

CAD MÚSICA -- ISM-FHUC - INGRESO 2015

Material Teórico

LENGUAJE MUSICAL

Escalas:

El modelo teórico básico del sistema tonal lo constituye la “escala”. Una melodía tonal se elabora usando las notas de la escala. La nota inicial de la escala (y final -su 8ª-), es polo de atracción de las demás. En virtud de esta atracción, percibimos cada sonido como una tensión relativa a ese eje, polo o “tónica”, como se la llama. Así, una melodía tonal es una sucesión de tensiones y relajaciones producidas en el tiempo por las notas de la escala, cada una con una función y jerarquía específica en el sistema. Esta es la razón por la que el sistema se llama “tonal”.

Estructura de la escala Mayor (Do Mayor):



Tonalidades:

La posibilidad de “transposición”, es decir, la de trasladar o “transportar” el modelo de escala a distintas alturas, genera las “tonalidades”. “Tonalidades” son, simplemente, todas y cada una de las escalas -iguales en estructura- que se generan desde todas y cada una de las notas existentes. (Si bien hay doce sonidos “reales”, en la escritura son más, ya que como hemos visto, cada sonido puede tener más de un nombre, por ej.: DO - SI ...).

Orden de las alteraciones:

Tomemos la escala Mayor únicamente. Como vimos, Do Mayor tiene todas sus notas naturales, es decir, “0” (cero) alteraciones.

Si escribiéramos escalas Mayores desde cada una de las tónicas, hasta completar las tonalidades posibles, veríamos que hay escalas que llevan sostenidos y escalas que llevan bemoles, y que los dos tipos de alteraciones nunca aparecen juntos en una escala.

Ahora bien, si agrupamos las escalas que tienen notas con #, en orden de menos a más #, y ordenamos además los sostenidos según vayan apareciendo, obtenemos este cuadro:

| | | | |
|-------------------------------|----|------------------------|--|
| desde tónica SOL (Sol Mayor), | | aparece 1 sostenido: | el FA # |
| desde tónica RE (Re Mayor), | | aparecen 2 sostenidos: | FA # y DO # |
| desde tónica LA (La M), | | 3: | FA #, DO # y SOL # |
| desde tónica MI (Mi M), | 4: | | FA #, DO #, SOL # y RE # |
| desde tónica SI (Si M), | 5: | | FA #, DO #, SOL #, RE # y LA # |
| desde tónica FA # (Fa # M), | 6: | | FA #, DO #, SOL #, RE #, LA # y MI # |
| desde tónica DO # (Do # M), | 7: | | FA #, DO #, SOL #, RE #, LA #, MI # y SI # |

Observando la columna de tonalidades de la izquierda, vemos que el intervalo entre una y la siguiente, en dirección ascendente, es una 5ª Justa.

Haciendo lo propio con las escalas con notas bemolizadas, tendremos:

| | | | |
|---------------------------------|----|---------------------|--|
| desde tónica FA (Fa Mayor), | | aparece 1 bemol: | el SI b |
| desde tónica SI b (Si b Mayor), | | aparecen 2 bemoles: | SI b y MI b |
| desde tónica MI b (Mi b M), | | 3: | SI b, MI b y LA b |
| desde tónica LA b (La b M), | 4: | | SI b, MI b, LA b y RE b |
| desde tónica RE b (Re b M), | 5: | | SI b, MI b, LA b, RE b y SOL b |
| desde tónica SOL b (Sol b M), | 6: | | SI b, MI b, LA b, RE b, SOL b y DO b |
| desde tónica DO b (Do b M), | 7: | | SI b, MI b, LA b, RE b, SOL b, DO b y FA b |

La columna de las tonalidades con bemoles nos dice que entre una y la siguiente hay una 5ª Justa, pero en dirección descendente.

Resulta de esto un “orden de las alteraciones” -uno para los sostenidos, y otro para los bemoles- que nos será útil, como ya veremos, para simplificar la escritura en las distintas tonalidades.

Es imprescindible aprender este orden de memoria:



También vemos, analizando las tonalidades, que las tónicas “naturales” dan escalas con # (salvo FA), y que las escalas con bemoles tienen tónica bemolizada (salvo FA).

Acordes:

Otra estructura clave del sistema es el “acorde”, o simultaneidad de 3 ó más sonidos de la escala. La “tríada”, o acorde de 3 sonidos, se compone de dos 3as. superpuestas, o, contando desde el bajo (nota inferior), de una 3ª y una 5ª.

Sobre todas las notas de una escala (grados) se pueden formar acordes (cada nota será la “fundamental” del acorde que genera, con su “3ª” y su “5ª” respectivas, contadas desde la fundamental).

La calidad (también llamada especie) de un acorde viene dada por los intervalos que forman dicho acorde. Las calidades de un acorde tríada son las siguientes: mayor, menor, aumentados y disminuidos.

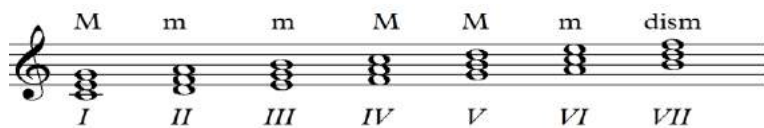
Mayor: formado por 3M- 3m = 5J

Menor: formado por 3m-3M= 5J

Aumentado: formado 3M-3M=5 aum.

