

Apuntes

De Teoría de la Música

Correspondientes al programa de ingreso del
Conservatorio de música de la Ciudad de
Buenos Aires

Elaborados por

Edgar R. Ferrer

Con la colaboración de

Marcelo Delgado
Susana Durán
Blanca Maldonado
Clara Nogues

INDICE

Sonido	3
Música, Notas, Pentagrama, Clave De Sol	4
Líneas y Espacios Adicionales	4
Clave De Fa	5
Figuras, Silencios	5-6
Pulso, Compás	6
Unidad De Tiempo - Unidad De Compás	7
Compases Simples, Subdivisión	7
Módulos Rítmicos De Compases Simples	8
Compases Compuestos, Subdivisión	8
Numeradores (6, 9, O 12)	8
Módulos De Compases Compuestos	9
Líneas Divisorias, Doble Barra, etc.	9
Puntillo	9
Ligadura De Valor o de Prolongación	9
Pulsos y Fracciones de Pulso Fuertes y Débiles	10
Sincopa y Contratiempo	10
Contratiempo	10
Grados Conjuntos, Tono y Semitono	12
Alteraciones	13
Intervalos	13
Calificación	14
Sistema Tonal	15
Escala Mayor	15
Orden De Los Sostenidos	16
Orden De Los Bemoles	17
Nombres De Los Grados De La Escala	17
Escalas Pentatónicas	18
Eco y Ostinato Rítmico	18
Valores Irregulares	20
Escalas Menores	21
Escala menor antigua o eólica	21
Escala menor armónica	21
Escala menor melódica	21
Escala menor bacheana,	22
Acordes	23
Acordes tríada	23
Acorde Perfecto Mayor (APM)	23
Acorde Perfecto Menor (Apm)	23
Inversiones de acordes triadas	23
Eco Melódico	24
Ostinato Melódico	24
“Arde Londres”	25
Tipos De Iniciación	25
Frase	25
Ligadura De Expresión	26
Fraseo	26
Articulación	26
Dinámica	27
Matices	27
Acentos	28
Acentos Dinámicos y Agógicos	28
Movimiento y Carácter	28

Introducción

Antes de comenzar a desarrollar los temas del programa de lectoescritura musical, el maestro Delgado nos habla sobre la materia con la que la música está hecha.

Sonido:

todo lenguaje necesita una materia prima de la cual se vale para manifestarse. La pintura usa el color, la danza el movimiento del cuerpo, la escultura diversos materiales (piedra, madera, metal, etc.). En nuestro caso particular, la música se vale del sonido como materia portadora de su información.

Definimos sonido como un hecho físico producido por la vibración de un cuerpo que es puesto en movimiento a partir de una acción ejercida sobre él (golpe, soplo, frotamiento, etc.) y que es percibido por el oído luego de trasladarse a través de un medio conductor. Tenemos entonces éste esquema:

Producción del sonido (Vibración de un cuerpo)	Transmisión (aire, agua, etc.)	Recepción (oído)
---	-----------------------------------	---------------------

Por lo que se ve en el esquema, extraemos la conclusión de que cualquiera de las tres instancias que falten, impiden la percepción del sonido, que además de un hecho físico es entonces, una sensación.

Nuestro oído tiene limitaciones provenientes de su conformación física. Puede percibir sonidos dentro de un determinado rango de alturas, duraciones e intensidades, fuera de los cuales es imposible registrarlos.

Altura, Duración, e Intensidad, junto con el Timbre, son el conjunto de características básicas que definen un sonido.

La Altura, cualidad que nos permite diferenciar cuán agudo o grave es un sonido, se mide en cantidad de vibraciones por segundo; a esta cantidad llamamos frecuencia. Cuanto mayor sea ésta (es decir, cuantas más sean las vibraciones por segundo produzca el movimiento de un cuerpo) más agudo será el sonido, y cuanto menor, más grave. El oído humano percibe sonidos cuya frecuencia oscila entre los 16 y los 20.000 Hertz (Hz., 1Hz representa una vibración). Como dato comparativo, el perro oye sonidos desde los 15 hasta los 15.000 Hzs., y el delfín de 150 a 150.000 Hzs.

La Duración nos permite esquemáticamente, diferenciar sonidos largos y cortos. Nuestro oído puede comenzar a percibir sonidos cuya duración sea mayor a 1/20 segundos.

La Intensidad nos refiere a las nociones de Fuerte y Débil. Allí también nos encontramos con límites precisos: un sonido debe poseer un mínimo de intensidad para ser captado por nuestro oído y no exceder un máximo, más allá del cual se convierte en sensación de dolor, que puede incluso derivar en lesiones físicas.

Y finalmente el Timbre es aquella cualidad que nos permite diferenciar la fuente emisora del sonido. Así por ej. frente a dos sonidos de igual Altura, Intensidad y Duración, podemos decir que uno proviene de una trompeta y el otro de un violín. Es, de algún modo, un equivalente del color en la pintura.

De hecho, en el mundo físico existe un continuo sonoro formado por los sucesivos sonidos, de vibración 1, 2, 3,... 5000, hasta el infinito. Dentro de los límites reconocibles por el oído humano mencionados anteriormente, el hombre ha seleccionado a través del tiempo, condicionado por su entorno cultural, algunos de ellos; y de un modo intuitivo los ha ido organizando hasta establecer sistemas sonoros dentro de los cuales se ha expresado musicalmente.

La música escrita en el mundo occidental entre mediados del siglo XVII y el siglo XX (tanto la que habitualmente se denomina "Clásica" como la "Popular"), pertenece a uno de estos sistemas.

De sus características técnicas, así como de sus formas de notación hablaremos en el resto de nuestro apunte.

(Marcelo Delgado)

Música

Comenzamos estos apuntes señalando que la música, como todo lenguaje, tiene una determinada grafía como uno de los modos mas importantes de transmisión. Hoy por hoy, es difícil concebir que quien pretende ser un profesional de la música pueda desconocer los detalles de la lecto escritura de este lenguaje.

De esta grafía se irán explicando los rudimentos necesarios como para poder decodificar los aspectos de la música (Ritmo, Melodía, Armonía).

Notas

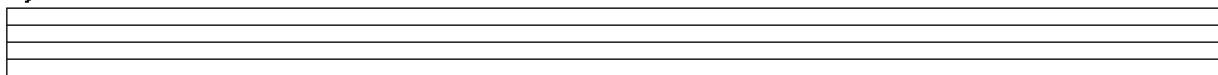
Vale la pena aclarar que los nombres de las notas ordenadas de grave a agudo, son: **DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI.**

Esta secuencia es cíclica; después del SI, tenemos otro DO que continúa la sucesión hacia arriba (agudo) y antes del DO que da comienzo a la serie, hay un SI, LA, SOL, etc., hacia lo grave.

Pentagrama

Estos sonidos se ubican en el Pentagrama, que es un conjunto de cinco

Ej.1



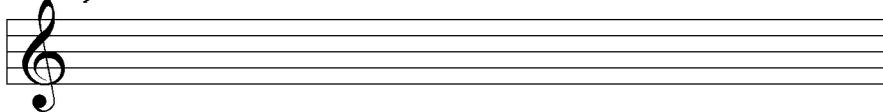
líneas y cuatro espacios que se cuentan de abajo hacia arriba.

Clave de Sol

Ahora bien, ¿ dónde colocar cada uno de los sonidos ? La posición de los sonidos y su altura está determinada por un signo que llamamos Clave, justamente porque nos da la clave de lectura que debemos utilizar para saber que nota va en cada línea o espacio.

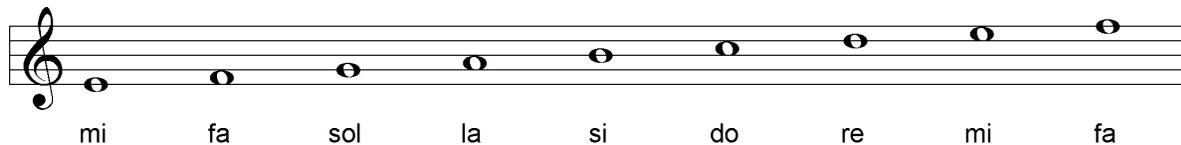
La clave con la que comenzamos nuestro aprendizaje es la de SOL.

Ej. 2



Esta clave nos indica que en la 2ª línea del pentagrama hay un SOL, por lo tanto en el 2º espacio hay un LA y en el 1º espacio un FA, que son los dos sonidos que lo suceden y anteceden respectivamente en la serie, de modo tal que el pentagrama con la clave de SOL nos dará la siguiente ubicación de los sonidos.

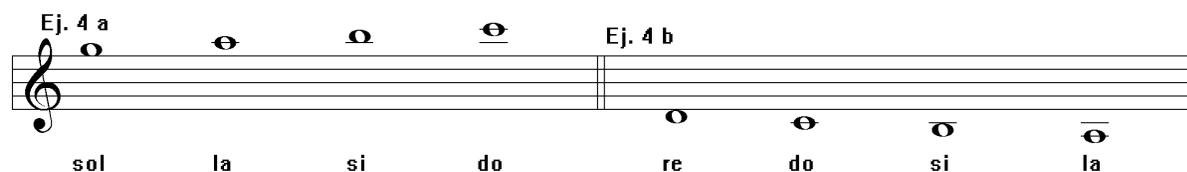
Ej.3



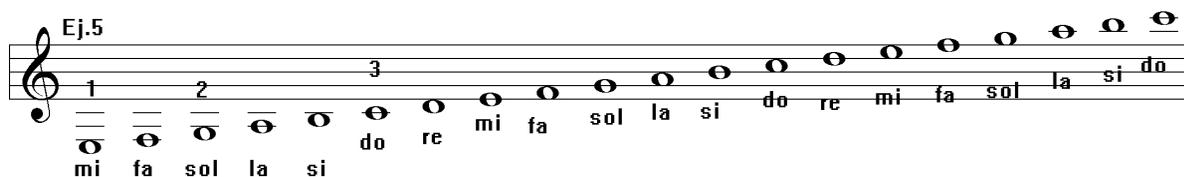
Líneas y Espacios Adicionales

Como es obvio con los nueve sonidos que abarca el pentagrama no esta hecha toda la música. El modo de extender el pentagrama es agregar líneas y/o espacios arriba (agudo) o abajo (grave) del pentagrama. Estas líneas o espacios se llaman adicionales.

