidad de Chile, por su confianza y disposición a colaborar en este proyecto.

A SILVIA CONTRERAS, profesora Universidad de Chile y Universidad Católica, por su constante apoyo, consejos musicales y bibliográficos.

A BIBLIOTECA JORGE PEÑA HEN (FACULTAD DE ARTES UNIVERSIDAD DE CHILE), a todos sus funcionarios, por su paciencia y disponibilidad a toda hora para revisar todo tipo de material.

A MAURICIO MATURANA, cantante popular titulado en la Universidad Arcis, por su incansable búsqueda y ayuda de partituras y análisis de música popular.

A GONZALO BALBOA, sociólogo, Universidad Arcis, por su ayuda en la redacción y reducción de grandes textos incluidos en este Seminario. Y también por las bellas conversaciones sobre este trabajo.

"Yo solía pensar que cualquiera haciendo algo raro era raro. De pronto me di cuenta que cualquiera haciendo algo raro no era raro en absoluto y eran las personas diciendo que era raro las que eran raras."

Paul McCartney

TABLA DE CONTENIDOS

	PÁGINA
CUERPO PRELIMINAR	
• DEDICATORIA	ii
• AGRADECIMIENTOS	iii
• TABLA DE CONTENIDOS	v
• RESUMEN	viii
I. INTRODUCCIÓN	1
1. FUNDAMENTACIÓN Y OBJETIVOS	
• ¿Por qué la modulación?	2
• ¿Por qué la música docta europea y música popular de origen anglosajón?	3
• Objetivos	4
2. ASPECTOS METODOLÓGICOS	
• El proceso de investigación y fuentes consultadas	5
• La elección de capítulos	5
• Definición de repertorio	6

3.	ANÁLISIS MUSICAL	
•	Criterios usados en el Análisis Armónico	7
•	Esquemmatización de Partituras Analizadas.	8
4.	LA MODULACIÓN: CONTEXTO HISTÓRICO	
•	En la música docta-europea	10
•	En la música popular de origen anglosajón	13
II.	ANÁLISIS ARMÓNICO	16
•	Modulación: Definición y Concepto	17
•	Capítulo I: MODULACIÓN POR ACORDE COMÚN	19
•	Capítulo II: MODULACIÓN POR INTERCAMBIO MODAL	38
•	Capítulo III: MODULACIÓN REPENTINA.	58
•	Capítulo IV: MODULACIÓN POR CROMATISMO	83
•	Capítulo V: MODULACIÓN POR ENARMONÍA	96

III. CONCLUSIONES	109
ANEXO: Lista de Partituras analizadas	113
BIBLIOGRAFÍA	117

RESUMEN

El presente Seminario de Título es un trabajo de recopilación y análisis basado en los procedimientos moduladores utilizados en la música docta-europea y la música popular anglosajona. La parte medular del presente trabajo está seccionada en cinco capítulos que abordan en detalle cada procedimiento modulador. Todos los capítulos se inician con una explicación concisa del procedimiento correspondiente, para luego continuar con un ejemplo que clarifica e ilustra la definición.

Finalmente se da paso a los extractos de las piezas musicales seleccionadas, donde se aprecia, de manera evidente a nuestro juicio, el procedimiento modulador y su respectivo análisis armónico.

Para llevar a cabo este Seminario, se realizó una investigación exhaustiva de cada procedimiento modulador desde sus inicios, considerando su desarrollo a través de las distintas épocas, tanto de la música docta como de la música popular. Para esto se tomó en cuenta todo el material adquirido en nuestros años de estudio, sumado al resultado de la búsqueda bibliográfica realizada en la Biblioteca de Música y Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, y por último un permanente análisis auditivo de diversas piezas y canciones de la música popular anglosajona.

Nuestro objetivo principal es poner a disposición de toda la comunidad académica y estudiantil, un material que expone una variedad de ejemplos musicales que esperamos sea un aporte hacia una visión un poco más amplia en el uso de los procedimientos moduladores, más allá del espectro de la denominada “música de conservatorio”.

I. INTRODUCCIÓN

1. FUNDAMENTACION Y OBJETIVOS

¿Por qué la modulación?

El motivo que inspira el desarrollo de este proyecto, radica principalmente en el hecho que el material existente en nuestro medio con respecto al estudio de la modulación es escaso. Luego de una exhaustiva revisión bibliográfica, considerando especialmente los Tratados de Armonía Tradicional más reconocidos, no sabemos de un libro que aborde de manera profunda, extensa y al mismo tiempo especifique los diferentes procedimientos que existen para modular y por ende las distintas modulaciones que se pueden desprender mediante dichos procedimientos.

Debido a esto, los docentes deben recurrir a una constante búsqueda de repertorio para poder abarcar esta materia, recurriendo incluso a material didáctico que ni siquiera ha sido concebido con la finalidad de ser aplicado en la unidad de las modulaciones, sino que, por el hecho de encontrar algunos ejercicios que cumplen con características modulatorias, se recogen y se incluyen en dicha práctica. Y si bien esta última actividad es siempre necesaria, meritoria y muy importante en la labor de profesores y alumnos, con este Seminario pretendemos aportar un nuevo material para el estudio de la música, con el fin de ser utilizado y aplicado especialmente en nuestro medio a través de las cátedras de Armonía, Análisis Musical, Lectura Musical, Solfeo y Práctica Auditiva y Educación Ritmo Auditiva, entre otras.

¿Por qué la música docta europea y popular de origen anglosajón?

Durante todos nuestros años de estudio en la Universidad, la música docta occidental fue la única música en la cual pudimos realmente profundizar en detalle. Así, aprendimos diferentes estilos que fueron surgiendo a través del tiempo, la evolución de las formas musicales, melodías, instrumentación, orquestación y práctica, todo esto siempre ligado a la historia y desarrollo de la música docta europea.

Actualmente con las tecnologías tan avanzadas, escuchar música en cualquier momento del día resulta de fácil acceso. Cualquier dispositivo portátil nos entrega de alguna manera la posibilidad de reproducir música. En ese sentido, la música popular es lo que más se consume dentro de nuestra sociedad. Por lo mismo, aparte de ejemplos de música docta europea, también creímos necesario incluir repertorio de música popular en nuestro Seminario y así demostrar que cuando se trabaja con música tonal, los procesos modulatorios son aplicables a cualquier estilo musical.

Dentro de la música popular, la música europea sigue manteniendo ciertas tradiciones de la escuela clásica, sobre todo en lo que se refiere a estructura de acordes, modulaciones y forma. Particularmente la música de origen anglo-parlante, nos pareció un terreno muy rico e interesante, porque ahí se encuentran numerosos y grandes exponentes de la música popular actual y de todos los tiempos, que han influido en el desarrollo de la misma.

Objetivos

- Aportar un material didáctico de apoyo a la docencia con el objeto de desarrollar un conocimiento integral sobre el uso de los diferentes procedimientos modulatorios.
- Reforzar fuertemente el estudio de la música a través del análisis armónico.
- Poner en práctica la decodificación de manera fluída de una partitura modulante junto con un desarrollo de la audición interna.
- Aportar al entendimiento de los procesos modulatorios mediante ejemplos musicales tanto de la música docta europea como de la música popular anglo-parlante.
- Dejar de manifiesto que la música docta y popular pueden ser aplicables para el estudio de distintas materias musicales.
- Demostrar que se pueden entrelazar diferentes estilos musicales para obtener diversas perspectivas sobre temáticas generalmente aplicadas casi exclusivamente para la “música de conservatorio”.
- Proponer un orden metodológico para la enseñanza y estudio de la modulación.
- Incorporar y conectar el repertorio musical escogido, de manera que cada uno de los procedimientos modulatorios sea considerado como una herramienta transversal en la música tonal.

2. ASPECTOS METODOLÓGICOS

El proceso de investigación y fuentes consultadas

El proceso de investigación se desarrolló en un comienzo recabando información sobre las temáticas modulación y armonía. Terminada esta etapa se inició la búsqueda del material musical (partituras), para poder desarrollar el tema.

La recopilación del material teórico se efectuó principalmente en la Biblioteca de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. En ella se indagó en los diferentes tratados de armonía referidos a la música docta.

Con respecto al material musical basado en partituras, la búsqueda se desarrolló en diferentes lugares; la música docta en la Biblioteca de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y también en los archivos personales reunidos durante nuestros estudios. En tanto la búsqueda de música popular, se enfocó en partituras descargadas de distintos sitios de internet, y en algunos casos transcripciones hechas por nosotros mismos sobre canciones específicas.

La elección de capítulos

Nuestra investigación musical se desarrolló a través de un profundo trabajo de audiciones de numerosas piezas y obras. Luego se seleccionaron las más adecuadas al contexto de este Seminario, para finalmente realizar un exhaustivo análisis armónico aplicado y desarrollado a cada partitura.

Con el material analizado se observó que existían dos criterios que se podrían considerar al momento de clasificar las modulaciones. Uno es la tonalidad de destino de la modulación y el otro es el procedimiento que conlleva la modulación.

Precisamente el procedimiento moduladorio en sí mismo, genera múltiples opciones de llegada hacia distintas tonalidades, por lo mismo, este aspecto nos pareció mucho más interesante desde todo punto de vista, y lo definimos como criterio principal para desarrollar nuestro trabajo.

Los capítulos que conforman este Seminario de Título son:

- Modulación por Acorde Común
- Modulación por Intercambio Modal
- Modulación Repentina
- Modulación Cromática
- Modulación Enarmónica

Definición de repertorio

Paralelamente al acucioso trabajo de análisis armónico, en algunos casos de música popular, por ausencia de partituras, se requirió realizar el trabajo adicional de escuchar muchas piezas de este género musical para identificar si una determinada canción presentaba algún tipo de modulación. En general el trabajo se desarrolló considerando muchas obras de diferentes estilos y épocas, y de esta manera se fueron seleccionando los extractos musicales donde aparecía la modulación en forma clara.