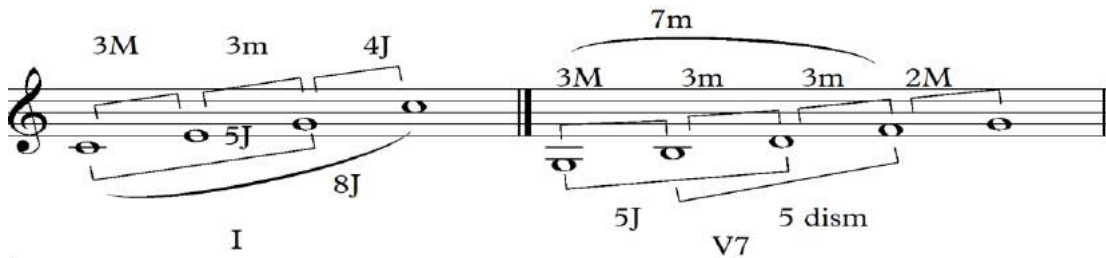
Disminuido: formado por 3m-3m = 5 dism.

Acordes que se forman sobre los diferentes grados de la escala mayor:



Los acordes en la armonía, como las notas en la melodía, representan grados relativos de tensión con respecto al acorde sobre Tónica (Ier. grado), que es el estado máximo de estabilidad o “reposo” en el sistema tonal (una obra tonal concluye efectivamente con el acorde sobre tónica).

Veamos ahora la estructura interna de los acordes de I grado (Tónica) y V7 (Dominante) en Do Mayor:



Acorde de tónica en Modo Mayor (I):

El acorde aparece con 3 sonidos.

Desde la fundamental hacia arriba, tendríamos: f- 3ª- 5ª. Se trata de un acorde Mayor.

Es un “acorde de 5ª”.

Acorde de Dominante con 7ª (V7): (en modo mayor y menor)

Lo habitual es que el acorde de dominante aparezca con 4 sonidos.

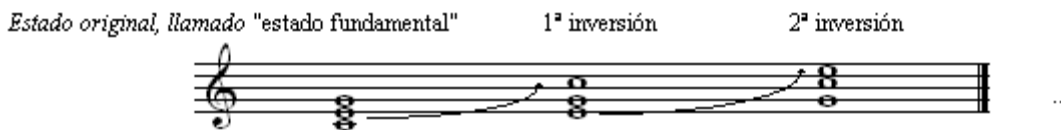
Desde la fundamental hacia arriba, tendríamos: f- 3ª- 5ª -7ª. Se trata de un acorde mayor con séptima menor.

El acorde de 3 sonidos, o tríada, es un “acorde de 5ª”. Éste, es un acorde “de 7ª”.

Inversiones del acorde:

“Invertir” un acorde es pasar una de sus notas a la octava superior o inferior.

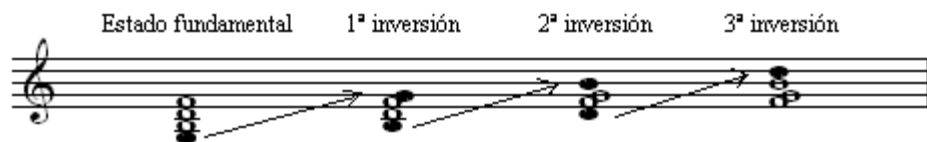
Por ejemplo, en el acorde sobre tónica de Do Mayor:



... y no hay más inversiones: otra más nos llevaría nuevamente al “estado fundamental”, en la siguiente 8ª.

Inversiones del acorde de dominante con 7ª de Do Mayor:

En este caso, tenemos tres inversiones:



Melodía:

En la música tonal, *los acordes determinan la melodía*. La **armonía**, los acordes, son “el esqueleto”, el soporte, la estructura. La **melodía**, en cambio, es un mero “ropaje”, a veces muy sofisticado; es un “contorno” de aquel fondo armónico. (Entiéndase, este concepto es a los fines didácticos, no debe tomarse en forma absoluta; no obstante, no existe melodía que no lleve implícito uno o más acordes, aunque no esté acompañada.)

Por otra parte, los acordes se *enlazan*, es decir, se relacionan y conectan entre sí en forma bastante estructurada (a veces más, a veces menos), siempre con una lógica, siguiendo “una ruta”. Van hacia algún punto, se despliegan, y luego “vuelven al descanso”. Este “regreso” al reposo -de donde por lo general parten-, se llama cadencia (“caída”).

Siempre hay *cadencias* en los enlaces de acordes, pues las frases de la melodía deben terminar (de distintas maneras: a veces terminan para seguir, otras para concluir, etc., etc.).

La cadencia más neta es V–I o Dominante–Tónica. Enlazar Dominante–Tónica es ir *del movimiento al reposo* (“caer”), así como enlazar Tónica–Dominante es ir *del reposo al movimiento* (“subir”).

Con Dominante–Tónica se pueden hacer melodías al por mayor. La Dominante “sube”, y la Tónica “baja” (como la respiración), o en otras palabras: la Dominante tensa, y la Tónica distiende, descansa.

Cientos de canciones populares de todos los países están hechos con sólo estos dos acordes (así como largos pasajes de la mejor música de Mozart, Beethoven, etc.).

