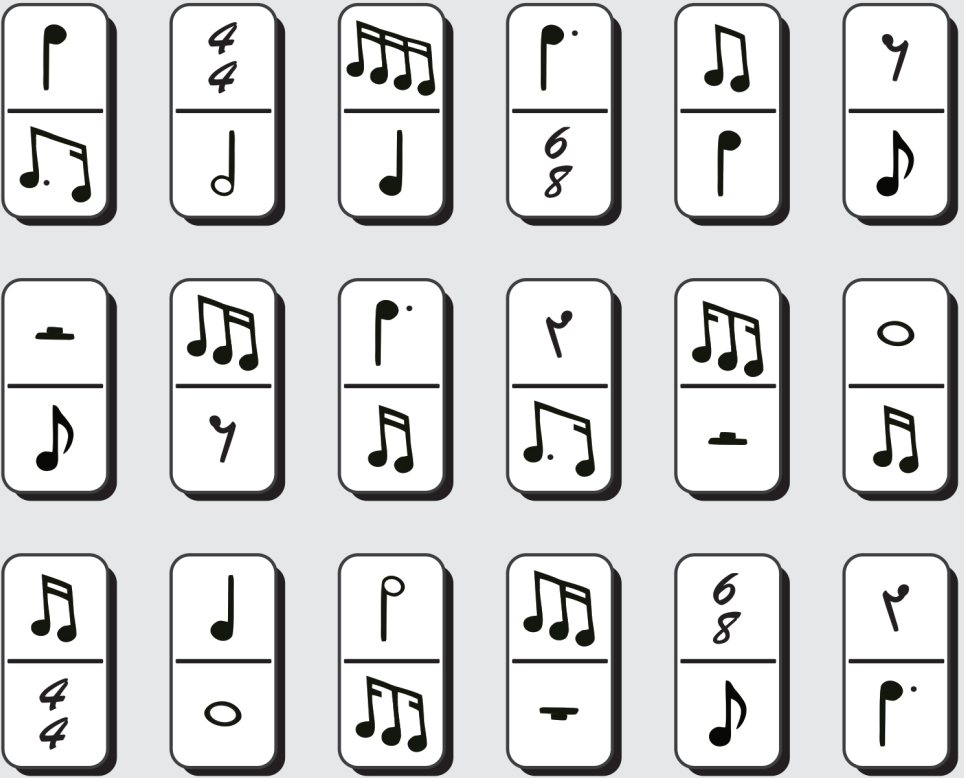


BREVE INTRODUCCIÓN AL LENGUAJE MUSICAL

Susana Coqui Dutto



MUPE

Centro de Estudios y Divulgación de Músicas Étnicas y Populares del Mundo

Breve introducción al lenguaje musical

Breve introducción al lenguaje musical

SUSANA COQUI DUTTO

Ediciones del MUPE
Centro de Estudios y Divulgación
de Músicas Étnicas y Populares del Mundo
UNIVERSIDAD NACIONAL DE VILLA MARÍA

Dedico este libro a todos los estudiantes de la
Lic. en Composición Musical con orientación en Música Popular de la UNVM.

Durante estos años de trabajo compartido en el aula me estimularon
a repensar permanentemente los diversos modos de aprendizaje,
a preguntarme, cuestionarme, a conocer músicas diversas,
a enamorarme de algunos sonidos,
a reflexionar sobre la música en general y sobre su enseñanza.

Con amor y gratitud

Introducción

La música es un arte tan antiguo como la humanidad. Por esto, intentar abarcar lo que el lenguaje musical ha desarrollado desde hace tantos años implicaría un recorrido histórico por sus principales manifestaciones y las particularidades que cada estética le ha ido aportando. Esta tarea es tan compleja, que los estudios musicales suelen distribuir su análisis en diferentes perspectivas: históricas, formales, musicológicas, organológicas, estéticas, compositivas, por citar las principales. En el contexto de dichos estudios se van analizando, identificando y citando los aspectos del lenguaje musical que resultan nuevos o sobresalientes, que son distintivos en cada época, y también los que han dejado de usarse o que han sufrido transformaciones.

Este libro pretende realizar una especie de síntesis, aportando un panorama de los conocimientos teóricos mínimos del lenguaje musical de origen occidental que se utiliza en la actualidad, en diferentes estilos y géneros musicales, especialmente vinculados a la música popular de raíz folclórica latinoamericana.

Personalmente, considero que son contenidos básicos para cualquier persona interesada en iniciar un estudio musical vocacional, o que –por simple placer– quiera hacer música con otras personas a partir de la práctica instrumental o del canto, avanzando también en su propio proceso de musicalización personal.

Para concretar esta publicación he tomado como referencia los textos tradicionales de teoría musical, como así también materiales de algunos espacios curriculares de la Licenciatura en Composición Musical de la Universidad Nacional de Villa María en donde me desempeñé como docente, que fueron aportando síntesis o terminologías específicas de algunos lenguajes y que se establecieron luego como comunes a los docentes de la institución. También hay aportes de conversaciones con estudiantes a partir de contenidos o temas que no se entendían. Estas situaciones generaban un desafío personal para encontrar las palabras más adecuadas o el ejemplo más representativo.

El texto no pretende ser exhaustivo, sino que busca presentar un marco conceptual simple, claro y utilizando una terminología sencilla pero precisa, que permita conocer los rudimentos del lenguaje y los signos de escritura necesarios para abordar la mayor cantidad de repertorio posible. A partir de estos conocimientos básicos, se podrán profundizar entonces los diferentes aspectos constitutivos del lenguaje musical vinculados con la música que se desee desarrollar, sabiendo que cada estilo, región y género, proponen particularidades que deben ser abordadas, sin lugar a dudas, desde la práctica musical misma, y a partir del imprescindible contacto con la música de los referentes.

SUSANA COQUI DUTTO

Prólogo

Hoy parece estar ya superada la noción de que “*saber música*” o “*saber de música*” es “*saber de lecto-escritura musical*”, al menos en el ámbito académico y musicológico. No así entre el común de la gente, donde sigue teniendo prestigio el músico que toca con la partitura enfrente. Y ya quedó atrás también aquella “*definición*” que hablaba de “*combinar los sonidos*” y que sólo sobrevivió como disparadora de la ingeniosa humorada sobre “*el arte de combinar los horarios*”, aludiendo a las dificultades cotidianas de los músicos para acordar la hora del ensayo.

En los tiempos en que yo era un temprano estudiante de guitarra, a los 8 años, “*sabía música*” el que *sabía leerla*, como si la música fuera *primero texto (una “grafía”) y luego sonido: la verdad es todo lo contrario*. Y la escritura era el saber de un selecto y escaso grupo de “*iniciados*” (*en el sentido medieval de los que han sido introducidos en una sociedad secreta, o en el conocimiento de una cosa secreta*), como así también sucedía con la “ARMONÍA” -así, con mayúsculas-, que era asimilada con una disciplina cuasi hermética y de altos claustros universitarios.

Por suerte, la música ya había impactado en nuestros oídos y desde allí derecho a nuestras almas, apoderándose de nuestras emociones y sentimientos. La música popular, particularmente, nos hizo llegar *Los Fronterizos, Los Chalchaleros, Julio Sosa y Yupanqui* en paralelo a *The Beatles, The Rolling Stones,*

Chico Buarque y Simon & Garfunkel. Y los cancioneros nos acercaron una armonía “*con minúsculas*” que era *-oh sorpresa-* igualmente maravillosa. Claro, era la época donde reinaba la dicotomía *Arte Mayor/arte menor, Música Culta/Música Popular*, grieta que no existía en la comunidad de los que simplemente escuchábamos con placer, porque allí todo era una horizontalidad de belleza interminable, donde podía tranquilamente convivir una canción de *Paul McCartney* con el Adagio de *Albinoni*.

Pero volviendo al punto, también es sabido que con la evolución musical, a través del tiempo, surgieron distintos sistemas de notación, siempre al servicio de las necesidades expresivas de cada una de las formas y desarrollos alcanzados; y entonces, la escritura que surgió con el gregoriano, que evolucionó y llegó hasta el siglo xx, atravesando Renacimiento, Clasicismo y Romanticismo, fue impotente para las escuelas europeas e incluso americanas que generaron la llamada *Música “clásica de siglo XX”* (atonalismo, dodecafonismo, futurismo, impresionismo, pantonalismo, neoclasicismo, etc.) y *las experimentales*, de principios de dicha centuria; y ni hablar de las escrituras de este siglo XXI en la llamada *música electrónica y electroacústica* que viene constituyéndose desde mediados del siglo pasado.

Pero además, la etnomusicología y la llamada antropología de la música, sus “*trabajos de campo*”, la explosión de la “*World Music*” desde 1990, la globalización cultural en general, y la musical en particular, también han generado contactos con músicas alejadas de la cultura europea y que necesariamente hacen que el sistema convencional de escritura deba adaptarse a “*discursos*” musicales que se resisten a ser sujetos a su noción de pulso, acento y ritmo. Y si no, leamos,

por ejemplo, a **Augusto Perez Guarnieri**, en sus desafíos de “**tomar nota**” de la música de los Garífunas, etnia afroamericana de Guatemala y Honduras.

No debe dejarse de lado, además, que la música rock y pop, en un 90%, registrada en las factorías de la llamada industria discográfica, desde la 2da mitad del siglo XX, es creada, tocada y grabada **sin que su mediación gráfica cruce siquiera vagamente la mente de sus creadores.** *Eso no significa, sin embargo, la muerte de la lecto-escritura musical ni mucho menos*, pues a la par de esa industria existe la de carácter editorial que nos acerca, por ejemplo, todos los solos de **Eddie Van Halen** o los de **David Gilmour** transcritos hasta en sus más increíbles detalles, ya sea en notación tradicional o en el sistema de las tan requeridas **tablaturas**, para aquellos que no manejan la mencionada en primer término, pero por lo general, en ambas técnicas.