Luego de escoger las obras con modulación, éstas se clasificaron en los distintos capítulos que contempla este Seminario, y en aquellos ítems que había abundante material se hizo una nueva selección eligiendo los mejores ejemplos para explicar los procedimientos moduladorios. También en esta etapa encontramos que de algunos procedimientos no había muchos ejemplos, por lo tanto se inició una nueva búsqueda solamente de modelos que presentaran algunos de los procedimientos faltantes.

Para definir los extractos musicales se decidió que éstos debían poseer una longitud adecuada para que la modulación fuera clara, es decir, que tuviera cierta cantidad de compases en la tonalidad inicial, luego una sección donde se produce la modulación, para luego concluir con el asentamiento de la nueva tonalidad

3. ANALISIS MUSICAL

Criterios usados en el Análisis Armónico

Cada procedimiento moduladorio expuesto a lo largo de este Seminario ha sido tomado como un recurso aplicable a cualquier tipo o estilo de música tonal, y en este caso el repertorio musical escogido permite y logra afirmar los lazos que existen entre la música de tradición docta europea y la música popular occidental, específicamente la música popular de origen anglo-parlante.

El principal criterio considerado en el análisis armónico de este trabajo se estableció desde el punto de vista de la armonía tradicional clásico-romántica. Para ello, cada obra o pieza seleccionada debía cumplir con la exposición de una tonalidad específica, luego con la preparación o procedimiento de la modulación y finalmente con la reafirmación de la nueva tonalidad. Sin embargo, a pesar de las diferencias que pudiesen existir en la utilización de los recursos musicales, en relación a la manera de componer música popular o docta, nos encontramos frente al mismo denominador común: la tonalidad; y esta es la principal razón por la cual el criterio adoptado en este trabajo, en lo que se refiere a análisis armónico, tiene sentido para ambas músicas. Por lo mismo, creemos que el cifrado mediante números romanos es una alternativa que representa claramente el procedimiento moduladorio en cuestión y el que mejor se adapta al repertorio musical seleccionado.

Nuestro trabajo se aboca a detectar y estudiar del proceso que en sí mismo es capaz de generar una modulación. Desde esa perspectiva, el análisis armónico presentado es riguroso en cuanto a los sonidos que conforman el acorde y la función armónica que cumple. No obstante, como lo medular es la modulación y por ende el plan tonal, en lo referente a los sonidos que generan adornos armónicos, éstos no necesariamente están considerados o mencionados en el análisis.

Esquematización de Partituras Analizadas.

A continuación se presentará un ejemplo de partitura, la cual está analizada mediante los criterios anteriormente señalados y donde se explica la utilización de una serie de símbolos y colores que representan con mayor claridad el proceso moduladorio.

3 Minuetto Sol Mayor BWV Anh. 114 (compases 17 - 24)

J. S. Bach
(1685 - 1750)

Piano

17

I V₆ VI = II II₆ II V

SolM ReM

21

V IV₆ I VII I I₆ V I

- **Nº enmarcado en círculo:** Número del ejercicio dentro del capítulo correspondiente.

- **Flecha y acorde enmarcado en negro:** Tonalidad en la cual se inicia el extracto musical.
- **Flecha y acorde enmarcado en rojo:** Tonalidad a la cual se modula y que permanecerá vigente en el transcurso de la pieza musical o hasta un nuevo cambio.
- **Igualación de cifrado:** Es el momento donde se produce el inicio del proceso de la modulación, en el caso del ejemplo expuesto, mediante el procedimiento de Modulación por Acorde Común. Cabe señalar que sólo por medio de la modulación por acorde común y por algunos ejemplos de modulación por intercambio modal se produce igualación de funciones armónicas, en el resto de las modulaciones solo aparece la nueva tonalidad enmarcada en rojo.
- **Notas marcadas con rojo:** Es el momento exacto en que los sonidos generan un cambio en la armonía, iniciando el proceso modulante o sencillamente estableciendo la modulación.

En algunos ejercicios se producen dos tipos de modulaciones en el mismo extracto musical, en ese caso la modulación enmarcada en rojo corresponde a la del capítulo en que se incluye dicho ejercicio, y la otra modulación aparece enmarcada en negro, dando cuenta que dicho procedimiento es secundario con respecto a ese capítulo.

4. LA MODULACIÓN: CONTEXTO HISTÓRICO

En la música docta-europea

La modulación ha sido utilizada como un recurso de suma importancia a lo largo de la historia de la música. Si bien existen diversos procedimientos, todos proporcionan una riqueza tanto expresiva como estética a las composiciones.

Como veremos a continuación, la modulación ha tenido épocas con mayor auge que otras, habiendo sido utilizada además con diferentes fines.

Es en el siglo XV, Renacimiento, cuando se comienza a hablar de modulación. En este tiempo rivalizaba la polifonía sacra con la polifonía profana. Es esta última la que encontrará su máximo desarrollo en el madrigal italiano.

Para principios del siglo XVII, el madrigal adquiere un carácter más dramático y virtuoso, incorporando mayores disonancias y cromatismos. Gracias a esto la modulación comenzó a desarrollarse paulatinamente.

Ya en el Barroco del siglo XVIII, los modos modernos sustituyen definitivamente a los eclesiásticos, y es en este momento cuando las bases de la armonía tonal son instaladas definitivamente y la modulación adquiere un carácter protagónico. La modulación requiere de la tonalidad para poder existir, es por eso que en un contexto atonal o excesivamente cromático, no podríamos hablar de modulación, bajo los cánones tradicionales.

Para el estudio de la modulación y expresión dentro del período musical del Barroco la atención se centra en uno de los compositores más importantes, no sólo de esa época, sino también de toda la historia de la música como es Johann Sebastian Bach.

Este gran creador resume el pasado de los siglos precedentes, empalmando el gótico y el barroco a través de la imitación, el canon y la fuga, pero al mismo tiempo que cierra un período, abre una nueva época en el dominio de la expresión y la

construcción musical. Es este compositor el que empieza a hacer de las modulaciones uno de los elementos más importantes dentro de la composición musical.

Pero quizá lo más sorprendente de Bach es la facilidad para componer obras extraordinarias, llenas de sentimiento, ricas en variedad. Muchas veces con pocos recursos armónicos igualmente utilizaba progresiones modulantes intratonales, acordes sin alterar, modulaciones a tonos vecinos mediante acordes mixtos. Con ello fue capaz de componer más de 1000 obras, muchas de ellas de gran importancia como "El arte de la fuga" o "Pasión según San Mateo", así como numerosas Cantatas y Corales de extraordinaria belleza artística.

Ya en el Clasicismo, segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX, donde la música es más objetiva, contenida en emociones, refinada, elegante, tal vez más superficial que su antecesora, pero igualmente rica, la claridad y simplicidad es lo predominante. En esta armonía transparente y menos cromática, las modulaciones son utilizadas para relacionar temas y secciones, las disonancias resuelven satisfactoriamente sin dejar sensación de aspereza. Los cambios de tonalidades se utilizan para dar variedad a la melodía pero no necesariamente para expresar sentimientos como en el barroco, para ello los compositores de esta época se valdrán mucho del ritmo y de la dinámica (fuerte, piano, crescendo, diminuendo, etc), aunque este último aspecto será aún más trabajado en períodos posteriores.

En el siglo XIX la música romántica se acerca al pueblo, aparecen los estilos musicales según las tradiciones, folklore y valores nacionales de cada región. En este período la modulación será muy importante y aportará a una música deslumbrante, apasionada y espectacular.

Años después aparecerá el movimiento llamado Impresionismo, donde al igual que en la pintura lo que más interesa es la luz y el color. Se rechazan tonalidades clásicas, utilizando multitud de acordes sin que predomine ninguno, en general no existiendo atracciones entre ellos, como sucedía en la armonía clásica. Aquí primará el colorido y la sonoridad sensual de cada acorde en sí mismo, desarrollándose una música más de sensaciones que de intelecto. Las modulaciones serán pasajeras, sin ningún método concreto, o en otros casos ni siquiera existirán.

Posteriormente emergen los movimientos nacionalistas, donde muchos países europeos comienzan a tomar conciencia de sus propios valores.

Se trata de buscar expresiones musicales en el folklore propio, y es ahí donde brotan diferentes tipos de modulaciones en medio de variados giros melódicos típicos de estos pueblos.

Para culminar esta reseña histórica sobre la modulación en la música docta europea, citaremos dos grandes hitos que tienen mucha importancia en la historia de la música occidental, donde emergen nuevos recursos sonoros y que dieron causa en el tiempo a lo que es llamada la música contemporánea del siglo XX.

Muchos músicos y escritores opinan que la ópera de Richard Wagner "Tristán e Isolda" (estrenada en 1865) sienta las bases y vaticina el principio de una sonoridad que será posteriormente desarrollada en la música del siglo venidero, aunque igualmente hay voces disidentes que no están absolutamente de acuerdo con dicho juicio. En esta obra, Wagner emplea tal exceso de cromatismo que no se sabe casi nunca en qué tonalidad se está moviendo la obra y la melodía se desplaza constantemente de una tonalidad a otra vecina. Dado que la música del siglo XX está generalmente basada en combatir o derribar la tonalidad, creemos claramente que esta composición cumple esa función precursora y evolutiva en la historia de la música.

Y avanzando en el tiempo, en 1909 el compositor Arnold Schönberg, sumido en una profunda crisis creativa y consciente de la sobreexplotación del sistema tonal dentro de la música llamada docta, propuso la abolición del sistema armónico diatónico sobre el que se había asentado todo el lenguaje musical europeo desde la época del Renacimiento. Con el rechazo a la tonalidad y la introducción de la atonalidad, Schönberg proclamó la "emancipación de la disonancia".