Es más raro, pero también ocurre, que la música esté basada en un solo acorde. Es el caso de las bagualas y de algunas vidalas del NO argentino, de los toques de clarín, de las ragas de la India, de música de pueblos aborígenes, de gaiteros, etc.

De todas maneras, siendo uno solo, o muchos y variados los acordes empleados en la música, ***la armonía es un elemento fundamental: el “soporte” -podríamos decir- de la melodía tonal.***

Agregados no estructurales

Hemos considerado que la armonía es el fundamento y soporte de la melodía.

Y recordamos aquí que, entonces, sobre cada acorde de la armonía, las notas que formen la melodía tendrán “categorías” o funciones. En la melodía, las notas que pertenecen al acorde y que por ello forman el “esqueleto” melódico, dijimos, son “estructurales”. Los otros sonidos son secundarios, son los “sonidos auxiliares” o “agregados no-estructurales”.

1-Bordadura

La bordadura aparece entre una nota del acorde y su repetición, en posición métrica débil y a distancia de una segunda superior o inferior. Existen las dobles bordaduras.

2-Notas de Paso

Lleva por grados conjuntos (a veces cromáticamente) de un sonido a otro del acorde. Ocurren en partes débiles del compás o del tiempo.

3-Anticipación

Es una nota propia de un acorde que es anticipada en el acorde inmediatamente anterior, en posición métrica débil.

4-Apoyatura

Disonancia atacada en tiempo fuerte y resuelto por grado conjunto. Puede ser abordada desde otro sonido o desde el mismo, lo cual constituye una preparación de la disonancia (puede haber casos de apoyatura sin preparación). La diferencia con el retardo está en el ataque o ejecución de la disonancia misma.

5-Nota de Cambio (Cambiata)

Diseño melódico que consta de una segunda hacia una disonancia y una tercera hacia consonancia, ambos en la misma dirección.

6-Escape

Diseño cuya figura esencial consta de un movimiento de segunda hacia una disonancia seguida de un salto en dirección opuesta hacia consonancia.

7-Retardo

Es una disonancia que resuelve en consonancia descendiendo o ascendiendo una segunda.

Consta de 3 pasos:

- 1- Preparación: cuando se escucha un sonido como nota del acorde.
- 2- Retardo (ataque o ejecución): disonancia en tiempo fuerte pero no atacada, sino, que ya está sonando desde su preparación.
- 3- Resolución en consonancia por grado conjunto.

1-

2-

3-

4-

5-

6-

7-

Escalas menores:

En la teoría musical, se considera menor aquella escala cuyo tercer grado está a distancia de un intervalo de tercera menor sobre la *tónica*.

El estudio de la escala menor comienza por el Modo Eólico¹ que da origen a la **Escala menor antigua o natural**:



Los semitonos se encuentran entre el II y el III y entre el V y VI grados. Otra característica de esta escala es que hay un tono de distancia entre el VII y el VIII (que equivale al I), lo que para la música tonal significa que no se percibe auditivamente una atracción o *sensibilización* hacia la tónica (reposo).

- Colocar grados en números romanos, corchetes entre los intervalos de 2da. mayor y ligadura entre los intervalos de 2da. menor.
- Formar acordes sobre el I y V grados.

La escala menor antigua se puede pensar como parte de la misma estructura de la escala mayor que comienza dos grados antes (3era. menor descendente) y termina en el 6to. grado, de ahí el término de *escala relativa*.

T- T- ST- T- T -T- ST Estructura de la escala Mayor

T- ST- T- T- ST- T- T Estructura de la escala menor antigua

En los comienzos del desarrollo de la armonía, a fines de la Edad Media, se empieza a sensibilizar melódicamente el VII grado de las escalas antiguas con el fin de crear mayor *tensión*.

De esta manera surge la **Escala menor armónica**.



¹ El noveno modo de la música de la antigua Grecia. Durante la Edad Media (canto gregoriano) se le adjudicó este nombre al modo sobre la nota *la*, formado con la estructura de la escala natural (sin alteraciones).

- Señalar grados, tonos (corchete) y semitonos (ligadura) mas el intervalo de 2da. aumentada (ángulo invertido).
- Formar acordes sobre el I y V grado de la escala armónica.

Si formamos un acorde sobre el V grado de la escala menor antigua sobre La, obtendremos un acorde menor (mi, sol, si). En cambio si realizamos una sensibilización del VII grado (sol# en lugar de sol natural) estaremos alterando también la 3era. del acorde del V grado, transformándolo así en un acorde mayor. A partir de esta “tonalización de las melodías modales” el acorde de V grado puede ser utilizado con la función de *dominante*, con el agregado de la 7ma. menor (mi, sol#, si, re).

La escala menor armónica comparte las mismas notas que la escala antigua en su primer *tetracordio*, sin embargo en el segundo tramo tiene como característica principal el VII grado ascendido, lo cual provoca un intervalo de 2da. aumentada (un tono y medio) entre el VI y el VII grado (fa, sol#). Esto recuerda a los giros melódicos de la música de Medio Oriente.

La dificultad de entonación de esta 2da. aumentada generó que se ascienda también el VI grado colocando el Fa # como *nota de paso* entre el mi y el sol# (suponiendo que está sonando el acorde de Dominante como acompañamiento) pero respetando el modo Eólico en el primer tetracordio.

