

Programa Social de Orquestas y Bandas Infantiles y Juveniles



GUÍA PARA LA LECTOESCRITURA MUSICAL ROMÁN FERNANDO GORDO

INDICE

Capítulo I	
Consideraciones previas	pag. 1
Capítulo II	
Las 4 propiedades fundamentales de los sonidos	pag. 4
Capítulo III	
La altura (afinación de los sonidos)	pag. 5
Capítulo IV	
La altura de los sonidos	pag. 8
Capítulo V	
La escala musical	pag. 11
Capítulo VI	
Las figuras y sus valores relativos	pag. 15
Capítulo VII	
Las notas musicales – Tono y semitono –	
La escala diatónica y la escala cromática	pag. 19
Resumen de alturas y duraciones	pag. 25
Capítulo VIII	
El pentagrama	pag. 28
Capítulo IX	
Las claves	pag. 30
Capítulo X	
Sonidos simultáneos – Altura y duración: la lectura real	pag. 32
Capítulo XI	
La métrica y el compás	pag. 34
Capítulo XII	
Los silencios	pag. 36
La ligadura de prolongación	pag. 36
El puntillo y el doble puntillo	pag. 37
Capítulo XIII	
Las alteraciones accidentales	pag. 38
La armadura de clave	pag. 38
Capítulo XIV	
Los valores irregulares	pag. 41
Capítulo XV	
Otros símbolos e indicaciones de la partitura musical	pag. 44
Indicaciones relativas a la expresión musical	pag. 48

Capítulo I

CONSIDERACIONES PREVIAS

Todos escuchamos alguna vez la frase: *la música es un lenguaje universal*.

En lugar de *lenguaje* podríamos encontrar la palabra *idioma*. No varía el significado de la misma. Nos está diciendo que es un idioma (o un lenguaje) que puede “hablar” (comprender) cualquier persona del mundo, no importa su raza, nacionalidad o credo.

En parte, esta frase señala un hecho verdadero. Pero solo en forma figurada.

Podemos interpretarla más correctamente de la siguiente manera: *la música, es un fenómeno (fundamentalmente comunicacional) capaz de cumplir su cometido sin importar el lugar ni el momento en que acontece y accesible a cualquier oyente (interlocutor) sin importar los razgos culturales propios del mismo*.

En un idioma más llano: la música es capaz de conmovier, por sí misma, a cualquier persona de cualquier lugar del mundo

La música existe para ser escuchada, de la misma manera que un idioma existe para ser hablado. Y de la misma manera que el idioma hablado puede ser escrito y luego leído, la música también puede ser escrita y leída.

Ahora bien, *¿qué es exactamente lo que se “lee” o lo que se “escribe” cuando leemos o escribimos música?* Para respondernos esta pregunta veamos esquemáticamente lo que ocurre con el lenguaje hablado, cuando lo escribimos o lo leemos.

Está claro, que primero existió el lenguaje hablado (el idioma, la palabra hablada) y luego este lenguaje es llevado al papel mediante la escritura. Por ejemplo: el hombre ideó el vocablo “casa”, para designar su lugar de vivienda. En algún momento, creó el abecedario, -las letras-, que no son más que la representación gráfica de las distintas articulaciones (sonoras) que efectuamos con la voz para formar las palabras que producimos al hablar.

Luego juntó las letras que representaban las articulaciones efectuadas con la voz al pronunciar ese vocablo, -casa-, y así obtuvo la palabra escrita “casa”. Cuando vemos escrita la grafía “casa”, -en nuestro idioma, claro está-, y la leemos en voz alta, no hacemos otra cosa que “traducir” la grafía de cada letra en particular, -el sonido que representa esa grafía de cada letra en particular-, al sistema de articulaciones sonoras del lenguaje hablado: sabemos que la “c” suena “q”, la “a” suena “aaa...”, la “s” suena “sss...”, y nuevamente la “a” suena “aaa...”. Al juntar de corrido esas cuatro letras, -esas cuatro articulaciones sonoras-, pronunciamos finalmente la palabra “casa”. Por último, una serie de palabras consecutivas o continuas, escritas respetando ciertas normas de sintaxis propias de cada idioma en particular, conforman una frase, una idea, un concepto, un pensamiento, etc., que puede ser transmitido a otra persona desde el papel. Por ejemplo, “...la casa está en la cima de la colina...”.

Casi de la misma manera está organizada la escritura, -y la lectura-, musical. Y decimos “casi” porque la diferencia está en que en la música, -tocada, escrita o leída-, no se representan conceptos o ideas previas, como es el caso de los vocablos del idioma, que se crean para referirse a cosas que ya existen y a las cuales se les pone un “nombre”, -como el ejemplo que vimos, en que el hombre designó a su lugar de vivienda con el nombre “casa”-. Podríamos decir que en música, no existe el equivalente a las *palabras* del lenguaje hablado, pero si existe el equivalente a las *letras* del lenguaje hablado. Y estos equivalentes a las letras del abecedario, son cada uno de los sonidos, -que se pueden producir por medio de un instrumento musical o de la voz humana-, considerados en forma individual.

Es decir, mientras que en el lenguaje hablado, - y escrito-, articulamos letras para formar palabras y articulamos palabras para expresar ideas, conceptos etc.; en música obviamos el segundo paso:

Capítulo II

LAS 4 PROPIEDADES FUNDAMENTALES DE LOS SONIDOS

Cada uno de los sonidos que conforman una pieza musical, posee varias propiedades particulares, pero cuatro son las más importantes en lo que a la lectoescritura de los mismos se refiere:

- **Altura**
- **Duración**
- **Intensidad**
- **Carácter**

Por **altura**, entendemos lo referente a la *afinación* de ese sonido. Al lugar que ocupa en la *escala musical*. Es decir. En que escalón de la *escalera* de los sonidos se encuentra ubicado.

De la misma manera que los números enteros se suceden de uno en uno (1,2,3,4,5,etc.), los sonidos también se suceden ordenadamente una tras otro, *separados siempre por la misma distancia* cada uno del anterior y del siguiente, hacia arriba y hacia abajo en esta *escalera sonora* o *escala musical*.

Cuanto más hacia abajo se encuentre el sonido en esa escalera, más *grave* será. Cuanto más arriba, más *agudo*.

La **duración** es exactamente eso: cuanto *dura* en el tiempo; durante *cuanto tiempo* debe sonar ese sonido particular.

La **intensidad** es el volumen del sonido. Este puede ser: fuerte, suave (*piano*, en italiano), más o menos fuerte, más o menos suave, muy fuerte, muy suave, etc. La gama de variedad es tan amplia como posibilidades tenemos de modificar la fuerza con que tocamos ese sonido en un instrumento o lo cantamos con nuestra voz.

