



TEMA 3: LA MELODÍA

Introducción: Definición y elementos.

Para muchos oyentes, la melodía es el ingrediente más importante de una pieza de música, gozando del primer lugar en el afecto del público (la gente responde, por regla general, mejor a la melodía que a otros elementos). Básicamente, podemos definir la melodía como una sucesión de sonidos (altura + duración) organizados con sentido expresivo según consideraciones culturales. Está claro que cada cultura o zona geográfica selecciona unos determinados sonidos para crear su sistema musical que se organizan en unas escalas determinadas, de dónde se tomará el material para la creación de las melodías (Maneveau habla de más de 2000 escalas). Otro sentido cultural dado a la melodía es su relación con el lenguaje hablado (subidas, descensos, entonación). De hecho, algunos pedagogos musicales, entre los que destaca C. Orff, ven en el cantar la continuación de hablar (comienzo en el solfeo por el intervalo de la llamada sol-mi). Otros, como Kodály, afirman que primero es el canto (balbuceo con entonaciones) antes que el habla.

Por otra parte, y siguiendo la concepción humanística de E. Willems, la melodía estaría relacionada con el aspecto emocional del hombre (capacidad de generar determinados sentimientos en el oyente o de generar en su mente imágenes asociadas). En este sentido, nos moveríamos en un plano subjetivo, a pesar de que sea susceptible de ser analizada desde el punto de vista musical tal y como veremos a continuación.

Basándonos en la obra de E. Toch, *La melodía*, exponemos a continuación los elementos o características que definen este elemento del lenguaje musical:

1. **Perfil o contorno:** Toda línea melódica es análoga a una línea visual de trazado variable, con puntos de ascenso y descenso, de tensión y reposo, que se mueve a través de un eje espacial y temporal. Las notas más agudas imprimen dirección a la melodía y el perfil melódico varía según la época (ej. en el Clasicismo es simétrico y regular mientras que en el Romanticismo se acumula la tensión en el clímax final). Muchas veces, el trazo ascendente o descendente se ha utilizado para representar contenidos extramusicales, sobre todo, en el Manierismo y Barroco (teoría de los afectos-). Por ejemplo, para indicar que Jesucristo subió a los cielos, se podían utilizar escalas ascendentes.

La línea melódica puede tener forma de arco o de arco invertido (gregoriano, clasicismo), puede ser ondulada, o puede ser similar a una línea recta



2. **Ámbito:** Intervalo entre la nota más grave y la más aguda de la melodía (estrecho, medio y amplio). Por regla general, el ámbito también ha evolucionado según la época (por regla general, más amplio en épocas más recientes).
3. **Interválica:** Distancia entre las notas que conforman la melodía. Podemos hablar de pasos (movimiento conjunto), saltos (a partir de intervalos de tercera) o mezcla de ambos.



4. **Estructura y fraseo:** Organización interna de la melodía basada en la repetición o la variación de motivos. En primer lugar, hay que advertir que existe gran controversia y dificultad a la hora de etiquetar estos elementos ya que la terminología es confusa. Vamos a intentar aclarar este panorama complejo, adoptando para ello la nomenclatura de A. Schoenberg en su obra *Fundamentos de composición musical*.

a) **Motivo melódico:** Germen de una idea musical, consistente en una sucesión rítmico melódica cuya longitud máxima, no excede de un compás. Equivaldría a la palabra en el lenguaje escrito pero su concepto es más amplio, ya que otorga coherencia y lógica a toda la obra, siendo el resultado final la consecuencia del desarrollo o del trabajo a partir del motivo (desarrollo motivico), huyendo de la simple recurrencia o repetición. El desarrollo motivico es característico del período Clásico-Romántico.

