

CLAVE DE TRANSPOSICION MUSICAL Y TONALIDAD LIBRE

PRIMERA PARTE

AUTOR

VICTOR LUIS ESCANDÓN VIVAS

1. INTRODUCCION

La clave de transposición musical y tonalidad libre surge a raíz de la necesidad de impulsar nuevas formas de composición e interpretación musical donde se pueda aprovechar al máximo las posibilidades sonoras y tonales, de tal manera que una obra pueda interpretarse abandonando la posibilidad única y la especificación con que las claves tradicionales han marcado el derrotero interpretativo de las composiciones musicales.

Permítanme tomar un gran párrafo del tratado de armonía III de Joaquín Zamacois.

“Es cierto que a través del tiempo, la música ha sufrido innumerables cambios, pero hay unos que han predominado por siglos y otros que han sucumbido en el implacable paso de la transformación musical, se han creado cantidad de tendencias, escuelas, estilos, épocas y es indudable que la música ha evolucionado.

Claro está que los cambios se han dado más por las genialidades de los grandes compositores que por las genialidades de los grandes pedagogos. Los métodos y técnicas en la enseñanza musical son insuficientes frente a la gran necesidad de crear nuevas formas”.

Veamos a saltos agigantados la evolución de la música y desde luego de las técnicas de escritura musical.

“La homofonía de los pueblos primitivos, el organum, la diafonía, el discantus, el fabordón empiezan un largo camino evolutivo de la música hasta su pleno apogeo en el siglo XVI donde se dieron aspectos fundamentales como Tonalidad (antiguas escalas Griegas), acordes (Los de tres sonidos). En el siglo XVII las escalas Griegas y Gregorianas ceden el puesto a la que nosotros llamamos tonalidad clásica de acuerdo con el proceso evolutivo. Los instrumentos musicales fueron apareciendo tímidamente durante el reinado de la polifonía y conquistaron lugares muy importantes dando origen a estilos propios de escritura y géneros de composición enriqueciendo las formas armónicas y contrapuntísticas. La calidad sonora instrumental abre paso a las tonalidades Mayores y menores, aparecen las modulaciones tonales y se ejecutan básicamente acordes mayores, menores y los de séptima de dominante. Luego el cromatismo empieza a florecer dentro de la tonalidad clásica paulatinamente, la contextura melódica se basa en tres funciones tonales firmemente establecidas la de subdominante, la de dominante y la de tónica. En el romanticismo se deja sentir con impresiones deliberadas que aspiran a dar sensaciones de lejanía, de poesía, de interrogaciones mostrando la armonía en función del efecto. La intervención de las notas extrañas enriquece la armonía en sus encuentros disonantes con

los acordes dentro de los cuales se desenvuelven. La orquesta amplía sus medios de acción y con ello su lenguaje expresivo. La influencia Wagneriana hizo que el lenguaje armónico y orquestal subiera extraordinariamente de tono. La gran mayoría de los que cultivaban este género en su estilo especialmente melódico, enriquecieron cada vez más sus armonizaciones. Las escuelas nacionalistas buscan en el folclor y en sus antiguos cantos religiosos la expresión meloarmónica de su música. Luego ni las disonancias ni los acordes están obligados a movimientos resolutivos determinados; es la sonoridad del conjunto que forma el acorde en bloque lo que interesa. Hay una marcadísima tendencia a emplear acordes nuevos. Su estilo de escritura es de amplio sentido vertical, desprovisto de contrapuntismos y confiando en la expresividad derivada del efecto del acorde. Se emplean abundantes sucesiones prohibidas por la armonía tradicional. A partir de allí se declara la libertad absoluta en el manejo de la composición sin más reglas que las que su inspiración creadora le dicte. La música moderna considera agotado el sistema tonal clásico y se adopta una serie de doce sonidos distintos (escala cromática) distribuidos como base de la melodía, la polifonía y la armonía de una composición. Esto es producto del afán desmedido de evolucionar pero sin causas concretas, se confunde la atonalidad con una forma de escritura musical libre, pero poco a poco la modernidad vuelve a encausarse por las formas tonales si entendemos que donde hay secuencias armónicas y melodía siempre estará enmarcada en un hilo tonal predominante donde juegan un papel importante las modulaciones, los cromatismos, las disonancias, el efecto y en fin todo lo que la inspiración del compositor muestra, dejando ver el sentido tonal con todos estos aspectos” (Tomado de Tratado de armonía III de Joaquín Zamacois).

Seguramente la capacidad técnica de la estructura gramatical se ha colmado, y es que es una verdadera proeza que las claves tradicionales hayan aguantado tantos siglos, moviéndose dentro de una estructura fija, desperdiciando la exploración de diferentes posibilidades sonoras y tonales. A toda esta época quiero llamarla **“LA ÉPOCA DEL FIJISMO MUSICAL”**.

Con la aparición de **“LA CLAVE DE TRANSPOSICIÓN MUSICAL Y TONALIDAD LIBRE”** (o clave móvil) que, a mi parecer, reúne todas las características técnicas necesarias para emprender el vuelo en la creatividad musical, podemos darle la bienvenida a la **“ÉPOCA DE LA MÚSICA MOVIL”**. y abrir nuevos caminos, estilos, técnicas y géneros de composición e interpretación musical.

Estos conceptos, (La clave de transporte y tonalidad libre) muy seguramente se venían buscando desde la misma época de Juan Sebastián Bach según mis análisis, porque se nota en su música, sobre todo en las fugas, la imperante necesidad de salirse de los esquemas propuestos en la estructura de la gramática musical, pero se ve encasillado en ella, porque las claves tradicionales no brindaban las características técnicas suficientes para que el genio más grande de todos los genios pudiera plasmar toda su capacidad creadora.