Con el increíble avance de la tecnología informática y la consiguiente disponibilidad de software de audio y editores de partituras (el histórico **Encore, Finale, Sibelius**, etc), los contenidos de la lectoescritura y de la audioperceptiva han quedado literalmente muy “**a mano**” de una interacción cotidiana de todo músico, aficionado o profesional -y muchas veces esfumando estas categorías- que simplemente cuente con esos programas en su computadora.

Con Coqui somos compañeros de trabajo en la **Licenciatura de Composición Musical con Orientación en Música popular** de la **UNVM** prácticamente desde el comienzo, y por eso nos acompañamos en los proyectos que cada uno se plantea y que hemos aprendido a compartir, y así es que estoy aquí con estas líneas.

Dice ella: *“El texto no pretende ser exhaustivo, (...) busca presentar un marco conceptual simple, claro y utilizando una terminología sencilla pero precisa, que permita conocer los rudimentos del lenguaje y los signos de escritura necesarios para abordar la mayor cantidad de repertorio posible.”* Y vaya que lo dice como si esto fuera poco... ¿no? Nada más y nada menos, agregó yo.


Ahora ya sabemos que no basta con definir melodía, armonía y ritmo, ni alturas y duraciones, ni sonido/silencio, ni timbre/intensidad, ni agógica/dinámica. *Sabemos que al hacerlo separamos las partes de un todo, como gotas, pero que la música es el mar que las reúne, las mezcla, las confunde eterna e infinitamente. Pero aquí están los conceptos y las definiciones como fotografías de un instante de cada variable en juego: las estudiemos, las analicemos, las manipulemos. Luego: volvamos al agua de la que venimos.*

Bienvenido entonces este trabajo para ir de esos *rudimentos* hasta donde nos lleve la música y sus desafíos expresivos, conociendo los diferentes elementos del lenguaje musical, yendo del sistema tradicional de notación hacia los más aventurados, aplicándolos, contrastándolos, profundizándolos, advirtiendo sus debilidades y fortalezas, creando nuevos, tal vez incluso para trascenderlos, cuando nos depositen en el reino del sonido y ya.

Finalmente, el oído es el principio de todo, y a la vez, su entrenamiento y crecimiento constituyen el fin de cualquier destreza que adquiramos. He ahí, en nuestro cuerpo, en nuestro propio ser, el instrumento más precioso.

Horacio Sosa
Músico y Docente
Diciembre de 2018

Índice de contenidos:

Introducción	9
Prólogo de HORACIO SOSA	11
1. SONIDO	17
-Sonido y silencio. -Producción del sonido. -Parámetros del sonido: altura, intensidad, duración, timbre. -Ley de armónicos.	
2. RITMO	25
-Pulso. -Acento. -Compás. -Compas simple y compuesto. -Cifra indicadora de compás. -Líneas divisorias. -Doble barra o barra de conclusión. -Figuras. -Silencios. -Comienzos y finales: tético, acéfalo, anacrúsico, masculino, femenino. -Ligaduras de prolongación. -Puntillo. -Valores irregulares. -Contra-tiempo. -Síncopa. -Calderón. -Signos de repetición. -Casillas 1 y 2. -Signo 	
-Da Capo.	
3. MELODÍA	39
-Pentagrama. -Líneas adicionales. -Claves. -Notas. -El gran pentagrama. -Tono y Semitono.	
-Escala. -Escala Mayor o Jónica. -Escala menor, eólica o antigua. -Escala menor melódica. -Escala menor armónica. -Alteraciones. -Clases de alteraciones. Propias y accidentales. -Armadura de clave. -Círculo de Quintas. -Notas diatónicas y cromáticas. -Intervalo. -Intervalos naturales.	
-Enarmonía.	

4. ARMONÍA	55
-Un poco de historia. -Los modos griegos. -Sistema tonal. -El modelo base. -Acorde. -Nombre de los grados de la escala. -Funciones de los grados de la escala. Grados tonales. Grados modales.	
-Clasificación de los acordes tríada. -Cifrado de los acordes tríada. -Funciones tonales. -Acordes de más de tres notas. -Progresión armónica. -Cadencia.	
5. TEORÍA de la EXPRESIÓN	69
-Matices. -Articulaciones. -Movimiento. -Carácter. -Cuando la escritura no alcanza	
Bibliografía	75

Capítulo 1. SONIDO

Cualquier expresión artística antes de manifestarse, requiere de la selección de los materiales que utilizará. Estos materiales son los que potenciarán, generarán y de algún modo delimitarán las posibilidades expresivas que de ellos se derivan. Sin duda que el sonido y el silencio son la materia prima elemental de la música en cualquier tipo de lenguaje. Ahora bien, qué sonidos elegimos, cómo discriminamos sus características, como derivamos de las mismas las relaciones que proponemos como lenguaje, es lo que se conforma en un “lenguaje compartido”, que sin lugar a dudas no es una propuesta cerrada, sino una construcción permanente.

SONIDO Y SILENCIO

El sonido y su opuesto complementario, el silencio, son la materia prima de la música.

La interrelación entre uno y otro, el juego, la exploración, la búsqueda de tensiones y distenciones, la elección de los mismos con fines expresivos y/o de comunicación, la percepción de los sonidos de la naturaleza, todo esto es la base misma de la música.

Sonido y silencio –entendiendo a este último como ausencia del primero– son los elementos indispensables para que se produzca el hecho musical. Del estudio de su composición interna

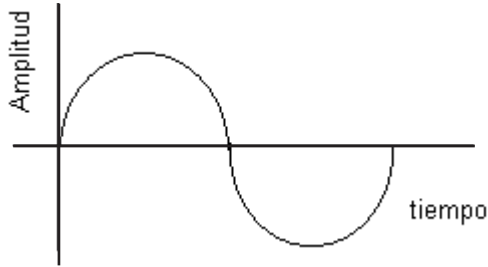
y sus posibles desarrollos cuando aparecen más de un sonido, se desprenden las diferentes áreas de la música (ritmo, armonía, orquestación, melodía, contrapunto, formas, etc.)

Podemos enunciar dos significados para la palabra sonido, uno puramente mental o psicológico, y otro objetivo o físico. De esta manera, la expresión “sonido” puede -en un sentido restringido- referirse sólo a la sensación auditiva (audición) que cesa cuando el órgano que percibe el sonido (el oído) se retira de la escena, o cuando cesa su capacidad de percibirlo. En un sentido más amplio, se refiere a la energía que llega al oído desde el exterior, la que continúa propagándose aún si el oído no está presente para detectarlo, o bien, estando presente, no puede detectarlo (por ejemplo frecuencias infrasónicas y ultrasónicas).

PRODUCCIÓN DEL SONIDO

El sonido es el producto de un fenómeno vibratorio que se inicia cuando algún cuerpo físico entra en oscilación. Este cuerpo vibratorio se pone en contacto con algún medio capaz de transmitir esa energía vibratoria al oído. Las ondas sonoras son ondas longitudinales, en las cuales un excitador comprime periódicamente las partículas del aire, y de ese modo irradia la onda como una fluctuación de densidad o de presión.

La vibración posible más simple se denomina *onda sinusoidal*, pero no existe naturalmente, sólo puede generarse electrónicamente.



Una nota musical es un sonido compuesto por una serie de sonidos simples. La descomposición de un sonido compuesto en un grupo de sonidos parciales o concomitantes, se llama “serie armónica” (ver gráfico en página 23).

Para ser oída por el ser humano, la perturbación vibratoria debe tener una frecuencia (cantidad de vibraciones por segundo) mínima y máxima, comprendida entre los 20 ciclos completos o vibraciones totales por segundo, hasta unos 20.000 ciclos por segundo (20 hz y 20 khz).

PARÁMETROS DEL SONIDO

Para analizar al sonido, podemos descomponerlo en cuatro *parámetros* básicos, determinados por las características de la onda producida; ellos son: altura, intensidad, duración y timbre.

INTENSIDAD

Se denomina intensidad a la mayor o menor fuerza con la que se produce un sonido. La intensidad de un sonido está determinada por la *amplitud* de la vibración. Estas variables se miden en *decibeles* (dB). El umbral de audición se ha establecido entre 0 y 140 dB.

En general se los denomina “sonidos fuertes” o “sonidos débiles”.

En la escritura musical, la ubicación de los sonidos en el compás genera una acentuación característica de los mismos, siendo fuerte el primer pulso de cada compás y débiles o semi fuertes los restantes. Esta misma acentuación se considera en las subdivisiones de cada pulso, sea binaria o ternaria.

Existe un área denominada “Teoría de la Expresión” que utiliza signos especiales para indicar los cambios de intensidad propios del compás, acentuaciones especiales que quieran realizarse sobre determinados sonidos o matices propios de alguna frase o sección dentro de una obra musical.

ALTURA

Esta característica del sonido es la que nos permite diferenciar sonidos “agudos” de “graves”. Está determinada por la frecuencia de las vibraciones, es decir por el número de vibraciones `por segundo. Estas diferencias son medidas en ciclos por segundo o Hertz (Hz).

Según sea su frecuencia, los sonidos se clasifican en:

- Sonidos agudos (mayor número de vibraciones por segundo).
- Sonidos graves (menor número de vibraciones por segundo).