De modo que siguiendo hacia arriba en el pentagrama obtendremos los siguientes sonidos (Ej. 4a), y hacia abajo (Ej. 4b)



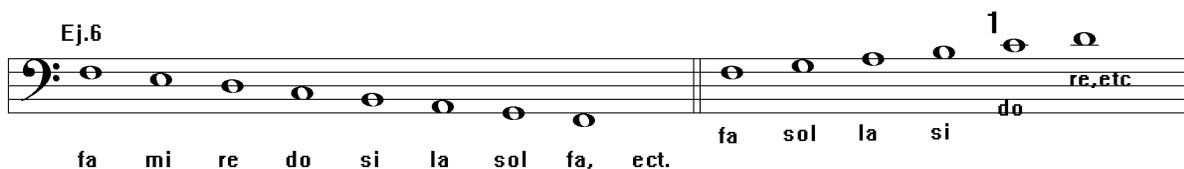
De este modo quedaría un amplio espectro utilizado por ejemplo por la mano derecha del piano, las voces femeninas, la guitarra, el violín, etc.



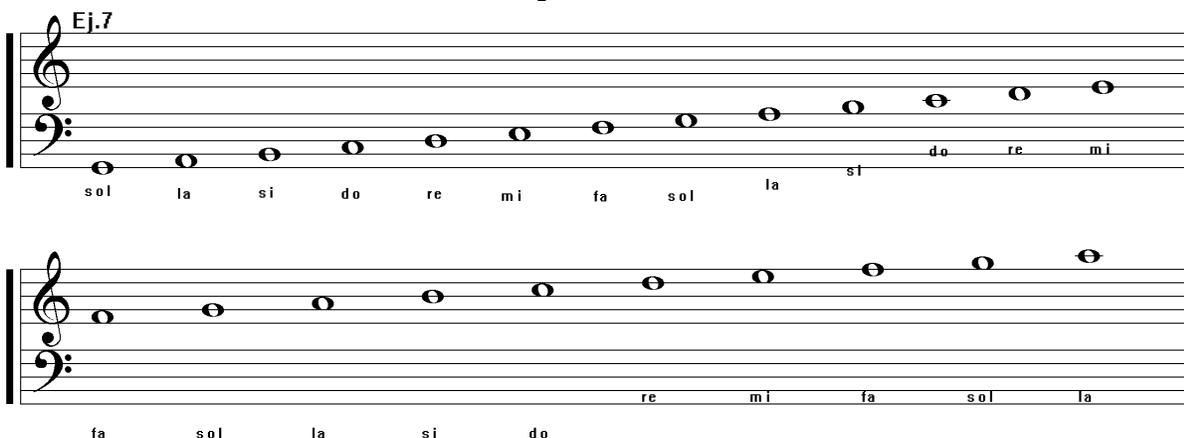
1. Cuerda más grave de la guitarra (sexta).
2. Cuerda más grave del violín (cuarta).
3. Do central del piano.

Clave de Fa

Vamos a incorporar al mismo pentagrama otra "clave" que lo ubica entre sonidos mas graves. Esta es la clave de FA en cuarta línea.



Así, integrando dos pentagramas (uno con cada clave) se abarca un registro amplísimo. El nexo de unión es el DO central, ya que para el pentagrama en clave de SOL se ubica en la 1ª línea adicional inferior, y para que lleva clave de FA va en la 1ª línea adicional superior.



Ahora vamos a dejar un poco el aspecto melódico en lo que se refiere a la notación, para iniciarnos en el aspecto rítmico.

Figuras

Los signos que representan los valores de los sonidos se llaman figuras. Estas figuras tienen valores relativos entre sí.

Decimos que la redonda representa el entero, la unidad. Vale 1. Si alguien cree que la negra vale un tiempo, consulte al profesor acerca de lo relativo de esta "media verdad".

La Redonda,  vale uno, representa la unidad, el entero.

La blanca,  vale 1/2 de ese entero.

La negra,  vale 1/4 de ese entero.

La corchea,  vale 1/8 de ese entero.

La semicorchea,  vale 1/16 de ese entero.

La fusa vale $1/32$ de  ese entero.

La semifusa vale $1/64$ de  ese entero.

Silencios

Cada una de estas figuras va a determinar un lapso determinado de duración de un sonido. Como los valores pueden corresponder a silencios, aquí alineamos las figuras con su valor y sus correspondientes silencios.

redonda  (2ª ó 3ª línea del pentagrama)

blanca  (2ª línea del pentagrama)

negra  (una especie de "Z" con una "C" debajo)

corchea 

semicorchea 

fusa 

semifusa 

A continuación veremos como estos valores se aplican en el discurso rítmico, en su modo más simple.

Pulso

La música, como lenguaje temporal que es, organiza el tiempo dividiéndolo en partes iguales. A esa división llamamos "pulso". Este "pulso" o "tiempo" es siempre constante y es en definitiva lo que permite que el discurso sea posible; hace de ruta, de camino. En general es muy fácil hallarlo en la música popular, comercial, y también en gran parte de la música "clásica".¹

Compás

Si bien los pulsos son todos iguales en cuanto a duración, existe una jerarquización dada por la intensidad. Uno de cada dos, tres o cuatro pulsos es más fuerte que los otros. Esta acentuación cíclica determina la acentuación de los diferentes compases de dos, tres o cuatro pulsos cada uno divididos entre sí por "líneas divisorias" que atraviesan el pentagrama.

El tipo de compás se indica al principio de la partitura, a la derecha de la clave con un número fraccionario o quebrado.

Existen básicamente dos clase de compases, los simples y los compuestos.

¹ No está de más ejercitar este tema marcando el pulso sobre diferentes tipos de música.

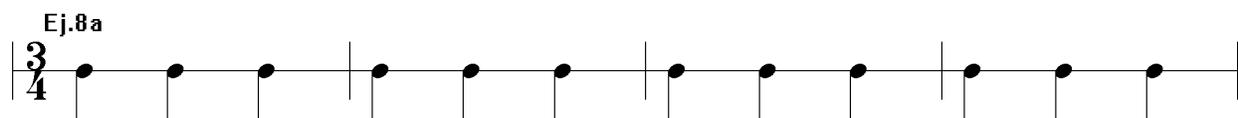
Unidad de tiempo- unidad de compás

A la figura que valga un tiempo o pulso le llamamos unidad de tiempo (U.T.) y a la que valga un compás completo le llamamos unidad de compás (U.C.).

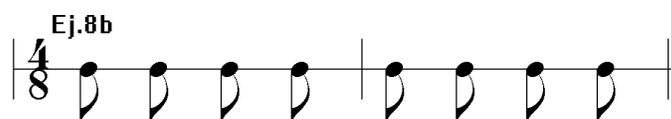
Compases simples

Como dijimos antes los compases se indican por un quebrado, en los compases simples, el numerador (\underline{N}/D) puede ser dos, tres o cuatro; e indica la cantidad de pulsos que habrá por compás. El denominador (N/\underline{D}) indica cual es la figura que vale un tiempo o pulso.

Ej.8 a) $3/4$: hay tres pulsos o tiempos por compás de $1/4$ cada uno. Como $1/4$ es la negra (ver cuadro de valores) nos quedan compases de tres negras cada uno:



b) $4/8$: hay cuatro pulsos o tiempos por compás de $1/8$ cada uno. Como el $1/8$ es la corchea, el compás queda configurado así:



c) $2/2$: hay dos pulsos por compás, cada uno de $1/2$. La figura cuyo valor relativo de $1/2$ es la blanca. Entonces tenemos:



Subdivisión:

como los pulsos son ocupados por figuras enteras y estas se pueden dividir en dos valores menores, decimos que la característica principal de los compases simples es que sus pulsos son de subdivisión binaria.

Si bien todos los compases simples se pueden expresar con un quebrado, hay dos que por antiguas convenciones también se pueden ver expresados de

otro modo. Estos son: el compás de $4/4$ al que podemos simbolizar con una **C**, y

que es llamado compasillo; y el llamado "compasillo binario" $2/2$ que podemos

encontrar como **C** en lugar del quebrado.

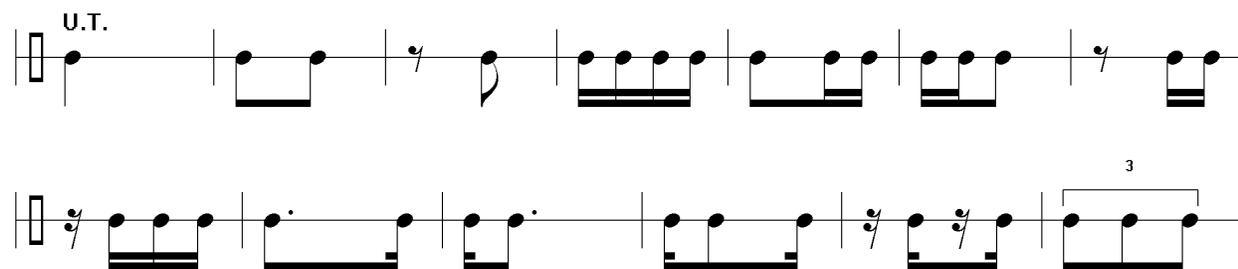
Módulos rítmicos de Compases Simples

Continuando con el tema de compases simples, habíamos dicho que la subdivisión de sus pulsos es de carácter binario. Vamos a tomar un pulso de un compás con denominador cuatro, es decir una U.T.= negra, y veremos gradualmente sus posibles subdivisiones a aplicar este año.

Inicialmente establecemos un pulso fijo de negra y luego la dividimos en 2 partes iguales. Obtenemos así la primera equivalencia: negra = dos corcheas. Si a su vez, por cada una de estas mitades cantamos dos valores iguales, obtenemos otro modo de subdividir el pulso; esta vez en cuatro semicorcheas.

Ahora vamos a combinar estos valores (y sus silencios) armando así las diferentes posibilidades de reemplazo de una negra. Es conveniente en tu proceso de aprendizaje que te aprendas a cantar bien cada uno de estos módulos, según las indicaciones de tu profe, claro.