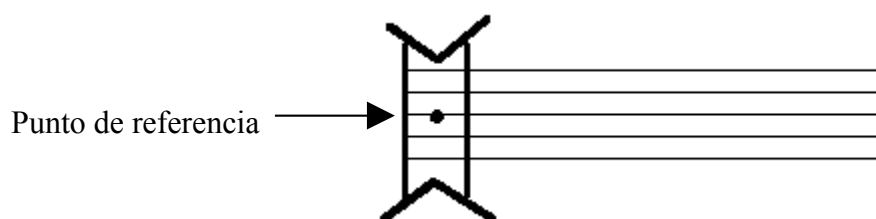
Pero la necesidad de salirse de las estructuras del **“FIJISMO”** se nota en la preocupación de muchos pedagogos como André Gedalge en su método *L’enseignement de la musique*, Pozzoli con sus métodos de solfeos hablados y cantados, Orff, entre otros que proponen el pentagrama móvil, pentagrama sin claves, o el dominio de todas las claves en los ejercicios de solfeo. Ellos sentaron un precedente en esta búsqueda y ahora quiero complementarla y mostrarla al mundo que, les garantizo, esta nueva clave es el camino para abrir puertas a la nueva fuerza creadora musical de nuestro mundo. Servirá, además,

para solucionar el antiquísimo problema de la enseñanza de la transposición musical donde hasta ahora no hay un método práctico y evolutivo que enseñe a los estudiantes en forma técnica la transposición musical.

2. FUNCIÓN

La clave de transporte se representa por medio de dos líneas paralelas verticales unidas en sus extremos por dos ángulos que tienen su vértice apuntando al interior de la figura señalando el punto ubicado dentro del símbolo al que llamamos punto de referencia.

CLAVE DE TRANSPOSICIÓN MUSICAL



3. FUNCION DEL PUNTO DE REFERENCIA.

Establece el nombre de las notas en las líneas y los espacios del pentagrama dependiendo del nombre que se le asigne, reemplazando de esta forma las claves que conocemos.

Ejemplo N° 1



En el ejemplo N° 1, si al punto lo denominamos Do, las notas que aparecen recibirán los nombres Do, Re, Mi, Si, Do, respectivamente reemplazando a la clave de Do en tercera línea así:



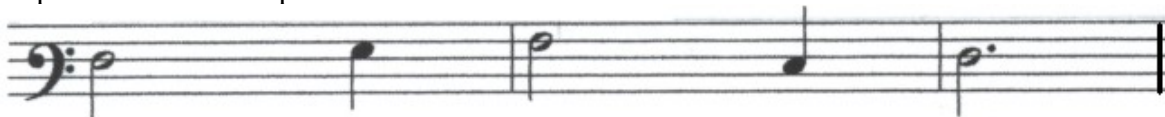
Si al punto se le denomina RE, las notas toman los nombres Re, Mi, Fa, Do, Re, respectivamente reemplazando a la clave de Fa en cuarta línea así:



Si al punto se le denomina Mi, las notas toman los nombres Mi, Fa, Sol, Re, Mi, respectivamente reemplazando la clave de Do en segunda línea así:



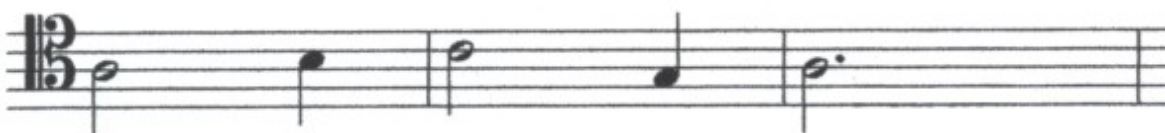
Si al punto se le denomina Fa, las notas toman los nombres Fa, Sol, La, Mí, Fa, respectivamente reemplazando la clave de Fa en tercera línea así:



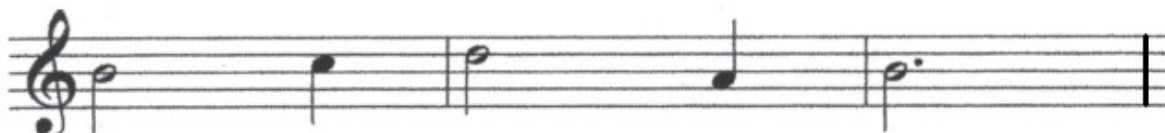
Si al punto se le denomina Sol, las notas toman los nombres Sol, La, Si, Fa, Sol, respectivamente reemplazando la clave de de Do en primera línea así:



Si al punto lo denominamos La, las notas toman los nombres La, Si, Do, Sol, La, respectivamente reemplazando la clave de Do en cuarta línea así:



Si al punto lo denominamos Si, las notas toman los nombres Si, Do, Re, Si, Do, respectivamente reemplazando la clave de sol así:



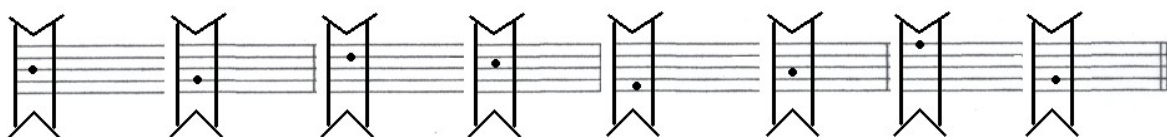
En esta primera parte no podemos poner en práctica el solfeo melódico, pues el objetivo primordial es el dominio de los ejercicios en sus diferentes posibilidades de transporte

mediante la lectura rítmica o el solfeo hablado, reemplazando de esta forma la sustitución de claves, como lo había dicho anteriormente.