En la música popular de origen anglosajón

Para hablar acerca de las modulaciones en la música de origen anglosajón, que es el repertorio que hemos elegido para los ejemplos de música popular, es necesario hacerlo también a través de una breve reseña histórica.

Uno de los primeros antecedentes tangibles de la música popular del Reino Unido, ocurre con la llegada de las baladas impresas en papel (Broadside) durante los siglos XVI y XVII, que se vendían a un bajo precio y en gran número hasta el siglo XIX. En este siglo, los cambios tecnológicos, económicos y sociales, dieron lugar a nuevas formas musicales en géneros populares, desarrollándose entre otras, la música de banda y la música de salón. Específicamente esta última surge para atender a la diversión de las nuevas sociedades urbanas, lo cual generó una gran cantidad de canciones de corte popular. Las modulaciones que ya se usaban en la música docta se comenzaron a desarrollar en la música popular de manera incipiente.

Más adelante, en la década de 1930 la influencia del jazz estadounidense y la música swing llevó a la creación de orquestas británicas de baile, quienes aportaron una música social y popular que comenzó a dominar los eventos y las crecientes ondas radiales.

A mediados de 1950 surge en Gran Bretaña el género musical llamado skiffle, el cual fue desarrollado principalmente por la copia de la música jazz estadounidense y canciones country-blues. A finales de 1950, con la tendencia skiffle en declive, comenzaron a surgir innumerables bandas en los principales centros urbanos en el Reino Unido tales como Liverpool, Manchester, Birmingham y Londres. Surgieron así las bandas Beat (entre ellas Los Beatles) que a su vez estaban muy influenciadas por las bandas estadounidenses de la época.

Tras el éxito nacional e internacional de Los Beatles en Gran Bretaña desde 1962, una serie de otros artistas también surgieron de la ciudad de Liverpool. Alrededor de 1967 existían bandas de blues-rock, folk rock emergente y algunas bandas beat. La música pop comenzó a ser aplicada al rock and roll basado en una música con más

fines comerciales, a menudo con letras intrascendentes, con sencillas canciones de amor.

Fue en la música de los Beatles donde se pudo apreciar una mayor cantidad de modulaciones, ésto debido al gran número de canciones compuestas y por su exitosa forma de crear melodías con elementos muy ligados a la música docta. En ese sentido es importante destacar la vital labor de su productor musical George Martin, oboísta con estudios académicos de música, quien aportó significativamente a enriquecer las composiciones del afamado grupo.

En general, dentro de este estilo musical a nivel de estructura, las modulaciones fueron usadas más que nada para diferenciar dos secciones dentro de una canción, esto se plasmó como un recurso permanente en el tiempo.

A fines de los años 60 y principios de los 70' el movimiento rock trajo consigo el uso reiterado de los intervalos de quintas en muchas canciones de diferentes grupos (Black Sabbath o Pink Floyd, por ejemplo), lo que provocó en si una música más híbrida al no poder diferenciar en algunos momentos la especie del acorde. Esto se acentuaba cuando la canción tenía pocos acordes, por lo tanto era difícil identificar la tonalidad real de ella y hacía complejo establecer modulaciones.

Tal vez el acontecimiento británico de los años 70 más singular del pop fue el Glam o Glitter Rock. La banda Queen, o Elton John fueron de los grandes artistas de este estilo. Las estructuras complejas e innovadoras eran una característica definitoria del fuerte rock progresivo que desarrollaron. En su música es fácil encontrar modulaciones empleadas para enriquecer a la melodía y marcar diferentes secciones.

El llamado Nuevo Romanticismo surgió a principios de la década de 1980, hizo un amplio uso de sintetizadores, que se enlazará con el Synth Pop. Esta música de carácter más electrónico, por el amplio uso de sintetizadores, fue por lo general mas estática en su armonía, por lo tanto no hubo mucho uso de las modulaciones. Uno de los grupos más reconocidos fueron los Pet Shop Boys.

En 1980 el Soul emergió como una gran influencia en la música pop británica; desarrollándose en ciudades importantes como Londres y Manchester, con muchos artistas de raza negra y con el apoyo de las emisoras de radio locales.

Fue aproximadamente en este período donde también la modulación se comenzó a utilizar al final de la canción, normalmente para resaltar o refrescar la sección del coro. La manera de hacerlo era modulando medio tono más arriba, de manera repentina sin ningún acorde pivote, repitiendo la misma melodía anterior ahora en la nueva tonalidad. Este recurso fue sobre explotado en innumerables canciones, como por ejemplo: "Easy" de Lionel Richie, "You are the sunshine of my life" de Stevie Wonder, "Goodbye to love" de The Carpenters, como también en "Money, money, money" de ABBA, "All around the world" de Oasis y "Old before I die" de Robbie Williams.

Posteriormente comienza a aparecer el estilo Indie Pop, que se caracteriza por las guitarras chirriantes, un amor musical por los años sesenta y letras a menudo inocentes. Se relaciona específicamente con la independencia de los músicos de los sellos discográficos, con la capacidad de debe tener un artista de crear música donde sea y no depender de la posibilidad de poder grabar un disco ligado a un contrato discográfico.

El Britpop emergió de la escena británica de la música independiente en la década de 1990 y se caracterizó por las bandas influenciadas por el pop británico de los años 60' y 70'. El movimiento se desarrolló como una reacción contra varias tendencias musicales y culturales en la década de 1980 y principios de 1990, en particular en contra fenómeno Grunge de los Estados Unidos.

Para esta época y lo que vino después, las modulaciones se siguieron utilizando en su mayoría para diferenciar secciones dentro de la canción o también, como se dijo anteriormente, para refrescar una melodía en una tonalidad distinta.

II. ANÁLISIS ARMÓNICO

Modulación: Definición y Concepto

Al momento de analizar una obra dentro del género de la música tonal, podemos deducir que en la mayoría de los casos existe una tonalidad que domina o envuelve la pieza en cuestión. El término modulación se refiere al momento en que se cambia la tonalidad original a otra distinta.

Para entender de mejor manera el concepto de modulación, debemos saber antes el significado de tonalidad. La tonalidad se puede entender como un sistema en donde la jerarquía está por sobre todo. Cada tonalidad está basada en una escala de notas, siendo la primera de ellas la llamada nota fundamental, la cual prima por sobre el resto de las otras notas de la escala y además, proporciona una funcionalidad a sí misma y al resto de las notas que integran esa tonalidad.

Todo acorde (como tríada básica) posee una función armónica específica dentro de una tonalidad. Al producirse la modulación, si ese acorde sigue existiendo exactamente igual, o bien si se transforma, cambiará inevitablemente su funcionalidad.

La cercanía que se produce entre dos tonalidades, debido a sus notas y acordes en común, origina generalmente una suavización en el resultado de la modulación. Es así como, la escala más cercana a una tonalidad corresponde a la llamada escala relativa mayor o menor, según corresponda, esto debido a que ambas tonalidades conservan la misma armadura, es decir, los mismos sonidos. Le siguen en afinidad a una tonalidad determinada, los denominados tonos vecinos, vale decir, aquellas tonalidades que poseen una alteración más o una alteración menos en la armadura, es decir, estamos hablando de las escalas que se inician a una 4ta y 5ta superior, junto a sus respectivas escalas relativas. Así sucesivamente las tonalidades serán más lejanas mientras menos alteraciones en común tengan sus respectivas armaduras.

Dependiendo del procedimiento modulador, es decir, del mecanismo usado para cambiar de eje tonal entre la tonalidad de origen y la de destino, muchas veces se encuentra una zona que puede pertenecer a cualquiera de las dos. Esta sección a veces consiste en un solo acorde común, o en un acorde alterado, o en un grupo de

acordes con significado común. Sin embargo, existen modulaciones donde no se intenta crear una zona intermedia definida, sino que primero se establece la tonalidad de origen, para luego abordar directamente la tonalidad de destino como contraste armónico. Independiente del proceso modulatorio, en forma frecuente y para consolidar la modulación, se suele aplicar alguna fórmula cadencial que reafirma el tono de destino.

CAPÍTULO 1
MODULACIÓN POR ACORDE
COMÚN

MODULACIÓN POR ACORDE COMÚN.

Para que se produzca la modulación por acorde común se requiere la presencia de un acorde que sea parte de la tonalidad original y que al mismo tiempo pertenezca a los acordes de la tonalidad de llegada. Para efectuar este tipo de modulación será necesario identificar el momento exacto en que la tonalidad de origen empieza a perder fuerza y al mismo tiempo comienza a ganar terreno la gestación y preparación de la nueva tonalidad. Es precisamente ahí cuando un acorde de la tonalidad original cambia de funcionalidad y pasa a formar parte de otro centro tonal. Es preciso decir que la modulación por acorde común no necesariamente significa que el resultado será una modulación a una tonalidad vecina, sino a cualquiera que contenga por lo menos un acorde común entre ambas tonalidades¹.

Ejemplo:

The musical score is in 4/4 time and consists of two staves. The first four measures are in the key of DoM (C major). The chords are I, V, I, and VI=I. The fifth measure is the pivot chord, IV in DoM and V^{#3} in Lam. The sixth measure is V^{#3} in Lam. The seventh and eighth measures are I and V^{#3} in Lam. The ninth measure is I in Lam. Red boxes highlight the VI=I chord and the V^{#3} chord, with arrows pointing to 'DoM' and 'Lam' respectively.

¹ La explicación del procedimiento moduladorio y el ejemplo fueron redactados y creados respectivamente por los autores de esta tesis luego de haber leído diversos libros de armonía.