En el lenguaje musical la altura de los sonidos se representa por las 7 *notas musicales*: do – re – mi – fa – sol – la – si y las alteraciones (sostenidos, bemoles, dobles sostenidos, doble bemoles y becuadro).

DURACIÓN

La duración es un elemento fundamental sobre el cual se apoya toda la estructura musical, siendo ésta un arte temporal.

Está relacionada con la mayor o menor permanencia de un sonido en el tiempo y se identifica como aquel intervalo temporal en el que el sonido persiste sin discontinuidad. Podemos encontrar sonidos “cortos”, “medios” y “largos” con su cantidad de variables intermedias. Las representaciones de la duración del sonido están contenidas en distintos sistemas de relación, algunos tradicionales, como las *figuras musicales* y las indicaciones de tiempo, y otros no tradicionales (algunos que incluyen grafías analógicas o indicaciones de duraciones cronometradas, sumamente precisas) que son establecidos de diversas formas por los compositores.

TIMBRE

El timbre de cada sonido refiere a esta cualidad tan particular por medio de la cual podemos diferenciar la fuente de procedencia del mismo, por ejemplo: piano, guitarra, voz masculina, voz de niño, tambor, silbato, sirena, etc. Es como la identidad, el color de cada sonido. Desde el punto de vista físico, el timbre está determinado por la cantidad e intensidad de los armónicos en torno a una onda fundamental. Podemos decir que el timbre es la consecuencia de la conformación de onda que genera el elemento que la produce.

LEY DE ARMÓNICOS

La ley de armónicos, basada en un hecho físico, es -de alguna manera- el ABC del músico occidental. A partir de ella se explican el *Sistema tonal*, la *diferenciación tímbrica* y otros conocimientos de importancia.

La escala de armónicos o escala de resonancia superior está compuesta por un sonido de frecuencia “n”, al que se denomina “fundamental” o primer armónico (que es el sonido que se ejecuta en el instrumento), y la sucesión de sonidos concomitantes cuyas frecuencias son múltiplos enteros de la frecuencia “n”, es decir $2n$, $3n$, $4n$, etc. Es así que para un la de 440 ciclos (la central en el piano) le corresponde un segundo armónico de 880 Hz, un tercero de 1320 Hz, un cuarto de 1760 Hz y así continuando con la progresión matemática.

Si analizamos la sucesión de armónicos de la nota DO, que se observa en el gráfico dibujado debajo (8va, 5ta, segunda 8va, 3ra., 5ta, etc.), encontramos la justificación a la jerarquización interválica manifestada dentro del sistema tonal. Este sistema está organizado a partir de la primacía de la nota fundamental, a la que siguen en orden jerárquico distintos grados de la escala propia de ese sonido fundamental.

Siguiendo con el ejemplo a partir de do, podemos comprender la razón por la cual la tríada de un acorde mayor está formada por la fundamental, el quinto y el tercer grado. Sucede que los armónicos más cercanos al sonido fundamental son sol y mi. De algún modo, al ser los primeros armónicos, estos sonidos tienen mayor afinidad con la fundamental. Este análisis puede ampliarse a las inversiones y sensaciones auditivas que nos producen.

En estas relaciones de energía y el juego tensión-distensión se basa el denominado sistema tonal que ha regido la estética de la música occidental durante siglos y que continúa siendo el más usado dentro de la música popular en la actualidad.

Serie armónica de do:

The image shows a grand staff (treble and bass clefs) representing the harmonic series of the note C2. The notes are numbered 1 through 16 below the treble clef staff. The notes are: 1 (C2), 2 (C3), 3 (G2), 4 (C3), 5 (E2), 6 (F3), 7 (G3), 8 (A2), 9 (B2), 10 (C3), 11 (C#3), 12 (D3), 13 (E3), 14 (F3), 15 (F#3), 16 (G3). An arrow points from the text "sonido ejecutado" to the first note (C2) on the bass clef staff.

Capítulo 2. RITMO

El componente rítmico de la música encierra todo lo que podemos llamar aspecto temporal u horizontal de la misma. De acuerdo con el sentido original de la palabra griega, ῥυθμός *rhythμός* -cualquier movimiento regular y recurrente- el ritmo es lo fluyente, lo móvil, pero es asimismo la medida del movimiento, es decir la limitación de lo fluente. El ritmo no sólo es musical, está presente en la naturaleza, en los ciclos vitales, en la medida temporal de la existencia. Es por ello que la respuesta corporal al ritmo, es la primera y más espontánea dentro de la percepción musical. No existiría música sin la medida del tiempo que la contiene.

El ritmo musical descansa sobre la diferenciación de valores de duración más cortos o más largos, acentuados y no acentuados. Los elementos constitutivos del ritmo son el pulso y el acento.

PULSO

El pulso en música es la unidad de medida sobre la que se estructura el ritmo. Es la división periódica de un fragmento de tiempo que nos permite comparar las duraciones de los sonidos y silencios que se utilizan. Existen músicas construidas dentro de *campos pulsados*, en las que resulta sencillo identificar ese latido “constante” sobre el que se dispone la música

y otras, denominadas de *campos no pulsados*, en las que la organización de los sonidos y silencios en el tiempo se realiza en base a otros recursos diferentes al pulso (palabra, tiempo cronometrado, imágenes, etc).

Dentro de las propuestas de campo pulsado -que constituyen la mayor parte de las músicas conocidas- el pulso puede ser constante o presentar cierta movilidad, según la música que estemos escuchando. Así, si se trata de una propuesta rítmica, bailable, en general el pulso tiende a ser isócrono; por el contrario, cuando la música es de carácter lírico, con momentos expresivos que generan aceleraciones y retardos en el tempo, el pulso puede percibirse dentro de esa movilidad como una constante que se va adaptando al “decir” de la música.

Cada pulso puede, a su vez dividirse en 2 o 3 partes iguales. Estos dos tipos de subdivisión del pulso: *binaria* y *ternaria*, organizan toda la música que nos rodea. El pulso suele denominarse *pie*, por lo que podemos encontrar músicas con pie binario o músicas con pie ternario.

ACENTO

En música el acento es sinónimo de apoyo, de ictus. Produce percepciones de elevación y reposo, tensión y distensión. Puede compararse con el concepto de acentuación en la prosodia. Constituye el énfasis métrico en la música. Permite articular el discurso musical.

Generalmente estos puntos de apoyo se repiten de manera regular, coincidiendo con los primeros pulsos del compás cada 2, 3 o 4 pulsos, aunque existe cierta música en que las acentua-

ciones que no mantienen esa regularidad (Ej: canto gregoriano, diversas músicas populares, etc.).

COMPÁS

Si agrupamos el acento y los pulsos que le suceden hasta el próximo acento, estaremos en presencia de un *compás*. El compás es entonces la unidad de tiempo que abarca los pulsos existentes entre dos acentos dentro de una frase u obra musical. En un mismo fragmento musical los compases suelen tener la misma cantidad de pulsos o “tiempos”. Los compases de uso más frecuente son los que poseen 2, 3 o 4 pulsos. La combinación y/o alternancia de estos compases más frecuentes, genera los denominados compases aditivos, irregulares, de amalgama, de zorcico. El modo de nombrarlos ha ido cambiando, pero los mismos se producen en músicas de todos los tiempos y regiones.

COMPÁS SIMPLE Y COMPUESTO

Considerando la división del pulso de cada compás, los mismos se denominan:

- *Compases simples*: cuando sus pulsos son de división binaria (pie binario).
- *Compases compuestos*: cuando sus pulsos son de división ternaria (pie ternario).

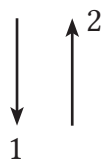
Podríamos clasificar a los compases más usados de la siguiente manera:

Compases de 2 tiempos de división binaria (simples)
de división ternaria (compuestos)

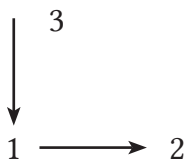
Compases de 3 tiempos de división binaria (simples)
de división ternaria (compuestos)

Compases de 4 tiempos de división binaria (simples)
de división ternaria (compuestos)

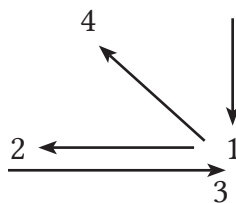
Habitualmente los directores de Coros, Bandas, Orquestas, etc., indican el compás con movimientos convencionales de los brazos:



Compás de 2 tiempos



Compás de 3 tiempos



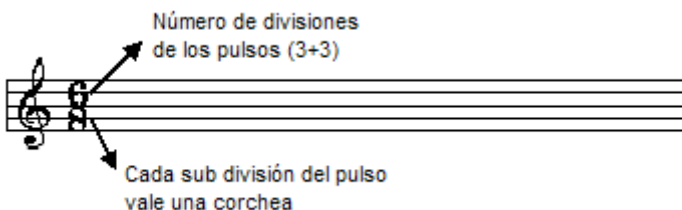
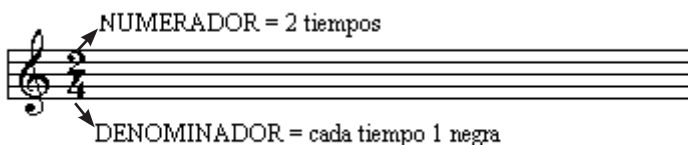
Compás de 4 tiempos

Para otros agrupamientos de pulsos posibles -combinaciones o agregados de compases dentro de una estructura constante- se podrá recurrir a la cuenta y marcación de los compases básicos y a la sumatoria que resulte. Por ejemplo, un compás de $5/4$ puede considerarse como la suma de un compás de $2/4$ + uno de $3/4$.