4. UBICACIÓN DEL PUNTO DE REFERENCIA.

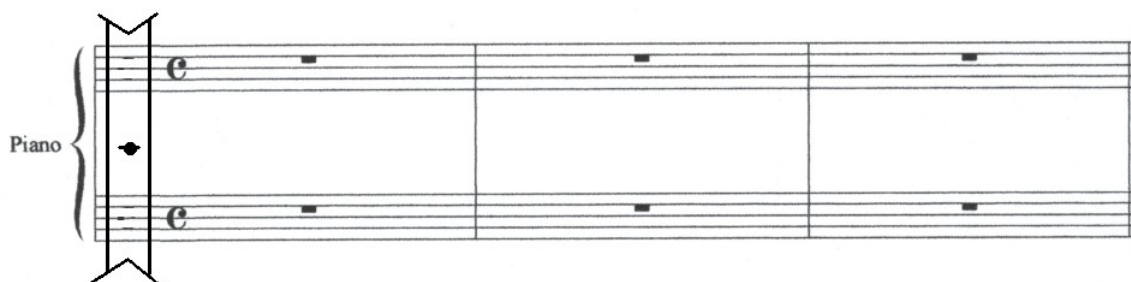
La ubicación del punto de referencia va de acuerdo a la conveniencia de cada partitura y puede variar de sitio como se muestra en el ejemplo N° 2.

Ejemplo N° 2.



Puede ubicarse también entre dos pentagramas cumpliendo su función en partituras para teclado o cualquier otro que requiera su escritura sobre dos pentagramas o en la utilización de ejercicios de armonía y contrapunto, tales como en los arreglos de dos, tres, cuatro o más voces o partes.

Ejemplo N° 3.



5. LA CLAVE DE TRANSPORTE EN TONALIDADES MAYORES.

En las claves tradicionales se conoce una tonalidad mayor por su armadura escrita al inicio de una partitura perpetuando la obra en dicha tonalidad en la que siempre será tocada.

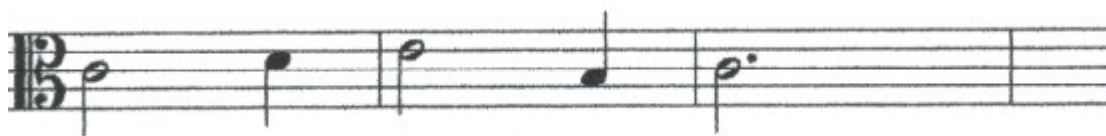
En la clave de transporte no es necesario escribir la armadura ya que esta se obtiene según el nombre que se le de al punto de referencia como se explica en el siguiente ejemplo.

Ejemplo N° 4.



Si en el anterior ejemplo al punto lo denominamos Do, la tonalidad será Do Mayor donde no hay que agregar sostenidos ni bemoles y estaríamos sustituyendo la clave de Do así:

Ejemplo N° 4.1.



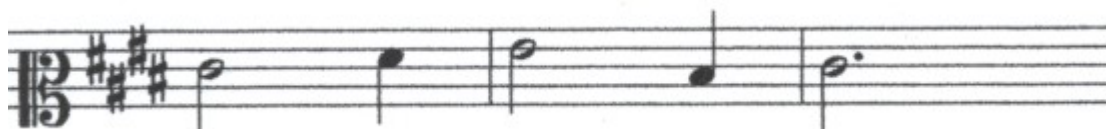
Si al punto de referencia en el ejemplo N° 4 lo denominamos Re, la tonalidad será Re Mayor; aquí debemos tener en cuenta las notas Fa# y Do# sin necesidad de escribirlas en las partituras si no en la práctica (De hecho sabemos que un músico domina las tonalidades por la práctica de ellas mas no porque estén implícitas en un papel). Estaremos sustituyendo, entonces, a la clave de Fa así:

Ejemplo N° 4.2.



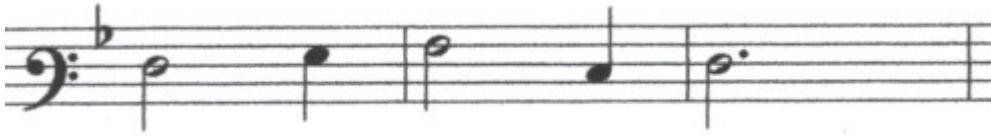
En el ejemplo N° 4 si al punto de referencia lo denominamos MI. La tonalidad será Mi mayor reemplazando la clave de Do en segunda línea (creo que no hay necesidad de hacer aclaraciones al respecto porque sé que entienden las sugerencias que hay que seguir.

Ejemplo N° 4.3.



Si al punto en el ejemplo N° 4 lo denominamos fa, la tonalidad será fa Mayor, reemplazando la clave de Fa en tercera línea así:

Ejemplo N° 4.4.



Podemos también tomar el punto como:

Sol (sol mayor), La (la mayor), Si (si mayor),
 , Do# (Do sostenido Mayor)
), Reb (Re bemol mayor), Mib (Mi bemol mayor), Fa# (Fa sostenido mayor), Solb (Sol bemol mayor), Fa# (Fa sostenido mayor), Lab (la bemol mayor), y Sib (Si bemol mayor).
 Teniendo en cuenta siempre que según el nombre que le demos al punto de referencia, será el nombre de la tonalidad mayor(o su relativo menor al que más adelante centraremos la atención) en la que debemos ejecutar el ejercicio; así la clave de transporte nos brinda, en un solo ejercicio, la posibilidad de practicar todas las tonalidades.