El **carácter**, es quizá, la propiedad más complicada de entender e incluso de llevar a la práctica al tocar un instrumento o cantar. Se refiere a la *calidad* propia del sonido. A la *manera* en que debe sonar ese sonido. Puede ser un sonido agresivo, o aterciopelado. Puede ser un sonido que adquiera presencia de a poco, o bien que suene con todo su ímpetu desde el primer impulso. Puede ser un sonido velado, apagado, casi lejano, o bien estridente y brillante. En fin, para esta propiedad, dado lo subjetiva de la misma, la variedad de posibilidades es enorme. Pero precisamente esa subjetividad, la convierte, por ahora,-y en tanto tratemos de resolver o comprender el funcionamiento de la lectoescritura musical desde el punto de vista estrictamente técnico, sin adentrarnos en cuestiones más complejas (*más artísticas* o *más elevadas*) del discurso musical-, en la propiedad más prescindible para obtener un buen dominio de la lectoescritura.

Una partitura musical no es más que la *representación gráfica* de estas propiedades para cada uno de los sonidos que conforman una pieza musical. Sobre todo, de las dos primeras propiedades mencionadas,-*altura* y *duración*-, ya que, -por ahora-, podemos también considerar a la *intensidad* como una propiedad complementaria (al igual que el *carácter*) o secundaria, -también subjetiva muchas veces-, ya que no siempre se indica en la partitura el volumen a que se debe tocar y se deja librada esta cuestión a la voluntad y decisión del intérprete.

*Podemos decir, entonces, que para poder leer correctamente la partitura de una pieza musical, -o para poder escribirla-, fundamentalmente debemos poder descifrar las grafías que indican las **alturas** y las **duraciones** de los sonidos que conforman esa pieza musical.*

Capítulo III

LA ALTURA (AFINACIÓN) DE LOS SONIDOS

Antes de continuar es importante hacer una aclaración referente a la terminología a aplicar de aquí en adelante.

Es muy común encontrar en los libros de teoría musical e incluso en las mismas palabras de los docentes, el uso del término *nota musical* (la nota Do, la nota Fa, la nota Si bemol, etc.) para referirse a un *sonido musical*.

Si quisiéramos ser estrictos, lo correcto sería hablar de *sonido* (el sonido Do, el sonido Fa, el sonido Si bemol, etc.) para referirnos a lo que “suena” y de *nota musical* para su *representación gráfica* en el papel. (Para entender mejor esto podríamos hacer otra analogía con el lenguaje hablado; decimos que las *palabras* están formadas por *letras*, -de hecho así lo afirmamos más arriba-, y nadie se animaría a decir que esto no es cierto. Pero en realidad, las palabras están formadas por *sonidos (fonemas)*, cuya representación gráfica son las *letras* que conforman el abecedario. Aún así, todos llamamos *letra* “A”, al sonido o fonema que aparece dos veces en la palabra “casa” y ningún catedrático de la lengua podría ofenderse por esto o no comprender a que nos estamos refiriendo exactamente)

En efecto, convengamos que el uso, impone la regla. Por lo tanto utilizaremos indistintamente el término *nota* o el término *sonido* como sinónimos, para referirnos tanto al sonido que *suena*, como al que aparece *escrito* en el papel. Cuando hablemos de la *nota* Do, de la *nota* Fa, de la *nota* Si bemol, entonces, significará lo mismo que hablar del *sonido* Do, del *sonido* Fa o del *sonido* Si bemol, ya sea tocado en el instrumento (o cantado por la voz humana), o escrito en la partitura.

Cuando hablamos de *altura* de los sonidos nos estamos refiriendo a la *afinación* de los mismos. Decimos que un sonido es *más alto* o *más bajo* que otro sonido no porque sea más “largo” o más “petiso”, sino porque su ubicación en la *escala musical* se encuentra más hacia *arriba* o más hacia *abajo* de esta misma.

Siempre que hablemos de altura, relacionemos “alto” con *agudo* y “bajo” con *grave*. Es la mejor manera de evitar confusiones. Son *altos* o *agudos*, generalmente, los sonidos que emiten una flauta o un violín. Son *bajos* o *graves* los que producen el contrabajo o la tuba.

Todos, en nuestra vida cotidiana, cantamos. Con mayor o menor fortuna, todos somos capaces de cantar esa canción de moda o de cantar el feliz cumpleaños en una fiesta, o el himno nacional en un acto escolar. Cuando lo hacemos, cuando cantamos esa melodía, no estamos haciendo otra cosa que “recorrer” con nuestra voz, una serie de alturas sonoras distintas sobre las cuales se ubican, (se *entonan*, se *afinan*), las letras, sílabas o palabras que conforman la letra de nuestra canción.

Si alguien nos pidiera que, aún sin saber nada de música, tratáramos de “dibujar”, en un sencillo esquema, lo que hicimos con nuestra voz al cantar, difícilmente a alguien se le ocurriría hacer el siguiente dibujo:



(Comienzo de la canción).....(Final de la canción)

Ilustración 3

Probablemente, todos, instintivamente, haríamos un esquema más o menos así:



(Comienzo de la canción)..... (Final de la canción)

Ilustración 4

Todos somos conscientes de que, al cantar, nuestra voz no permanece siempre estática sobre una misma “altura” (sería el caso del primer dibujo), durante toda la melodía, sino que “se mueve” hacia arriba y hacia abajo, recorriendo diferentes “tonos” a veces más graves, a veces más agudos y dando forma,

Capítulo IV

LA DURACIÓN DE LOS SONIDOS

En cualquier pasaje musical que escuchamos, en cualquier canción que cantamos o en cualquier melodía que tarareamos, podemos apreciar, sin hacer demasiado esfuerzo, que no todos los sonidos, -las notas-, que conforman ese trozo musical, tienen la misma **duración**. Algunos sonidos -algunas notas- son más “largos” o más “cortos” que otros. Con las expresiones “largo” y “corto” queremos decir que suenan, o que permanecen sonando, **una mayor o menor porción de tiempo**.

Veamos como ejemplo algo por todos conocido: los dos primeros versos de nuestro himno nacional.

Oíd mortales el grito sagrado:
Libertad! Libertad! Libertad!

Al cantar en voz alta estos versos (o recordar mentalmente como “suenan”), enseguida podemos percibir lo siguiente: (EJEMPLO CD)

O - íd - mor - ta - les - el- gri - to - sa - gra - do:
Li - ber - tad! - Li - ber - tad! - Li - ber - tad!

En el primer verso, las sílabas “**ta**” -de la palabra *mortales*- y “**gra**” -de la palabra *sagrado*-, claramente son más “**largas**” que todas las demás; duran -suenan- más tiempo que las otras.