Equivalencias de pulso negra en compás simple



(El tresillo de corcheas está explicado más adelante en "Valores irregulares".)

Compases compuestos:

La comprensión cabal de este tipo de compases no será solamente desde el conocimiento teórico, sino que su comprensión más profunda vendrá con la práctica, que es conveniente sea abordada con la ayuda de un profe.

Subdivisión

La diferencia fundamental entre los compases simples y los compuestos es la diferente subdivisión interna de los pulsos que tienen uno y otro, es decir, en los valores menores al pulso, y no en la cantidad de pulsos que pueda haber por compás, porque los compases siguen teniendo 2, 3, o 4 pulsos por compás.

Los COMPASES COMPUESTOS tienen como característica particular que sus pulsos son de subdivisión ternaria: en cada pulso entran tres valores de igual duración entre sí.

Esta situación rítmica es de muy fácil aplicación y comprensión. Lo que cambia es la Unidad de Tiempo, porque para que el pulso sea divisible en tres, la U.T. tiene que ser una figura con puntillo (ver página 9)



Por lo tanto, el número fraccionario (o quebrado) que indica el compás debe anotarse de otro modo, porque como no hay un denominador que exprese a una figura con puntillo, el numerador no puede expresar la cantidad de pulsos de un modo explícito, sino que indica la cantidad de fracciones o tercios de pulso.

Numerador: (6, 9, o 12)

Expresa la cantidad de tercios de pulso.

- 6 corresponde a dos pulsos por compás.
- 9 corresponde a tres pulsos.
- 12 corresponde a cuatro pulsos.

Denominador: indica cuál es la figura que vale un tercio de pulso.

Por ejemplo, un compás cuyo quebrado es 6/8 nos indica que hay dos pulsos de tres corcheas cada uno, por lo tanto la Unidad de Tiempo es la Negra con puntillo.

Ej. 8 e



Sugerimos hacer la siguiente práctica: marcando un pulso fijo, cantar tres valores iguales por pulso, y alternar cantando unidades de tiempo. (Ej. 8 f)



También son muy comunes los siguientes:

Ej. 8 g



Ej. 8 h



Módulos de compases compuestos

Correspondientes al nivel de iniciación musical II y/o Ingreso. (Ejemplos dados en denominador X/8.)



Líneas divisorias

Vamos ahora a hacer un pequeño paréntesis para decir que en la grafía musical los compases están separados entre sí por "líneas divisorias" (Ej.9a) que cruzan perpendicularmente el pentagrama desde la 1ª a la 5ª línea. Tanto estas como las próximas clases de líneas o barras que vamos a ver no tienen ningún valor expresivo ni de alteración de tiempo, de hecho cuando la música escrita "suena" no se oyen separaciones entre compases.

Doble barra:

son en realidad dos líneas divisorias puestas al lado y sirven para cambio de tipo de compás, cambio de armadura de clave (ver mas adelante), o indicar el final de una parte de una obra. (Ej.9b)

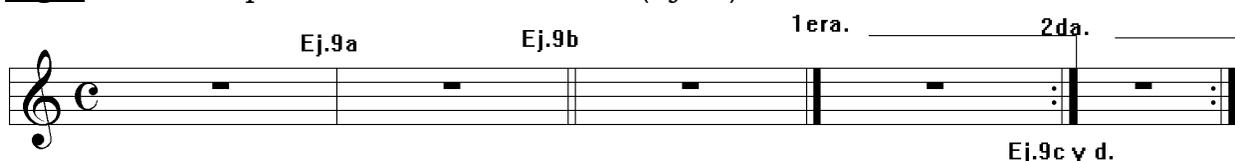
Barra de conclusión:

es una línea divisoria seguida de otra mas gruesa y se coloca para indicar el fin de una obra o de un movimiento (Ej.9c).

Barra de repetición:

es una doble barra o una barra de conclusión a la que se le colocan dos puntos (:) a la derecha o a la izquierda según sea lo que se quiera repetir.

Algunas veces en el último o los últimos compases antes de la barra de repetición, hay un N° 1 seguido de una línea que va hasta la barra, y sobre el o los compases que continúan hay un N° 2 con una línea. Esto nos indica que la 1ª vez que tocamos debemos leer linealmente hasta los puntos que indican la repetición, y en la 2ª vez debemos saltar lo escrito a partir del N° 1 y tocar en lugar de eso lo que está indicado con el 2 (Ej.9d).

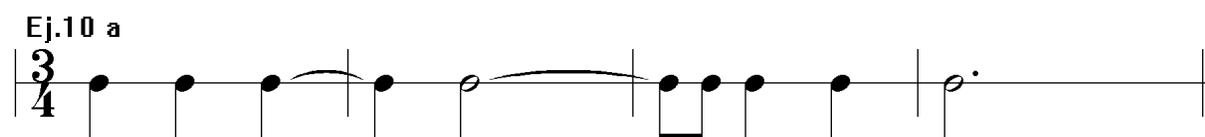


Puntillo

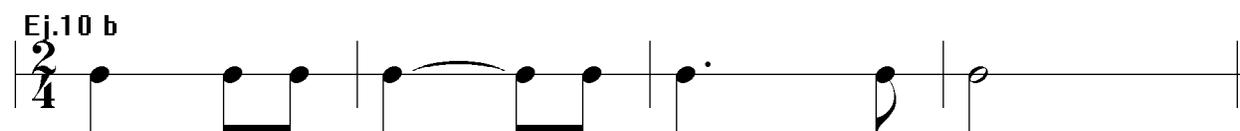
En lo concerniente a la rítmica diremos que el puntillo es un puntito (obvio) que se ubica a la derecha de la cabeza de la nota y le agrega a esta la mitad de su valor. Si una negra equivale a dos corcheas, una negra con puntillo equivale a tres corcheas.

Ligadura de valor o de prolongación

Hay otro modo de prolongar el valor de duración de un sonido: con la "Ligadura de Valor". Trazando una línea curva de cabeza a cabeza de dos sonidos idénticos, le anexamos al 1º el valor del 2º. (Ej.10 a y b).



En el siguiente ejemplo, combinamos ligadura y puntillo. Como se verá, los compases 2 y 3 suenan iguales en cuanto a su rítmica aunque la grafía sea distinta.



Pulsos y fracciones de pulso fuertes y débiles (f y d)

Como ya dijimos anteriormente todos los pulsos duran lo mismo, pero uno de cada 2,3 o 4 está "jerarquizado" sistemáticamente por una especie de gravitación (caída natural por peso) que comúnmente es llamada ACENTO. Este pulso que es un poco más fuerte que los demás es siempre el 1º pulso de cada compás.²

El 1º pulso de cada compás es "tierra", es decir, el punto de apoyo de el resto. Aclaro esto porque el enseñar que TODOS LOS PRIMEROS PULSOS SON FUERTES puede convertir a la ejecución musical en "el arte de machacar".

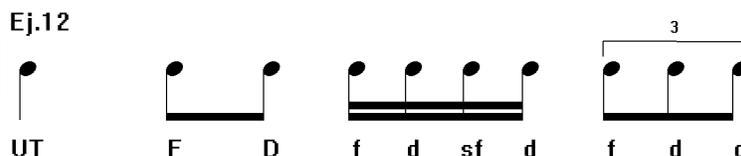
Todo lo considerado está muy bien (suelo estar de acuerdo conmigo), pero hecha la aclaración de no extralimitarnos con la fuerza de los Fuertes ni con la debilidad de los Débiles, el modo más simple de ver este tema es:

Compases de 2 pulsos: 1ºF 2ºD

Compases de 3 pulsos: 1ºF 2ºD 3ºD

Compases de 4 pulsos: 1ºF 2ºD 3ºSF(3) 4ºD

Como verán, nunca quedan 2 Fuertes seguidos. Cuando subdividimos un pulso, (más allá que éste sea F o D), sus fracciones también se alternan F y D. (Ej. 12).

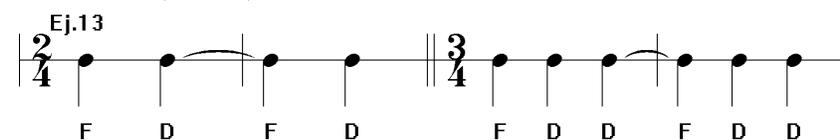


Este tema parece sencillo pero es indispensable manejarlo bien conceptualmente para entender de qué hablamos al explicar síncopa y contratiempo.

Síncopa y contratiempo

Veremos ahora dos posibilidades rítmicas muy usadas e interesantes.

La SINCOPA se produce cuando un sonido que comienza en la parte débil de un compás o pulso continúa en la parte fuerte del compás o pulso siguiente. (Ej.13).



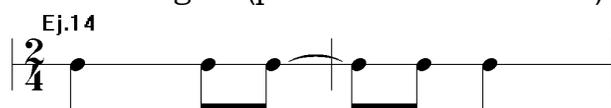
La cabal comprensión de este mecanismo rítmico llega con la práctica. Pruebe cantar los ejemplos con y sin ligadura de prolongación y será un buen comienzo.

² Nota: Hay cientos de páginas de excelente música donde esto no es tan claro como lo estoy expresando, y otro montón aún que está en franca contradicción con la definición dada. A modo de magistral ejemplo me viene a la mente el 4º Movimiento de la 7ª Sinfonía de Beethoven que tiene casi todo el tiempo un sforzato en el 2º pulso y, de hecho, suena más fuerte el que en teoría es el más débil, pero en éste y otros casos las excepciones se producen por voluntad del compositor, y al menos en este caso suena fantástico.

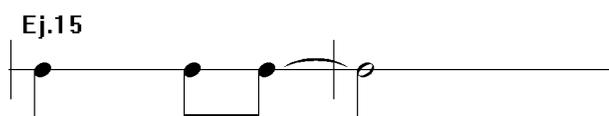
³ El tercero es "semifuerte" a los efectos de distinguirlo entre los dos débiles que lo rodean.

Las síncopas pueden estar configuradas de diferentes modos:

Decimos que una síncopa es **REGULAR** cuando el punto de partida (pulso o fracción débil) es igual al de llegada (pulso o fracción fuerte). (Ej.14).