Para que el motivo sea importante en una obra o tenga trascendencia debe: repetirse de forma exacta o ligeramente modificada para que el oyente lo retenga o bien, variarse para evitar la monotonía y excesiva repetición (desde el punto de vista rítmico, interválico o armónico).

b) **Frase:** Equivale a lo que nosotros conocemos como semifrase). Se compone, según Schoenberg, por la adición de motivos. Normalmente, en el Clasicismo, consta de 4 compases, que se pueden subdividir a su vez en semifrases.

c) **Período/sentencia:** Unidades mayores con sentido completo (generalmente, en el clasicismo de 8 compases o más).

- **Período:** Estructura fraseológica compuesta de dos frases de igual número de compases, la primera de las cuales tiene carácter de pregunta (antecedente), terminando por lo general en V grado, y la segunda frase es conclusiva (consecuente). Ambas frases comparten material motivico. (Ej. Tengo una muñeca)

a V a' I

- **Sentencia:** El término es una mala traducción (falso amigo) del inglés (sentence = frase, sentencia en español tiene connotación jurídica). Consiste en dos frases, pero al contrario del período, la primera tiene carácter conclusivo, y la segunda suspensivo, a modo de desarrollo de la primera.

a I b V

d) **TEMA.** Idea musical que sirve como punto de partida de una composición mayor. Frente a la MELODÍA, autónoma y compuesta por yuxtaposición, consecución o continuación, el TEMA no es autónomo sino que está subordinado al trabajo y desarrollo motivico. Normalmente, la configuración del tema es más complicada frente a la regularidad y simplicidad



de la melodía. El tema suele estar compuesto a su vez de varios períodos o frases (frases en nuestra terminología tradicional), figuraciones añadidas, armonías complejas, etc.

En cuanto al DISEÑO MELÓDICO, éste posee dos acepciones principales:

- concepto parecido al de perfil (Toch)
- línea melódica de figuración uniforme sobre la que se insiste pero que no posee la rotundidad del tema (Zamacois)

ORGANIZACIÓN SONORA:

En opinión de Martín Moreno, “cualquier número de sonidos es válido para combinarlos y hacer con ellos una melodía, pero la teoría musical de Occidente, en un largo período de elaboración seleccionó sólo doce de los cuales siete merecieron mayor atención. (POR QUÉ: experimento de Pitágoras, intervalos consonantes se representan en proporciones perfectas de números enteros, fenómeno físico armónico, es decir, esta elección está justificada por motivos físicos-naturales, matemáticos y estéticos). Por tanto, el material acústico enorme del que disponemos requiere una selección y ordenación para convertirse en vehículo de información musical. A lo largo de la historia, se han desarrollado diversos sistemas de ordenamiento:

- **sistema modal:** caracterizado por la ubicación de tonos y semitonos en la escala lo cual le imprime a cada una de ellas distinta sonoridad. La altura absoluta no es tan importante como en la tonalidad, transportándose a alturas relativas según las necesidades.
- **sistema tonal:** Basado en alturas absolutas y relaciones jerárquicas entre los sonidos de la escala.
- **otros sistemas de organización:** Revisión de los sistemas anteriores a finales del XIX y siglo XX:
 - Diatonismo ampliado (cromatismo: Wagner...),
 - Neomodalidad (Impresionismo acude a modos antiguos y exóticos, Nacionalismo: modos folklóricos),
 - Atonalidad (Schoenberg: inexistencia de un centro tonal),
 - Serialismo dodecafónico (se organizan con reglas precisas, democratización de los 12 sonidos de la escala cromática mediante la utilización de series – original, invertida, retrogradada, inversión de la retrogradación). Deriva al serialismo integral.
 - Bitonalidad/Politonalidad: Dos o más tonalidades se superponen al mismo tiempo (Neoclasicismo)
 - Conquista del espectro sonoro total: glissandos, disonancias, cluster, ruidos, música concreta, música electrónica, electroacústica....

EVOLUCIÓN HISTÓRIA

Grecia y Roma

En el mundo griego, el concepto de armonía tenía una connotación distinta al significado actual, pues aludía a la ordenación sucesiva (no simultánea) de sonidos,



sentido que continuó en la Edad Media y Renacimiento. Las melodías se creaban partiendo de estas armonías, también conocidas como MODOS.