En el segundo verso, la sílaba “**ber**” -de la palabra *Libertad!*, las tres veces que aparece- es sin lugar a dudas más “**corta**”, -dura menos, suena menos tiempo-, que las otras dos sílabas.

Si observamos –o mejor dicho, si escuchamos-, con un poco más de detenimiento, podemos asegurar que la sílaba “**gri**” -de la palabra *grito*, en el primer verso- también es más larga que las otras sílabas del verso (con excepción, de “**ta**” y “**gra**”, claro). Quizá no diferenciamos si es más, menos o igual de larga que estas dos sílabas, pero, seguramente, si tuviéramos que separar el verso en dos grupos de sílabas -sonidos, notas- largas o cortas, no dudaríamos en incluir a la sílaba “**gri**” en la lista de las sílabas largas -o más largas- del verso.

Si quisiéramos representar gráficamente esta *relación de duraciones* para estos dos versos, bien podríamos hacer un esquema más o menos similar al siguiente:

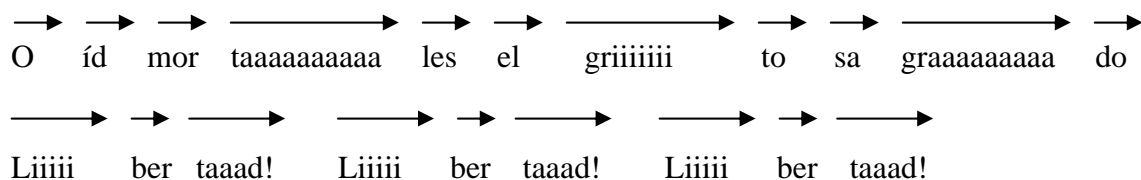


Ilustración 7

Las flechas de las sílabas “ta”, “gri”, “gra”, son más largas que las otras flechas y la flecha de la sílaba “ber” es claramente más corta que las demás. No interesa por ahora, la diferencia exacta entre estos tamaños ni si las demás sílabas tienen la misma duración, comparadas entre sí, como pueden llegar a sugerir las flechas de cada una. Lo importante es que podamos diferenciar que hay sílabas -sonidos, notas-, que duran más y otros que duran menos.

Capítulo V (La altura de los sonidos)

LA ESCALA MUSICAL

Llamamos *escala musical*, como hemos visto, a la sucesión ordenada de los sonidos en sentido ascendente y descendente, los cuales están separados cada uno del siguiente por una distancia constante y uniforme que llamamos *semitono*.

En teoría, al igual que los números, los sonidos son infinitos. No podemos establecer un primer sonido grave en la base de esta escalera ni un último sonido agudo en la cumbre de la misma. Siempre puede haber otro más hacia abajo o hacia arriba. Siempre, en teoría, se podrá agregar un semitono al último sonido y pasar a un nuevo escalón (más allá de que el oído humano tenga la capacidad o no de poder percibirlo).

Pero los instrumentos musicales, -y la voz humana-, sí tienen límites. *Y esto es lo que nos interesa.*

La flauta, el violín, el piano, o cualquier otro instrumento musical, “empiezan” su escala (su *registro*) en un sonido determinado, el más grave que pueden producir, y a partir de ahí ascienden hacia la región aguda hasta “terminar” en un último sonido posible.

Estos límites pueden ser un poco más difusos en el caso de ciertos instrumentos de viento, en los cuales a veces, la habilidad del interprete puede hacer que los mismos se extiendan más allá de lo normal, -sobre todo hacia el agudo-. Pero esto, por ahora, debemos tomarlo como algo excepcional y considerar que los registros de estos instrumentos son tan limitados como los de cualquier otro.

Cada instrumentista, entonces, básicamente se desenvuelve en la sección de la escala que se corresponde con el *registro* de su instrumento. Cuales son esos *registros*, y cual es la extensión para cada uno, no es algo que nos interese aquí; eso corresponde al aprendizaje de cada instrumento en particular. Aquí nos ocuparemos del sistema general de escritura musical, que sí es único para todos los instrumentos, y por lo tanto uniforme para todos los instrumentistas. *(Lo cual, por otro lado, permite que quien lee música, pueda descifrar y comprender cualquier partitura, sea cual fuere el instrumento para el cual esa partitura está escrita. Es decir, al aprender a leer música, no solo aprendemos a leer la música que vamos a tocar en nuestro instrumento. Aprendemos a leer la música “en general”. Ya se trate de una partitura para nuestro instrumento, para otro que no dominamos, para un coro, para una orquesta o para un cantante solista.)*

Volvamos a hacer una comparación con el lenguaje y la escritura cotidianos.

En nuestro sistema numérico arábigo, si bien los números son infinitos, existen solo 10 dígitos:

0-1-2-3-4-5-6-7-8-9

Los miles de millones de números que existen y que podríamos escribir se “forman” combinando estos únicos 10 dígitos entre sí.








En música, podríamos decir que ocurre algo parecido. Si bien los sonidos que componen nuestra escala musical son muchos (por cierto, muchísimos menos que los números), los “dígitos” (¡cuidado! esto es solo una comparación) son pocos.

Aunque hay 2 diferencias importantes entre un sistema y el otro. Mientras que en el sistema numérico obtenemos nuevos números (o mejor dicho, nuevas cantidades representadas por números escritos) *combinando* esos 10 dígitos primordiales, en música, los nuevos sonidos no surgen de la combinación

Capítulo VI (La duración de los sonidos)

LAS FIGURAS Y SUS VALORES RELATIVOS

Las *figuras* utilizadas en la escritura musical son solamente *siete*. De la más grande (*la de mayor duración relativa*) a la más pequeña (*la de menor duración relativa*), son las siguientes:

	redonda	es la figura de mayor duración relativa
	blanca	equivale a la mitad de la redonda
	negra	equivale a la mitad de la blanca
	corchea	equivale a la mitad de la negra
	semicorchea	equivale a la mitad de la corchea
	fusa	equivale a la mitad de la semicorchea
	semifusa	equivale a la mitad de la fusa

Como podemos ver, la relación de duración entre las *figuras* es muy sencilla y fácil de recordar. Cada una “dura” la *mitad* de tiempo de la anterior, o lo que es lo mismo, cada una “dura” igual cantidad de tiempo que *dos* de la siguiente:

$$\begin{array}{ccc} 1 \text{ } \circ = 2 \text{ } \text{ } \text{ } & 1 \text{ } \text{ } \text{ } = 2 \text{ } \text{ } \text{ } & 1 \text{ } \text{ } \text{ } = 2 \text{ } \text{ } \text{ } \\ 1 \text{ } \text{ } \text{ } = 2 \text{ } \text{ } \text{ } & 1 \text{ } \text{ } \text{ } = 2 \text{ } \text{ } \text{ } & 1 \text{ } \text{ } \text{ } = 2 \text{ } \text{ } \text{ } \end{array}$$