CIFRA INDICADORA DE COMPÁS

También denominada *quebrado del compás*. Son dos números que se colocan uno encima del otro, inmediatamente después de la clave, y cuyo fin es definir el compás.

En los compases simples, el numerador indica el número de tiempos de que consta el compás y el denominador el valor de cada uno de estos tiempos o pulsos, es decir la figura que representará un tiempo. En los compases compuestos, el numerador indica la cantidad total de subdivisiones que tiene el compás, y el denominador el valor o la figura que representará una subdivisión.



En los compases simples la unidad de tiempo, o valor del pulso, es una figura simple, por ejemplo, una negra, una corchea, una blanca.

En los compases compuestos la unidad de tiempo es una figura con puntillo, por ejemplo, una negra con puntillo, una corchea con puntillo.

Existen dos indicaciones de compás que utilizan letras en lugar de un número fraccionario:

C denominado “compás” y representa a un quebrado de $4/4$.

♩ denominado “compasillo” y representa a un quebrado de $2/2$.

LÍNEAS DIVISORIAS

Son líneas que se emplean para indicar la terminación de un compás. Se representan con una línea perpendicular que une la primera con la quinta línea del pentagrama.



DOBLE BARRA O BARRA DE CONCLUSIÓN

Son dos líneas perpendiculares, la segunda más gruesa que la primera, que indican el final de la obra.



También se usan las dobles barras como separación de dos secciones o partes de una obra. En este caso la segunda línea es igual de gruesa que la primera.



FIGURAS

La duración de los sonidos se representa por medio de *figuras*. Éstas se relacionan entre sí en progresión matemática. Se las

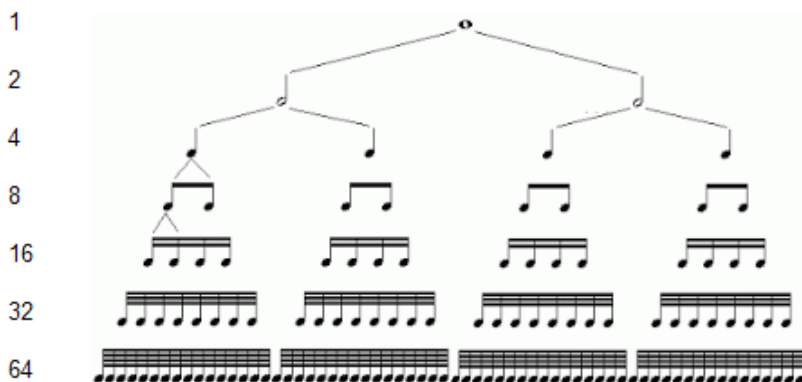
denomina con números según la relación de cada una con la redonda, que es la de mayor duración y lleva el número 1.

Ellas son:

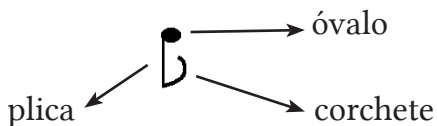


Redonda Blanca Negra Corchea Semicorchea Fusa Semifusa

En este cuadro se puede apreciar la relación de equivalencia matemática que existe entre las figuras:



Partes de las figuras:



Cuando las corcheas, semicorcheas, fusas y semifusas, van seguidas, se unen por medio de una barra, agrupándolas por

unidad de tiempo como se muestra en el cuadro de equivalencias de arriba.

SILENCIOS

Son signos que representan la interrupción o ausencia del sonido. A cada figura corresponde un silencio de igual duración:

Silencio de redonda —

Silencio de blanca —

Silencio de negra }

Silencio de corchea 7

Silencio de semicorchea 7

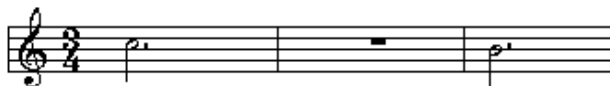
Silencio de fusa }

Silencio de semifusa }

COMPASES EN SILENCIO:

Normalmente, sea cual fuere su duración, un compás completamente en silencio se indica con un silencio de redonda.





Cuando son dos o más los compases seguidos en silencio, se usa el siguiente sistema:



COMIENZOS Y FINALES

Los *comienzos* de una melodía u obra musical se clasifican de acuerdo al lugar del compás en que se inicia la misma. Pueden ser:

Tético: cuando la melodía se inicia en un tiempo fuerte.



Acéfalo: cuando la melodía no posee el tiempo fuerte inicial, y comienza en un tiempo débil o semifuerte.



Anacrúsico: cuando la melodía comienza en un fragmento de tiempo o pulso que ocupe menos de la mitad de la duración del compás.



Los *finales* de una melodía u obra musical se clasifican de acuerdo a la acentuación del sonido final. Se clasifican en:

Masculinos: cuando la melodía concluye en el tiempo fuerte del compás.

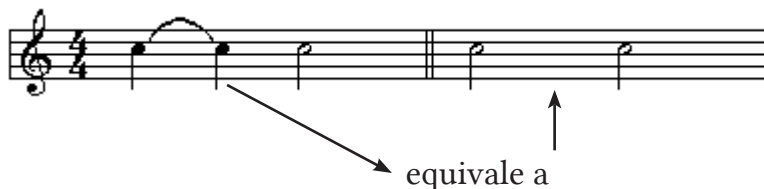


Femeninos: cuando la melodía concluye en el tiempo débil del compás.



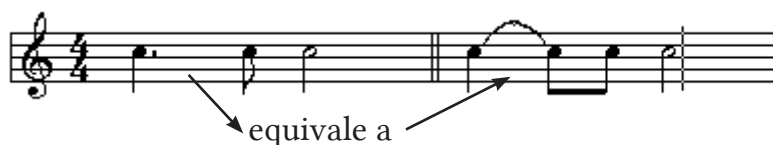
LIGADURA DE PROLONGACIÓN

Es una línea curva que –como su nombre lo indica- sirve para prolongar la duración de dos o más notas iguales en altura. Es decir que su función es sumar el valor de las figuras que une.



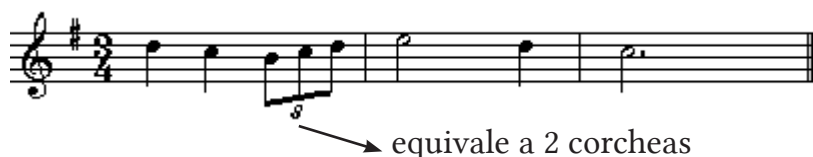
PUNTILLO

Es un punto que, colocado a la derecha de una figura, aumenta a la misma la mitad de su valor. Se colocan en el mismo espacio de la figura o en el espacio inmediato superior en caso de que la figura se coloque sobre una línea.



VALORES IRREGULARES

Son aquellos que no respetan la subdivisión natural del pulso (binaria o ternaria) establecida por el compás. Los más usados son, en compás simple el tresillo, y en compás compuesto el dosillo y el cuatrillo. Se señala con un número colocado sobre el grupo de sonidos y el intérprete debe mantener el pulso original y dividirlo según la indicación.



CONTRATIEMPO

Se denomina contratiempo a la ausencia de sonido en el tiempo fuerte del compás, lo que produce una sensación de inestabilidad en la marcación natural del mismo.



SÍNCOPA

Es un corrimiento en la acentuación natural del compás. Son ritmos que se articulan o inician en los tiempos (o fracción) no acentuados o débiles y se prolongan sobre el tiempo fuerte siguiente. El efecto es similar al del contratiempo, pero con una sensación de continuidad dada por la duración del sonido. Si la síncopa se produce entre dos tiempos de un mismo compás se llama *síncopa de tiempo*:



Si la síncopa se produce entre figuras de un compás a otro, se llama *síncopa de compás*:



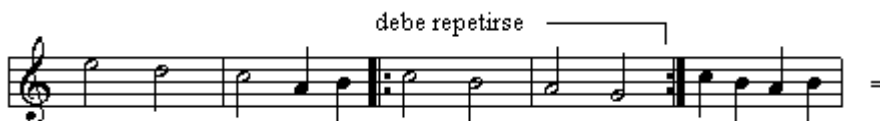
CALDERÓN

Es un signo en forma de semicírculo con un punto en su interior. Se coloca encima o debajo de una nota o pausa y su efecto es prolongar a voluntad la duración de dicha figura o silencio.

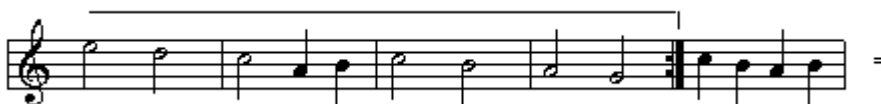


SIGNOS DE REPETICIÓN

El más usual es el formado por dos dobles barras con dos puntos, que indican que el fragmento entre ellas debe repetirse.



Cuando sólo está escrita la segunda doble barra con dos puntos, indica que debe repetirse desde el principio de la obra.




CASILLAS 1 Y 2

Junto a la segunda doble barra se pueden encontrar estas casillas que indican que al repetir el fragmento, se debe saltar la casilla 1 y cerrar con la propuesta que se indica en la casilla 2.



EL SIGNO

Es un signo que se utiliza para indicar una repetición. En caso de usarse este signo, el mismo debe aparecer dos veces en una obra: cuando se encuentra por segunda vez, se debe volver al lugar donde apareció por primera vez y proseguir desde allí. Este signo se combina frecuentemente con otro  que indica que se debe saltar a la Coda, desde el punto determinado por este.

DA CAPO (ABREVIADO D.C.)

Este signo indica que hay que volver al principio de la obra y reiniciarla. Suele combinarse con la expresión D.C al Fine, estableciendo un final en una sección interna de la composición, que estará debidamente señalada.