De esta manera surge la **escala menor melódica**, que tiene dos versiones en el tetracordio superior que se aplican dependiendo de la armonía, por razones didácticas se la representa gráficamente en forma ascendente y descendente:²



Si consideramos la cantidad de notas diferentes que posee la escala melódica, podemos afirmar que tiene una parte *diatónica* (desde la Tónica hasta el V grado) y una parte *cromática* (desde el V grado hasta la Tónica superior).

- Señalar los tetracordios.
- Tocar y cantar las tres escalas menores estudiadas, con nombre de notas a partir de los sonidos: la y sol.
- Escribir los tres tipos de escalas menores sobre las tonalidades: La, Mi y Re menor.

² Esta forma de representación no implica que las melodías construidas sobre esta escala se encontrarán alteradas cuando ascienden y naturalizadas cuando descienden. Las alteraciones melódicas de la escala responderán a una necesidad armónica.

Para escuchar las tres escalas estudiadas pueden ingresar a:

<http://www.teoria.com/referencia/m/menor.php>

Escalas relativas:

Existen escalas con nombre y modo diferente que se encuentran fuertemente viculadas entre sí, la característica principal radica en que comparten la misma armadura de clave y sus tónicas se encuentran a distancia de 3era. menor (tono y medio).

Para los griegos el modo Jónico (mayor) tenía un modo derivado llamado Eólico (menor) que se encontraba a distancia de 3era. menor (un tono y medio) en sentido descendente. Si observamos detenidamente se trata de las mismas notas, es decir de la misma escala recortada en tramos diferentes.³

De esta manera se puede afirmar que La menor es relativa menor de Do Mayor y que Do Mayor es relativa mayor de La menor.

- Calcular las relativas menores de las siguientes tonalidades mayores: Sib, La, Lab, Mi, Mib, y Re y escribir la armadura de clave.



RITMO

“El ritmo es la relación temporal entre los momentos en que aparecen los sonidos. Para percibir el ritmo nuestra mente detecta la sucesión de sonidos y pone en juego dos operaciones básicas:

- registra los intervalos de tiempo entre los sonidos y los compara entre sí;
- agrupa sonidos sucesivos en unidades de información musical”.⁴

- Compases:

Los compases que se estudian en este curso son los de 2, 3 y 4 tiempos. En división binaria se escriben como 2/4, 3/4 y 4/4; mientras que en la división ternaria se escriben como 6/8, 9/8 y 12/8.

- Tiempos fuertes y débiles:

- En los compases de 2 tiempos el primer tiempo es fuerte y el segundo débil.
- En los compases de 3 tiempos el primero es fuerte y los dos restantes débiles.

³ Ver pág. 2. Escala menor antigua.

⁴ Aguilar, María del Carmen. El libro del maestro. Didáctica de la lectoescritura musical. María del Carmen Aguilar. 2008.

- En los de cuatro tiempos el primero es fuerte, el segundo y el cuarto débiles y el tercero semi-fuerte.

En cuanto a las divisiones, es fuerte la primera de cada tiempo y de cada una de las subdivisiones.

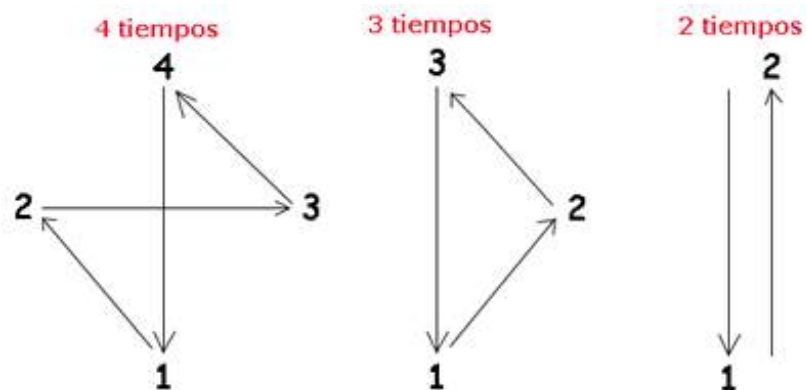
- Comienzos:

- son *téticos* cuando el inicio de la canción coincide con el tiempo fuerte.
- Son *anacrúsicos* cuando empiezan en tiempo débil.

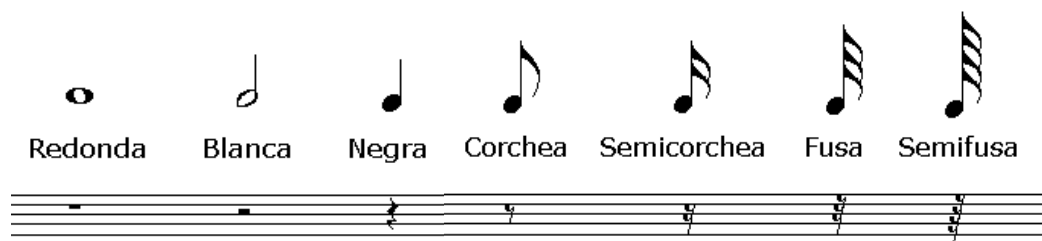
- Finales:

- Se denomina *final masculino* cuando las células, ritmos o frases terminan en tiempo fuerte.
- Se denomina *final femenino* cuando las células, ritmos o frases terminan en tiempo débil o parte débil del tiempo.

- Gestos de marcación:



- Figuras:



- Aumentaciones:

- **Puntillo:** agrega la mitad del valor de la figura que lo posee.