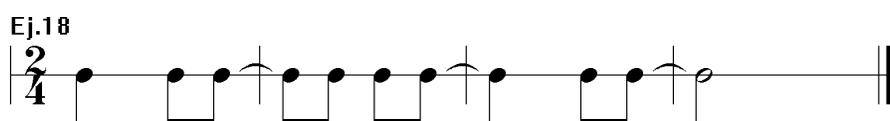
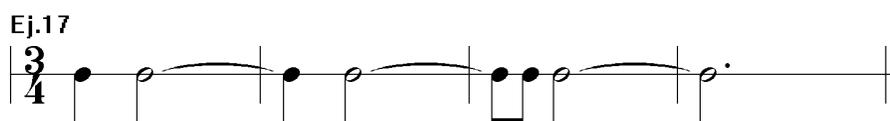
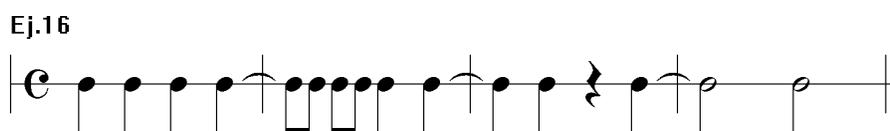


Decimos que es **IRREGULAR** cuando los puntos de partida y de llegada no son iguales. (Ej.15).



A su vez decimos que una **SINCOPA** es **DE TIEMPO** cuando la parte débil que se prolonga es menor a un pulso. (Ej.16)

En cambio hay **SINCOPA DE COMPAS** cuando la parte débil (punto de partida) es igual o mayor que un pulso. (Ej. 17 y 18).



Según lo antedicho, las síncopas que podemos encontrar son:

- Síncopa regular de Tiempo: **SRT**
- Síncopa irregular de Tiempo **SIT**
- Síncopa regular de Compás **SRC**
- Síncopa irregular de Compás **SIC**

Aclaremos también que las síncopas pueden no estar evidenciadas por ligaduras de prolongación, sino que pueden ser contenidas por una sola figura. (Ej.19)



Aquí la negra estaría resumiendo a las dos corcheas ligadas, pero el hecho de que sea una sola figura no cambia la síncopa, porque esta figura igual comienza en fracción débil y se prolonga sobre la fracción fuerte siguiente; está "puenteando" la natural caída en el pulso siguiente. (Ej.20).

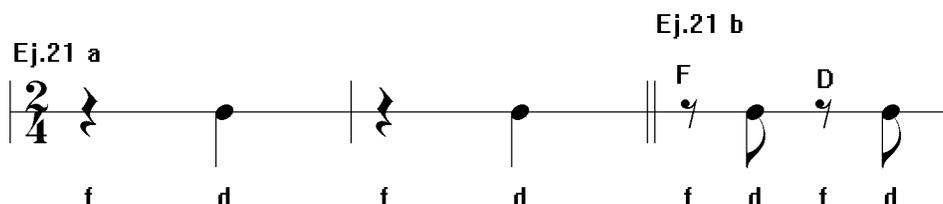


De todos modos tanto en este tema como en Contratiempo, es indispensable la explicación y aclaración del profesor. No son pocos los temas teóricos que parecen un lío por su complejidad en la explicación y después cuando oímos y/o cantamos los ejemplos aparecen claros y fáciles.

Ahora, tal cual lo anticipáramos vamos a internarnos en los "Contratiempos", pero esta vez sin formularios, ni paros ni extenuantes colas.

Contratiempo

Atención! Aquí va la definición: Cuando en la parte Fuerte de un compás o pulso hay silencio, y después (en la parte débil) hay sonido, estamos frente a un CONTRATIEMPO.(Ej.21).

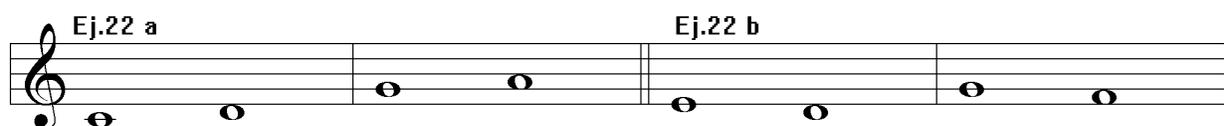


Los Contratiempos pueden ser DE TIEMPO cuando el silencio dura menos de un pulso (Ej.21 b) ; o DE COMPAS cuando el silencio es de pulso entero o más (Ej. 21a).

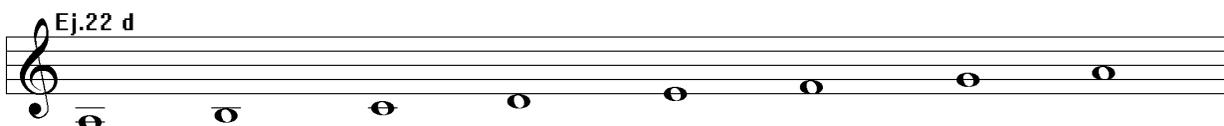
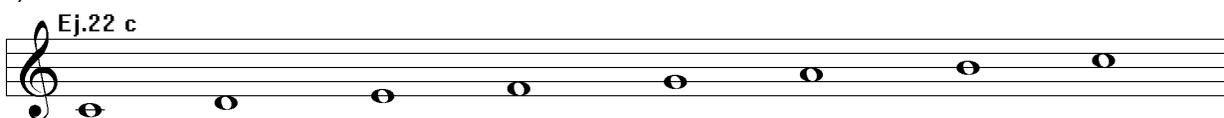
Grados conjuntos

Retomamos ahora el aspecto melódico.

Recordará que habíamos armado el pentagrama con su clave, y dispuesto en él una serie de sonidos. Cuando estos sonidos siguen el orden gradual (Do, Re, Mi, etc.) decimos que son GRADOS CONJUNTOS. Estos pueden ser ascendentes (Ej.22a) o descendentes(Ej.22b).



A una determinada serie de grados conjuntos le llamamos ESCALA (Ej.22c-d).⁴



Tono y semitono

La distancia mayor entre dos grados conjuntos se denomina TONO. Hay tonos entre DO y RE; RE y MI; FA y SOL; SOL y LA; LA y SI.

¿Cómo nos damos cuenta que entre dos grados conjuntos hay un tono? Esto es muy fácil de saber viendo el teclado del piano, ya que entre Do y Re (al igual que en los otros casos)hay una tecla negra; o en la guitarra de Do a Re queda un casillero en el medio.

La distancia menor entre dos grados conjuntos es el SEMITONO y esto, si bien es notorio auditivamente, se ve también porque no hay tecla o casillero intermedio. Los semitonos que surgen naturalmente de los grados conjuntos son MI-FA y SI-DO.

⁴ Recomendamos especialmente tocar y cantar los ejemplos. Recuerden que a un cierto nivel, el conocimiento musical puede entrar por la inteligencia pero la comprensión entra por los oídos.

Alteraciones

Ahora bien, dadas estas distancias entre grados conjuntos, surge inmediatamente la posibilidad de alterarlas, y es aquí cuando hablamos de las ALTERACIONES. Estas son signos que nos indican que un determinado sonido debe cambiar su altura natural hacia lo agudo o hacia lo grave.

SOSTENIDOS: (#)

Son signos que, ubicándose a la izquierda de la cabeza de la nota, nos indican que ese sonido debemos tocarlo un semitono más arriba. Por ejemplo en el piano, DO # se toca con la tecla negra intermedia entre DO y RE; y en la guitarra, en el casillero intermedio.

BEMOL:(b)

Se coloca a la izquierda de la cabeza de la nota y le baja la altura en un semitono. Así, naturalmente tenemos de LA a SI un tono, y de LA a SIb un semitono. El proceso es el inverso al que sucede con los sostenidos.

Cuando queremos que una nota que estuvo o está alterada vuelva a su estado

natural, colocamos el **BECUADRO** , que es un signo que produce la

neutralización de la alteración anterior, sea cual sea.

Resumiendo: **Sostenido** (#) un semitono hacia arriba;

Bemol (b) un semitono hacia abajo;

Becadro  sonido natural.

Existen también el **DOBLE SOSTENIDO** (x) y el **DOBLE BEMOL** (bb) que

suben o bajan la altura del sonido dos semitonos. Para neutralizar estos signos dobles se utiliza el BECUADRO ya que el doble becuadro no existe.

NOTA: Como juego- práctica, pruebe alterar el MI en el Arrorró (ponga b) y coloque otro b al LA. Los cambios son ínfimos pero verá que el carácter de la melodía ya no será el mismo.

Intervalos

Volviendo ahora a lo dicho sobre tono y semitono veremos un poco las estructuras de distancia entre dos sonidos.

A la diferencia de altura de una nota a la otra le llamamos INTERVALO. Si bien el tema es amplio vamos a tratar de circunscribirlo a lo que ahora necesitamos, que coincide a su vez con lo básico pero esencial.

Tomaremos para la explicación sonidos cuya distancia ni exceda la octava y los presentaremos siempre en forma melódica (consecutiva y no simultánea), y ascendente (de grave a agudo).

¿Cómo se miden las distancias?

Contando los grados conjuntos que separan a los 2 sonidos en cuestión. Es bueno aclarar que se incluye tanto el sonido inicial como el último.

Por ejemplo de DO a RE hay una 2ª-DO_RE, y de DO a MI decimos que hay una 3ª DO RE MI.(Ej.23).

Ej.23

segunda tercera cuarta cuarta cuarta

quinta quinta quinta sexta sexta

sexta septima septima octava octava

Los intervalos tienen denominación específica, y esto es porque NO todas las 2ª (por citar un ejemplo) son iguales: no suena igual de SI a DO que de DO a RE porque en el primer caso el intervalo de 2ª está compuesto por un semitono y en el otro caso hay un tono. Por lo tanto establecemos la siguiente

Calificación

- Mayores
- Menores
- Justos
- Aumentados
- Disminuidos.

Para el objetivo del presente curso desarrollaremos los tres primeros para lo cual dividiremos los intervalos en tres categorías:

- ✓ Pequeños (2ª y 3ª);
- ✓ Medianos (4ª y 5ª);
- ✓ Grandes (6ª y 7ª).

INTERVALOS PEQUEÑOS:

Son MAYORES cuando no tienen intervalos en su estructura interna, es decir, cuando sólo están compuestos por tono/s (Ej.24)

Son MENORES si tienen un sólo semitono (Ej. 25).