Trasladando estas equivalencias a la escritura y la lectura musical, podemos sintetizar como funcionan en la partitura diciéndolo de esta manera:

*Un pasaje musical cualquiera (que tiene una duración de tiempo determinada, -un “tamaño determinado”-) está “ocupado” por una determinada cantidad de sonidos sucesivos y estos, entre sí, están separados cada uno del siguiente por determinadas “distancias” de tiempo. Las **figuras** con que se deben representar esos sonidos en la partitura, dependen entonces de estos tres factores;*

Capítulo VII (La altura de los sonidos)

LAS NOTAS MUSICALES

Notas “naturales” y notas “alteradas”

Tono y Semitono

Escala Diatónica y Escala Cromática

Dijimos que solo existen 12 sonidos, -12 notas-, y todos los demás no son más que repeticiones, -más graves o más agudas-, de estos únicos 12 sonidos.

El ordenamiento que estableceremos para estos 12 sonidos, -es decir, cual es el 1º, cual el 2º, etc. -, en realidad es totalmente arbitrario. Responde a la tradición y a la costumbre que se adoptó desde que se empezó a sistematizar el estudio de la teoría musical. Pero tengamos en claro que si decimos que “...siempre, en teoría, va a existir un sonido más grave o uno más agudo en cualquier escala musical...”, y además, la “distancia” que separa a estos 12 sonidos es siempre la misma, -**un semitono**- no tenemos mayores argumentos para decir que tal o cual sonido “deba ser” el nº 1 y tal o cual otro el nº 12. Simplemente, hay que ordenarlos de alguna manera, e históricamente se lo ha hecho de esta manera. Más adelante podremos ver que en cierto sentido, tiene su lógica que se haya adoptado este orden y no otro posible.

Seguramente, todos, en la clase de música en nuestra escuela, hemos aprendido o al menos hemos escuchado alguna vez el nombre de las notas musicales:

DO – RE – MI – FA – SOL – LA – SI

No hay más “nombres” para designar a las notas que estos 7. ¿ Y los otros 5 sonidos ?

La respuesta es simple. Los otros 5 sonidos aparecen *entre medio* de algunos de estos 7. Y se los designa con alguno de esos mismos “nombres”, pero, podríamos decirlo de la siguiente manera, con distinto “apellido”. Desde este punto de vista, se considera a esos 5 sonidos restantes, - a esas 5 notas -, como una modificación, -una **alteración**, más precisamente -, de algunos de estos 7 que hemos nombrado y a los cuales se considera o se designa como sonidos **naturales**.

Esto, repetimos, se debe a motivos concernientes a la teoría musical, que no es nuestra intención analizar en este momento. Es una convención que se adoptó en su momento, y así quedó establecido a medida que evolucionó el estudio y la organización de nuestro sistema musical.

Volvamos a nuestro esquema de la escalera para explicar un poco mejor lo anterior:

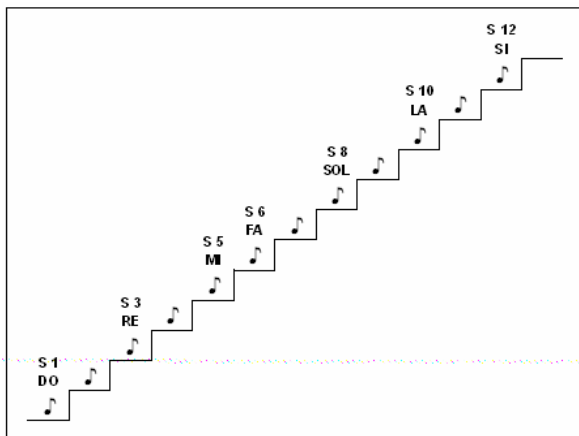


Ilustración 10

Insistimos; el hecho de colocar a la nota DO en el 1º escalón, es una convención. En algún orden había que ponerlos y este es el que hemos adoptado. Podría estar allí cualquier otra nota y nada cambiaría en lo que a la relación de las alturas de los 12 sonidos se refiere. La sucesión de los sonidos seguiría siendo la misma que vemos aquí, y esto es lo que en definitiva nos interesa. Debemos tomar esta sucesión de los 12 sonidos solo como modelo.

Alturas y duraciones - Resumen

Las alturas de los sonidos

- 1 Los sonidos se suceden uno tras otro, en una secuencia que se repite de manera constante. Esa secuencia en general conforma la "Escala musical", en la cual los sonidos se desplazan del grave al agudo y viceversa.
- 2 Esta secuencia de los sonidos -o notas musicales- está formada por 12 sonidos consecutivos, separado cada uno del siguiente por una distancia "sonora" llamada semitono.
- 3 Las notas musicales que escribimos en la partitura son la representación gráfica de los sonidos.
- 4 Si bien hay 12 sonidos "primordiales", solo 7 de ellos tienen "nombre propio" -las 7 notas musicales-. Los otros 5 sonidos, por cuestiones relativas a la teoría musical, se consideran como modificaciones o "alteraciones" de algunos de los otros 7 sonidos.
- 5 12 semitonos consecutivos conforman una distancia de octava (por ejemplo Do Do1)
- 6 Las 7 notas musicales son: Do - Re - Mi - Fa - Sol - La - Si, siendo estos, 7 de los 12 sonidos de la secuencia. Después de Si aparece nuevamente Do, dando origen a una nueva secuencia similar pero una "octava" más aguda que la precedente.
- 7 Los 5 sonidos restantes de la secuencia, se consideran "alteraciones" de alguno de los otros 7. Se encuentran entre Do-Re, Re-Mi, Fa-Sol, Sol-La y La-Si.

entre Do-Re	Do# (o Reb)
entre Re-Mi	Re# (o Mib)
entre Fa-Sol	Fa# (o Solb)
entre Sol-La	Sol# (o Lab)
entre La-Si	La# (o Sib)

- 8 Si bien desde el punto de vista de la teoría musical cada uno de estos pares de notas (Do# y Reb, Re# y Mib, etc.), son sonidos distintos, en lo que respecta a la lectoescritura son el mismo sonido escrito de distinta manera. De hecho, en nuestros instrumentos, estos sonidos se obtienen de la misma forma.

La duración de los sonidos

1 La duración de los sonidos es relativa. Es una relación proporcional entre los sonidos que forman la partitura musical.

2 Cuadro relativo del valor de las figuras:

$$1 \text{ } \circ = 2 \text{ } \text{♩} = 4 \text{ } \text{♪} = 8 \text{ } \text{♫} = 16 \text{ } \text{♬} = 32 \text{ } \text{♭} = 64 \text{ } \text{♮}$$

3 Estas grafías que representan las duraciones de los sonidos se llaman “figuras” y son de la más larga a la más breve: redonda – blanca – negra – corchea – semicorchea – fusa – semifusa.