Ej:

Completar

- **Ligadura de prolongación:** siempre que se trate de dos notas de la misma altura, se suman las duraciones de las notas que la portan.

Ej.:

Completar

- **Síncopa:** efecto de acentuación irregular causado por el uso de sonidos enfatizados sobre partes débiles del tiempo o compás y su prolongación sobre tiempos más fuertes que provoca un desequilibrio en la acentuación periódica esperable.



CÓMO ESCRIBIR EL RITMO

1. A partir de un ejemplo auditivo, encontrar el PULSO o TIEMPO, que consiste en una pulsación pareja, capaz de generar un movimiento corporal acorde a la velocidad de la música (Tempo).
2. Concentrarse en los puntos de apoyo de la música (ACENTOS). Una vez identificada la repetición de esos intervalos de acentuación se realiza un conteo de la cantidad de pulsos que intervienen en esa secuencia, incluido el pulso más fuerte. De esta manera se puede determinar el COMPÁS de una canción.
3. Finalmente, se necesita descubrir un nivel más pequeño de pulsación que se encuentra dentro del pulso, a la cual denominamos DIVISIÓN. La misma puede ser de 2 o 3 partes (binaria o simple y ternaria o compuesta). Seguramente la melodía o el acompañamiento utilizará algunos de estos componentes.
4. Una vez determinadas estas estructuras, extraer el ritmo del ejemplo marcando el compás para ubicar en qué momentos ocurren los sonidos.

- Crear ritmos utilizando los seis compases estudiados teniendo como valor mínimo la semicorchea y e incorporando puntillos a figuras básicas.
- Crear ligaduras de un compás al otro o de un tiempo o parte de tiempo débil a otro fuerte para generar síncopas.
- Leer el material de estudio propuesto.
- Escribir los ejemplos musicales auditivos del material de estudio.

RED MÉTRICA

En la música, el tiempo se “corta” en partes iguales. Hay muchos niveles de corte, desde los más chiquitos (más rápidos) a los más largos (más lentos).

Comprobarlo escuchando una música cualquiera. Marcar cortes de distintos niveles que estén presentes en ella. Recordar que todos los cortes (de un mismo nivel) son iguales.

Por otro lado, normalmente los cortes grandes incluyen iguales cantidades de cortes menores, y así sucesivamente. Quiere decir que, en general, todas las duraciones de la música habitual, son “proporcionales”.

Marcar los cortes más pequeños que se perciben en una música. Luego, los que le siguen hacia “arriba”. Llegar a los más grandes posibles. (Hay un momento en que ya no podemos medir más igualdades.)

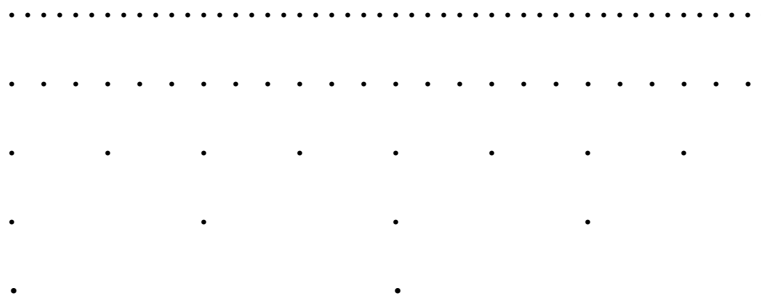
Ahora, contar cuántos golpes (cortes) de un nivel entran en el próximo, etc.

La “**proporcionalidad**” permite que nos “entendamos” cuando tocamos juntos. Sólo hace falta que alguien cuente “1, 2”, y ya sabremos cómo coincidir todos los integrantes de la banda en las diferentes duraciones de la música de ahí en adelante. Nos “metemos en la red”.

La escritura, muy ingeniosa, de este uso típico del tiempo en la música, parte de la conciencia y precisión de estos cortes.

Una vez marcados los cortes por audición, graficar los distintos niveles con puntitos en líneas horizontales superpuestas. Ej:

(El 1º es el nivel más pequeño -el más rápido-):



En el gráfico se ve: Que dos cortes más chicos caben en el siguiente. Tres de estos últimos en el próximo. Dos de éstos en el penúltimo. Y otra vez dos en el corte más largo.

Esta forma proporcional de cortar el tiempo produce también otra cosa fundamental en la música: **acentos**.

Hay múltiples acentos. Cada nivel va “organizando” el nivel anterior con acentos. En el nivel más chico, el primer punto del par determinado por cada punto del próximo nivel, está acentuado (el otro es “débil”). Y así sucesivamente. Cuando miramos el gráfico en sentido vertical, comprendemos que en los lugares donde coinciden más puntos, el acento será mayor.

No sería mala idea “tocar” la red de puntos dibujada anteriormente. Puede ser con distintos instrumentos de percusión, de timbre bien diferenciado.









Este esquema, llamado “**red métrica**” (de “metro”= medida), es un “armazón”, no “suena”, ya que los puntos representan simples cortes de tiempo; pero todo lo que suena en una música “suena dentro de la red”, y la da a entender. (Es más, una vez que la música empezó con una proporción y acentuación, nuestra cabeza, nuestro oído, esperan que continúe así. Todo desfase, todo cambio, si no son errores, van a producir diversos efectos en nuestra expectativa inicial.)