Hay que tener en cuenta las alteraciones pasajeras que ocurren en una obra y darles su correspondiente ubicación y valor al ser transportadas a una determinada tonalidad como lo muestra el ejemplo N° 5.

Ejemplo N° 5



Si en este ejemplo se toma el punto como Do, se ejecutará en Do Mayor y no expondrá ningún problema.

NOTA: Los pentagramas ubicados en la parte inferior son utilizados solamente para explicar el desarrollo y el funcionamiento de la clave de transporte.

Ejemplo N° 5.1.



Si en el mismo ejemplo tomamos el punto como una nota diferente a Do, debemos tener en cuenta, además de las alteraciones pasajeras presentadas en el ejercicio, los sostenidos o bemoles de estructura para mantener intacta la escritura melódica del ejercicio.

Es aconsejable, entonces, tener en cuenta las siguientes recomendaciones.

1. Si en una tonalidad con sostenidos de estructura, en su recorrido melódico, se presenta sobre alguno de sus sostenidos un bemol producto de una alteración pasajera, la nota se convierte en becuadro.
2. Si en una tonalidad con sostenidos de estructura, en su recorrido melódico, se presenta sobre alguno de sus sostenidos otro sostenido producto de una alteración pasajera, la nota se convertirá en Doble sostenido.
3. Si en una tonalidad con bemoles de estructura, en su recorrido melódico se presenta sobre alguno de sus bemoles un sostenido producto de una alteración pasajera, la nota se convierte en becuadro.
4. Si en una tonalidad con bemoles de estructura, en su recorrido melódico se presenta en alguno de sus bemoles un bemol, producto de una alteración pasajera, la nota se convierte en doble bemol.

Si en el ejemplo N° 5 tomamos el punto de referencia como Mi bemol, la tonalidad en que estaremos ejecutando el ejercicio será mi bemol mayor. Este es uno de los casos en que hay que tener en cuenta las recomendaciones mencionadas anteriormente.

Ejemplo N° 5.1.



La gráfica anterior nos muestra en el pentagrama inferior la forma como sería interpretado el ejercicio si en la clave de transporte tomamos el punto de referencia como Mi bemol.

Observamos un ascenso cromático de la segunda nota del primer compás (#) y como la tonalidad Mi bemol posee tres bemoles de estructura (si bemol, Mi bemol, La bemol), debemos tener presente la recomendación N° 3; lo mismo ocurre en el tercer y quinto compás del ejercicio.

Tomemos ahora el ejercicio N° 5 denominando Fa sostenido al punto de referencia (recomendación N° 2 para el primero y quinto compás y recomendación N° 1 para el sexto compás).

Ejemplo N° 5.2.



Creo que en los ejemplos anteriores hay suficiente ilustración para demostrar la funcionalidad de la clave de transporte. Lo importante es adquirir la practica para realizarlo directamente sin necesidad de recurrir a pentagramas aparte.

5. LA CLAVE DE TRANSPORTE EN TONALIDADES MENORES

Como sabemos, una tonalidad menor se conoce porque tiene la misma armadura de su relativo Mayor y la asignación de sensible.

En la clave de transporte, la asignación de la sensible de la tonalidad menor se realiza por medio de un sostenido para elevar su séptimo grado y darle su carácter; La tónica de la tonalidad menor se ubicará una tercera inferior o una sexta superior al punto de referencia.

He aquí un sencillo ejemplo de tonalidad menor.

Ejemplo N° 6



En el ejemplo N° 6 si al punto lo denominamos Do, la tonalidad será la menor; si al punto lo denominamos Re, la tonalidad será si menor; Si lo denominamos Mi, la tonalidad será Do sostenido menor; si lo denominamos Fa, la tonalidad será Re menor; etc.. al punto de referencia debemos denominarlo como su relativo Mayor.

De todas formas cualquiera que sea el nombre que le demos al punto de referencia y le demos todo el tratamiento de lo expuesto en tonalidades mayores, la tonalidad resultante será su relativo menor.

En los siguientes ejercicios de aclaración, aparecen dos pentagramas : el superior en clave de transporte y el inferior en claves tradicionales.

Si tomamos el punto como do, la tonalidad será la menor.

Ejemplo 6.1.



Si tomamos el punto como Re, la tonalidad será Si menor.

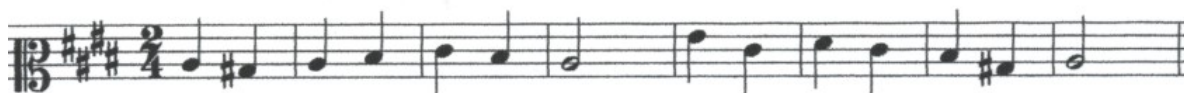
Ejemplo 6.2.



Tomando el punto como Mi , la tonalidad es Do sostenido menor.

Ejemplo 6.3.





Tomando el punto como Fa, la tonalidad es Re menor.
Ejemplo 6.4.



Si al punto de referencia lo denominamos Sol, la tonalidad es Mi menor.

Ejemplo 6.5.



Si al punto de referencia lo denominamos La, la tonalidad es Fa sostenido menor.

Ejemplo 6.6.



Si al punto lo denominamos Mi bemol, la tonalidad será Do menor.

Ejemplo 6.7.



Podemos seguir realizando ejercicios con el ejemplo N° 6, pero creo que con los anteriores son suficientes para explicar la funcionalidad de la clave de transporte en tonalidades menores.