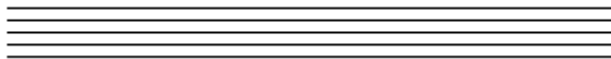
Capítulo 3. MELODÍA

La melodía es la resultante de organizar de manera sucesiva las notas musicales. Su ordenamiento implica una rítmica propia y en general se relaciona con el aspecto expresivo y emocional del lenguaje musical. Una melodía está estructurada de un modo muy similar al que se utiliza para escribir una obra literaria. Están formadas por frases, semi frases, motivos y células. En ella se perciben pausas, inflexiones y cadencias (posean o no texto), al igual que en el discurso hablado. La construcción melódica –como toda expresión artística– está regida por los parámetros estéticos de cada época o contexto, por lo que su percepción y/o valoración, está estrechamente vinculada a estos aspectos. Sin embargo, cuando hablamos de melodía en el sistema tonal, hacemos referencia a la secuencia de alturas que se rige en su estructura a una escala o modo y a los principios que de la misma se desprenden.

El aspecto vertical de la música, es decir la altura, utiliza los siguientes símbolos para su escritura:

PENTAGRAMA

Es un conjunto de 5 líneas paralelas, que comprenden entre sí 4 espacios, donde se escriben los signos musicales. Se cuentan de abajo hacia arriba.



LÍNEAS ADICIONALES

Los sonidos musicales que por su altura no pueden ser representados en la estructura del pentagrama, utilizan las llamadas *líneas adicionales*. Estas se escriben por medio de unas rayas cortas paralelas y equidistantes al pentagrama, situadas encima o debajo del mismo.



CLAVES

Son signos que se colocan a la izquierda del pentagrama y que definen las notas escritas en él. Hay tres signos de clave y siete claves: clave de Sol en segunda línea, claves de Fa en cuarta y en tercera línea y claves de Do en primera, segunda, tercera y cuarta línea. Originariamente se utilizaban las mismas letras que definía el sonido que se ubicaba en la línea o espacio de la clave:


G (clave de Sol) F (clave de Fa) C (clave de Do).



Las más utilizadas son:

La clave de Sol, que comienza a dibujarse a partir de la segunda línea, dando el nombre a la nota **sol**, y a partir de ahí se sitúan las otras notas, ascendiendo o descendiendo. En ella se escriben las notas más agudas.



La clave de Fa en cuarta línea, que sirve para escribir las notas más graves. Ubica a la nota **fa** en la cuarta línea, y a partir  las notas, ascendiendo o descendiendo.

NOTAS

Son signos que representan la altura del sonido, que se escriben en las líneas y espacios del pentagrama. Son siete, y se denominan: DO – RE – MI – FA – SOL – LA – SI (en los países latinos) y C – D – E – F – G – A – B (en la notación inglesa).



Un poco de historia:

Pitágoras (580 a de C.) les puso nombre a las notas con las letras del Alfabeto Jónico.

En el S. IV el tratado musical de Boecio “De Institutione Musicae”, establece en Europa las letras de las notas de la escala con letras griegas.

En 1026 Guido D’Arezzo establece los nombres monosilábicos utilizando la sílaba inicial de los versos de un himno en latín en honor a San Juan el Bautista –Ut queant laxis- en el que cada frase musical comenzaba con una nota superior a la que antecedía. Así, empleando la primera sílaba de cada frase para

identificar las notas que con ellas se entonaban, surge el nombre de las notas musicales, con excepción del Si (diábulus en música) que recién fue nombrada como tal uniendo la S e I de Sancti Iohanes, respectivamente.

EL GRAN PENTAGRAMA

Se denomina de este modo a la estructura formada por dos pentagramas, el superior en clave de sol y el inferior en clave de fa en cuarta línea, unidos por medio del do central, ubicado en la línea adicional intermedia entre ambos pentagramas (do central del piano). Es el sistema utilizado para la escritura de instrumentos de gran tesitura, por ejemplo, el piano y el bandoneón.



TONOS Y SEMITONOS

Las distancias entre dos sonidos naturales consecutivos (grados conjuntos) de nuestro sistema, no son todas iguales. La menor distancia se denomina semitono, y la mayor (formada por dos semitonos) lleva el nombre de tono.

ESCALA

La estructura denominada Escala, es la base de un sistema musical y consiste en la selección y ordenamiento de las notas musicales.

Existen muchos tipos de escalas, la que se utiliza como base en el sistema tonal occidental, es la escala Mayor o Jónica, tomando como base el tono de Do. La misma puede presentarse de manera ascendente o descendente.

De esta escala Mayor, se desprende su relativa menor, que utiliza el mismo material melódico, pero iniciando en el VI grado de la escala.

Escala Mayor o Jónica

La escala Mayor se produce al ordenar los sonidos naturales en forma consecutiva ascendente a partir de DO. La distancia entre la tónica y la tercera (do-mi) es de una 3ra Mayor (dos tonos), lo cual le confiere una sonoridad distintiva y proporciona el nombre de Mayor a la escala.

Se obtiene así la siguiente sucesión de tonos y semitonos:

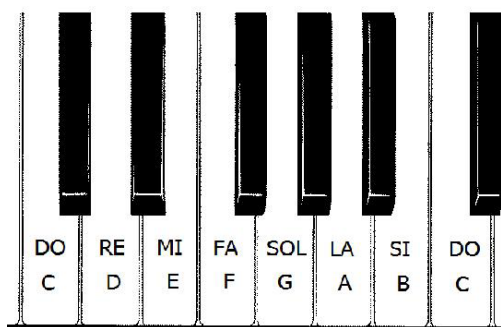


Los semitonos naturales quedan ubicados entre el MI y el FA, y entre el SI y el DO.

Los mismos –desde el punto de vista melódico- son considerados “notas sensibles”, por presentar una tendencia resolutive. El sonido Fa (IV grado) se denomina “sensible modal” porque tiende a resolver en el Mi, que es la 3ra del acorde, por lo que determina en qué modo (Mayor o menor) nos encontramos. El sonido Si (VII grado) se denomina “sensible tonal” porque

tiende a resolver en el Do, la tónica de la escala.

Esta estructura se visualiza claramente tocando la escala de Do Mayor en el teclado del piano, donde las teclas negras representan a los semitonos intermedios entre las notas que están a distancia de tono y donde no hay tecla negra, se encuentra el semitono natural.



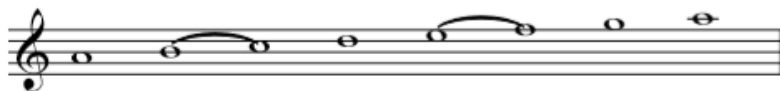
Se puede formar una escala Mayor a partir de cualquier nota de la escala, siempre que respetemos la estructura básica T - T - ST - T - T - T - ST. Esta posibilidad da origen a las alteraciones y al denominado círculo de quintas, que se explica a continuación.

Escala menor, eólica o antigua

Es la que se produce al utilizar las mismas notas que la escala Mayor, pero iniciando la secuencia en el VI grado de la misma. La distancia entre la tónica y el tercer grado es de 3ra menor, por ello la sonoridad es particularmente diferente a su relativa Mayor.

La sucesión de tonos y semitonos resulta en la siguiente estructura básica: T-ST-T-T- ST-T- T. La escala que se toma

como modelo es la relativa menor de Do, por poder interpretarse sobre las teclas blancas del piano:



Esta escala ha sido modificada en diferentes momentos históricos, con el objeto de generar cambios desde el punto de vista armónico y/o melódico. Las escalas más usadas, consideradas derivadas de la escala menor antigua, son la escala menor melódica y la escala menor armónica.

Escala menor armónica:

Es la que, tomando como modelo la escala menor antigua, modifica su proceso ascendente subiendo el VII de la misma. Se genera de este modo una sonoridad muy particular por la 2da Aumentada que se produce entre el VI y VII grados. La secuencia de tonos y semitonos es la siguiente: T-ST-T-T-T-2daA-ST.



Escala menor melódica:

Es la que, tomando como modelo la escala menor antigua, modifica su proceso ascendente subiendo el VI y VII grado de la escala, pero al descender los vuelve a su estado original. La secuencia de tonos y semitonos es la siguiente: T-ST-T-T-T-T-ST / T-T-ST-T-T-ST-T.

Ascendente:



Descendente:



Podemos realizar un breve cuadro comparativo de estas tres escalas:

Ascendente:

EÓLICA	T	ST	T	T	ST	T	T
ARMÓNICA	T	ST	T	T	T	2da A	ST
MELÓDICA	T	ST	T	T	T	T	ST

Descendente:

EÓLICA	T	T	ST	T	T	ST	T
ARMÓNICA	ST	2da A	T	T	T	ST	T
MELÓDICA	T	T	ST	T	T	ST	T

Alteraciones

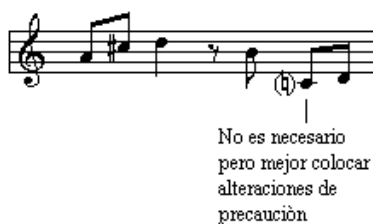
Son signos que tienen la finalidad de modificar la altura de la nota delante de la cual se hallan ubicadas. Ellas son:

- Sostenido..... # eleva un semitono la altura de la nota.
- Bemol..... ♭ baja un semitono la altura de la nota.
- Doble sostenido.... ✕ eleva un tono la altura de la nota.
- Doble bemol..... ♭♭ baja un tono la altura de la nota.
- Becadro..... ♯♭ anula las alteraciones que tenga la nota.

Las alteraciones deben colocarse en la misma línea o espacio en donde se encuentra la nota a la que deben afectar e inmediatamente delante de ésta.