1

Soixante Leçons de Solfege

Leccion VI (compases 6 - 15)

J. Guy Ropartz
(1864 - 1955)

6 *Allegro* ♩ = 120

Voz

Piano *f* *Allegro* ♩ = 120

IV₇ VII₇ III₇ VI₇ II₇ V₇ I₇ VII₅[♯] VI V₆

↳ FaM

11

I₇ VII₅[♯] VI=IV II₇ VI₅[♯] VI₇ II₇ V₄₃[♯] I II₇

↳ Lam

2

Le Solfège Contemporain Vol. II

Nº1 (Ejercicio completo)

Albert Beaucamp
(1921 - 1967)

Moderato

Voz

mf

Moderato

Piano

I I⁴₆ II⁵₆ I₆ II₇ V I₇ II₂ VI₇=I₇ VI III₆ IV₇ IV^{b6}₅ I₇ II^{b4}₂

↳ Lam ↪ FaM

9

rit.

p

rit.

p

VI₇=IV₇ II₇ V^{#3} I IV⁴₃ VII₇ I IV₇ I₆ II⁶₅ VII⁴₃ I

↳ Lam

3

Girl

(compases 4 - 12)

Lennon (1940-1980)
McCartney (1942)

4 **Con Swing**

Voz

Guitarra

Bajo

Dom I V_{b3}^7 I IV

8

I $III = I$ III_4^6 II_4^6 V

$MibM$

11

I III_4^6 II_4^6 V

4

Paparazzi

(compases 13 - 36)

Stefani Germanotta(1986)
Rob Fusari(1970)

13 **Moderato**

Piano

Musical notation for measures 13-15. The piece is in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a melody of eighth notes with a dotted quarter note, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Chord symbols I and Dom are indicated below the staff.

16

Musical notation for measures 16-18. The right hand continues the melodic line with some rests and eighth-note patterns. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. Chord symbols I, VI, IV₆, and VI are indicated below the staff.

19

Musical notation for measures 19-21. The right hand has a more active melodic line with sixteenth notes. The left hand continues the eighth-note accompaniment. Chord symbols II₆ and IV are indicated below the staff. A red box contains the text VI = I, with a red arrow pointing to a red box containing LabM.

22

V VI IV

25

I V VI IV

5

For No One

(compases 5 - 13)

Lennon (1940-1980)
McCartney (1942)

5

Voz

Piano

I V₆ VI I₄⁶ IV VII.M.

↳ **SiM**

8

I I **II = I** V₃⁶ I II I₆ I₄⁶ V₄₃

↳ **Do#m**

11

I V₃⁶ I II I₆ I₄⁶ V₄₃ I

6

Minuetto N°2 Köch. 2

(compases 1 - 16)

Mozart
(1756 - 1791)

Andantino

Piano

p

I I₆ IV I₄ V I

↳ FaM

5

p

V I₄ V V₃ I V

9

mf

VII_{b7} II II = I II₆ V I I = II

↳ Solm ↳ FaM

13

pp

VII₇ I II₆ V I

7

Nocturno Op.37 N°1

(compases 35 - 44)

Chopin
(1810 - 1849)

35 **Andante Sostenuto**

Piano

I IV V₇
III

↳ Solm

37

III V I V VII^{#6} V^{#3} VI I₆ II₇ V I V^{#b3}
VI

41

VI=I IV I IV I V I V I IV I V VI V₇ I

↳ MibM

8

Vingt Leçons de Solfège

Leccion N°1 (compases 1 - 16)

Jeanine Rueff
(1922 - 1999)

Andantino

Voz

Andantino

Piano

I V₂ I₆ I V₆ II III₇ IV V V₂

↳ DoM

9

I₆ I = IV V₂ I₆ II₇ V₇ IV₆ II₅ I

mf

↳ SolM

9

Spesso Vibra Per Suo Gioco

(compases 11 - 23)

Alessandro Scarlatti
(1660 - 1725)

11 *Allegro ...*

Voz

Piano

f a tempo *f cresc.* *sf sf* *p*

V₂₃ I V₇ III II₆ V₂₃ I V₂₃ = I VII₂₆

Lam Mim

15

I I VII₂₆ I III = I V₃^{#4} I I V₃^{#4}

SolM

18

cresc. *f*

I I₄⁶ V₂₃ II II₄⁶ VI II V₂₃⁷

21

V_7 IV **IV = VI** II_7 $V_{\#3}^7$ I VI I_6 $V_{\#3}^7$ I

Mim

10

I Should Have Known Better

(compases 15 - 37)

Lennon (1940-1980)
McCartney (1942)

15

Voz

Guitarra

Bajo

I V I V I V

↳ SolM

18

I V I V I

21

IV V₄₃_{VI} VI=I

↳ Mim

24

VI III V_3^7

27

I III

30

V_7^7 VI VI = IV V_7 SolM

33

I VI IV

36

V₇ I

11

I Want To Know What Love Is

(compases 19 - 43)

Mick Jones
(1955)

19

Voz

Piano

I VII III II

↳ *Mibm*

22

I VII III

25

VI I

28

IV = I
 ↪ Labm

IV⁴I.M. I I⁷

Pedal I

31

IV⁴I.M. I I⁷ IV⁴I.M. I

Pedal I

34

III = IV IV⁷ II⁷ I IV⁴ I IV⁷

↪ SolbM

Pedal V

37

The musical score for measures 37-40 is as follows:

- Measure 37:** Treble clef has a whole note chord with a fermata. Bass clef has a quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3, quarter note D3, quarter note E3.
- Measure 38:** Treble clef has a quarter rest, quarter rest, eighth note G3, eighth note A3, quarter note B3, quarter note C4, quarter note D4, quarter note E4. Bass clef has a quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3, quarter note D3, quarter note E3.
- Measure 39:** Treble clef has a quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4, quarter note D4, quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3, quarter note A3, quarter note G3. Bass clef has a quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3, quarter note D3, quarter note E3.
- Measure 40:** Treble clef has a whole note chord with a fermata. Bass clef has a quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3, quarter note D3, quarter note E3.

Chord diagrams in the bass clef: V, II, VI, V, I.

CAPÍTULO 2

MODULACIÓN POR INTERCAMBIO

MODAL

MODULACIÓN POR INTERCAMBIO MODAL

Lo primero que se debe aclarar es que la modulación por intercambio modal no significa necesariamente minorizar un acorde mayor o mayorizar un acorde menor. Para este tipo de modulación debemos tomar en cuenta los acordes de una escala mayor o menor y al mismo tiempo los acordes de sus respectivas tónicas paralelas. Es decir, si se utiliza como ejemplo la escala de Do mayor, al mismo tiempo hay que considerar los acordes de la escala de Do menor y viceversa.

Do mayor

I Do M

II Re m

III Mi m

IV Fa M

V Sol M

VI La m

VII Si dism

Do menor

I Do m

II Re dism

III Mib M

IV Fa m

V Sol m

VI Lab M

VII Sib M

Entonces, la modulación se produce cuando aparece un acorde con intercambio modal, quien actúa en ese instante como acorde de enlace para finalmente llegar a una nueva tonalidad.

Ejemplo:

The musical score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system shows the progression: I (Do M), V (Sol M), I (Do M), III^b (Mib M). The second system shows: I (Do m), II^b (Lab M), I⁴ (Sib M), V⁷ (Sib M), I (Do m). Red boxes and arrows highlight the III^b I.M. = V and Lab M chords as the point of modulation.

1

Circle Of Life

(compases 66 - 82)

Elton John
(1947)

66 **Moderatly**

Voz

Moderatly

Piano

f

V I IV₄⁶ I

↳ SibM

69

VII_{1.M.} IV VII₄⁶ I.M.

Pedal I

72

IV I₄⁶ V₄ — 3 VII₄⁶ I.M.

75

III I.M. = I
 ↳ RebM

V_{43}^7 II II₇

IV₆ I.M. I₄ V₄ $\frac{7}{3}$

81

IV₄ I V $\frac{7}{3}$

2

Soixante Leçons de Solfege

Leccion XIII (compases 41 - 61)

J. Guy Ropartz
(1864 - 1955)

41

Voz

Piano

I I₆ IV VII₇ III₆ VII₇ IV₆ II

↳ **MibM**

48

poco rit.

f *p* *poco rit.* *f*

V₃^{b6} VI V VII V₆ V₃^{b6} VI₆ IV III₆ V₇ I I.I.M. II₃⁴

↳ **Mibm**

55

Poco più animato

p *p*

II₅⁶ V₇¹³ VI II₅⁶ I III IV₆ IV V₅⁶ I VI II V₃

3

We Are The Champions

(compases 17 - 39)

Freddy Mercury
(1946 - 1991)

17

Voz

Piano

IV V I III₇ VI₇

↳ FaM

21

IV V I III₇ IV III II

25

VII_{b7} II V₃⁴ VII_{b3} VII₂

29

VII^{b7} VII^{b5} I II⁷ III^{6agr.} I.M.

33

V⁷ VII V⁴ ^{b3} I.M. I I.M. IV I.M.

Fam

Pedal I

37

I IV II⁷ I

4

Der Lindenbaum

(compases 12 - 36)

Schubert
(1797 - 1828)

12

Voz

Piano

p

3

↳ **MiM** I ————— 6 V₄ ————— 7 I

17

fp

pp

V₅⁶
V

V₂ I₆ I IV I V I V

21

V₅⁶
V

V₂ I₆ I ————— 6 V I V₇ I

I_6 I.M. VII_6 I_6 I_4 II_6 I_6 V
 Mim

Pedal V _____

27

I_6 VII_6 I_6 I_4 II_6 I_6 V

Pedal V _____

29

I V VI V_7 I

5

Des Kindes Abendgebet

(compases 15 - 33)

Maude Valérie White
(1855 - 1936)

15 **Andantino**

Voz

Piano

I II V⁶ IV⁹ V⁶ I I II V₇

↳ **MibM** Pedal I

19

I₆ I VI₇ II₇ V⁶ IV₉ V₇ I I₆ I₄ V₇

23 **Tranquilo**

VI I IV I IV V₇ I I.I.M. V III V I

↳ **Mibm**

27

Musical score for measures 27-30. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes chord diagrams for measures 27-30.