RECUERDE: Los pentagramas ubicados en la parte inferior son utilizados solamente para explicar el desarrollo y el funcionamiento de la clave de transporte.

6. LA CLAVE DE TRANSPORTE EN LA MODULACIÓN

El término modulación expresa el paso de una tonalidad a otra mediante un periodo transitivo (Proceso moduladorio). Este periodo transitivo nos aparta del centro de atracción representado por la tónica antigua y conduce al de la nueva tónica.

Es lógico que para modular a una nueva tonalidad se debe utilizar una armadura diferente a la axial y es aquí donde la clave de transporte obtiene una armadura fija para establecer una nueva tonalidad.

Para este proceso debemos tener en cuenta dos grupos modulatorios.

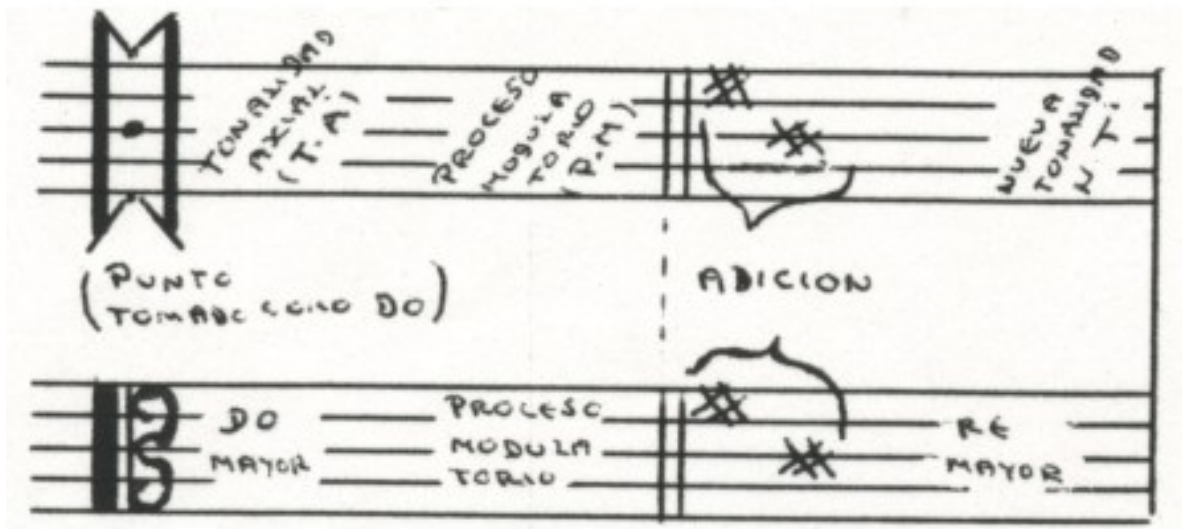
- A. Un primer grupo que contiene sostenidos de estructura(*1) a los que pertenecen modulaciones a una segunda Mayor, una tercera Mayor, Una cuarta aumentada, una quinta justa, una sexta mayor, una séptima mayor y la modulación de semitono cromático ascendente.

Para este primer grupo debemos tener en cuenta dos recomendaciones:

1. Si la tonalidad axial es Do mayor o su relativo, o una tonalidad que contiene sostenidos de estructura y la modulación contiene, también, sostenidos de estructura los adicionamos.

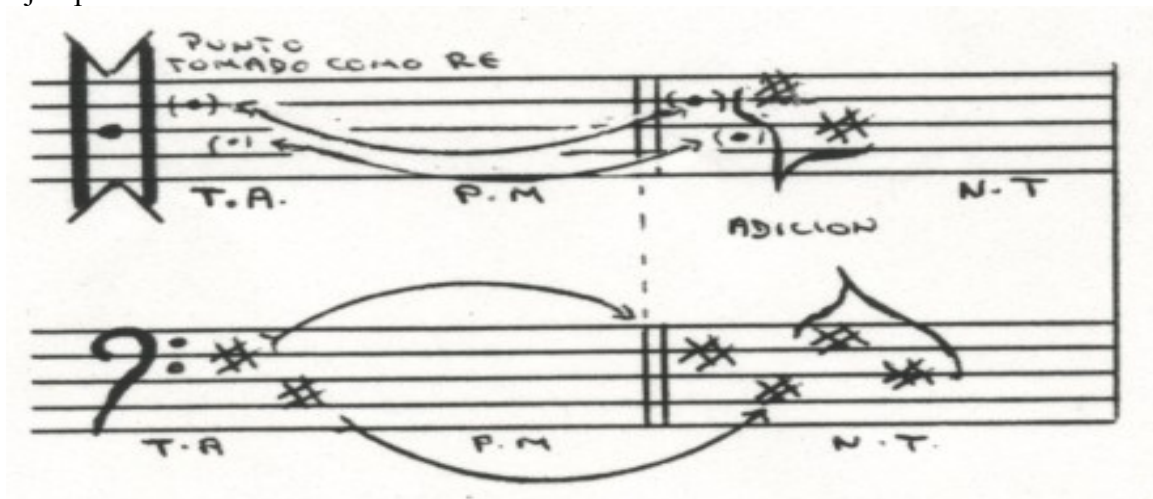
La explicación a esta recomendación es que si nosotros tomamos una tonalidad con los requisitos anteriores y mediante un proceso moduladorio modulamos a una segunda mayor, estamos adicionando a la antigua tonalidad los sostenidos de estructura que contiene la nueva tonalidad.