Los intervalos pequeños nunca son JUSTOS.

INTERVALOS MEDIANOS:

Son JUSTOS cuando tienen un semitono en su estructura interna. Estos intervalos no pueden ser Mayores ni Menores (Ej.26). Si pueden ser aumentados o disminuidos. El único caso que veremos es la 4ª aumentada o la 5ª disminuida FA-SI, conocida también como "tritonos" porque está compuesta por tres tonos.

INTERVALOS GRANDES:

Son MENORES cuando tienen dos semitonos y MAYORES cuando tienen sólo un semitono. (Ej.27)

En cuanto a la octava no forma parte de los Intervalos Grandes porque es siempre JUSTA y tiene dos semitonos en su estructura.

Ej.24 2das y 3eras menores

Ej.25 2das y 3eras Mayores

Ej.26 4tas y 5tas Justas

Ej.27

6tas y 7mas menores

6tas y 7mas Mayores

Entonces:

- Los **pequeños**, con un semitono, son **menores**.
- Los **medianos**, con un semitono, son **Justos**.
- Los **grandes**, con un semitono, son **Mayores**.

Sistema tonal

Vamos ahora a introducirnos un poco más en todo lo referente al aspecto melódico de la música.

La música es un lenguaje de expresión estético. Este lenguaje a lo largo del tiempo va estableciendo diversas maneras de cristalizarse. Cambian los gustos en las diferentes épocas, nacen nuevos instrumentos y hasta el modo en el que los músicos se encuentran con el público.

En este contexto, es clave aclarar que toda la música que se dicta, se toca y se canta en el presente curso, está pensada y escrita en base a un SISTEMA DE RELACIÓN E INTERRELACIÓN DE LOS SONIDOS. Este sistema es el SISTEMA TONAL, en base al cual se compuso música, aproximadamente, desde la época de Bach (Barroco) hasta entrado el siglo XX (impresionismo, expresionismo, inclusive: Debussy, Ravel, Mahler) en lo que se refiere a la música académica o "clásica", y de más o menos feliz vida en la actualidad en todo lo respectivo a la música popular.

Dado que la música es el juego y la interacción de tensión y distensión, en el sistema tonal la ley fundamental es conservar la capacidad de reposo de un sonido, al que llamamos TÓNICA. Ejemplo: En el "Arrorró, la Tónica es el DO; pruebe terminarlo en cualquier otro sonido que no sea este y obtendrá suspensiones, signos de interrogación, tensiones, pero nunca el sentido de reposo y final que el sonido DO le da.

Escala mayor

Como dijimos en el párrafo anterior, en el Arrorró, DO es la Tónica. A partir de él se puede armar una escala (sucesión de grados conjuntos) que contiene los siete sonidos naturales.

Esta escala hecha a partir de DO tiene una estructura determinada y sirve de modelo para construir escalas análogas a ella sobre diferentes Tónicas (Ej.28)

Ej.28: Do Mayor

Tetracordio 1°

Nexo Tono

Tetracordio 2°

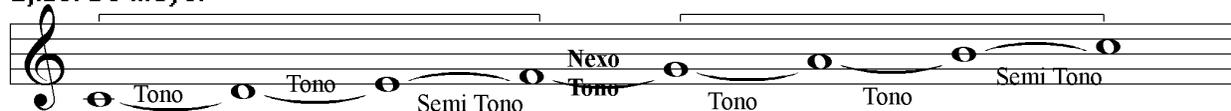
Tono Tono Semi Tono Tono Tono Semi Tono

Esta estructura se llama "ESCALA MAYOR". Tiene dos tetracordios (grupo de cuatro sonidos) similares en su estructura interna: Tono- Tono- Semitono, unidos por un nexo entre el cuarto y el quinto grado que siempre es de un Tono.

Repitiendo esta estructura interválica (no importa con qué nota comencemos), obtendremos siempre una ESCALA MAYOR. De hecho, si las melodías conservan su estructura de distancias entre los sonidos, y la rítmica, aunque no se respete la nota original del comienzo, la melodía se reconoce (si uno afina). Un ejemplo claro es la mamá que canta el vapuleado arrorró a su niño; ella no intenta comenzar en DO, y sin embargo en la mayoría de los casos se reconoce. Esto es porque ella (sin saberlo), lo comienza en cualquier nota pero conserva la estructura interválica de la melodía.

Ahora, partiendo de DO MAYOR que hace de modelo, vamos a trasladar sistemáticamente la Escala Mayor a otras tónicas. (Ej.29).

Ej.29: Do Mayor



Como el 2º tetracordio es igual al primero, vamos a comenzar otra escala partiendo de SOL, ya que tenemos asegurada la estructura de ese tetracordio. (Ej.30)

Ej.30: escala sobre Sol



Como se ve, en el 2º tetracordio hay problemas porque no tiene la estructura TONO-TONO-SEMITONO. Solucionamos el problema con un sostenido para el FA. Esta alteración se incorpora como "normal" a la escala y la ubicamos a la derecha de la clave de sol, de manera que desde allí suba un semitono a todos los FA que aparezcan.

A estas alteraciones que, estando al comienzo de una obra, influyen sobre todas las notas de ese nombre, las llamamos ARMADURA DE CLAVE. (Ej.31)

Ej.31: Sol Mayor



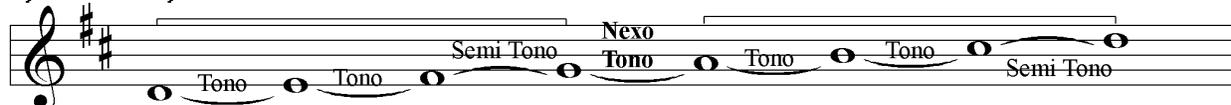
Con el mismo procedimiento avanzamos y armamos una escala sobre el RE (1ª nota del 2º tetracordio de SOL) que, de entrada, va a conservar el FA # en su armadura de clave.⁵ (Ej.32).

Ej.32: escala sobre Re



Se comprueba que vuelve a producirse el mismo inconveniente en el 2º tetracordio. Incorporando DO # se soluciona y nos queda RE MAYOR con su "Armadura de Clave" FA # DO #. (Ej.33).

Ej.33: Re Mayor



De aquí en más pueden continuar hasta llegar a armar la escala de DO # MAYOR. De lo hecho podemos ver que hay un orden en la aparición de las escalas, y este orden es de Quintas Justas Ascendentes, porque de DO a SOL hay una quinta justa.

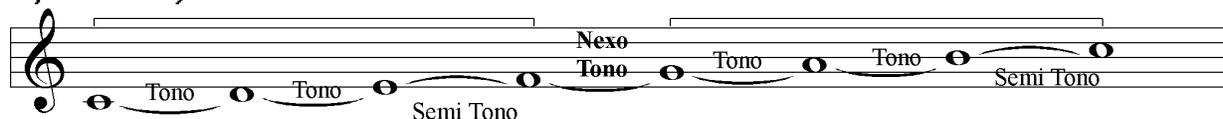
Orden de los Sostenidos

Por su lado, los sostenidos también aparecen a partir de FA por quintas ascendentes, de modo de llegar a configurar el "orden de sostenidos" que es: FA - DO - SOL - RE - LA - MI - SI

⁵ NOTA: Aclaremos que las alteraciones a la derecha de la Clave forman parte de la estructura de sonidos de una obra, por lo tanto, aunque (por ejemplo) el sostenido para fa esté ubicado a una altura determinada, altera a todos los FA que aparezcan. Distinto es el caso de las alteraciones accidentales que inciden sobre la nota de la altura en la que está puesta y sólo en ese compás. Existen también alteraciones de precaución que nos avisan que un sonido vuelve a su estado normal después de haber sido alterado accidentalmente antes.

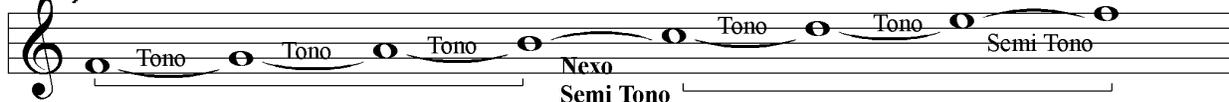
Volviendo a nuestra escala modelo (DO mayor), vamos a tomar el 1º tetracordio para armar escalas que tengan bemoles(b).(Ej.34)

Ej.34: Do Mayor



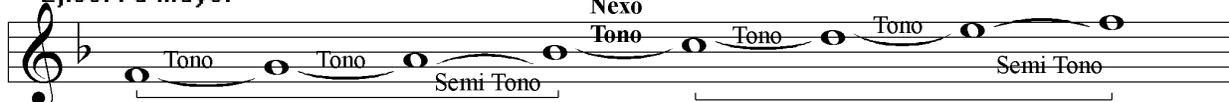
De esta escala sacamos el 1º tetracordio para ubicarlo como 2º de una nueva. Como éste termina en FA, el 1º sonido de la escala será también FA. (Ej.35)

Ej.35: escala sobre Fa



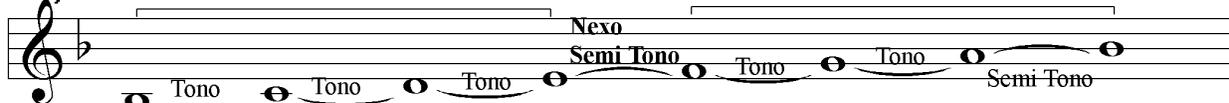
Se da esta vez que es el 1º tetracordio el que no cumple con la estructura porque entre los grados 3º y 4º debiera haber un Semitono; pero poniendo un BEMOL al SI, queda la estructura deseada.(Ej.36)

Ej.36: Fa Mayor



Para seguir, nuevamente tomamos el 1º tetracordio y lo colocamos como 2º de una nueva escala, que comenzará en Sib.(Ej.37)

Ej.37: escala sobre Si b



Se presenta la misma dificultad y la solucionamos, esta vez, con un bemol para el MI.(Ej.38)

Ej.38: Si bemol Mayor



Como con los sostenidos, aquí se continúa hasta llegar a DO BEMOL MAYOR.