Una alteración afecta a la nota delante de la que se encuentra y a las siguientes del mismo nombre y altura hasta el final del compás.



Un poco de historia:

La introducción de las alteraciones (teclas negras del teclado) se realiza desde el S.IX, a partir del procedimiento conocido como “Música Ficta” (del italiano fingido: engañoso, simulado). Se incorporan por “presión de uso”, es decir porque ya formaban parte de la práctica musical, en el siguiente orden: Sib Fa# Mib Do# Sol#.

La razón por la cual se les puso nombre compuesto (ej: Do#) está en el hecho de que, de no haberse impuesto esta modalidad, habría que haber aumentado la cantidad de líneas y espacios de nuestro pentagrama, generando una dificultad mayor en la escritura y lectura musical.

= sostenido, viene de Diesis (Griego = elevado = el que está más arriba)

b = bemol, textualmente quiere decir en latín be mollis (be, la letra “b” ; mollis = suave.)

♭ = becuadro:

A la **b**, los dibujantes le dicen “b redonda”.

A la **♭** le dicen “be cuadrada” (en latín se denominaba b Quadratum). De allí “becuadro”.

Su escritura se degeneró en **♭**

Los alemanes creyeron ver en el becuadro una H, por esta razón, para los alemanes:

- H es igual a Si natural.
- B es igual a Si bemol.

Esta situación subsiste actualmente:

- para nosotros Si natural es B, para los alemanes Si natural es H.
- para nosotros Si bemol es Bb, para los alemanes Si bemol es B.

CLASES DE ALTERACIONES

Propias: Forman la *armadura de clave*, se colocan al principio del pentagrama y sirven para indicar la tonalidad. Afectan a toda la obra, salvo que sean anuladas por alteraciones accidentales, o que se indique una nueva tonalidad.

Accidentales: Se colocan delante de la nota que quieren alterar y su efecto dura sólo hasta que termine el compás donde están colocadas.

ARMADURA DE CLAVE

Para lograr una escala mayor desde una nota diferente a do –respetando la secuencia de tonos y semitonos propios de la escala mayor o jónica- se tiene que hacer uso de las alteraciones. El conjunto de alteraciones necesarias para construir una determinada escala mayor se denomina *armadura de clave*.

La armadura de clave se escribe inmediatamente después de la clave y su efecto es hasta el final de la obra.

Armadura de clave de Mib

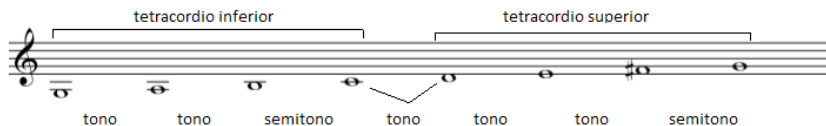


Las alteraciones que componen una armadura de clave están determinadas por el círculo de quintas:

Círculo de Quintas

Subiendo por 5as. Justas desde Do, con la intención de escribir una nueva escala mayor a partir de la nota obtenida, se encuentran las tónicas de nuevas escalas Mayores, que necesitan tantos sostenidos como 5as. J. se ha subido.

Proponemos como modelo la escala de Sol, para observar la aparición del primer sostenido: fa# como alteración necesaria para generar la sensibilización del séptimo grado de la escala –sensible tonal- y respetar la secuencia de tonos y semi tonos:

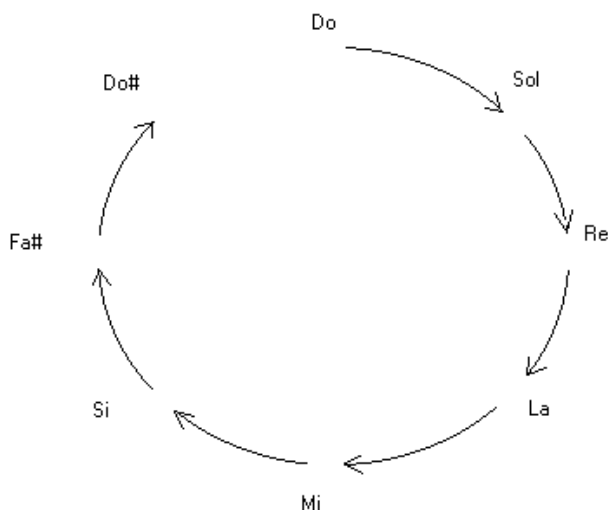


VII sensible tonal

En virtud de esto, cada vez que se utilice la escala de Sol Mayor (G), se colocará en la armadura de clave el Fa#.

Siguiendo este principio, si me alejo dos 5tas. J. a partir de Do, puedo iniciar una escala a partir de la nota Re y requeriré de dos sostenidos: el fa# (que apareció en la primera quinta) y el do# que se requiere para sensibilizar el séptimo grado de la escala de Re.

Así sucesivamente hasta completar el círculo de 5tas Justas ascendentes:



Su colocación en el pentagrama es tal como se indica:

Diagrama de dos pentagramas musicales que muestran la colocación de las notas del círculo de quintas ascendentes:

Primera línea: Do, Sol, Re, La

Segunda línea: Mi, Si, Fa#, Do#

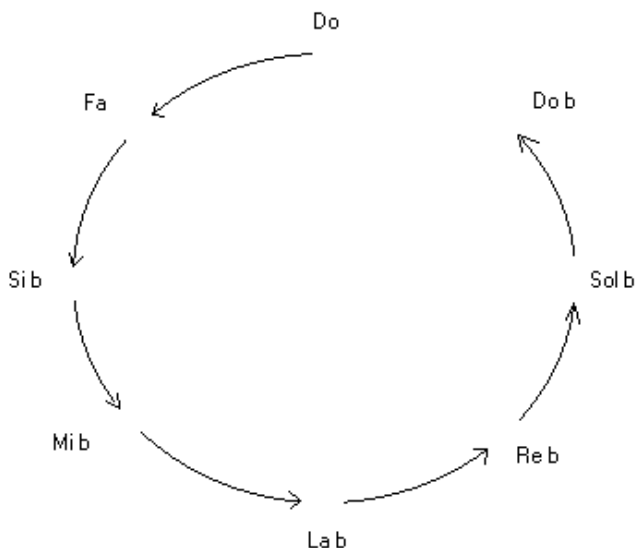
Bajando por 5as. Justas a partir de Do, se produce la misma relación, encontrando las Tónicas de nuevas escalas Mayores que necesitan tantos bemoles como 5as. J. se hayan bajado. El bemoles en este caso, aparece en el cuarto grado –sensible modal.

Proponemos como ejemplo la escala de Fa, en la que aparece el primer bemoles sobre la nota Si.

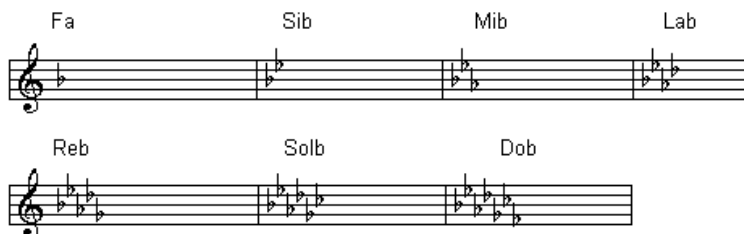


IV sensible modal

Del mismo modo, si continúa el proceso descendente, necesitaré de un bemoles más para cada nueva tonalidad.



Su colocación en el pentagrama es tal como se indica:



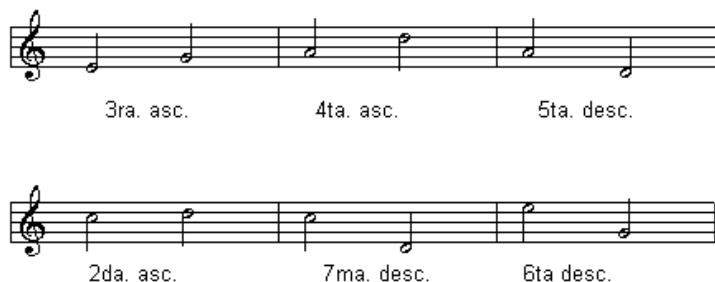
Notas diatónicas y cromáticas

Dia= a través de, tónica= tonalidad: “a través de la tonalidad”. Actualmente define a las siete notas que conforman la escala correspondiente al centro tonal escogido. Como cromáticas (Cromatismo=color) se definen a todas las notas que no están dentro de la tonalidad escogida.

INTERVALLO

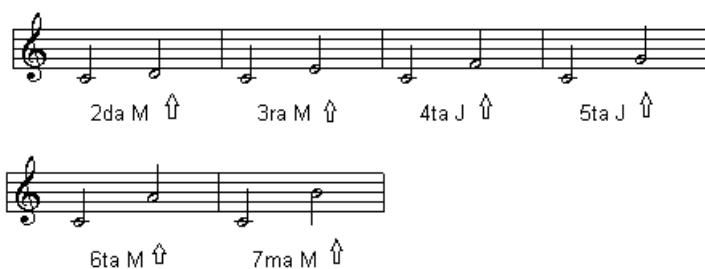
Se llama intervalo a la diferencia de altura entre dos sonidos (grados conjuntos o disjuntos). El intervalo puede ser melódico (si los sonidos son consecutivos) y en este caso serán ascendentes o descendentes dependiendo de su direccionalidad, o armónico (si los sonidos son simultáneos). Los intervalos se nombran contando cuántas notas de la escala hay entre los dos sonidos, incluidos éstos.