Chord diagrams for measures 27-30:

I VII III V I VI III IV VII III

31

Musical score for measures 31-34. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes chord diagrams for measures 31-34.

Chord diagrams for measures 31-34:

VI II₆ I VII₆ IV III V₇ (I)

6

Freudvoll und Leidvoll Op. 48

Nº4 (compases 1 - 15)

Beethoven
(1712 - 1773)

Andante con moto

Voz

Piano

f *p* *f* *p*

I II

↳ **LaM**

5 Pedal V

I VII₆ I₆ V

9

II V₇ I V₇

I.I.M. ↳ **Lam**

13

Musical score for measures 13-16. The score consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The key signature is two sharps (F# and C#). The vocal line begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, and a quarter note C5. The piano accompaniment features a bass line with figured bass notation: VII₆, III, and V. The right hand of the piano accompaniment plays chords and moving lines, including a sequence of eighth notes in measures 14 and 15.

7

I'm Still Standing

(compases 19 - 43)

Elton John
(1947)

19 **Lively rock beat**

Voz

Piano

Lively rock beat

V I₄⁶ IV₆ V

↳ LaM

Pedal I

22

IV₆ I₄⁶ IV II₇ IV II₇ VI V

25

IV₆ VI IV₆ IV II₆ I II₂ I

28

I_7 I I_7 I.M. VI_6 I I_6 I_4^6 VII V_6

I7 I.M. → Lam

32

V_6 IV_7^9 IV VI_7

36

VII I_7 VI_6 I_6 I_4^6 VII V_6

40

V₆ IV₇² VII₅^{#4} V₃[#]

8

Se Florindo é Fedele

(compases 24 - 37)

Alessandro Scarlatti
(1660 - 1725)

Voz

Clavecín

I V₆ I V₃⁴ VII II₄⁴ V₇ VII₄⁴ I₆ VII₆ I

LabM

29

rall

col canto

Imitando la voce

p

IV I₄⁶ V₇ I

I I.M.

Labm

34

a tempo

dolce

p

f

p

V I IV_{b3} I₄^{b6} V₇ I_{b3}

9

Le Solfège Contemporain Vol. II

N°8 (compases 11 - 23)

Denis Joly
(1913 - 1979)

Allegretto ...

Voz

11

Piano

cresc.

f

3

VII₇ VI₆ III IV IV₆ II₇ I₄ V₇

↳ **DoM**

16

p

p

3

I VI I.M. = I II₆ I₄

↳ **LabM**

20

3

3

II₄ I₇ II₆ V I₂

10

Die Beiden Grenadiere Op. 49

(compases 53 - 68)

Schumann
(1810 - 1856)

53 **Schneller**

Voz **Schneller**

Piano

56 **Solm**

59 **f** **SolM**

I.L.M.

Harmonic analysis symbols for measures 53-68:

- Measures 53-55: $V_{\#3}$ $V_{\#5}^6$ I $\underline{6}$ $V_{\#3}$ $V_{\#5}^6$ I $VII_{\#2}$ $V_{\#3}$ $V_{\#5}^6$ I $VII_{\#2}$
- Measures 56-58: $V_{\#3}$ $V_{\#5}^6$ I $VII_{\#2}$ $V_{\#3}$ $V_{\#5}^6$ I $VII_{\#2}$ $V_{\#3}$ $V_{\#5}^6$ I $VII_{\#2}$
- Measures 59-61: $V_{\#3}$ $V_{\#5}^6$ I $VII_{\#2}$ $V_{\#3}$ V_2 I.L.M. $V_{\#3}^{\#6}$
- Measures 62-64: **I.L.M.** V I $\underline{6}$

63

IV V_3^4 I_4^6 V_7 I V

66

I IV V_3^4 I_4^6 V_7 I

CAPÍTULO 3

MODULACIÓN REPENTINA

MODULACIÓN REPENTINA.

La mayoría de las modulaciones requieren un proceso de preparación antes de poder concretarse. Sin embargo, la Modulación Repentina (o brusca) intenta conseguir una ruptura en el discurso musical, procurando borrar cualquier tipo de transición al momento de cambiar a una nueva tonalidad. Este tipo de modulación no requiere ningún mecanismo de preparación y aunque muchas veces suele asociarse a una modulación hacia una tonalidad lejana, esto no necesariamente es así, ya que por otra parte, los contrastes rítmicos y de dinámica también incidirán en un cambio de tonalidad brusco, independientemente de la cercanía o lejanía entre ambas tónicas. La modulación repentina genera un cambio muy evidente al auditor, que consigue evitar la permanente lógica del discurso musical, generando una frescura a lo largo de la obra².

Ejemplo:

The image shows a musical score in 2/4 time, illustrating a sudden modulation. The score is written for piano with a grand staff (treble and bass clefs). The first four measures are in C major, with chords labeled I, IV, V, and I. The fifth measure is a double bar line, followed by a key signature change to E major (three sharps). The next four measures are in E major, with chords labeled I, IV, V, and I. Below the staff, there are two boxes: a black box labeled 'DoM' with an arrow pointing to the first measure, and a red box labeled 'MiM' with an arrow pointing to the first measure of the new key signature.

² La explicación del procedimiento moduladorio y el ejemplo fueron redactados y creados respectivamente por los autores de esta tesis luego de haber leído diversos libros de armonía.

1

Alone

(compases 12 - 24)

B. Steinberg (1950)
Tom Kelly (1950)

12

Voz

Piano

IV I₆ II₇ I IV I₆

↳ **RebM**

16

II₇ V₄⁷ I

I VI

↳ **Mibm**

20

III VII I VI

22

III VII I⁶ VI III VII

2

Le Solfège Contemporain Vol. II

Nº4 (ejercicio completo)

Robert Bariller
(1918)

Voz *Andante* ...

Piano *p* *Andante* ...

I₆ V₂^{#4} I₆ VI₇ V_{#3} I₆

↳ **Lam**

Pedal I

6

Piano *f*

V₂^{#4} I₆ V₅⁶ I

I
↳ **Mim**

11

Piano

VI V—₂ I₆ II VII₆ I I₄⁶ VII I

3

Blackbird

(compases 13 - 27)

Lennon (1940-1980)
McCartney (1942)

13

Voz

Guitarra

I II₇ I₆ I IV V₃⁶ V V₃⁶
V VI

↳ **SolM**

16

VI VI I.M. V VII₇ IV IV_{b3} I.M.
V

19

I₆ V₇ V₇ I I V₆ VI V

↳ **FaM**

22

II₆ V I V₆ VI V II₆ V₇ VI

25

VI₇ I II₇ I₆ I

I → **SolM**

4

Here, There And Everywhere

(compases 12 - 31)

Lennon (1940-1980)
McCartney (1942)

12

Voz

Coro

Guitarra

Bajo

I II III IV I II III IV

↳ SolM

16

$V_3^{\#5}$ VI

V_7 VI

$V_3^{\#5}$ VI

V_7 VI

VI II

19

II₇ V V₇
III III I IV II₆ V

Solm

22

I IV V I.I.M. II

SolM

5

Le Solfège Contemporain Vol. III

N°7 (compases 17 - 25)

Marcel Lanquetuit
(1894 - 1985)

17 Allegretto

Voz

f

Piano

I I₆ I V₃⁶ III

↳ **Sim**

Pedal V _____

22

Piano

I I₆ I V₃⁶ III

↳ **Rem**

Pedal V _____

6

Save Me

(compos 1 - 24)

B. May
(1947)

Slowly

Voz

Piano

I V₆ VI I IV I₆ II

↳ SolM

6

IV V I IV I V

10

II I IV II IV V

14

IV V I IV I₆ I IV I

18

I V₆ V₆ I V₇ V IV

I → **ReM**

22

I V₆ V₂ IV₆ IV₆ I VII_{1.M} IV I

7

We Are The World

(composes 38 - 54)

M. Jackson (1958 - 2009)
L. Richie (1949)

38

Voz

Piano

↳ *MiM* IV V I

41

IV V I VI

44

III II₇ V

46

I I IV V I

I → **FaM**

49

IV V I VI

52

III II V⁷ I

8

Le Solfège Contemporain Vol. II

N°8 (compases 9 - 36)

Jeanine Rueff
(1922 - 1999)

9

Voz

Piano

p

I₇ VI₉ I₇ VI₉ III₄ IV₇ III₄ II₉

13

↳ ReM

mf

mf

V₄ II₃ V₄ II₃ V₄ II₃ I₇ III₆

17

p *cresc.*

p *cresc.*

VI VII₄ I₇ VII₇ V₆ III = I II₇ I₆

↳ Fa#m

21

II₆ V IV₆ VII₂ V₅⁶_{VI} III₆ VI₂

↙ FaM

25

II₆ II₂ V₅⁶ V₂_{IV} V₃⁴_V I₃⁴ V₅⁶_V II₆

29

Musical score for measures 29-32. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano (*p*) dynamic. The bass line consists of eighth-note patterns: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4 in measures 29-30; and G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4 in measures 31-32. The treble line features chords: G4 (measures 29-30) and G4, B4, D5 (measures 31-32). A red box containing the letter 'I' with a red arrow pointing to the right is located below the first measure. Below the bass line, the following chord symbols are written: I₇, VI₉, III₄, IV₇, III₄, II₉. A red box containing the text 'ReM' is located below the first measure.