4 Algunas relaciones a tener en cuenta, sobre todo por la frecuencia con que nos encontraremos con ellas son las siguientes:

$$1 \text{ } \circ = 4 \text{ } \text{♩}$$

$$1 \text{ } \text{♩} = 2 \text{ } \text{♪}$$

$$1 \text{ } \text{♪} = 2 \text{ } \text{♫}$$

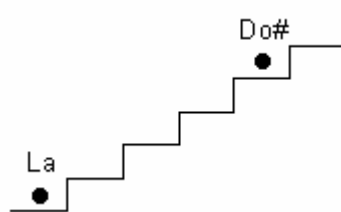
5 Las figuras no son ni rápidas ni lentas por si mismas, sino en relación a las demás figuras. Puede ocurrir que en una partitura determinada, figuras de blancas, se deban tocar más rápido que figuras de corcheas, por ejemplo, de otra partitura. Esto se debe a que en el primer caso, el ritmo de la música es más rápido, más movido, que en el segundo caso.

6 En la partitura musical, los sonidos, siempre se escriben asociados a una figura musical que determina su duración relativa.

Ejercicio QQQ

Utilizando el esquema de la “escalera musical” escribir los diferentes “intervalos” que se solicitan:

Ejemplo: La – Do# en sentido ascendente



Escribir

Re – Fa# (Ascendente), Sol – Reb (Descendente), Mib – Sib (Descendente), Fa – Si (Ascendente),
Do – Lab (Descendente), Sol – Do# (Ascendente)

Ejercicio FFF

Utilizando el esquema de la “escalera musical”, partiendo de Fa, colocar los sonidos ubicados a las siguientes distancias: 3 semitonos en sentido ascendente, 4 semitonos en sentido descendente, 8 semitonos en sentido ascendente, 8 semitonos en sentido descendente.

Capítulo VIII La partitura musical

EL PENTAGRAMA

Las notas musicales se escriben en el *pentagrama*. Podemos considerar al *pentagrama* como el equivalente al *renglón* en la escritura de nuestro lenguaje hablado. El pentagrama se lee de izquierda a derecha, al igual que ocurre en la escritura común y la partitura de arriba abajo.

El pentagrama consta de *5 líneas y 4 espacios*. Las notas se escriben consecutivamente en las líneas y los espacios.

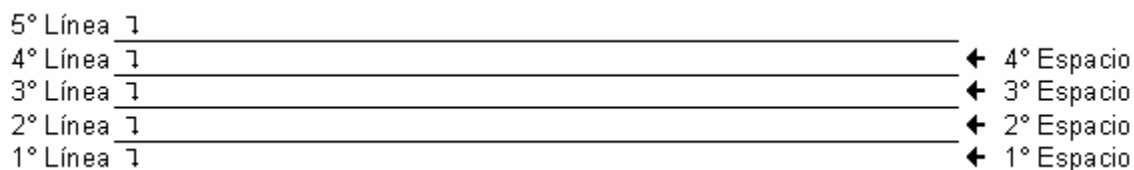



Ilustración 14

A cada línea o espacio en particular le corresponde una única altura -una única nota-.

Por ejemplo, sobre la primera línea, si la *clave* del pentagrama es la *clave de sol* () -ya veremos más adelante como funcionan las claves- se escribe la nota MI.

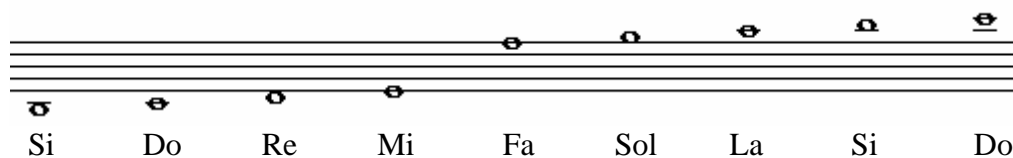
1° línea del pentagrama = MI 

Es importante entender que no se trata de “cualquier” MI, sino que se trata de una altura precisa y determinada. Los MI más graves o más agudos que “ese” MI se escriben en otro lugar del pentagrama. El rango completo del pentagrama es el siguiente (siempre considerando la clave de sol):



Como vemos en la ilustración, el MI una octava más agudo que el citado más arriba se escribe en otro lugar, más hacia lo agudo del pentagrama, en el 4° espacio.

Cuando el pentagrama se “acaba”, hacia arriba o hacia abajo, las notas continúan escribiéndose en *líneas y espacios adicionales*.



La nota más grave que podemos escribir en el pentagrama propiamente dicho es el RE que “cuelga” de la 1° línea, luego seguimos, hacia abajo, con el DO de 1° línea adicional, el SI de 1° espacio adicional, etc. Igualmente, en la región aguda del pentagrama, la última nota posible de escribir es el SOL

Capítulo IX La partitura musical

LAS CLAVES

El pentagrama siempre está encabezado por una clave. Podemos considerar a las claves como el equivalente a los distintos idiomas en el lenguaje hablado. La función de las claves es modificar las alturas de los sonidos escritos en el pentagrama.

Básicamente, describiremos el funcionamiento de 3 claves diferentes:

La clave de Sol La más común de todas. La utilizan, entre otros instrumentos, la flauta, el clarinete, la guitarra, la mano derecha del piano, etc. Es la más aguda de todas las claves.

La clave de Fa en 4° Es la clave que utilizan los instrumentos de registro grave. Entre otros, el violoncello, el contrabajo, la mano izquierda del piano, etc.

La clave de Do en 3° Es una clave más grave que la clave de Sol y más aguda que la clave de Fa en 4°. Es la clave que utiliza la viola.



Clave de Sol



Clave de Fa en 4°



Clave de Do en 3°

Ya hemos visto en el capítulo anterior las notas de la clave de Sol.

Las notas en clave de Fa en 4° son las siguientes:



Las notas en clave de Do en 3° son las siguientes:



Al igual que en la clave de Sol, en estas 2 claves el pentagrama se extiende hacia arriba y hacia abajo mediante el uso de líneas y espacios adicionales.

El uso de diferentes claves permite abarcar un rango de alturas muy extenso mediante el uso de un único pentagrama de 5 líneas. Basta como ejemplo ver cualquier partitura orquestal.