Ejemplo de Intervalos melódicos:



Además de las notas que hay entre los intervalos, para clasificarlos correctamente es necesario determinar la cantidad de tonos y semitonos que existen entre las notas que lo determinan. Así –por ejemplo- una 3ra será Mayor si tiene una distancia de 2 tonos (Do –Mi) y será menor si tiene una distancia de 1 tono + 1 semitono (Re- Fa)

En la escala Mayor encontramos los siguientes intervalos naturales ascendentes a partir de la tónica:



La distancia de tonos y semitonos entre los intervalos naturales es la siguiente:

2ºMayor = 1 tono

3ºMayor = 2 tonos

4ºJusta = 2 tonos y 1 semitono

5ºJusta = 3 tonos y 1 semitono

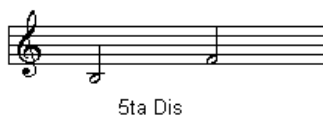
6ºMayor = 4 tonos y 1 semitono

7ºMayor = 5 tonos y 1 semitono

Tabla de relaciones entre los intervalos:

- 1 tono	- 1/2 tono	INTERVALO BASE	+ 1/2 tono	+ 1 tono
Disminuído	Menor	Mayor	Aumentado	Doble aumentado
Doble disminuído	Disminuído	Menor	Mayor	Aumentado
Doble disminuído	Disminuído	Justo	Aumentado	Doble aumentado

Ejemplos:



Enarmonía

Se denominan enarmónicos aquellos sonidos que tienen distinto nombre, pero igual sonido. Este concepto surge a partir del año 1691, cuando se adopta el Sistema Temperado de Afinación (ej: Do# y Reb ocupan la misma tecla del piano.)

Capítulo 4. ARMONÍA

El término armonía, acuñado en la escuela pitagórica, relaciona de manera indisoluble la ciencia filosófica y la matemática y la música. Según Pitágoras, definía *el acuerdo y el equilibrio resultante de la combinación, ajuste y conciliación de movimientos contrarios*. Deriva de vocablo «αρμονία» nombre de la diosa *Harmonía*, de la concordancia y el acuerdo. Así, desde una perspectiva amplia, hace referencia al equilibrio de las partes en un todo, o a la correspondencia agradable entre partes, la racionalidad inmanente de la naturaleza con sus oposiciones. Si bien el concepto se origina en la antigua Grecia, desde el punto de vista estrictamente musical no representaba lo que implica en la actualidad, ya que la música en la antigüedad y hasta entrada la Edad Media, fue de características monódicas (notas sucesivas).

En la actualidad la armonía constituye otro de los pilares del lenguaje musical y se refiere al aspecto vertical de la misma. Su fundamento lo constituye el acorde -superposición de tres o más sonidos- y se refiere tanto a su construcción como a los principios de conexión e interrelación que los rigen dentro del sistema musical.

La selección de las notas y su superposición deviene de un proceso histórico que en la actualidad toma el nombre de Sistema Tonal y que -como mencionábamos en la descripción del sonido- se basa en la Ley de Armónicos.

Un poco de historia:

Los griegos, en el S. II d. de C. utilizaron la estructura de modos como sistema compositivo: dispusieron los sonidos naturales por grados conjuntos descendentes, obteniendo así 7 *modos*, los cuales tienen una estructura única y original.

San Agustín y San Ambrosio (obispo de Milán 340 – 397 d. de C.) introducen en la liturgia cristiana el canto de los himnos y el uso de 4 Modos Griegos, a los que se denominó *Auténticos*. Los griegos los anotaban en forma descendente, los occidentales en forma ascendente (elevados hacia el Señor Dios).

Los modos auténticos son:

Dórico	Re Mi Fa Sol La Si Do Re
Frigio	Mi Fa Sol La Si Do Re Mi
Lidio	Fa Sol La Si Do Re Mi Fa
Mixolidio	Sol La Si Do Re Mi Fa Sol

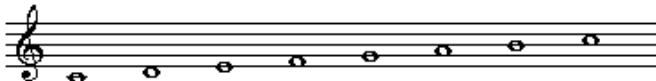
San Gregorio (Papa 590 – 604 d. De C.) incorpora 4 Modos más, a los que denominó *Plagales*. Plagal es un término griego que significa *oblicuo* (sesgado, inclinado), y define la relación que hay, por ejemplo, entre La plagal y Re auténtico.

Auténtico	Re Mi Fa Sol La Si Do Re
Plagal	La Si Do Re Mi Fa Sol La
Auténtico	Mi Fa Sol La Si Do Re Mi
Plagal	Si Do Re Mi Fa Sol La Si
Auténtico	Fa Sol La Si Do Re Mi Fa
Plagal	Do Re Mi Fa Sol La Si Do
Auténtico	Sol La Si Do Re Mi Fa Sol
Plagal	Re Mi Fa Sol La Si Do Re

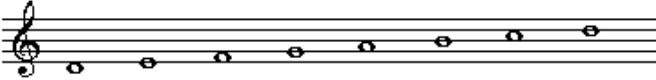
Enrique de Glaris (Glareanus), en 1547, escribe un libro sobre Teoría Musical, el *Dodekachordon* en el que incluye los modos griegos, aunque con una interpretación errónea. Pese a estar errado, el orden y nombres de los mismos, su libro resultó tan influyente que es así como se usan actualmente. Los Modos según el orden dado por E. de Glaris, se conocen como Modos Glareanos, y al presente se los denomina Modos Griegos o más comúnmente en la música popular: Escalas Griegas.

LOS MODOS GRIEGOS

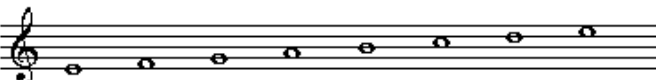
Jónico



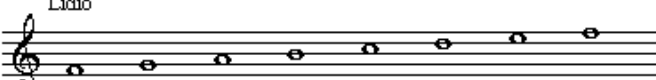
Dórico




Frigio



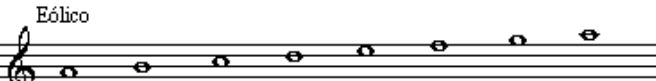
Lidio



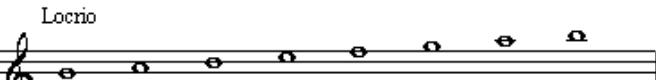
Mixolidio



Eólico



Locrio



Cada Modo tiene una estructura (secuencia de tonos y semitonos) diferente:

Io	T T S T T T S
D	T S T T T S T
P	S T T T S T T
Ly	T T T S T T S
M	T T S T T S T
Ae	T S T T S T T
Lo	S T T S T T T

Los griegos y occidente hasta el S. VIII, hicieron música MONOFÓNICA (mono=uno, fono=sonido), es decir combinaban los sonidos de manera horizontal, generando melodías.

A partir del S VIII, comienza la “evolución vertical” de la música (asociada al estilo gótico arquitectónico, que tiende hacia la altura).

De un modo muy sintético y simplificado, podemos decir que la evolución se produce de la siguiente manera:

- 1- El canto en octavas paralelas (MAGADIZACION).
- 2- El canto en quintas perfectas/ cuartas perfectas (ORGANUM, denominado así porque se cree que así trabajaba el órgano que entró en occidente en el S. IX).
- 3- Aparece la primera manifestación polifónica (DISCANTO o DIAFONÍA, esta técnica consiste en que cuando una voz sube la otra baja y viceversa – idea francesa).
- 4- Aparecen las terceras / sextas (idea inglesa).

Hacia el 1300 se produce el inicio de la técnica que hoy conocemos como POLIFONÍA (poli= muchas, fonía = voces).

En el S.XVII se inicia un camino hacia el desarrollo moderno: el concepto horizontal del contrapunto da paso a la tendencia monódica que organiza la armonía desde la verticalidad, fijando las bases de lo que actualmente denominamos TONALIDAD.

SISTEMA TONAL

Para poder convertirse en vehículo de la información musical, el material sonoro requiere de una selección y un ordenamiento sistemáticos. Para ello han surgido diversos sistemas, según el ámbito cultural y la época.

El sistema tonal o tonalidad es el sistema utilizado por la música occidental, el cual se comienza a conformar en el S XVII, es elaborado teóricamente por Rameau en el S XVIII y perdura hasta nuestros días, con algunas excepciones y ampliaciones. El sistema tonal adoptado por la cultura occidental propone en su esencia la sujeción a un orden pre establecido -tanto en lo melódico como en lo armónico- de relaciones jerárquicas de unos grados con respecto a otros. Define a un grupo de sonidos cuyo funcionamiento está regido por un sonido principal llamado *tónica*, en base al cual se establecen estas relaciones de transición, tensión y distensión que dan como resultado el “discurso musical”.

La tonalidad se basa en una escala de siete sonidos - llamados grados- que se corresponden con los siete nombres de las notas de la escala.

Utiliza como material sonoro la estructura de 12 semitonos, confiriendo la posibilidad de que cada uno de estos 12 sonidos pueda ser tónica de una nueva estructura de escala siempre que respete la secuencia de tonos y semitonos que propone la misma.

El sistema tonal utiliza dos Modos que se presentaron en su forma de Escala en el capítulo Melodía:

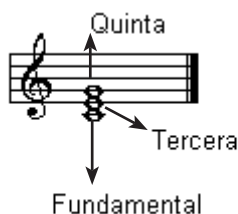
- El Modo Mayor o jónico.
- El Modo menor o antiguo o eólico.

EL MODELO BASE

En la música occidental se ha tomado como base la Tonalidad en Modo Mayor, de modo que cuando nos referimos a una determinada “tonalidad”, se sobreentiende que es “mayor” si no se dice lo contrario.