33

Musical score for measures 33-36. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano-piano (*pp*) dynamic. The bass line consists of eighth-note patterns: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4 in measures 33-34; and G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4 in measures 35-36. The treble line features chords: G4 (measures 33-34) and G4, B4, D5 (measures 35-36). A red box containing the letter 'I' with a red arrow pointing to the right is located below the first measure. Below the bass line, the following chord symbols are written: II₆, II₃, II₇, V₄, II₇, II₆, I₇.

9

We Are The Champions

(compases 8 - 37)

Freddy Mercury
(1946 - 1991)

8

Voz

Piano

I IV I IV I V₆

MibM

14

VI V V V V₇ I

V₇ FaM

19

III₇ VI IV V I III₇

24

IV III II VII_{b7} II II V₃ VII_{b3}

29

VII_{b7} VII_{b5} I II₇ III₆ agg I.M. V₇ I.M. VII

34

V₄ $\text{b}3$ I.M. I I.M. IV I.M. I

Fam

Pedal I

10

The Show Must Go On

(compases 14 - 37)

Freddy Mercury
(1946 - 1991)

14

Voz

Teclado

Sim I I₉ I₄ 3 VI₇ II₃⁴

18

IV₆ VI IV₇ II₃⁴ V₄ 3 #3

21

IV VI I I₉ I₄ 3

24

VI II³ IV VI IV₇ II³

27

V₄ ———— ₃ IV VII³ I I

31

I₉ I₄ ———— ₃ VI₇ II³

1 → Do#m

34

IV₆ VI IV₇ II₃⁴ V₄—#₃ IV

11

A Whole New World

(compases 28 - 48)

Alan Menken (1949)

Tim Rice (1944)

28

Voz

Piano

ReM

V I II₂ V VII₇ VI V₅ VI

32

VI V_{b7} IV IV I₆ IV I₆ VI V₄⁸_{#3} V

36

VII I.M. V₇ I I₆ IV₄

FaM

Pedal I

40

I_6 V_3^4 V_7 I IV_5^6 V_6 II_6 V_4^7 $-VI^{\#3}$ VI I_4^6

45

IV I II_2 V I

12

Über Allen Gipfeln Ist Ruh

(compases 12 - 19)

Liszt
(1811 - 1866)

12 **Langsam, sehr ruhig**

Voz

Piano

pp

↳ **Fam** V₇ I₄ IV₇ I

17

Sempre dolcissimo

Voz

Piano

V₂ **Fa#m** I₆

CAPÍTULO 4

MODULACIÓN CROMÁTICA

MODULACIÓN CROMÁTICA

Este tipo de modulación se caracteriza por entroncar dos tonalidades mediante un vínculo cromático, el cual se establece entre el último acorde de una tonalidad y el primero de la siguiente. Dicho de otra manera, para modular no existe un acorde común entre ambas tonos, sino que la tonalidad sufre una transformación mediante semitonos cromáticos de una o más voces. Con este procedimiento es posible realizar con relativa sencillez modulaciones a tonos alejados de la tonalidad de partida.

Es necesario señalar que en algunos casos dentro de la modulación cromática aparecen notas que se enarmonizan para representar el acorde deseado, es decir, frecuentemente el cromatismo y la enarmonía se presentan de forma simultánea en los procedimientos modulatorios³.

Ejemplo:

The musical score is in 4/4 time and consists of eight measures. The chords are: I (C major), V (G major), I (C major), VII₇ (Bb7), I (C major), IV (F major), V₇ (G7), and I (C major). The notes for the VII₇ chord are highlighted in red. Below the score, arrows point to 'DoM' (C major) and 'Sibm' (Bb major).

³ La explicación del procedimiento moduladorio y el ejemplo fueron redactados y creados respectivamente por los autores de esta tesis luego de haber leído diversos libros de armonía.

1

Bohemian Rhapsody

(compases 17 - 31)

Freddy Mercury
(1946 - 1991)

17 **Slowly**

Voz

Piano *mf*

I VI II II V

↳ SibM

21

I VI II₇ IV₃²=₄⁶ V₆

Bajo Cromático

25

Musical score for measures 25-28. The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a bass line with eighth-note patterns and a treble line with chords and eighth-note patterns. A red box labeled 'MibM' with an arrow points to the first measure of the piano part. Roman numerals are placed below the piano part: I, V₆, VI, II, V₆, V, and V₇.

29

Musical score for measures 29-32. The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a bass line with half notes and a treble line with chords and eighth-note patterns. Roman numerals are placed below the piano part: I, V₆, VI₇, IV_{b3}I.M., and I.

2 Cent Leçons Progressives de Solfège

Leccion N° 36 (compases 30 - 43)

E. Ratez
(1851 - 1934)

30 **Allegretto**

Voz

Piano

I I V₇ I V₇

Do#M

34

I V₇ I V₇ I V₇ I V₇ Sol M

39

V₇ I₄ II₆ V₇ I

3

Soixante Leçons de Solfege

Leccion XII (compases 1 - 5)

J. Guy Ropartz
(1864 - 1955)

Adagio

Voz *p*

Piano *p*

f

f

p

p

I_4^6 II_4^6 II_6 I_4^6 I_6 II IV_6 V
 Pedal I _____

3

VII_{IV}^{b7} IV V_7 VI II_7 I_6 II_5^{b6} V_{IV}^3 I_6
 Do#m

5

II_6 V_{IV}^7 I I I

4

Bohemian Rhapsody

(compases 47 - 60)

Freddy Mercury
(1946 - 1991)

Piano

The image shows a piano score for the Bohemian Rhapsody, specifically measures 47 through 60. The score is written in 4/4 time and B-flat major. It consists of three systems of music. The first system (measures 47-49) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a harmonic accompaniment. Chord symbols I, V6, VI, and II are placed below the bass line. A box labeled 'MibM' with an arrow points to the first measure. The second system (measures 50-51) shows a treble clef with a sixteenth-note arpeggiated figure and a bass clef with a walking bass line. Chord symbols V7, I, and V6 are present. The third system (measures 52-60) continues the bass line with a chromatic descent, indicated by red notes and the label 'Bajo Cromático'. Chord symbols VI, II, and VII I.M. are shown. The score ends with a double bar line and a key signature change to D major.

47

49

50

51

52

59

60

I V₆ VI II

MibM

V₇ I V₆

VI II VII I.M.

Bajo Cromático

55

8^{vb} [I] LaM

IV₆ I₄⁶

Pedal I

58

IV₆ I₄⁶ IV₆ I₄⁶ IV₆ I₄⁶ IV₆ I₄⁶

Pedal I

5

Ave Verum Corpus

(compases 13 - 20)

Mozart
(1756 - 1791)

13

Reduc. Piano

LaM VII^{#6} I₆ II₆ IV₇ V₄ #₃ I

17

I VII^{#3}_{IV} V^{#3} V₇ I

FaM

6

Salut D'Amour

(compases 27 - 43)

E. Elgar
(1857 - 1934)

Piano

27

p

MiM

I IV V_4^6 II^3 II₇

31

p

rit.

I₄ V₇ I₄

Doble Pedal I _____

35 *a tempo*

pp *molto*

I_4 II_7 V_3^4 I_7

SolM

Pedal V

39

IV_3^4 VII_7 V_2 I_6 V_3^4 VII_7 I

7

Feeling Good

(compases 31 - 40)

L. Bricusse (1931)
A. Newley (1931 - 1999)

31

Voz

Piano

Fam

33

Piano

35

37

Musical score for measures 37-38. The piece is in A major (three sharps) and 3/4 time. Measure 37: Treble clef has a quarter rest, followed by a quarter note A, an eighth note G, an eighth note F, a quarter note E, and a quarter note D. Bass clef has a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, and a quarter note F. Measure 38: Treble clef has a quarter rest, followed by a quarter note G, an eighth note F, an eighth note E, a quarter note D, and a quarter note C. Bass clef has a quarter note G, a quarter note F, a quarter note E, and a quarter note D. A triplet of eighth notes (G, F, E) is marked with a '3' in the bass clef.

39

Musical score for measures 39-40. Measure 39: Treble clef has a quarter note A, a quarter note G, a quarter note F, and a quarter note E. Bass clef has a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, and a quarter note F. Measure 40: Treble clef has a quarter note G, an eighth note F, an eighth note E, a quarter note D, and a quarter note C. Bass clef has a quarter note G, a quarter note F, a quarter note E, and a quarter note D.

CAPÍTULO 5

MODULACIÓN ENARMÓNICA

MODULACIÓN ENARMÓNICA

Es una modulación producida entre dos tonalidades que comparten uno o más sonidos comunes entre sí, y que por medio de la conformación de cada tonalidad dichos sonidos reciben otro nombre. Si imaginamos como ejemplo la escala de Mi mayor, específicamente el VI grado con séptima: Do# menor con séptima, y luego a ese mismo acorde le cambiamos el nombre a algunos sonidos, podemos transformarlo en Reb mayor con séptima. Ahora bien, por lo general este sonido que recibe un nuevo nombre formará parte de un acorde que cumplirá una función distinta dentro de la tonalidad de destino. Con este procedimiento es posible realizar con relativa sencillez modulaciones a tonos alejados de la tonalidad de partida.

Es necesario señalar que muchas veces dentro de la modulación enarmónica aparecen notas que se cromatizan para generar el acorde deseado. Es decir, frecuentemente la enarmonía y el cromatismo aparecen de forma simultánea en los procedimientos modulatorios.