Vemos cómo las escala mayores con bemoles se suceden por orden de Quintas Justas Descendentes: DoM – FaM – SibM – MibM – LabM – RebM – SoLbM – DobM.

En cuanto al **orden de aparición de los bemoles** en la armadura de clave, comprobamos que a partir de Sib se suceden por quintas descendentes. El orden completo es: SI – MI – LA – RE – SOL – DO – FA.

Nombres de los grados de la escala

- I :Tónica.
- II : Supertónica.
- III: Mediente.
- IV : Subdominante.
- V : Dominante.
- VI : Submediante o Superdominante.
- VII: Sensible o Subtónica.

Escalas pentatónicas

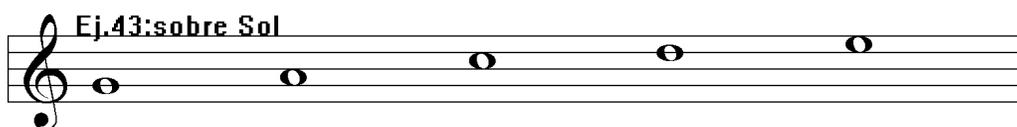
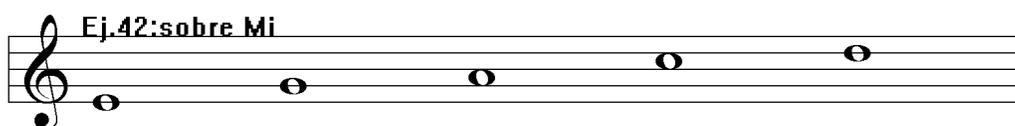
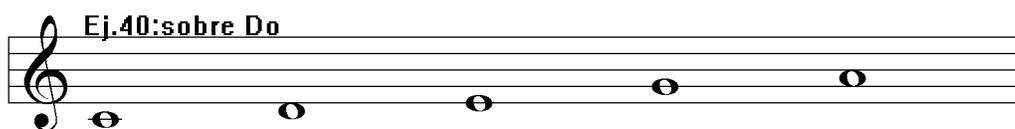
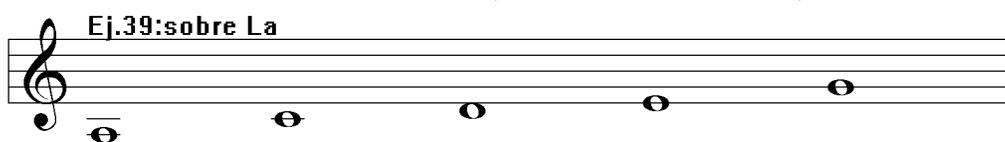
Son escalas de cinco sonidos que con distintas variantes en su estructura interna se pueden encontrar como elementos constitutivos básicos en muchos folclores del mundo.

Para obtenerlas, la explicación más sencilla para nuestra mentalidad occidental es pensar en una escala mayor sin su IV y VII sonidos. Obtenemos así la sucesión de notas: DO – RE – MI – SOL – LA.

¿Por qué cinco Tónicas? Porque en esta estructura que no posee semitonos no hay grandes tensiones hacia ninguna nota en particular, por lo tanto se pueden hacer melodías estableciendo como eje tonal a cualquiera de ellas, o establecer un acorde final con las cinco notas a la vez y veremos que aún así, las disonancias le dan cierto color al equilibrio, pero sin romperlo. Prueben improvisar sobre estas notas y verán que casi todo lo que hagan queda bien. Es muy importante armar secuencias con estos 5 sonidos para después cantarlas, y así vamos haciendo más accesible el conocimiento de las escalas mayores y menores.

A las escalas pentatónicas también las oímos como en torno a un sonido eje que significa reposo, pero la interrelación de todas las notas es mucho más libre que en la escala mayor y menor.

Nos planteamos las cinco escalas(Ejs.39-40-41-42-43)



Lo que varía con cada una es la interválica, la estructura interna de la escala. De todos modos las que conviene utilizar al principio son las que comienzan en LA y DO respectivamente porque son las más aproximadas a las escalas mayores y menores modelo.

Eco y ostinato rítmico

Mientras la paciencia y la voluntad de los alumnos no se agota y continúan practicando la entonación de melodías, (de la más variada y bella índole, por cierto) y sembrando cierto espanto entre los que los rodean cada vez que arremeten con las lecturas rítmicas, nosotros para no ser menos desarrollamos el siguiente tema relacionado con todo esto: se trata de ECO Y OSTINATO RÍTMICO.

El ECO RÍTMICO es una de las más sencillas formas de desarrollo de la imitación. Es decir que, en base a una secuencia rítmica dada, una 2ª secuencia que comienza poco después la va imitando. Como el perspicaz lector podrá ver, esta definición da para mucho, porque depende de cómo sea la secuencia inicial de compleja y en qué momento se inserte la iniciación de la imitación, puede dar como resultado un ejercicio sumamente sencillo o uno muy complejo. Pensemos

además que podría insertarse una 2ª y 3ª imitación, complicando(enriqueciendo) aún más las cosas. De este mecanismo son claros ejemplos algunos ejercicios de Melo Y Castillo.

En cuanto al OSTINATO RÍTMICO es una técnica de acompañamiento rítmico, que puede tener una alta dosis de creatividad o un nivel casi nulo. (Al respecto basta con oír la llamada "músicaailable", en la que el ostinato rítmico está presente hasta el aburrimiento como un medio casi hipnótico de masificación).⁶

Volviendo al tema del Ostinato, un modo de elaborarlo es tomar una célula rítmica de la canción a acompañar y repetirla sistemáticamente todo el tiempo o en parte. Se entenderá mejor con un ejemplo sencillo. En base al Arrorró, vamos a establecer varios ostinatos viendo los atributos de cada uno. (Ej. 44-45-46-47-48-49.)

Ej.44: ostinato 1

Ej.45:ost. 2

Ej.46:ost. 3

⁶ A veces pasa que cuando la gente dice que algo tiene "mucho ritmo", generalmente se refieren a que el pulso es ágil y claro. La contrapartida de este tipo de situaciones es que suelen ser extremadamente reiterativos y, por lo tanto, pobre como discurso musical.

Ej.47:ostinato 4

Ej.48:ost. 5

Ej.49:ost. 6

Es conveniente que se tomen el trabajito de tocarlos, aunque sea entre dos. Observarán que el 1° y el 2° son muy claros...pero aburridos. El 3°,4° y 5° presentan una cierta alternativa porque colabora, dándole fluidez al discurso. Por último el 6°,aparte de dar fluidez, le imprime un cierto toque distinto, y tal vez sutil. Prueben otras posibilidades, todas las puertas están abiertas...

Valores irregulares

Son los grupos de notas que están insertos como equivalencia de un valor determinado pese a que la cantidad de figuras no coincide con la que debiera haber. Por ejemplo, si en un pulso donde naturalmente hay dos corcheas, ponemos tres en su lugar, decimos que hay un VALOR IRREGULAR. Este, en particular se llama TRESILLO.(Ej.50)

Ej.50

Vemos en el ejemplo cómo el tresillo reemplaza a las dos corcheas y, a su vez el seisillo de semicorchea toma la equivalencia de las cuatro semicorcheas.

Estos son VALORES IRREGULARES POR AUMENTACIÓN dado que entran más figuras que la cantidad normal. Los hay también POR DISMINUCIÓN pero los verán el próximo año.

Para un entendimiento cabal de los valores irregulares, lo mejor es pensar que cada uno de ellos trae consigo una nueva subdivisión (aunque sea momentánea) y no una alteración de la subdivisión común. Por ejemplo, si estamos en un compás simple y aparece un tresillo, se hace más fácil cantarlo pensando ese pulso como importado desde un compás compuesto.

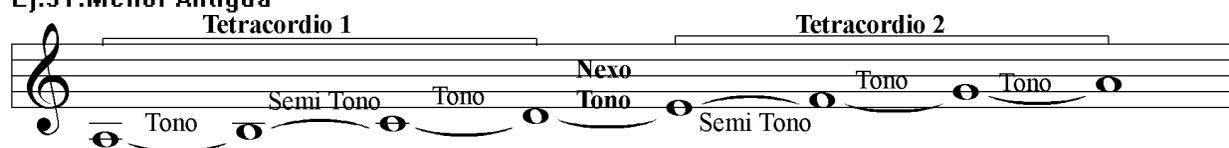
Escalas menores

Estas escalas surgen del antiguo modo Eólico griego que ordena la sucesión a partir del sonido LA, sin alteraciones en la armadura de clave. Existen varios tipos de escala menor. Este es el modelo, se llama

ESCALA MENOR ANTIGUA o EÓLICA

y tiene la siguiente estructura interválica:

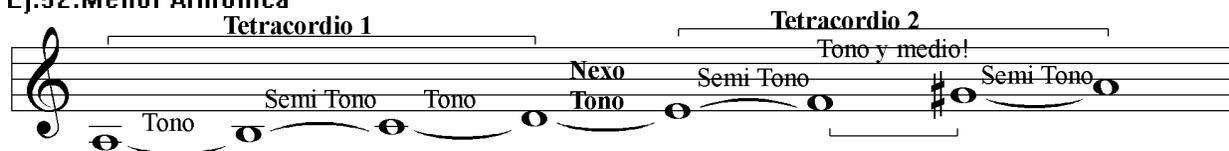
Ej.51: Menor Antigua



Como expresé al hablar de sistema tonal lo esencial es preservar la capacidad de reposo de la TÓNICA (I grado de la escala). Pero no hay reposo si no hay tensión, y esa tensión está dada por el VII grado que debe tener siempre una distancia de Semitono con la Tónica. Esto, en la escala menor antigua no ocurre y por lo tanto es imprescindible subsanarlo, porque más allá de nuestro gusto personal estamos tratando de meternos en el modo de pensar de un barroco o de un clásico (Bach- Mozart), y para ellos el hecho de que esta escala carezca de sensible pone al borde del caos al propio sistema de escritura. ¿Cómo solucionar esto? El modo más sencillo es subir un semitono al SOL, y de este modo nos queda la

ESCALA MENOR ARMÓNICA

Ej.52: Menor Armónica



Solucionamos la falta de Sensible, pero esta escala presenta entre el 6º y 7º grado un intervalo de 2ª aumentada. Más allá de lo extraño de este giro melódico (para la época), lo que sucede es que se fractura la direccionalidad de la escala.