Ejemplo N° 7



Si la tonalidad axial es Do mayor y modulamos a una segunda mayor (re mayor) adicionamos los sostenidos de estructura de la nueva tonalidad.

Ejemplo N° 7.1.



Si la modulación se realizara a partir de Re mayor a una segunda mayor Mi mayor observamos que la nueva tonalidad conserva los sostenidos de estructura de la tonalidad axial a los que se adicionan los sostenidos de estructura de la nueva tonalidad. Si la modulación se realizara a partir de Mi mayor a una segunda mayor Fa sostenido mayor observamos que la nueva tonalidad conserva los sostenidos de estructura de la tonalidad axial a los que se adicionan los sostenidos de estructura de la nueva tonalidad.

Ejemplo N° 7.2.



Si la modulación se realizara a partir de Sol mayor a una segunda mayor La mayor observamos que la nueva tonalidad conserva los sostenidos de estructura de la tonalidad axial a los que se adicionan los sostenidos de estructura de la nueva tonalidad.

Ejemplo N° 7.3.



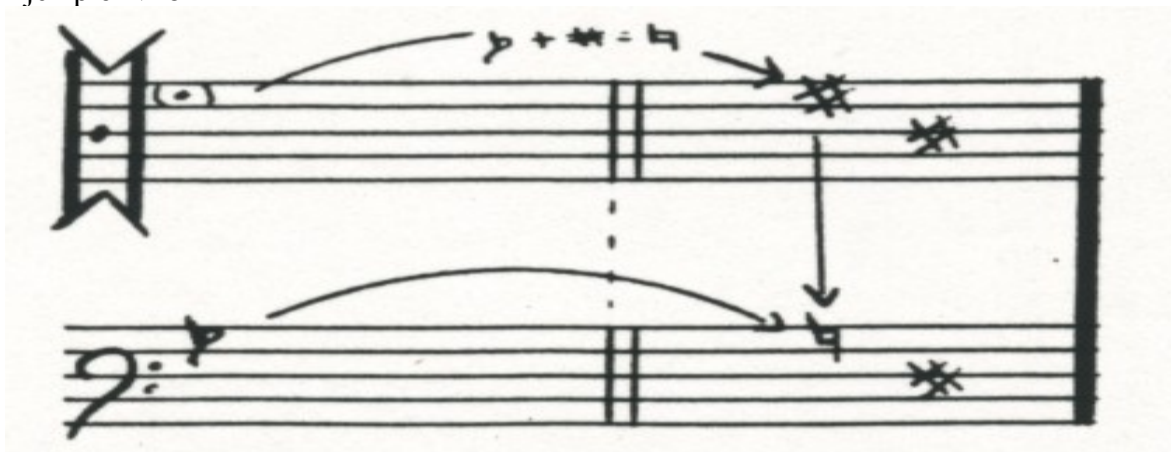
Podríamos seguir realizando ejemplos en la explicación del funcionamiento de la clave de transporte pero lo dejo al buen entendimiento de las personas para el desarrollo de los procesos de modulación en la clave de transporte según los requisitos y recomendaciones para este punto.

2. Si la tonalidad axial contiene bemoles de estructura (2) y la modulación contiene sostenidos de estructura, se convertirán en becuadro aquellos sostenidos y bemoles de estructura que coincidan en sus notas conservando las demás.

Tomemos nuevamente el ejemplo de modulación a una segunda mayor.

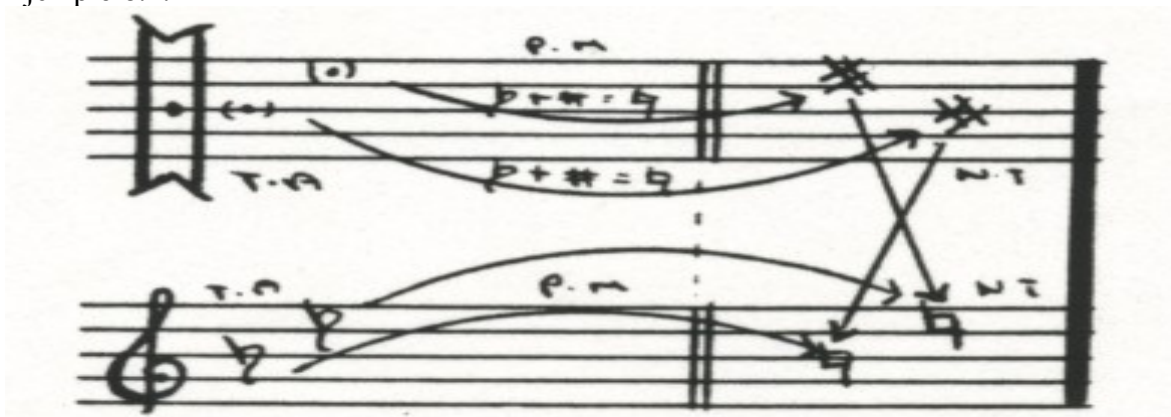
Si al punto de referencia lo denominamos Fa, la tonalidad resultante es Fa mayor (o su relativo re menor); Si realizamos a partir de Fa mayor una modulación a una segunda mayor, podemos apreciar el convertimiento a becuadro del bemol de estructura de la tonalidad axial al coincidir con un sostenido de estructura de la tonalidad resultante dejando activo un solo sostenido de estructura (en este caso fa sostenido).