Ejemplo:

The image shows a musical score in 2/4 time, illustrating a chromatic modulation. The score is written for piano in two staves. The key signature changes from three sharps (F#, C#, G#) to two flats (Bb, Eb). The modulation occurs at the end of the fifth measure, where the VI7 chord of the first key (F#) is reinterpreted as the V7 chord of the second key (Eb). The notes of the VI7 chord (F#, C#, G#, D) are chromatically lowered to become the notes of the V7 chord (Eb, Bb, Gb, Ab). Below the score, the chord functions are labeled: I, IV, V, I, VI7, V7, I, II6, V7, I. A red box highlights the V7 chord, and a red arrow points from the MiM label to the SolbM label.

1

Widmung

(compases 10 - 19)

R. Schumann
(1810 - 1856)

10

Voz

Piano

LabM V_3^6 IV IV II_{b5} I.M. I_4^6 V_7

13

rit. *a tempo* *p*

I I V_2 IV

I *MiM*

Pedal I _____

15

IV⁷₆ I⁶₄ IV_{6 agr} V¹³₇

17

I I⁶₄ I VII⁴₃
IV V⁷₃
II II₉ VII^{#6}₅ I₆

2

I Will Follow Him

(composas 34 - 55)

Franck Pourcel
(1913 - 2000)

34

Voz

Piano

38

42

SiM

I

III⁴

VI₆

III⁴

IV⁴

I

V₆

I

A₃

V₇

DoM

47

III⁶ VI⁶

51

III⁴ VI⁶ IV⁴

53

IV⁴ V⁶ I

3

My Heart Will Go On

(compases 79 - 102)

James Horner
(1953)

79

Voz

Piano

I VII VI₉ VII

Do#m

83

I V III₇ VI III₄ VII

87

I VII VI₉ VII

91

I VII VI I₄ V₂⁴

95

I VII VI₉ VII

Fam

99

I VII VI VII₄ 3

4

Die Nonne

(compases 25 - 35)

R. Schumann
(1810 - 1856)

25

Voz

Piano

p

↳ Do#m I II₆ V_{#3} I V_{#3} I V_{#3} I

29

V_{#3} VI III IV V_{#3} I VII₆

↳ RebM

Pedal V _____

32

I V₆ VI V₇ IV I₆ II IV₄^{bb6} V₅⁶ I V₁₃ V₂ I₆

5

Nocturno Op. 62 N°1

(compases 27 - 42)

Chopin
(1810 - 1849)

27 *Andante* 3

Piano

dolce

↳ **SIM** I V₇ I II₇ V IV V₅ V₄₇ IV

31 3

VII₇ II I II₄ V₁₃ V₇ I II₇ V₁₃ IV₄

34

I VII_{b5} VII_{b7} II VI₄ II₅ V₆ II VII VII₆ V₇ III II VI

37

sostenuto

V_7^3 → *LabM*

I II_4^6

40

II_4^6 IV I V_7 I

6

Über Allen Gipfeln Ist Ruh

(composes 5 - 15)

Liszt
(1811 - 1886)

5

Voz

Piano

I VI IV II VII V I.M.

↳ **MiM**

9

I VI=I I₆ V_{#3} I₄ V_{#3}

↳ **Do#m**

12

V₇ I₄ IV₇ I

↳ **Fam**

7

Der Hirt

(compases 40 - 53)

Liszt
(1811 - 1886)

40 **Andante Pastorale**

Voz

Piano

p

↳ Sibm V₅⁶ I V₅⁶ I V_{VI}⁶_{b5} VI = I V_{b5}⁶ I

↳ SolbM

45

Voz

Piano

V₅⁶ I V₅⁶ I V₅⁶ V₇

↳ ReM

III. CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

En el desarrollo de este Seminario de Título surgieron diversos tipos de conjeturas y reflexiones con respecto a la existencia y utilización de los procedimientos moduladores en músicas de distintos estilos y géneros. Considerando el material expuesto en este trabajo, entregamos a continuación una serie de ideas y conclusiones que emergen de la temática aquí tratada.

I. El procedimiento que conduce a producir una modulación es una herramienta que si bien se utiliza en la música popular, en ella su frecuencia no es tan alta. Afirmamos esto, ya que en el transcurso de nuestra primera búsqueda y posterior recopilación de ejemplos musicales populares, observamos que un importante porcentaje de esas canciones carecen de recursos modulantes, produciendo armonías de carácter más bien estático. Esto se diferencia de lo que frecuentemente ocurre dentro de la música docta, donde la modulación es un recurso mucho más presente.

II. La experiencia adquirida a raíz este trabajo, sumado a nuestros años de estudio dentro del Departamento de Música y Sonología, nos lleva a afirmar que varias asignaturas basan la enseñanza y práctica de la modulación tomando como elemento principal la tonalidad de destino. Esto en parte, nos parece una limitante para entender en profundidad las características de cada procedimiento. Consideramos que lo más interesante al momento de producirse una modulación no es necesariamente la tonalidad de llegada, sino el proceso en sí mismo que genera una determinada modulación, lo cual produce múltiples tonalidades de destino, otorgándole una mayor riqueza a este recurso.

III. Creemos que al considerar e incluir la música popular y ponerla a la altura de la docta, se puede motivar mucho más al estudiante en su proceso de aprendizaje, debido a que en nuestra sociedad siempre la música popular ha estado mucho más cercana al común de la gente. Es por esta razón que

estamos convencidos que la enseñanza de la música en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile debiera incorporar el estudio y práctica de la música popular en su malla curricular de manera definitiva.

IV. Al elaborar este Seminario, pudimos constatar que frecuentemente en la música popular, el desarrollo y riqueza de las líneas melódicas provoca que el resto de los parámetros musicales pierdan mayor o menor notoriedad para el auditor. Creemos entonces, que pese a la importancia que tiene la melodía en una canción popular, muchas veces la riqueza y el éxito de la composición no radica precisamente en la melodía sino en sus elementos armónicos, como son los acordes, el plan tonal, las modulaciones y el ritmo armónico.

V. Nuestro trabajo se basa mayoritariamente en una recopilación de extractos musicales que corresponden en algunos casos, a reconocidas composiciones de gran valor y prestigio dentro del ámbito de la música docta y popular. Por lo mismo, sugerimos a quien utilice este material, mantener esa comunión y criterio transversal para no caer en la discriminación y segregación del repertorio popular.

VI. Actualmente la bibliografía disponible para enseñar o aprender modulaciones, sólo se remite a una pequeña parte de esta temática, pues no propone el problema en profundidad y sólo se enfoca en la tonalidad de destino luego de producir la modulación. Por lo mismo, con este Seminario pretendemos aportar un nuevo material que puede ser incluido perfectamente en la enseñanza de la Unidad de Modulación que se contempla tanto en las Cátedras de Lectura Musical, Armonía y Ritmo Auditivo entre otras.

VII. Tomando en consideración la enorme bibliografía y discografía utilizada para la elección definitiva de los ejemplos expuestos en este Seminario, pudimos constatar que la modulación por acorde común es la más utilizada; seguida de la modulación por intercambio modal y luego la modulación

repentina. Finalmente, los ejemplos más escasos pertenecen a la modulación cromática junto con la modulación enarmónica.

VIII. Considerando lo anteriormente expuesto en relación a la bibliografía, nos parece muy necesario que nuestra biblioteca Jorge Peña Hen incremente cada vez más la adquisición de textos y partituras de músicas populares del mundo, ya que en su catálogo este material es extremadamente escaso.

ANEXO: lista de partituras analizadas

PARTITURAS ELEGIDAS

Modulación por Acorde Común

1	Lección N° 6, Soixante Leçons vol.1	J. Guy Ropartz
2	Lección N°1, Solfeos Contemporain Vol.II	Albert Beaucamp
3	Girl	John Lennon - Paul McCartney
4	Paparazzi	Stefani Germanotta - RobFusari
5	For No One	John Lennon - Paul McCartney
6	Minueto N° 2 Koch 2	W.A. Mozart
7	Nocturno Op. 37 N° 1	F. Chopin
8	Leccion N° 1, Vingt Leçons de Solfège	Jeanine Rueff
9	Spesso Vibra Per Suo Gioco	Alessandro Scarlatti
10	I Should have Known Better	John Lennon - Paul McCartney
11	I Want to Know what love is	Mick Jones

Modulación por Intercambio Modal

1	Circle of Life	Elton John
2	Leccion N°13. Soixante Leçons vol.1	J. Guy Ropartz
3	We are de Champions	Freddy Mercury
4	Der Lindenbaum	F. Schubert
5	Des Kindes Abendgebet	Maude Valerie White
6	Freudvoll und Leidvollop 18	L.V. Beethoven
7	I'm Stil Standing	Elton John
8	Se Florindo é Fele	Alessandro Scarlatti
9	Leccion N° 8, Solfeos Contemporain Vol. II	Denis Joly
10	Die Beiden Grenadiere Op 49	R. Schumann

Modulación Repentina

1	Alone	B.Steinberg – Tom Kelly
2	Leccion N° 4, Solfeos Contemporain Vol. II	Robert Bariller
3	Blackbird	John Lennon - Paul McCartney
4	Here There And Everywhere	John Lennon - Paul McCartney
5	Leccion N° 7, Solfeos Contemporain Vol. III	Marcel Lanquetuit
6	Save Me	Brian May
7	Whe Are The World	M. Jackson – L. Richie
8	Leccion N° 8, Solfeos Contemporain Vol. II	Jeanine Rueff
9	Whe Are The Champions	Freddy Mercury
10	The Show Must Go On	Freddy Mercury
11	A Whole New World	Alan Menken – Tim Rice
12	Über Allen Gipfeln Ist Ruh	F. Liszt