Por otra parte, el sistema musical griego giraba en torno a un intervalo, el de 4ª J o diatessaron, intervalo natural de la voz humana. Por esta razón los sonidos se agrupaban en tetracordos (conjunto de cuatro sonidos) ordenados descendentemente. Varios tetracordos se unían para dar lugar a los distintos modos. Los modos se diferenciaban entre sí por la ubicación del semitono teniendo cada uno una sonoridad distinta que influía en el ethos o carácter del oyente. Las armonías o modos griegos eran los siguientes:

DÓRICO: MI – MI (descendente)
FRIGIO: RE- RE
LIDIO: DO-DO
MIXOLIDIO: SI – SI
HIPODÓRICO: LA- LA
HIPOFRIGIO: SOL-SOL
HIPOLIDIO: FA- FA

Siglos después, para justificar de forma teórica el nuevo sistema musical gregoriano, se transmitieron los nombres de las armonías griegas al mundo latino pero de forma incorrecta (Chailley, musicólogo francés, ha escrito una obra en la que intenta explicar esta traducción de los modos griegos a los gregorianos, titulada *El embrollo de los modos*).

En cuanto a los géneros (sonoridad del tetracordo), podemos añadir que los sonidos de los extremos del tetracordo siempre eran fijos (recordemos a distancia de 4ª Justa). Sin embargo, los sonidos intermedios podían variar su afinación según el caso. De este modo, encontramos tres géneros:

Diatónico: los sonidos del tetracordo están a distancia de tono o de semitono. Único género admitido por Platón, y con posterioridad, por la Iglesia católica.
Ej.: LA SOL FA MI

Cromático: Los sonidos están a distancia de semitono o de 2ª Aumentada (tono y medio). Prohibido por Platón y por la Iglesia posteriormente, porque tiene carácter afeminado, debilita el espíritu y se dirige a los bajos instintos. Lo solían utilizar los virtuosos de la lira.

Ej.: LA SOL b FA MI

Enarmónico: Utilizado por los virtuosos del aulos, e igualmente prohibido por los teóricos. Consistía en la sucesión de sonidos a distancia de dos tonos y cuartos de tono:

LA SOL bb FA b MI (hacer notar que los dos últimos sonidos fa b y mi- no eran iguales en el sistema griego, siendo fa b un poco más alto que mi).

Nota: La terminología diatónico, cromático y enarmónico de la teoría musical actual deriva de la teoría griega.



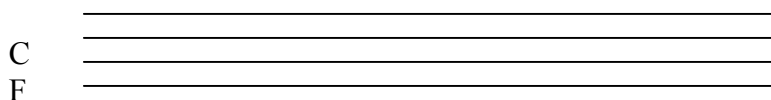
Notación musical griega: A finales del período, los teóricos inventan un sistema para representar la altura con las primeras letras del alfabeto griego, y la duración con distintos signos equivalentes a larga y breve, colocados encima de las sílabas del texto. Este sistema de notación alfabética tendrá mucha trascendencia en la historia de la música posterior, llegando hasta nuestros días.

Edad Media

Los manuscritos anteriores al siglo XI están escritos en notación neumática, la cual indica el movimiento melódico (el dibujo de la melodía) pero no precisa la altura exacta. Neuma significa “aliento” y era un símbolo gráfico que describía una nota o un grupo de notas cantadas sobre la misma sílaba del texto. Estos símbolos se utilizaban como ayuda mnemotécnica para los cantores, pues el repertorio se transmitía por tradición oral. Posteriormente, los neumas serán sustituidos por la notación cuadrada gregoriana (punctum, virga, punctum inclinatum, podatus, porrectus...), de la que derivarán la notación mensural en el siglo XIV.