Si queremos escribir la música (y también leerla), debemos adjudicar figuras a cada nivel de esta red.







Símbolos de escritura rítmica.




Como sabemos, la representación gráfica de las duraciones en la rítmica proporcional, se hace mediante *figuras*, *silencios*, y otros signos complementarios, como *puntillos*, *ligaduras de prolongación* y *signos y barras de repetición*.

Como base de la escritura rítmica, debemos “asignar una identidad” a cada punto de la red: en otras palabras, elegir una “figura” para ese nivel de corte. Para ello podemos seleccionar entre las siguientes:

cuadrada:  ; redonda:  ; blanca:  ó  ; negra:  ó  ; corchea:  ó  ;

semicorchea:  ó  ; fusa:  ó  ; semifusa:  ó  ; cuartifusa:  ó .

Los silencios son: cuadrada:  ; redonda:  ; blanca:  ; negra:  ; corchea:  ; semicorchea:  ;

fusa:  ; semifusa:  ; cuartifusa: .

Cada figura o silencio de esta serie dura la mitad de su inmediata anterior.

Entonces, ¿cuántas negras equivalen a la duración de una redonda? ¿Cuántas fusas a una negra? Etc.

Si la proporción entre las figuras y silencios contiguos es sólo de 2 a 1, ¿cómo anotamos duraciones “impares”? Una duración equivalente a tres cortes de la red, por ejemplo, puede representarse mediante el empleo del *puntillo*. Colocado a la derecha del *óvalo* de la figura, o del silencio, agrega a éstos *la mitad de su duración*. Así, una blanca con puntillo (o su silencio con puntillo) equivale a 3 negras (2 por la blanca + 1 como “mitad” de la blanca), etc. Si un sonido tuviera una duración de 5 cortes, tendríamos que usar la *ligadura de prolongación*, pues no existe, en el sistema gráfico, ninguna figura que dure “5”. Entonces, si necesitaríamos escribir una duración de 5 corcheas, por ejemplo, podríamos *ligar* una *negra con puntillo* (3 corcheas), con una *negra* (2 corcheas), o bien una *blanca* (4 corcheas), con una *corchea*, etc. Los silencios no se ligan. (Como veremos enseguida, la elección de las figuras a ligar depende de otra “categoría” que ya abordaremos: el “compás”, y también del lugar en el compás donde se encuentre la duración.) Para 7 unidades podría emplearse el *doble puntillo* (el segundo puntillo agrega *la mitad del primer puntillo*). Una duración de 7 corcheas, p.ej., podría representarse con *una blanca con doble puntillo* (4+2+1 corcheas).

Categorías de los niveles de cortes de la Red

Ahora que tenemos las figuras para cada corte de tiempo, es necesario elegir ciertas “categorías” en esos niveles de cortes.

Para definir la “velocidad” de la música (**Tempo**), seleccionaremos cuál de esos niveles es el que la representa mejor. (No podríamos elegir, en una música rápida un nivel “lento” de cortes, sería contradictorio.) Pero ocurre que, a veces, puede haber dudas, al existir más de una opción posible (en algunas músicas la melodía parece sonar “más lenta” que el acompañamiento, o viceversa, y uno duda qué nivel de cortes elegir).

Esta categoría es el “**pulso**” o “tiempo” de la música.

Buscar, al escuchar música, cuál es el nivel adecuado para el pulso o “unidad de tiempo” (UT). Debatir con los compañeros si hay diferentes opiniones, dando razones.

En la escritura, la elección de la figura para representar la “**unidad de tiempo**” (UT), es indistinta, o convencional, existiendo en las distintas épocas y estilos, preferencias al respecto. Es común el empleo de la *negra*, pero en algunos tipos de música se usa la *corchea* (por ejemplo, en el tango tradicional), o la *blanca* (en la cumbia, salsa, etc.). Las demás duraciones, obviamente, deben corresponderse con esa elección.

Volvamos a nuestra “red” de puntos.

Ya adjudicada la figura correspondiente a cada nivel, y elegido el nivel que representará el pulso (UT), la gráfica se determina uniendo (cuando esto es posible) las figuras que caben en cada pulso con “barras de figuración”.

El diagrama muestra cuatro niveles de notación musical en compás de 12/8. Los niveles son:

- División:** Seis barras de figuración, cada una con una corchea por cada pulso.
- Pulso-UT:** Seis notas negras, una por cada pulso.
- Acento-UC:** Seis notas blancas, una por cada pulso.
- Nivel inferior:** Una sola nota blanca.

Elegida la UT, vamos a otro nivel de cortes más amplio (el siguiente, o dos más arriba), y encontraremos otra unidad: el “**compás**”.

Al escuchar música, hay varias pistas o datos sonoros para definirlo; pero, como siempre, puede haber más de una opción. Estas pistas sonoras pueden ser, por ejemplo, los cambios de acordes, o los patrones rítmicos de acompañamiento, etc.

Generalmente, cada género y estilo tiene una tradición de escritura, y conviene conocerla y usarla.

El compás contiene generalmente un número entero de tiempos. Los compases más comunes tienen 2, 3 y 4 tiempos enteros. En todos los casos, el compás se define por el acento inicial: el “1er. tiempo” (allí comienza el patrón de acompañamiento, allí se produce habitualmente el cambio armónico, también los acentos del texto, en la música cantada).