Porque al FA le cuesta menos bajar de nuevo al MI y desde ahí saltar al SOL # que subir directamente de FA a SOL #.

La escala se llama armónica por esta razón: al tocar una cadena de acordes que contengan estas notas, la fractura antes mencionada queda oculta si la cadena está bien hecha. (Am – Dm – E – Am)

De todos modos hay varios ejemplos magistrales de cómo la música puede "caminar" por encima de esta fisura respetando la direccionalidad descendente del sexto normal y la ascendente del séptimo ascendido. (Ej.53)

Ej.53: Tema de la fuga 2 del Clave bien Temperado



En el ejemplo, la direccionalidad hacia la tónica (DO MENOR), tiene plicas hacia arriba, mientras que las notas que giran en torno al V (sol) tienen plicas hacia abajo.

Avanzando en el tema llegamos a la ESCALA MENOR MELÓDICA que para solucionar el problema de la fisura asciende también el sexto de manera que queda así(Ej.54):

Ej.: 54

Viendo con detenimiento el 2º tetracordio comprobamos que es igual a la estructura de los Mayores. Por eso el problema que aquí se presenta es que el modo se hace híbrido, es decir que tiene una parte menor y la otra mayor. Es por esto que se enseña que esta escala baja volviendo a la normalidad a los grados alterados.(Ej.55)

Ej.: 55 Menor Melódica

De este modo se evita que parezca una escala mayor.

Nos falta por último ver una variante más llamada ESCALA MENOR BACHEANA, que es muy parecida a la Menor Melódica y se le atribuye a Bach.(Ej.56)⁷

Ej.: 56 Menor Bacheana

En los siguientes ejemplos, colocamos todas las variantes menores para facilitar su estudio sistemático. (Ejs.57-58-59-60).

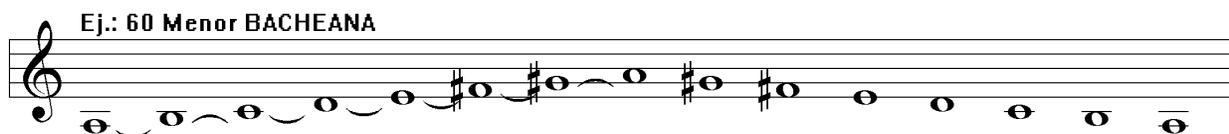
Ej.: 57 Menor ANTIGUA

Ej.: 58 Menor ARMONICA

Ej.: 59 Menor MELODICA

⁷ Todas estas variantes de las escalas menores prácticamente no se encuentran en obras puntuales en los períodos Barroco-Clásico-Romántico, sino que los autores utilizan las alteraciones del 6º y 7º grado como mejor les conviene en el discurso. Lo que quiero decir es que no hay ejemplos contundentes de alguna obra que esté escrita completa en alguna de estas escalas.

Es por esto que el modo menor es, en principio, más rico que el mayor desde el aspecto de los recursos porque tiene estas dos posibilidades de alteraciones accidentales que dan al compositor más cartas para jugar.



Acordes

Básicamente podemos decir que todo grupo de más de dos sonidos tocados simultáneamente es un acorde; pero este concepto, necesariamente debe ser aplicado al sistema tonal que nos concierne, entonces decimos que los ACORDES son grupos de, por lo menos tres sonidos distanciados entre si por intervalos de terceras.

¿Cómo nace un acorde? Dada una nota a la que llamaremos FUNDAMENTAL, establecemos sobre ella dos (o más) terceras consecutivas.

ACORDES TRIADA

Son los que veremos en el presente curso.

Se los llama así porque están formados por tres sonidos:

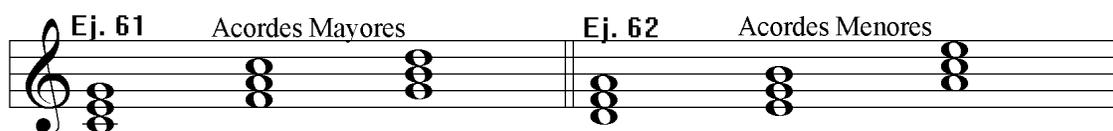
- La Fundamental (da el nombre al acorde)
- Su tercera superior.
- Su quinta superior.(del 2º al 3º sonido también hay una distancia de tercera).

Acorde Perfecto Mayor (APM)

Se llama así porque desde la fundamental a la tercera hay una tercera mayor, y de la fundamental a la quinta hay una quinta JUSTA, de allí el nombre "Perfecto".(Ej.61-tóquelos y cántelos)

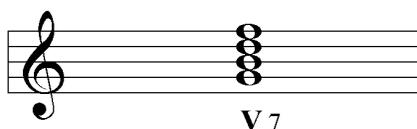
Acorde Perfecto Menor (apm)

Como el sutil alumno ya habrá conjeturado, se llama así porque de la fundamental a la 3ª hay un intervalo de 3ª menor y de la Fundamental a la 5ª, hay un intervalo de 5ª JUSTA.(Ej.62-tóquelos y cántelos)



Con respecto a la función de estos acordes dentro del discurso musical se les explicará más adelante en la carrera, pero como anticipo sugiero hacer un pequeño ejercicio en tres pasos:

1. Escribir la Escala Mayor,
2. Armar sobre cada nota un acorde triada,
3. Tocar la sucesión completa y ver qué tipo de acorde se formó sobre cada nota.⁸



INVERSIONES DE ACORDES TRIADAS

Los acordes no son estructuras estáticas sino que pueden variar en su ordenamiento, esto es que no siempre la fundamental está en el bajo, sino que

⁸ Aclaración: Sobre el VII grado les quedará un acorde que no obedece a las estructuras dadas de APM ni de apm porque está formado por una 3ª menor y una 5ª. Este acorde se llama de QUINTA DISMINUÍDA y superponiendo con el acorde del quinto grado forman el acorde de SÉPTIMA DE DOMINANTE, que sirve de tensión para caer en la tónica. (El ejemplo está hecho a partir de DO MAYOR, por lo que el acorde de resolución será el de DO- Ej 63).

puede suceder que la 3ª o la 5ª del acorde estén el bajo; a esta distancia la llamamos INVERSIÓN.⁹

El procedimiento que llamamos inversión consiste en colocar (como en el juego en el que se apilan las manos sobre la mesa) la tercera o la quinta por debajo de las otras dos notas del acorde.

Primera inversión

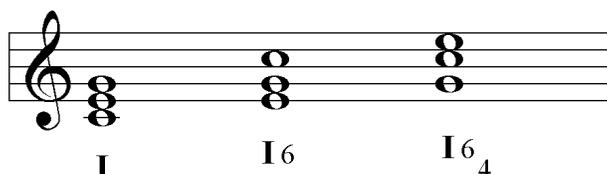
La tercera en el bajo.

Esta inversión le da un color nuevo al acorde y es medianamente inestable. Se cifra con un seis arábigo debajo del número romano que indica el grado. (Ej.64)

Segunda inversión

La 5ª en el bajo.

Esta inversión produce un efecto de gran inestabilidad del acorde. Se cifra con un 6/4 debajo del número de grado. (Ej.64)



Eco melódico

Es una de las formas más sencillas de imitación contrapuntística. Sencilla de explicar, porque elaborarla puede llegar a ser muy complejo. Consiste en que a medida que una primera voz va cantando una melodía, la segunda voz va repitiendo (imitando textualmente) un fragmento o la totalidad de esa melodía expuesta por la primera voz.

Ostinato melódico

Consiste en darle a una voz una o más notas que recuerden parte de la melodía. Esta/s nota/s puede/n ir variando en el transcurso de la pieza o no.¹⁰

Si ya has leído la nota al pie, te adjunto ahora un ejemplo de este tema, que si se ponen de acuerdo en hacer un pequeño esfuerzo, pueden oír cantando a tres voces.

⁹ NOTA: Por esto que decimos es imprescindible no confundir los conceptos "fundamental" con "bajo". La Fundamental es la primer nota del acorde, es la que lo genera y le da el nombre, pero no siempre está en el bajo.

¹⁰ NOTA: Estos dos temas están explicado con gran simpleza ya que para entenderlos cabalmente hay que tener conocimientos de Armonía y Contrapunto, porque si bien parece sencillo agregar una 2ª voz a una melodía, eso ya es componer y deberíamos abrir aquí un extensísimo paréntesis para terminar dando una especie de "sana-sana", mientras que con el transcurso del aprendizaje Uds. irán arribando "naturalmente" a manejar estos conceptos. De todos modos es muy probable que haya varios con la musicalidad e intuición suficientes como para poder ir haciendo este tipo de procedimiento.

“Arde Londres”

Ar - de Lon - dres, ar - de Lon - dres, sein - cen - dia sein - cen - dia. So -

Trai - gan pron - to las man - gue - ras Trai - gan pron - to las man - gue - ras

So - co - rro bom - be - ros so co - rro bom - be - ros so

co - rro bom - be - ros tra - ed las man - gue - ras

Trai - gan pron - to las man - gue - ras Trai - gan pron - to las man - gue - ras

co - rro bom - be - ros so co - rro bom - be - ros

Tipos de iniciación

No todas las obras comienzan de igual modo, ni con respecto a las notas (el aburrimiento sería mucho) ni tampoco en el aspecto rítmico.

- Cuando la música (o la melodía) comienza en el 1º pulso del compás, decimos que su iniciación es **TÉTICA**. (Ej. "Arrorró").
- Es **ANACRUSICA** cuando la música o la melodía comienza antes del 1º Pulso Fuerte, decimos que "cae" al 1º tiempo (Ej. "Arroz con leche").
- **ACEFALO** es el caso en el que la música comienza con un silencio en el primer pulso o en su fracción fuerte. (Muchas Fugas de Bach comienzan así).

Frase

¿ Que es una frase? La idea de frase viene de la música cantada, y por extensión en música instrumental o cantada se le llama frase a la demarcación de las ideas musicales.

Antecedente y Consecuente

Cada frase esta compuesta por un antecedente y un consecuente. Los antecedentes suelen ser con un final abierto, como quien plantea una pregunta, y los consecuentes suelen cerrar, o responder.