Capítulo X La partitura musical

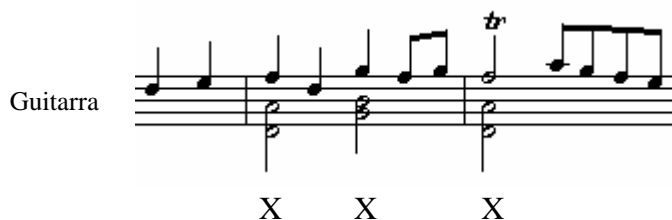
SONIDOS SIMULTÁNEOS

Como hemos dicho anteriormente, en el pentagrama leemos en sentido horizontal (igual que leemos el lenguaje hablado) y también en sentido vertical.

Para algunos instrumentos, como el clarinete, el oboe, la flauta, no es necesario tener en cuenta la lectura vertical ya que solo pueden emitir un sonido a la vez. Pero otros instrumentos, como el piano, la guitarra, o las cuerdas de la orquesta, pueden emitir más de un sonido a la vez y hacerlos sonar simultáneamente dando lugar a la formación de intervalos simultáneos (en el caso de que se trate de dos sonidos simultáneos) o de acordes propiamente dichos (si se trata de tres o más sonidos a la vez).

También debemos recurrir a la lectura vertical cuando en un mismo pentagrama están escritas dos o más partes para distintos instrumentos. Esto último ocurre habitualmente en las partituras de orquesta. En el siguiente ejemplo, en los lugares marcados con “X”, se tocan sonidos simultáneos:

Ilustración 16



En los tres casos se trata de acordes de 3 sonidos.

Si bien como dijimos, no todos los instrumentos permiten la simultaneidad, es conveniente el buen manejo de la lectura vertical por parte de todos los instrumentistas. Esto nos dará una gran agilidad y nos ayudará sustancialmente en el aprendizaje de la lectoescritura.

ALTURA Y DURACIÓN: LA LECTURA REAL

La música escrita, como ya se ha dicho, contiene dos parámetros fundamentales: duración y altura de los sonidos. La práctica diaria nos debe llevar a manejar estos dos parámetros a la vez con la mayor rapidez posible.

La combinación de estos dos parámetros es lo que le da sentido al discurso musical. Podemos hacer nuevamente un paralelo con el lenguaje hablado: si no interpretamos correctamente los signos de puntuación (puntos, comas, dos puntos, etc.) podemos cambiar radicalmente el significado de un discurso cualquiera. Lo mismo ocurre con la música si no interpretamos debidamente las duraciones de los sonidos, más allá del desbarajuste que se podría armar si estamos tocando con otros instrumentos a la vez.

El siguiente pasaje nos sirve de ejemplo:



Toquémoslo en nuestro instrumento.

Es una sucesión de 5 notas que básicamente no nos dice nada. Pero veamos que ocurre si cambiamos la duración de algunos de los sonidos:

Ilustración 18



Cuando tocamos el pasaje en nuestro instrumento apreciamos el cambio inmediatamente. Es clara la sensación de final que produce ahora el pasaje. Gracias a las duraciones la pequeña frase ha cobrado sentido.

Difícilmente encontremos denominadores para fusa y semifusa, pero de haberlos, los números correspondientes serían 32 y 64.

Algunas de las indicaciones métricas más comunes que encontraremos son las siguientes:



Ilustración 20

La indicación corresponde a un compás de 2 blancas =

La indicación corresponde a un compás de 4 negras =

Los compases cuyo numerador es 2,3 o 4 se llaman **compases simples**. Todos los que tienen otro numerador se llaman **compases compuestos**, ya que están formados por la combinación de 2 o más compases simples. Los compases compuestos más comunes son los de 6,9 y 12 tiempos.

Ejercicio N° JJJ

Escribir los siguientes compases con otras figuraciones:

1)

2)

3)

Ejercicio N° VVV

Señalar los compases erróneos en los siguientes ejemplos:

1)

2)

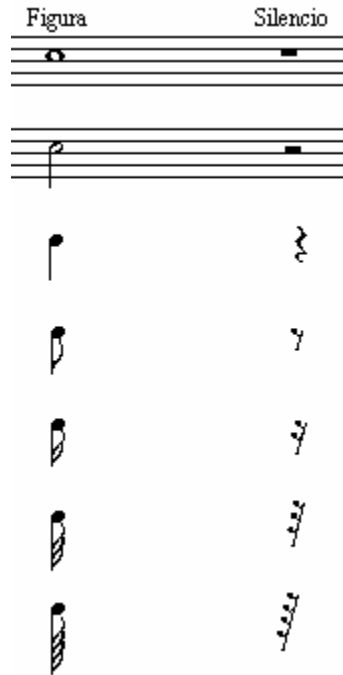
3)

Capítulo XII La duración de los sonidos

LOS SILENCIOS

Paradójicamente, la partitura musical no solo está conformada por sonidos. También hay momentos de silencio en los que no se toca nada. Es muy raro encontrar una partitura que carezca de silencios. Cada figura tiene su silencio equivalente, por lo tanto existen tantos silencios como figuras y cada silencio “dura” lo mismo que su figura equivalente.

Cuadro de las figuras y sus silencios equivalentes:



El silencio de redonda se escribe “colgando” de la 4° línea del pentagrama y el silencio de blanca apoyado sobre la 3° línea. Los demás silencios se pueden escribir en cualquier lugar del pentagrama. También pueden escribirse fuera del pentagrama debajo de una línea adicional (el de redonda) y arriba de una línea adicional (el de blanca).

Por convención, cuando todo un compás está ocupado por un silencio, se utiliza un silencio de redonda, no importa cual sea la métrica del compás en cuestión.

LA LIGADURA DE PROLONGACIÓN

Ligadura de prolongación

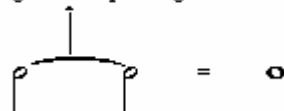


Ilustración 21

La ligadura de prolongación es una línea curva que une dos sonidos de igual altura y que indica que el 2° sonido no se debe articular, sino que es la prolongación del 1° sonido. Es decir, el 2° sonido no se toca y el primero sigue sonando el tiempo que indican las dos figuras sumadas.

Se pueden ligar más de dos sonidos iguales poniendo más ligaduras de prolongación de una nota a otra:



Ilustración 22

También se pueden ligar notas a caballo de la barra de compás, probablemente este sea el uso más importante de la ligadura de prolongación:



Ilustración 23

EL PUNTILLO Y EL DOBLE PUNTILLO

El puntillo agrega a una figura cualquiera, la mitad de su valor. Es decir: una figura con puntillo es equivalente a una figura y media de la misma.