Modulación Cromática

1	Bohemian Rhapsody	Freddy Mercury
2	Lección N° 36, Cent Leçons Progressives	E. Ratez
3	Leccion N°12, Soixante Leçons vol.1	J. Guy Ropartz
4	Bohemian Rhapsody	Freddy Mercury
5	Ave Verum Corpus	W.A. Mozart
6	Salut d Amour	E. Elgar
7	Feeling Good	L. Bricusse – A. Newley

Modulación Enarmónica

1	Widmung	R. Schumann
2	I Will Follow Him	Franck Pourcel
3	My Heart Will Go On	James Horner
4	Die Nonne	R. Schumann
5	Nocturno Op 62 N°1	F. Chopin
6	Über Allen Gipfeln Ist Ruh	F. Liszt
7	Der Hirt	F.Liszt

BIBLIOGRAFÍA

- [1]. ARMS FISHER, WILLIAM. "*Sixty Irish songs for high voice*". New York: Dover Publications, INC, 2003
- [2]. BACH, JOHANN SEBASTIAN. "*Tokkaten, fantasie und Fuge A moll*". Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1920.
- [3]. BACH, JOHANN SEBASTIAN. "*Invenciones y sinfonías*". Munich, Alemania: G. Henle Verlag, 1979.
- [4]. BACH, JOHANN SEBASTIAN. "*Kleine Praludien Fufhetten*". Munich: *Urtext; 1987*
- [5]. BAKER, ED. "*Blues riffs for piano*". New York: *Charry Lane Music Company, 1995.*
- [6]. BARTOK, BELA ."*Mikrokosmos Vol I al V*". Florida, USA: Hawkes Music Publishers Ltda, 1987.
- [7]. BEAUCAMP, ALBERT. "*Solfeos Contemporanea Vol I al V*". Paris: Gerard Billaudot, 1957.
- [8]. BEETHOVEN, L. VAN. "*Sonatas forthe Piano vol I y II*". Berlin: *Urtext edition, 1769.*
- [9]. BEETHOVEN, L. VAN. "*20 Lieder*". Buenos Aires: Ricordi, 1946.
- [10]. BENWARD, BRUCE Y J. TIMOTHY KOLOSICK. "*Sightsinging and Ear training*". U.S.A: C. Brown Publishers, 1989.

- [11]. CAMPOS, CARLOS. *“Salsa y afrocubans montunos”*. USA: C&C Music, 1996.
- [12]. CHAUSSON, ERNEST. *“Selected Songs For voice and piano”*. New York: Dover Publications, INC, 1998.
- [13]. CHOPIN, FRÉDÉRIC. *“Nocturnes”*. Leipzig: Edition C.F. Peters, 1904.
- [14]. CHOPIN, FRÉDÉRIC. *“Pianoforte - werke”*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1913.
- [15]. CHOPIN, FRÉDÉRIC. *“Preludios y Rondo revision par C. Debussy”*. Paris: Durand & Cie, 1915.
- [16]. CHOPIN, FRÉDÉRIC. *“Baladas e Impromptus”*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1957.
- [17]. CHOPIN, FRÉDÉRIC. *“Estudios para Piano”*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1957.
- [18]. CLEMENTI, MUZIO. *“32 sonatinas y rondoes para piano”*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1958.
- [19]. CONTRERAS, SILVIA. *“Repertorio didáctico musical volumen I”*. Santiago: Facultad de Artes U.Chile, 2002.
- [20]. CONTRERAS, SILVIA Y JULIA GRANDELA. *“Del piano a la armonía”*. Santiago: Facultad de Artes U.Chile, 2005.
- [21]. CORTÉS VILLA, FERNANDO. *“Clasicos y Romanticas para Teclado”*. Santiago: Facultad de Artes U.Chile, 2003.

- [22]. CZERNY, CARL. *"160 petites etudes"*. Leipzig: Peters, 1982.
- [23]. CZERNY, CARL. *"Schule der geläufigkeit"*. Leipzig: Parlow, 1986.
- [24]. CZERNY, CARL. *"Practical method for beginners"*. Leipzig: Schirmer, 1988.
- [25]. DALCROZZE, E. JAQUES. *"Thirty Melodic Lessons in solfege"*. Paris: MusiKinesis, 2004.
- [26]. DE LA MOTTE, DIETHER. *"Armonía"*. Barcelona: Idea Books S.A, 1998.
- [27]. DEBUSSY, CLAUDE. *"Preludes pour piano seul I-II"*. Amsterdam: Broekmans& Van Poppel, 1968.
- [28]. DUPARC, HENRI. *"Complete songs for voice and piano"*. New York: Dover Publications, INC, 1995.
- [29]. EDLUND, LARS. *"Modus Novus"*. New York: Wilhelm Hansen / Chester Music, 1963.
- [30]. EDLUND, LARS. *"Modus Vetus"*. New York: Wilhelm Hansen / Chester Music, 1963.
- [31]. FAURÉ, GABRIEL. *"30 songs for voice and piano"*. New York: International Music Company, 1953.
- [32]. GALLON, NOËL. *"Solfege a 2 voix"*. Paris: Henry Lemoine, 1927.
- [33]. HALE, PHILIP. *"French art songs of the nineteenth century 39 works BerlioztoDebussy"*. New York: Dover Publications, INC, 1978.

- [34]. HINDEMITH, PAUL. "Adiestramiento elemental para músicos". Buenos Aires: Ricordi Americana, 1949.
- [35]. HINDEMITH, PAUL. "*Curso condensado de armonía tradicional con predominio de ejercicios y un mínimo de Reglas*". Buenos Aires: Ricordi Americana, 1954.
- [36]. HINDEMITH, PAUL. "*Armonía Tradicional*". Buenos Aires: Ricordi Americana, 1959.
- [37]. HORNER, JAMES. "*Titanic piano selection*". USA: Music Publishing INC., 1997.
- [38]. KLEINMICHEL, RICH. "*32 Sonatinen Rondos und Vortrags stücke for klavier zweihanding*". Germany: Steingraber, 1934
- [39]. KODALY, ZOLTÁN. "*Tricinia*". Hungary: Boosey&Hawkes, 1963.
- [40]. KONOWITZ, BERT. "*Blues and Jazz*". USA: Alfred Music Publishing, 1999.
- [41]. KORSAKOV, NICOLAY RIMSKY. "*Tratado practico de Armonia*". Buenos Aires: Ricordi, 1947
- [42]. KREHBIEL, HENRY EDWARD. "*Thirty arias for mezzo-soprano voice and piano*". New York: Dover Publications, INC, 2004.
- [43]. LIGETI, GYÖRGY. "*Fünf Stücke*". Mainz: SchottMusik, 1999.
- [44]. LISZT, FRANZ. "*30 Mélodies pour chant et piano*". Paris: Edition Classique A. Durand &Fils, 1932.

- [45]. LISZT, FRANZ. *“Thirty songs for high voice”*. New York: Dover Publications, INC, 1975.
- [46]. MANDYCZEWSKI, EUSEBIUS. *“Complete songs for solo voice and piano series I”*. New York: Dover Publications, INC, 1979.
- [47]. MATEU, MIGUEL ANGEL. *“Armonia Practica”*. Valencia, España: Ab Musica, 2006.
- [48]. MENDELSSOHN, FELIX. *“Lieder ohneworte fur piano forte solo”*. Leipzig: Peters, 1989.
- [49]. MENDELSSOHN, FELIX. *“Songs for voice and piano”*. New York: Dover Publications, INC, 2002.
- [50]. MORALES, MARÍA SOLEDAD. *“Manual de Armonía”*. Santiago: Ediciones musicales-INTEM, 1989.
- [51]. MORRIS, REGINALD OWEN. *“Figured Harmony at the Keyboard”*. London: Oxford University Press, 1960.
- [52]. MOYA, ROGELIO. *“Latin Groove for creative”*. California: Mayas Music Publishing Inc., 2001.
- [53]. MOZART, WOLFGANG AMADEUS. *“Lieder para una voz con acompañamiento”*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956.
- [54]. MOZART, WOLFGANG AMADEUS. *“Piano Sonatas I-II”*. Munich: Urtext, 1986.

- [55]. PARISOTTI, ALESSANDRO. "*Arias antiguas para canto y piano Vol I*". Buenos Aires. Ricordi Americana.
- [56]. PISTON, WALTER. "Armonia". Barcelona: Idea Books S.A, 2001.
- [57]. ROPARTZ, J. GUY. "Soixante leçons vol.1". Paris: Alphonse Leduc& Cie, 1909.
- [58]. RUEFF, JEANINE. "Vingt leçons de solfège avec accompagnement de piano". Paris: Alphonse Leduc& Cie, 1957.
- [59]. SCHOENBERG, ARNOLD. "Tratado de Armonia". Madrid: Real Musica, 1990.
- [60]. SCHOENBERG, ARNOLD. "Funciones estructurales de la Armonia". Barcelona: Idea Books S.A, 1999.
- [61]. SCHUMANN, ROBERT. "Álbum para la Juventud Y Escenas Infantiles". Buenos Aires: Ricordi Americana, 1957.
- [62]. SPERRY, PAUL. "American Art Songs of the Turn of the Century". New York: Dover Publications, INC, 1991.
- [63]. WAISS, ELENA Y RENE AMENGUAL. "Selección de clásicos". Santiago: Escuela Moderna de Musica, 1951.
- [64]. WAISS, ELENA Y RENE AMENGUAL. "Maestros del clavecín". Santiago: Universitaria, 1954.
- [65]. WOLF, HUGO. "The complete Morike songs". New York: Dover Publications, INC, 1982.

- [66]. ZAMACOIS, JOAQUIN. "Tratado de Armonia". España: Span Press, 1997.
- [67]. ZAMACOIS, LAMBERT ALFONSO. "LAZ metodo graduado de solfeo vol I - V". Barcelona: Boileau, 1945.