Cifrados de compás

Al escribir la música, es necesario explicitar el compás. Esto se hace mediante dos cifras superpuestas, como un “quebrado”. El número de arriba del quebrado da una cantidad de figuras, y el de abajo, un número que representa una figura específica.

Veamos esto último. Se toma como “1” a la redonda⁵, y las otras figuras se derivan de ésta. El “1” de la redonda no tiene nada que ver con la “unidad de tiempo” (salvo que se hubiera elegido la redonda como UT). Entonces, de acuerdo con este “1”, la figura siguiente, la blanca, será “1/2” (“cabén” dos blancas en una redonda), la próxima, “1/4” (4 negras en una redonda), “1/8” la corchea (un octavo de redonda), “1/16” la semicorchea, “1/32” la fusa, etc. De acuerdo con esto, veremos en la música escrita -al principio de la partitura, luego de la clave y sus alteraciones- estas cifras, por ejemplo: 4/4 (compás de cuatro negras), 6/8 (seis corcheas), 2/2 (dos blancas), etc.

Lo ideal sería que el número superior nos diera la cantidad de tiempos que tiene el compás, y la de abajo, la figura-UT; pero muy pocas veces las cifras representan el compás real. Como vimos antes, una figura contiene dos más pequeñas. Si en la red métrica la UT tiene tres componentes inferiores, la figura que la represente deberá tener puntillo. Y no hay cifras para las figuras con puntillo. En ese caso, se anota en el quebrado la cantidad de unidades inferiores a la UT que tiene el compás; pero hay que saber “leer” esa cifra.

Cuando vemos 6/8 (seis corcheas por compás), lo normal es: compás de 2 tiempos de tres corcheas cada uno.

Afortunadamente se usan en la música más difundida bastantes pocas posibilidades. Los compases habituales son de dos, tres o cuatro tiempos, con cortes binarios o ternarios de la UT.

Por ejemplo, muchos estilos de rock, son en 4 tiempos “simples” (UT con corte binario), y se anotan en 4/4 (cuatro negras). El blues tiene 4 tiempos, pero generalmente de corte ternario (tiempos o compás “compuesto”), y se anota en 12/8 (4 tiempos de 3 corcheas cada uno = 12 corcheas).

También vemos a veces tradiciones en la escritura: la cumbia colombiana y el carnavalito argentino tienen ritmos básicos similares; pero aquélla se escribe en 2/2 (dos tiempos de blanca), y el carnavalito en 2/4. El tango tradicional se anotaba en 2/4 (el famoso “compás del 2x4”); sin embargo, más que dos tiempos de negra, suena en cuatro (cuatro corcheas, y debería cifrarse 4/8, como muchos así lo hicieron).

Indicaciones de tempo

En este cuadro podemos observar el tempo (velocidad aproximada) que representa cada una de estas expresiones italianas. Suelen aparecer al comienzo de la obra a interpretar.

La cantidad de pulsos o unidades de tiempo por minuto (en este caso son negras) puede ser medida con un metrónomo.

| Negras por minuto | Expresión italiana | |
|-------------------|--------------------|--------------------|
| 40-43 | Grave | } Tempos lentos |
| 44-47 | Largo | |
| 48-51 | Larghetto | |
| 52-54 | Adagio | |
| 55-65 | Andante | } Tempos moderados |
| 66-69 | Andantino | |
| 70-95 | Moderato | |
| 96-112 | Allegretto | } Tempos rápidos |
| 113-120 | Allegro | |
| 121-140 | Vivace | |
| 141-175 | Presto | |
| 176-208 | Prestissimo | |

⁵ En algunos idiomas la redonda es la “nota llena, o entera”: “Gantze Taktnote” en alemán, “whole-note” en inglés norteamericano. De éstas se derivan las demás: “Halbenote”, “half-note” (mitad), “Viertel”, “quarter-note” (cuarto), etc.

Enlace de acordes: Tónica y Dominante con séptima

El concepto básico para una correcta conducción de las voces es el siguiente: *realizar el menor movimiento posible en el enlace y mantener los sonidos comunes.*

En el caso de enlace de acordes I - V7- I a cuatro voces en versión para piano, los acordes se dispondrán de la siguiente manera: una voz para el bajo (mano izquierda) y tres voces superiores (mano derecha)

Para la conducción de estas voces tomaremos como guía las siguientes reglas:

En el caso del bajo: tocará las fundamentales de los acordes.

En el caso de las tres voces superiores:

- 1- La voz que tenga la *fundamental* en el acorde de Tónica descenderá hacia la tercera del acorde Dominante, resolviendo nuevamente en la fundamental al volver a Tónica.
- 2- La voz que tenga la *tercera* en el acorde de Tónica ascenderá hacia la séptima del acorde Dominante, resolviendo nuevamente en la tercera al volver a Tónica.
- 3- La voz que tenga la *quinta* del acorde de Tónica se mantendrá ya que forma parte de los dos acordes.

Como vemos, el acorde de Dominante queda incompleto ya que le falta la quinta. La supresión de esta voz se debe al movimiento de las voces y no produce ningún problema. Los sonidos relevantes en acorde de Dominante son la tercera y la séptima, que son los producen la tensión que luego se resolverá en forma satisfactoria ascendiendo el primero y descendiendo el segundo.