○•	equivale a 3 blancas	♪	♪	♪
♩•	equivale a 3 negras	♩	♩	♩
♪•	equivale a 3 corcheas	♪	♪	♪
♫•	equivale a 3 semicorcheas	♫	♫	♫
♬•	equivale a 3 fusas	♬	♬	♬
♭•	equivale a 3 semifusas	♭	♭	♭

Ilustración 24

El doble puntillo agrega a una figura cualquiera, tres cuartas partes de su valor. Es decir: el 2° puntillo agrega al 1° puntillo la mitad de su valor:

○••	equivale a 3 blancas y 1 negra	♪	♪	♪	♩
♩••	equivale a 3 negras y una corchea	♩	♩	♩	♪
♪••	equivale a 3 corcheas y una semicorchea	♪	♪	♪	♫
♫••	equivale a 3 semicorcheas y una fusa	♫	♫	♫	♬
♬••	equivale a 3 fusas y una semifusa	♬	♬	♬	♭

Ilustración 25

Capítulo XIII

La altura de los sonidos

LAS ALTERACIONES ACCIDENTALES

Como hemos visto al estudiar los sonidos, existen las *alteraciones accidentales* que aumentan o disminuyen la altura de los mismos. Se llaman accidentales, porque no forman parte de la *tonalidad* en que está escrita la partitura y no están presentes en la *armadura de clave* (en el próximo apartado veremos de que se trata esto).

Las alteraciones accidentales son cinco, a saber:

#	<i>el sostenido</i>	altera el sonido un semitono hacia arriba
::	<i>el doble sostenido</i>	altera el sonido dos semitonos hacia arriba
b	<i>el bemol</i>	altera el sonido un semitono hacia abajo
bb	<i>el doble bemol</i>	altera el sonido dos semitonos hacia abajo
q	<i>el becuadro</i>	hace que un sonido alterado antes o alterado en la clave suene natural (es decir, sin ninguna alteración)

Las alteraciones accidentales se escriben en la partitura antes de la nota a la que alteran:



Ilustración 26

Existen dos maneras de que en la partitura aparezcan notas alteradas. Una es mediante las alteraciones accidentales, la otra es que las notas ya estén alteradas en la armadura de clave. En este último caso no es necesario poner las alteraciones a las notas en la partitura, se sobreentiende que ya están alteradas.



Ilustración 27

En el ejemplo, en la armadura de clave, al comienzo del pentagrama, se establece que las notas Fa, Do y Sol se deben tocar alteradas, por lo tanto no es necesario poner la alteración a las notas en la partitura. En cambio, el Si del tercer compás está alterado accidentalmente y como no figura esta alteración en la *armadura de clave*, sí debemos escribir la alteración antes de esa nota.

LA ARMADURA DE CLAVE

La *armadura de clave* nos indica, como vimos en el ejemplo anterior, cuales notas de la partitura se deben tocar alteradas, salvo que se aclare otra cosa en el transcurso de la pieza musical.

La armadura de clave depende de la *tonalidad* en que está escrita la partitura musical.

Gran parte de la música que estudiamos, o que escuchamos cotidianamente está escrita bajo las características de un sistema de organización del sonido que denominamos *sistema tonal*. Este sistema

establece determinadas reglas de sintaxis musical que se deben cumplir para que el discurso musical tenga coherencia y sentido.

El estudio de las tonalidades, otra vez es terreno de la Teoría Musical; aquí nos limitaremos a explicar el significado de la armadura de clave.

Dado que existen 7 sonidos, podemos tener de 1 hasta 7 alteraciones en la armadura de clave. Estas alteraciones pueden ser bemoles o sostenidos. Esto nos da un total de 15 armaduras de clave posibles, 7 con bemoles, 7 con sostenidos y 1 sin ninguna alteración, correspondientes cada una a dos tonalidades: una **tonalidad mayor** y una **tonalidad menor**, las cuales comparten la misma armadura de clave. Las armaduras de clave con dobles alteraciones, son solamente teóricas, no se utilizan en la práctica. Por eso hablamos de solamente 15 armaduras posibles y no de una mayor cantidad.

El cuadro siguiente nos muestra las diferentes armaduras de clave y las tonalidades a las cuales corresponde cada una de ellas:

Ilustración 28

El orden en que van apareciendo las alteraciones en la armadura de clave, como vemos en el cuadro, es el siguiente:

Los sostenidos: **Fa – Do – Sol – Re – La – Mi – Si**

Los bemoles: **Si – Mi – La – Re – Sol – Do – Fa**

Las alteraciones se colocan después de la clave y en la misma línea o espacio en que se coloca la nota natural a la que altera. Por otra parte, si bien en la armadura de clave se indica una única altura de una

nota determinada (por ejemplo Fa), se descuenta que todos los Fa del pentagrama se deben tocar alterados.

Algunas de estas armaduras de clave (o de estas tonalidades), también se usan con poca frecuencia; son las que tienen 6 y 7 alteraciones. Aunque existen, raramente encontraremos música escrita en estas tonalidades con tantas alteraciones.

Capítulo XIV La duración de los sonidos

LOS VALORES IRREGULARES

Se llaman valores irregulares a aquellas duraciones que no son exactas. Son grupos de figuras que contienen una cantidad de unidades mayor a las que corresponden a cada tiempo del compás.

Veámoslo del siguiente modo; podemos dividir una $\frac{1}{2}$ en dos partes iguales y cada parte estaría representada por una $\frac{1}{4}$. Pero ¿qué ocurre si quisiéramos dividirla en 3 partes?, es decir, si quisiéramos hacer sonar 3 notas de igual duración en el lapso de tiempo que dura esa $\frac{1}{2}$.

Aquí es cuando utilizamos los valores irregulares. Por lo pronto, y esto es pura matemática, no podemos dividir 1 en 3 partes iguales exactas con lo cual estamos hablando de igualdades relativas o aproximadas. Debemos recurrir al uso del **tresillo**, un grupo de 3 figuras que equivale, que dura, lo mismo que 2 de esas mismas figuras.

Los valores irregulares más utilizados son el **tresillo**, que como dijimos equivale a 2 figuras del mismo valor y el **seisillo**, un grupo de 6 figuras que equivale a 4 figuras del mismo valor.

La cantidad de notas que contienen los valores irregulares se indican con una cifra colocada sobre o debajo del grupo de figuras irregulares y éste puede estar encerrado con una llave recta o una llave curva similar a la usada como ligadura de prolongación.