A la agrupación de frases se la llama periodo.

Frases tipo. Estructuras básicas.

Las frases suelen estar formadas por partes más o menos simétricas en cuanto a su duración, pero obviamente con diferencias entre sí con respecto a la direccionalidad melódica y a la figuración.

A – AA´ -AB – ABA –

- **A**: Tema musical de una sola idea que se repite siempre.
- **A – A´**: Cuando la segunda parte de la canción tiene sutiles diferencias melódicas o rítmicas con respecto a la primera.
- **A – B**: Cuando la segunda es diferente a la primera.
- **A – B – A**: Cuando luego de la primer idea hay una segunda que es diferente y se vuelve a repetir con igual o distinta letra a la primera vez.

Ligadura de expresión

Llamamos así a las líneas curvas que van de una nota a otra y a través de ellas los compositores indican que todas las notas que abarca forman parte de una misma idea. Esta idea puede o no ser una frase.

Este primer tema del III movimiento de la Quinta Sinfonía de Beethoven nos ofrece algunos ejemplos.¹¹



Fraseo ¹²

"Frasear" es respetar los signos de puntuación de la música. Frasear es el correcto decir de la frase.

Básicamente, lo primordial para lograrlo es tocar o cantar las frases musicales respirando en los lugares correctos. Para esto es necesario un alto grado de entrenamiento, buen gusto e intuición.

En el nivel en el que estamos, podemos comenzar por respirar cuando termina una ligadura de expresión y antes de comenzar otra. Si no hay ligaduras de expresión, no te preocupes: cantá muchas veces la música que tenés que tocar hasta que te des cuenta donde respirar. Naturalmente podés pedir ayuda a tu profe, pero aún si equivocás el fraseo, será mejor decir algo errado que no decir nada y solamente limitarte a tocar las notas en orden. Si se respira físicamente, aunque la música que hagamos sea instrumental, el fraseo se marcará mejor y naturalmente se realizarán correctamente las desinencias de cada frase.

En las canciones populares infantiles aunque uno no lee ligaduras, respeta las frases. Pero es típico que los chiquitos canten "Arroz con le, chemequie rocasar", porque respiran cuando no tienen aire, mientras que es sencillo darse cuenta que debiera haber una sola respiración al final de la frase.

Tanto en Melo Castillo como en varias de las lecturas melódicas el fraseo está marcado: respetándolo vamos a descubrir la dirección y la intención del discurso.

De todos modos en estos temas entra a jugar lo personal y subjetivo porque aún articulando todos en el mismo lugar lo podemos hacer distinto respirando más o menos entre frase y frase, y además variando la intensidad de la caída (Desinencia) de la 1ª frase y el comienzo de la 2ª.

Articulación

Si bien en los diccionarios importantes de música se nos señala que articulación es el modo particular que tienen los instrumentos de viento de producir sonidos sin cortar la columna de aire pero logrando que estén separados entre sí con diversos golpes de la lengua, nosotros por extensión decimos que:

La articulación es el modo específico en el que producimos los sonidos, ya sea por unirlos entre sí o separándolos, por lo tanto la articulación incide mucho en el fraseo.

De hecho no es lo mismo "tararear" una canción que "tralalearla", o lalalearla, tatatearla, nananearla o cantarla con la "boca chiusa" y sin entrar moscas.

La teoría tradicional nos enseña que hay varios tipos de articulación más o menos comunes a todos los instrumentos.

Legato (ligado)

¹¹ Este ejemplo de Beethoven nos muestra claramente dos frases: un antecedente (en Clave de Fa) y su consecuente (en clave de Sol). La primera idea tiene una sola ligadura de expresión, pero la segunda tiene articulaciones diversas, pese a lo cual no deja de darnos idea de que forman una unidad que responde al primer planteo.

¹² El primero que puso una coma al final de cada frase fue Couperin en 1722.

Staccato (separado)
Non Legato o Sciolto (no ligado o suelto)

Como los sutiles alumnos podrán vislumbrar, hay una interminable gama de matices intermedios.

En cuanto a las maneras comunes de indicar estas tres situaciones en las partituras podemos indicar que lo ligado se indica con una ligadura de expresión que abarca todas las notas que se desea ligar, para separar claramente los sonidos se les coloca un puntito encima o debajo a cada nota y si se los quiere sueltos no se pone nada aunque hay algunos autores que emplean la palabra Sciolto para indicar tal articulación.

Estas situaciones de articulación serán muy fáciles de entender para todos aquellos que toquen instrumentos de viento o de arco, por la sencilla razón de que la producción de sonido de su instrumento puede ser continua o no.

Pero para todos vaya este ejemplo que intentará clarificar las tres situaciones.

LIGADO: Cantá una frase de una canción cualquiera sin la letra, sino solamente con una larga y melodiosa la letra “a”.

SEPARADO: can tá la mis ma can ción pe ro con la le tray pro cu ran do que las sí la bas sean cor ti tas.

SUELTO: cantála normalmente.

Algunos ejemplos gráficos

◦	>	^	—
◦	◦	◦	◦
staccatto	acentuado	muy acentuado	portato o apoyado

Estos signos irán resultando más familiares a medida que pase el tiempo.

Dinámica

Le llamamos dinámica al modo de estructurar las intensidades, es decir el volumen.

Los cambios dinámicos pueden ser expresados a través de Matices y Acentos, entre otras posibilidades.

Matices

Los símbolos para indicar los diferentes matices de variación dinámica son muchísimos y normalmente se usan para indicar con que volumen ha de tocarse un pasaje aunque a veces pueden incidir sobre una sola nota.

<i>f</i>	forte	fuerte
<i>ff</i>	fortíssimo	muy fuerte
<i>mf</i>	mezzo forte	medio fuerte
<i>p</i>	piano	suave
<i>pp</i>	pianissimo	muy suave

mp mezzo piano medio suave

sf sforzato esforzando

Inclusive puede haber variaciones dinámicas graduales en el tiempo, por ejemplo crescendo, disminuyendo.

Acentos

Entendemos por acento el hecho de tocar una nota particularmente fuerte por encima del matiz en el que estamos tocando el pasaje.

La acentuación normal de la música tiene más relación con la acentuación normal del lenguaje hablado, en el sentido de que los acentos no son desmesurados ni exagerados. Como se dijo cuando se habló de pulsos fuertes y débiles, no es correcto pensar que cada uno de los primeros pulsos de cada compás son acentuados con respecto al resto, sino que tienen una suerte de gravitación o “sensación de tierra” sobre el primer pulso de cada compás, sobre los que la melodía se apoya.

Los acentos a los que nos referimos son otra cosa, son acentos escritos por el compositor que nos pide tocar excepcionalmente una o más notas más fuertes que el contexto.

Los acentos pueden ser dinámicos o agógicos.

Acentos Dinámicos

Son aquellos que mediante signos deben tocarse más fuerte o más apoyadas que las otras.

Acento Agógico

es aquel acento que se produce normalmente por una diferencia de altura o diferencia rítmica.

Ejemplo televisivo:

Cuando el gallo Claudio dice

“Tira la bola chico tira la bola”¹³

Se puede notar que la sílaba BO y la sílaba CHI tienen una diferencia de altura tan grande con respecto al resto de las sílabas que aunque no queremos salen naturalmente acentuadas.

Por lógica que hay infinidad de ejemplos, comenzando por el remanido cumple años feliz, al que muchos niños llaman “que los cumplas feliz” porque ponen el acento donde escuchan la nota más aguda de la frase.

Movimiento y carácter

Al principio de este apunte y, seguramente su profesor se lo habrá aclarado, se dijo que los valores de las figuras son duraciones relativas pero no indican velocidad. La Velocidad (a la que llamaremos MOVIMIENTO) está indicada por una palabra, escrita generalmente en italiano, al comienzo de la partitura. Ordenaremos estas indicaciones a grandes rasgos en tres velocidades: LENTO-MODERADO-ANIMADO.

Movimiento Lento

- Lento
- Largo
- Adagio
- Grave

Movimiento Moderado

- Andante

¹³ Ejemplo cedido gentilmente por el entusiasta galloclaudista y estudioso maestro Hugo Zamora.

- Moderato
- Andantino
- Allegretto

Movimiento Animado

- Allegro
- Animato
- Vivace(1)
- Presto(2)

(1-2).Estos dos últimos son, por lo general, más rápidos que el allegro.

NOTA: Entre las indicaciones de cada grupo no se puede precisar con exactitud cuál es más lento o más rápido porque esto está, en cierto modo, implícito en el carácter de la obra.

CARACTER

Las indicaciones de carácter son muchísimas y van desde lo más subjetivo hasta tener la capacidad de sustituir la indicación de movimiento. En esencia es el "cómo" abordar una obra o parte. Así vemos que un allegro puede ser "Grazioso", "con Moto"(con movimiento),o "con furia".

Como es una indicación subjetiva la lista es larguísima y crece con el tiempo porque los compositores van siendo siempre más claros en cuanto al modo en el que quieren que se ejecuten sus obras, pero igualmente aquí enumeramos algunas de las más usuales, en gral. también en italiano:

Amábile
 Amoroso
 Affettuoso
 Agitato
 Appassionato
 Brillante
 Cantábile
 Cómodo
 Con fuoco
 Con Moto
 Doloroso
 Enérgico
 Espressivo
 Giocoso (juguetón)
 Grandioso
 Marziale (marcial)
 Maestoso (majestuoso)
 Patético
 Pesante
 Plácido
 Scherzando (jugando)
 Semplice (simple)
 Sostenuto (sostenido)
 Tranquillo

...Y tranquilamente también llegamos al final de este apunte. Esperamos que les haya sido útil y que les siga siendo como material de consulta. Como único consejo me permito decir que en esta profesión, normalmente quienes la ven desde afuera (y a veces no tan desde afuera) ponderan el talento personal de un modo excesivo. Lo divertido es que difícilmente alguien alguna vez les diga si tienen o no ese talento, por lo que la cuestión queda exclusivamente reducida al trabajo y al esfuerzo personal. Sería importante, por lo tanto, que cada uno trate de crearse el hábito de estudiar y progresar un poco semana a semana.

Muchas cosas horribles o hermosas que ocurren son desencadenadas de pronto con fuerza, pero en general son gestadas de a poco.