No obstante, se hizo necesario representar con precisión la altura exacta de los sonidos, por el creciente repertorio. Entre los siglos XI y XIII apareció una notación alfabética denominada boeciana, en la que se empleaban las siete primeras letras del alfabeto latino para denominar los sonidos (a=la, b=si b, \square = si becuadro, c=do, d=re, e=mi, f=fa, g=sol)

También fueron apareciendo las notas en el espacio y se trazaron para ello líneas que servían como punto de referencia para la ubicación de las melodías. La primera línea que aparece es la del Fa (F) y se coloreaba de rojo. Posteriormente se añade la del Do (C), en amarillo, hasta llegar a las cuatro líneas del tetragrama.



Las letras iniciales del pentagrama darán lugar a las claves por evolución paleográfica (Fa, Do y por último, Sol).

Aportaciones de Guido D'Arezzo

El sistema musical gregoriano sufrió un cambio radical a partir de las aportaciones del monje benedictino Guido D'Arezzo (995-1050). Sus innovaciones se pueden resumir en cuatro apartados:

1. Sistematización del tetragrama y la notación sobre líneas y espacios (diastemática). Modifica el dibujo de los neumas adoptando la notación cuadrada.
2. Denominación del nombre de los sonidos para de este modo poder entonar cantos incluso desconocidos (mediante el solfeo de la época: solmisación). Parte para ello del Himno a San Juan Bautista cuyas frases o versos comenzaban por sonidos consecutivos en la escala (del do al la): ut queant laxis/ resonare fibris/ mira gestorum/ famuli tuorum/ solve polluti/ labii reatum/ Sancte Ioannes. El nombre de la nota si no se fijaría hasta cinco siglos más tarde (finales del XVI).
3. Organización del sistema musical formado por 3 octavas



Todas las notas eran naturales a excepción del si que podía ser bemol o natural.

4. Invención de la solmisación o solfeo (aparece descrito en la epístola *De ignoto canto*). El sistema de solfeo de Guido era relativo (relación con métodos actuales de pedagogía musical como Kodály) pues, con un mismo nombre, se designaban varios sonidos. El procedimiento consiste en entonar siempre todos los semitonos con las sílabas MI-FA. Según los sonidos del sistema musical había tres conjuntos de seis sonidos (hexacordos) en los que coincidían la ubicación del semitono:

- Hexacordo Natura: UT RE **MI FA** SOL (SE ENTONABA IGUAL)
- Hexacordo Molle: FA SOL LA **SI b** DO RE (SE ENTONABA UT RE MI FA SOL LA)
- Hexacordo Durum: SOL LA **SI DO** RE MI (SE ENTONABA UT RE MI FA SOL LA)

El paso de un hexacordo a otro se llamaba mutanza. Era corriente el paso del hexacordo natural al molle por lo que se producía lo siguiente:

Notas reales: re mi fa sol **la sib** la sol
Solfeo: re mi fa sol **mi fa** mi re

5. Mano de Guido. Consistía en un sistema de pedagogía basado en escribir todas los sonidos del sistema musical en las falanges de la mano izquierda de tal forma que el maestro lo mostraba a sus alumnos que podían ver las mutanzas más usuales, los hexacordos.... Este sistema de solmisación estuvo vigente hasta bien entrado el XVIII en instituciones religiosas.





Organización sonora (modos gregorianos).

Los modos gregorianos estaban determinados por la ubicación del semitono en la escala, el ámbito o extensión de la melodía, la nota final (por la que termina la melodía) y la dominante (nota más reiterada en la melodía, también conocida como cuerda de recitación o tenor). A diferencia de los griegos, la escala se ordenaba ascendentemente y había dos tipos: auténticos (comenzaban y terminaban por la nota denominada final) y los plagales (comparte la nota final del modo auténtico correspondiente pero comienza una cuarta por debajo, es decir, el ámbito es una cuarta más grave). Según la nota final tenemos cuatro agrupaciones de modos auténticos y plagales:

MODO	ÁMBITO	NOTA FINAL	DOMINANTE
Protus Auténtico (DÓRICO)	RE-RE	RE	LA
Protus Plagal	LA-LA	RE	FA
Deuterus auténtico (FRIGIO)	MI-MI	MI	DO
Deuterus plagal	SI-SI	MI	LA
Tritus auténtico (LIDIO)	FA-FA	FA	DO
Tritus plagal	DO-DO	FA	LA
Tetrardus auténtico (MIXOLIDIO)	SOL-SOL	SOL	RE
Tetrardus plagal	RE-RE	SOL	DO

Ampliación del sistema / Evolución a la tonalidad

El sistema era principalmente diatónico pero enseguida se fueron utilizando alteraciones de los sonidos por causa de la belleza o necesidad (cumplimiento de reglas). Así, en el siglo XII comienza a generalizarse el fa #; en el s. XIII el do #, a partir del s. XV era frecuente el Mi b. Muchas veces, estas alteraciones se interpretaban pero no se escribían en partitura (Música ficta) ya que los intérpretes debían conocer las reglas para alterar los sonidos.

Ya en el siglo XVI, Glaureanus añadió a los ocho modos gregorianos cuatro modos más (*Dodekachordon*), entre los que destacaban el eólico (LA-LA, dominante mi) y el jónico (DO-DO, dominante Sol), modos que en realidad se venían interpretando mayoritariamente desde tiempo atrás como resultado de alterar algunas notas del modo dórico (si b) y lidio (si b). Por tanto, en este lento proceso de selección, se primaron estos dos modos que darán lugar a nuestros modos menor y mayor.

Sistema tonal: XVII-XX

El sistema tonal comienza a utilizarse a partir del siglo XVII gracias a esta selección modal (sólo modos mayor y menor), a la afinación temperada y a la sensibilización del séptimo grado. La altura absoluta es tremendamente importante, a diferencia de la modalidad, y la funcionalidad armónica. La tonalidad es un sistema de composición en el que todos los sonidos se subordinan a uno principal, llamado tónica, y donde se entretajan una serie de relaciones jerárquicas entre los demás grados de la escala, la tónica y otros grados más importantes (dominante V y subdominante IV), cada uno de ellos con una función definida (reposo, tensión...). Este proceso de conquista de la tonalidad fue lento, controlándose hacia finales del XVII y principios del



XVIII, en el tercer barroco (Bach compone *El clave bien temperado* donde realiza 24 preludios y fugas, tantos como tonalidades practicables, utilizando un mismo instrumento para interpretarlas, algo impensable con otros tipos de afinación).

Los cinco sonidos restantes de la escala cromática se fueron empleando cada vez más sin una finalidad moduladora, sino como enriquecimiento de la paleta sonora (Romanticismo: diatonismo ampliado) hasta que a finales del siglo XIX el cromatismo se intensificó de tal manera que se rozó la atonalidad en algunas obras de Wagner.

Este hecho será utilizado por Schoenberg para reaccionar contra el sistema tonal y crear la Atonalidad y, posteriormente, el Serialismo Docecefónico en el marco de la 2ª Escuela de Viena. Este compositor pretende “democratizar” los doce sonidos de la escala cromática, dándoles la misma importancia de tal forma que ninguno de ellos fuera superior. En el serialismo dodecefónico (a partir de 1922), la regla de oro consistía en no repetir ningún sonido hasta que no se hubiesen escuchado los 11 restantes. Para organizar este material, inventa una serie original que contiene los 12 sonidos, y utiliza los procedimientos del contrapunto imitativo de Bach para combinarlos:

- serie invertida: invierte la dirección de los intervalos de la serie original
- serie retrógrada: invierte el orden de la serie original (de atrás hacia adelante)
- serie retrógrada invertida: inversión de la serie anterior.

Estas series se pueden realizar a partir de cada una de las 12 notas de la escala cromáticas (es decir, transportando la serie original a distintas alturas) con lo que podemos encontrarnos en una misma obra 48 posibles series ($12 * 4$).

VER OTROS SISTEMAS DE ORGANIZACIÓN SONORA EN EL ESQUEMA PREVIO.