Cuadro de equivalencia de los tresillos

	Equivale a-----	
	Equivale a-----	
	Equivale a-----	
	Equivale a-----	
	Equivale a-----	
	Equivale a-----	

Ilustración 29

Cuadro de equivalencia de los seisillos

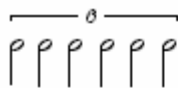



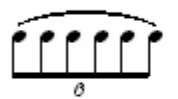

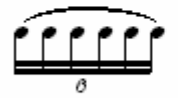
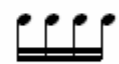




	Equivale a-----	
	Equivale a-----	
	Equivale a-----	
	Equivale a-----	
	Equivale a-----	
	Equivale a-----	

Ilustración 30

Los valores irregulares no siempre se escriben en grupos de figuras iguales, también pueden escribirse con otras figuras, silencios y puntillos:



Ilustración 31

También existen grupos irregulares de 2, 4, 5, 7 y 9 figuras cuyas equivalencias son las siguientes:





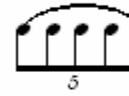
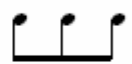

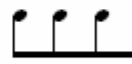
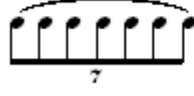
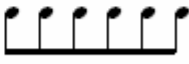
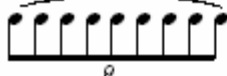

	Equivale a-----	
	Equivale a-----	
	Equivale a-----	
	Equivale a-----	
	Equivale a-----	
	Equivale a-----	

Ilustración 32

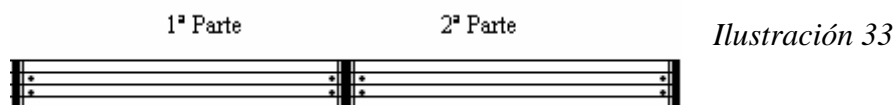
Estos últimos grupos son el *dosillo*, el *cuatrillo*, el *quintillo* (que puede valer 3 o 4 figuras del mismo valor), el *septesillo* (que también puede valer 8 figuras del mismo valor) y el *novesillo* o *nonesillo*.

Capítulo XV La partitura musical

OTROS SÍMBOLOS E INDICACIONES DE LA PARTITURA MUSICAL

La barra de repetición

Cuando un pasaje se debe repetir, se indica con una doble barra (similar a la barra de final) y dos puntos. Si los dos puntos están antes que la doble barra, indican que se debe repetir el pasaje precedente. Si están después de la doble barra, entonces señalan que se debe repetir el pasaje que sigue hasta la siguiente doble barra con dos puntos. Si se debe repetir toda la pieza musical, se indica solamente con dos puntos antes de la doble barra final.



En el ejemplo de la ilustración se toca la primera parte de la pieza musical 2 veces y luego la segunda parte también 2 veces.

Cambio de indicación métrica de compás

Algunas piezas musicales no están escritas en toda su extensión con la misma métrica. Durante el transcurso de las mismas la métrica cambia. Antes del cambio de métrica se debe colocar una doble barra (pero ésta es distinta a la barra de final o de repetición ya que las dos líneas que la conforman son delgadas en lugar de una delgada y una gruesa) como vemos en el siguiente ejemplo:



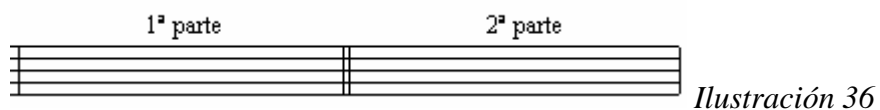
Cambio de tonalidad

Lo mismo puede ocurrir con la tonalidad de la pieza musical. En algunos casos la tonalidad cambia y antes de la nueva armadura de clave se debe colocar una doble barra idéntica a la del caso anterior:



Separación de partes

Algunas piezas musicales, están claramente divididas en partes diferentes. Es común que las diferentes partes se separen con una doble barra sencilla:



Repetición con 1ª y 2ª casilla

En muchos casos luego de la repetición de una frase, la música sigue por otro camino que el que siguió la primera vez. Esto se indica de la siguiente manera:



Ilustración 37

En el ejemplo se tocan los 3 primeros compases, hasta el señalado con el número 1, se repite desde el comienzo pero se saltea ese compás y se pasa directamente del 2º compás al último, señalado con el número 2.

Numeración de compases

Es muy común numerar los compases, sobre todo si trata de música en la que intervienen más de un instrumento para facilitar el estudio y el ensayo de las mismas. Los números se colocan por arriba del pentagrama al comienzo del mismo, cada determinada cantidad de compases o, incluso, en todos los compases, dentro de rectángulos o círculos. Por convención, el primer compás de la partitura no se numera.

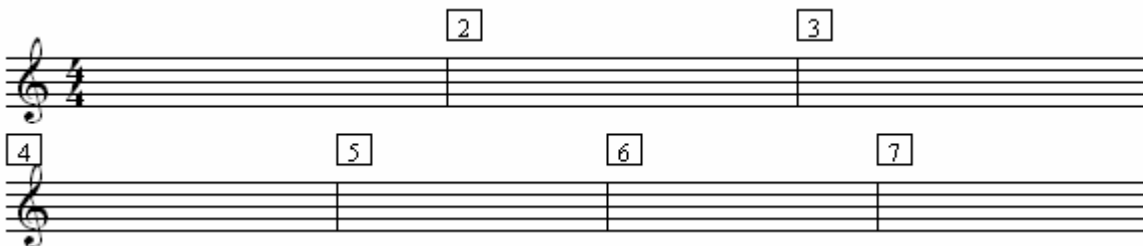


Ilustración 38

Anacrusa inicial

En algunas piezas el primer compás no se escribe completo ya que la música no comienza en el primer tiempo del mismo. Solo se escriben él o los tiempos ocupados por sonidos y por convención se numera al siguiente compás como número 1. Estos compases iniciales se denominan **compases de anacrusa** :



Ilustración 39

Final en medio de la partitura

En algunas piezas musicales, el final de la misma no se encuentra en el último compás sino en medio de la partitura, luego de realizar una repetición, un **ritornello**, precisamente desde este último compás. En esos casos se indica el final mediante el uso de la palabra **Fine** en el lugar en que termina.

Otros términos indican la suspensión o retención del movimiento:

Término	Abreviatura	Significado
Ad libitum	<i>Ad lib.</i>	A voluntad del intérprete
A piacere	<i>A piacere</i>	A voluntad del intérprete
Senza tempo	...	Sin compás
Gran Pausa	G.P.	Gran silencio

Otros indican alteración gradual del movimiento:

Término	Abreviatura	Significado
Accelerando	<i>accel.</i>	Acelerando
Stringendo	<i>string.</i>	Apresurando
Rallentando	<i>rall.</i>	Reteniendo
Ritardando	<i>ritard.</i>	Retardando
Allargando	<i>allarg.</i>	Alargando

Otros indican disminución del movimiento y de la intensidad del sonido:

Término	Abreviatura
Calando	<i>cal.</i>
Morendo	<i>mor.</i>
Perdendosi	<i>perd.</i>
Smorzando	<i>smorz.</i>

Si luego de utilizar alguno de estos últimos 2 ítems se desea volver al movimiento original de la pieza musical, se indica mediante los términos **A Tempo** o **1º Tempo**.