Ejemplo en Do Mayor:

en Sol menor:

The image shows two musical examples of an I-V7-I chord progression in 4/4 time. The first example is in C major (one sharp). The treble clef shows three voices: the first voice starts on C4, moves to E4, and returns to C4; the second voice starts on E4, moves to G4, and returns to E4; the third voice starts on G4 and remains on G4. The bass clef shows the bass line: C3, G2, C3. The second example is in G minor (two flats). The treble clef shows three voices: the first voice starts on G3, moves to Bb3, and returns to G3; the second voice starts on Bb3, moves to D4, and returns to Bb3; the third voice starts on D4 and remains on D4. The bass clef shows the bass line: G2, D2, G2. Below each example are the chord symbols I, V7, and I.

En Re menor:

en La Mayor:

The image shows two musical examples of an I-V7-I chord progression in 4/4 time. The first example is in D minor (two flats). The treble clef shows three voices: the first voice starts on D3, moves to F3, and returns to D3; the second voice starts on F3, moves to Ab3, and returns to F3; the third voice starts on Ab3 and remains on Ab3. The bass clef shows the bass line: D2, A1, D2. The second example is in A major (three sharps). The treble clef shows three voices: the first voice starts on A3, moves to C#4, and returns to A3; the second voice starts on C#4, moves to E4, and returns to C#4; the third voice starts on E4 and remains on E4. The bass clef shows the bass line: A2, E2, A2. Below each example are the chord symbols I, V7, and I.

INSTRUCCIONES PARA LA EJERCITACIÓN CON LOS "MATERIALES AUDITIVOS PARA ESTUDIO"

Los pasos siguientes pueden hacerse en diferentes momentos, no necesariamente todos juntos de una sola vez.

- Escuchar atentamente la música todas las veces que sea necesario hasta poder cantar la melodía cortando la grabación. Cuidar mantener el tono original y todos los detalles.
- Reparar en cómo se recortan las ideas, cómo se repiten... hasta dónde llegan y dónde comienzan. Cantar cada idea por separado.
- Ubicar variados niveles de "corte" del tiempo, isócronos, y determinar cuál será el que represente a los tiempos. Recordar que los "tiempos" son los que marcan la velocidad de la música.
- Ubicar cuántos golpes internos iguales tiene cada tiempo, es decir, hallar el "pie rítmico", para definir si estamos en presencia de un "compás simple" o "compuesto".
- Marcar otra vez los tiempos y atender cómo están organizados (formando grupos de 2, 3 ó 4), es decir, en qué compás puede estar la música.
- Contar los compases que dura la música. Anotar el compás a la izquierda en el papel (recordando que se anota una sola vez), y distribuir barras de compás según el número de compases contado. Tirar ligaduras que marquen las frases, ideas o grupos encontrados.
- Marcando el compás y tarareando el ritmo de la melodía -al que podemos sacar las alturas-, acomodar la idea rítmica dentro de esa marca de compás, para que los acentos de la idea coincidan con los 1os. tiempos de compás. Ubicar así grupos anacrúsicos o téticos, con finales femeninos o masculinos.
- Atentos a la ubicación de la idea en el compás, y al pie rítmico, anotar el ritmo de la melodía, frase por frase, grupo por grupo, idea por idea.
- Cantar la melodía y hallar la tónica sin recurrir al instrumento. Ésta es una habilidad que es imprescindible desarrollar si se quiere abordar el manejo auditivo del sistema tonal.
- Cantar el acorde que corresponda al modo en que está la música: Mayor o menor.

- Iniciando el trabajo de escritura, anotar la clave y las alteraciones que correspondan a la tonalidad y modo de la música. A continuación, las cifras de compás. (Clave y alteraciones van en todos los pentagramas. Cifras de compás, solo al comienzo, si no hay cambios.)
- Atender a los cambios armónicos Tónica – Dominante con séptima y anotar los grados (I – V7) compás por compás, debajo del pentagrama, y en el lugar métrico correspondiente (por ejemplo, si un acorde dura un compás entero, se anota al comienzo del compás; si hay dos acordes en el compás, uno al comienzo y el otro aproximadamente en el tiempo en que cae, etc.).
- Cantar la melodía desde el comienzo y detenerse cuidadosamente en las 1as. notas (el 1er. motivo, la 1ª célula, el 1er. grupo mínimo), hasta quedarse con el primer intervalo y la primera nota. Comparar esta nota inicial con la tónica encontrada, y sabiendo el nombre de la tónica, determinar qué nota es la inicial.
- Así como se determinó la 1ª Nota, se puede hacer lo mismo con otras, como: la nota final (de la música completa o de cada frase, o grupos menores), la más alta, la más baja, la 1ª de cada compás, etc., etc.
- Anotar la melodía con su ritmo. Atender que concuerden las notas escritas con los grados armónicos que se pusieron debajo de cada compás. No pensar en intervalos; referenciar cada nota melódica con el acorde que la sostiene, determinando si es la fundamental, 3ª, 5ª, 7ª (en dominante) de ese acorde, o si es bordadura, nota de paso, anticipación o retardo, escape o apoyatura, etc., de alguno de los sonidos de ese acorde.

ACLARACIÓN: En el orden de pasos anteriores hemos antepuesto la escritura del ritmo a la de la melodía, pero ambas cosas pueden abordarse juntas, lo que sería un procedimiento excelente.

- Leer lo escrito.