Ejemplo N° 8



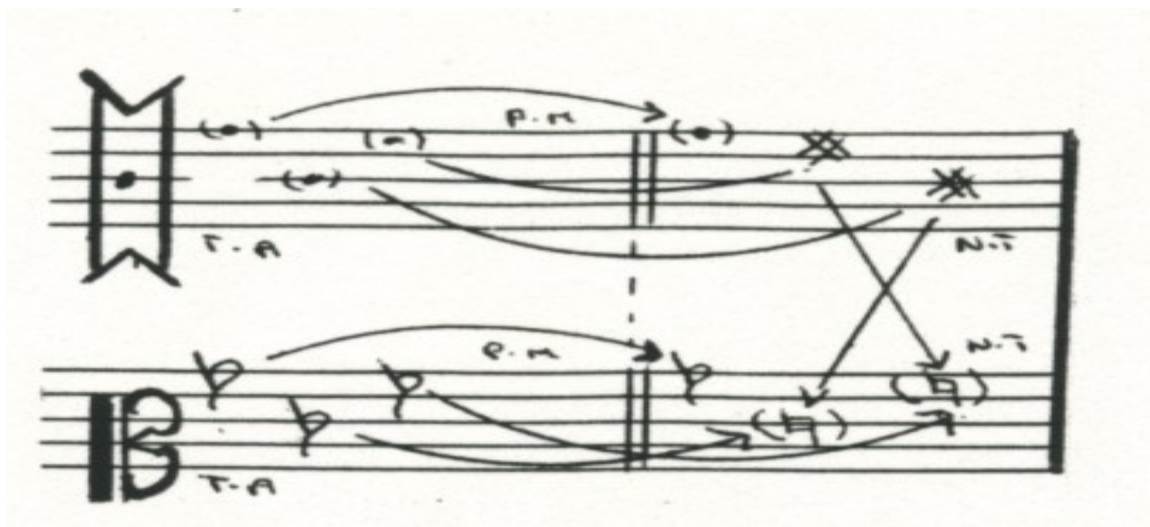
Si al punto de referencia lo denominamos si bemol (Tonalidad si bemol mayor) y realizamos una modulación a una segunda mayor, (Do mayor) resulta de la coincidencia de los becuadros de estructura con los sostenidos de estructura correspondientes a la modulación a una segunda mayor que se convierten en becuadros en la tonalidad resultante.

Ejemplo 8.1.



Si al punto de referencia lo denominamos mi bemol (Mi bemol mayor) al realizar una modulación a su segunda mayor (Fa mayor), los bemoles de estructura son mayoría frente a los dos sostenidos de estructura (dos sostenidos) que al coincidir convirtiéndose en becuadros dejan a un bemol de estructura solitario (en este caso Si bemol) así:

Ejemplo N° 8.2.



De esta forma y atendiendo a las dos recomendaciones anteriores podemos realizar una gran cantidad de ejercicios que contengan procesos modulatorios de diferente índole.

Presento a continuación esquemas modulatorios con sostenidos de estructura pertenecientes al primer grupo.

9. ESQUEMAS MODULATORIOS CON SOSTENIDOS DE ESTRUCTURA

9.1 Modulación a una quinta justa.



9.2 Modulación a una Segunda Mayor.



9.3 Modulación a una Sexta Mayor.



9.4 Modulación a una Tercera Mayor.



9.5 Modulación a una Séptima Mayor.



9.6 Modulación a una Cuarta aumentada.



9.7 Modulación de semitono cromático ascendente.



- B. Un segundo grupo que contiene bemoles de estructura a los que pertenecen las Modulaciones a una segunda menor, una tercera menor, una cuarta justa, una quinta disminuida, una sexta menor, una séptima menor y la modulación de semitono cromático descendente.

En este segundo grupo también debemos tener presente dos recomendaciones así:

1. Si la tonalidad axial contiene sostenidos de estructura y la modulación contiene bemoles de estructura, se convertirán en becuadros aquellos sostenidos y bemoles de estructura que coincidan en sus notas conservando las demás.
2. Si la tonalidad axial contiene bemoles de estructura y la modulación contiene también bemoles de estructura se adicionan.

El proceso que se lleva a cabo es el mismo aplicado en el primer grupo.

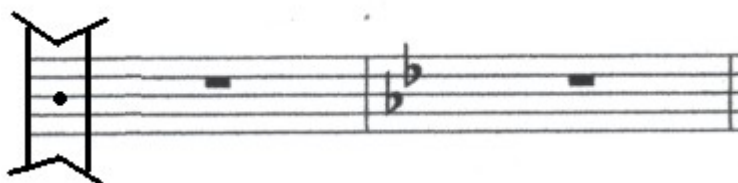
Los bemoles de estructura en un proceso moduladorio se presentan de la siguiente forma.

10. ESQUEMAS MODULATORIOS CON BEMOLES DE ESTRUCTURA.

10.1. Modulación a una Cuarta Justa.



10.2. Modulación a una Séptima Menor.



10.3. Modulación a una tercera menor.



10.4. Modulación a una Sexta Menor.



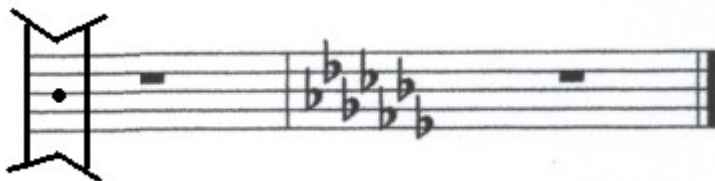
10.5. Modulación a una Segunda Menor.



10.6. Modulación a una Quinta Disminuida.



10.7. Modulación de semitono cromático descendente.



PARA TENER EN CUENTA:

Nótese que en la modulación no hablamos de tonalidades específicas pero si hablamos de intervallos específicos. (No utilizamos modulación a re mayor sino modulación a una segunda mayor etc.).

7. LA MODULACION EN TONALIDADES MENORES.

Las tonalidades menores en la clave de transporte toman el punto de referencia de su relativo mayor ya que posee la misma armadura; así, la modulación en las tonalidades

menores seguirán el mismo proceso estudiado en las tonalidades mayores. Tomando siempre como punto de referencia a su relativo mayor.

8. LAS CLAVES TRADICIONALES TOMADAS COMO CLAVE DE TRANSPORTE.

Todo el proceso explicado anteriormente debe servir, desde luego, para aplicarlo sobre cualquier partitura sin importar la clave que sobre ella recaiga. Esa clave (la tradicional) se puede tomar como clave de transporte y realizar sobre ella la transposición que se requiera.

Cuando explico acerca de la ubicación del punto de referencia y comento que La ubicación del punto de referencia va de acuerdo a la conveniencia de cada partitura y puede variar de sitio, lo hago pensando en tomar las claves tradicionales como clave de transporte.

Ejemplo 11.



El ejemplo anterior que está en SOL MAYOR y en clave de sol, podemos tomarlo como clave de transporte al designar la nota sol como punto de referencia para luego darle el nombre de la nota según la tonalidad en la que queremos interpretar la partitura.

El anterior ejemplo tomado como clave de transporte.

11.1.



9. ALGUNAS ANOTACIONES

En algunos apartes de esta sustentación hablo de SOSTENIDOS DE ESTRUCTURA y de BEMOLES DE ESTRUCTURA. La razón se debe a que nosotros, según mi criterio, estamos utilizando mal la palabra ALTERACION para referirnos a los sostenidos y a los bemoles. Mi teoría es que no todos los sostenidos, ni todos los

bemoles son alteraciones, como tampoco todas las notas que mal denominamos “naturales” son naturales.

Si hablamos de la tonalidad SOL MAYOR, el Fa# no es de ninguna manera una alteración. Pero si bien podríamos decir que el mal denominado Fa natural en este ejemplo si constituye una alteración.

Por tal motivo y para no confundir términos ni caer en los mismos errores históricos sobre la denominación de alteración, he denominado a los sostenidos y bemoles que pertenecen a una tonalidad SOSTENIDOS O BEMOLES DE ESTRUCTURA.

Esta primera parte muestra claramente la forma técnica como funciona la clave de transporte que libera completamente al músico de la tonalidad específica teniendo al menos 12 tonalidades diferentes en las que puede interpretar el tema. (Incluyamos también sus enarmónicos).

También podríamos empezar a hablar de “MUSICA FACTORIAL” que es una forma de composición musical inventada por Víctor Luis Escandón que consiste en la liberación armónica de los instrumentos donde cada instrumento puede tocar cualquier parte o línea musical de una obra(claro está apta para esto); para entender mejor esta forma voy a mostrar un ejemplo.

Si compusiera un cuarteto (violín, viola, Violonchelo y contrabajo). El violín podría interpretar, además de su parte, la parte de la viola, la parte del violonchelo o la del contrabajo de acuerdo a la disposición que acuerden los instrumentistas. Esto nos daría pie para escuchar un solo tema (en cuarteto) en 24 formas diferentes en una misma tonalidad. Pero si la escuchas en todas las tonalidades serían al menos 288 formas y sensaciones diferentes de escuchar una misma composición. (Para este aspecto la armonía tradicional no te sirve como tampoco las claves tradicionales).

POSIBILIDADES	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
VIOLIN	1	1	1	1	1	1	2	2	2	2	2	2	3	3	3	3	3	3	4	4	4	4	4	4
VIOLA	2	2	3	3	4	4	1	1	3	3	4	4	1	1	2	2	4	4	1	1	2	2	3	3
VIOLONCHELO	3	4	2	4	2	3	3	4	1	4	1	3	2	4	1	4	1	2	2	3	1	3	1	2
CONTRABAJO	4	3	4	2	3	2	4	3	4	1	3	1	4	2	4	1	2	1	3	2	3	1	2	1

La llamo factorial porque su resultado proviene de multiplicar 1X2X3X4 (si es un cuarteto) que es el número de posibilidades de combinación instrumental.

Se imagina Usted si algún genio llegara a componer una obra para diez instrumentos melódicos con una duración de cinco minutos, bajo la formula factorial?

Pues se podría tocar en 3'628.800 posibilidades en una misma tonalidad. Si la obra dura cinco minutos tendríamos 18'144.000 minutos que son 302.400 horas, 12.600 días y 34.5 años para escuchar esa sola obra de cinco minutos en las diferentes posibilidades en una sola tonalidad. Prácticamente la mitad de la vida de cualquier ser humano. Y que tal si alguien quisiera escucharla en todas las tonalidades? Tendría que morir y volver a nacer al menos cinco veces y dedicar su vida solo a eso pues necesitaría al menos 414 años.

Esta forma compositiva se puede lograr solo con el dominio de LA CLAVE DE TRANSPORTE Y TONALIDAD LIBRE.

Este es solo un ejemplo de las diversas nuevas formas de composición que podrían darse. Ampliaría la función y la calidad de los músicos y sobre todo de los directores de orquesta y lógicamente la opinión de la gente sobre la interpretación en x o y posibilidad y cual se acomoda más a su gusto.

En una próxima ocasión hablaremos de los métodos, la función y proyección armónica y contrapuntística, nuevas propuestas de composición, de interpretación y dirección.

BIENVENIDOS A LA EPOCA MOVIL DE LA MÚSICA.

Víctor Luis Escandón Vivas

vilues@hotmail.com