ACORDE

El acorde denominado *perfecto* es la resultante de superponer dos terceras consecutivas. Sobre cada grado de la escala podemos formar un acorde tríada o perfecto:



La nota sobre la que se forma un determinado acorde se llama *fundamental*, la primera tercera superpuesta se llama “*tercera del acorde*”, y a la segunda tercera “*quinta del acorde*”, por el intervalo de quinta que forma con la fundamental.

Nombre de los grados de la escala:

I grado: TÓNICA o FUNDAMENTAL.

II grado: SUPERTÓNICA.

III grado: MODAL (en el Modo Mayor)
 MEDIANTE (en el Modo menor).

IV grado: SUB DOMINANTE.

V grado: DOMINANTE.

VI grado: SUPER DOMINANTE.

VII grado: SENSIBLE (en el Modo Mayor)
 MODAL (en el Modo menor).

FUNCIONES DE LOS GRADOS DE LA ESCALA:

GRADOS TONALES

Son los que definen la tonalidad y son: I (reposo) – IV (transición) – V (tensión).

GRADOS MODALES

Son los que definen el modo de la tonalidad y son: el III principalmente y los II, VI y VII.

CLASIFICACIÓN DE LOS ACORDES TRÍADA:

Los siete acordes que se forman sobre los grados de la escala -Serie Diatónica de esa escala- no son iguales, ya que los intervalos entre las notas que lo conforman, no lo son. Ello motiva la clasificación por especies de los mismos en acordes Mayores, menores y disminuidos.

- Los acordes que se forman sobre la **escala mayor** son:

D₀

I II III IV V VI VII
M m m M M m dis.

Estos acordes que corresponden a la Serie Diatónica de la escala mayor, se pueden reunir en tres grupos:

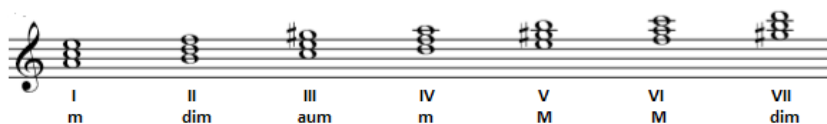
- los que tienen 3° Mayor y 5° Justa (intervalos que se forman en relación a la fundamental del acorde) se llaman **Mayores**.
- los de 3° menor y 5° Justa se llaman **menores**.
- los de 3° menor y 5° disminuida que se llaman **disminuidos**.

Una vez agrupados podemos observar que los acordes formados sobre el I, IV y V grados son Mayores, los formados sobre el II, III y VI grados son menores, y el formado sobre el VII grado es disminuido.

- Los acordes que se forman en la **escala menor**, dependen de la escala que se utilice, ya que las alteraciones que se incorporan, modifican las notas que conforman los acordes.

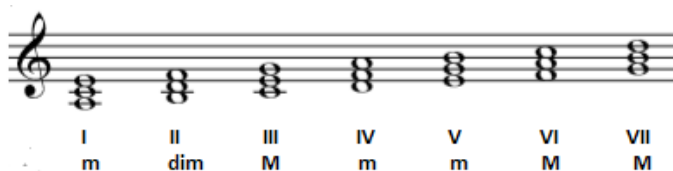
En la escala menor antigua, los acordes son idénticos a la relativa Mayor, pero ocupan diferentes lugares:

Am antigua



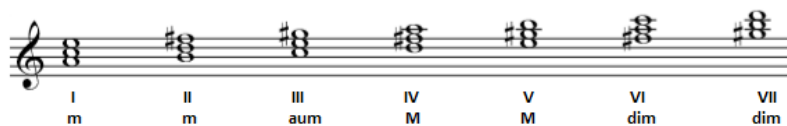
En la escala menor armónica, aparece una nueva especie que se forma sobre el III grado de la escala: el de 3° Mayor y 5° aumentada, que se llama **aumentado**.

Am armónica



En la escala menor melódica, los acordes son del mismo tipo de los que se presentan en las escalas anteriores, pero distribuidos de diferente manera en la escala ascendente. Recordamos que el descenso es idéntico a la menor antigua.

Am melódica (ascendente)



CIFRADO DE LOS ACORDES TRÍADA

En la *música popular* se utiliza el denominado “cifrado americano”, donde cada nota se reemplaza por una letra:

DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI
C	D	E	F	G	A	B

Para cifrar entonces, se coloca la letra fundamental y un signo que define su especie (Mayor, menor, disminuido, aumentado)

Acordes Mayores: sólo se coloca la letra mayúscula. Ejemplo: F (Fa Mayor)

Acordes menores: la letra mayúscula seguida de una “m” (minúscula) o un signo menos “-”.

Ejemplo: D- o Dm (Re menor)

Acordes disminuidos: la letra mayúscula seguida del signo “o” ó “dis” o “dim”, también se utiliza la m (minúscula) seguida de b5. Ejemplo: Bdim, Bm(b5) (Si disminuido).

Acordes aumentados: la letra mayúscula seguida de “aum” o el signo + o (#5). Ejemplo: E+, Eaum, E (#5) (Mi aumentado).

Cuando el acorde está invertido -o sea cuando no tiene la fundamental del acorde como nota más grave, sino alguna de las otras notas del mismo en la posición del bajo- se utiliza el mismo cifrado que el usado para su estado fundamental, más una línea quebrada debajo de la cual se coloca la letra que corresponde a la nota más grave. Ej: F/A

En la nomenclatura tradicional el acorde se indica con el grado que ocupa en la escala y la posición del acorde se indica con números:


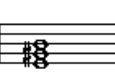
Acorde perfecto Mayor en estado fundamental: (5)

Acorde perfecto Mayor en primera inversión: (6) la 3ra del acorde está en el bajo.


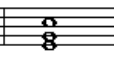
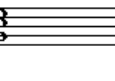
Acorde perfecto Mayor en segunda inversión: (6/4) la 5ta del acorde está en el bajo.

Ejemplos de cifrados:

Acordes en estado fundamental

C	E	Db	Fm
			
I5	V5	IV5	I5

Acorde de C con sus inversiones:

C (fundamental)	C/E (1ra. inversion)	C/G (2da. inversion)
		
I5	I 6	I 6/4

FUNCIONES TONALES

Las funciones tonales son tres: Tónica o Distensión, Dominante o Tensión y Subdominante o Transición. Cada acorde desempeña una de estas funciones, que viene determinada por el grado sobre el que se forma y por las notas que contiene dicho acorde. El I, IV y V grados cumplen estas funciones básicas, pudiendo armonizar con ellos todos los grados de la escala, ya que las notas de la misma están contenidas en los tres acordes.

Ejemplo de escala de C armonizada con los tres acordes básicos:

The image shows a musical score for the C major scale, harmonized with basic triads. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs). The notes of the scale are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The triads are: I (C4, E4, G4), V (G4, B4, D5), I (C5, E5, G5), IV (F4, A4, C5), V (D4, F4, A4), I (C4, E4, G4), V (G4, B4, D5), I (C4, E4, G4). The triads are indicated by Roman numerals I, V, I, IV, V, I, V, I below the notes.

Luego, el resto de los acordes de la escala cumplen funciones de reemplazo o sustitución de estos acordes principales.

ACORDES DE MÁS DE TRES NOTAS

El acorde cuatría que se construye sobre el V grado de la escala refuerza la función de tensión del mismo y se denomina acorde de *séptima de dominante*. Se realiza agregando una tercera que se superpone a la quinta del acorde y formando por lo tanto una 7ma en relación a la fundamental. Este acorde es considerado muy especial, ya que presenta en su estructura la tendencia resolutive de las dos sensibles, la sensible modal (IV grado) y la sensible tonal (VII grado).

Sin embargo, no es sobre el único acorde que pueden agregarse sonidos: si se superponen más terceras al acorde perfecto surgen acordes con séptima, novena, oncena, etc, los cuales pueden construirse sobre cualquier grado de la escala.

Para cifrarlos se mantiene el mismo criterio que el utilizado para los acordes tríada, pero agregando las séptimas u nuevas tensiones que se producen.

La serie diatónica de C armonizada con acordes de 4 notas es la siguiente:



Imaj7	II-7	III-7	IVmaj7	V7	VI-7	VII-7(b5)
Cmaj7	D-7	E-7	Fmaj7	G7	A-7	Bb7(b5)

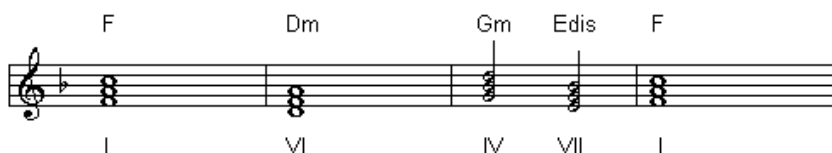
PROGRESIÓN ARMÓNICA

Se define así a una sucesión de acordes.

CADENCIA

Es una progresión armónica con una tendencia resolutive hacia un punto de reposo.

Ejemplo de cadencia en la tonalidad de F:



Capítulo 5. **TEORÍA de la EXPRESIÓN**

Con este título se define al área de la música que hace referencia a los aspectos expresivos de la música y a la posibilidad de transmitirlos a partir de códigos pre establecidos.



Estudia los signos musicales que se utilizan para determinar los *Matices*, las *Articulaciones*, el *Movimiento*, y el *Carácter* en una obra musical. Es decir, los recursos de los que el compositor o arreglador se vale para indicar la intencionalidad expresiva de alguna sección o de toda la obra. Si bien es cierto que cada músico o lector de una partitura determinada podrá realizar su propia lectura y por lo tanto también el modo de interpretarla, los compositores suelen realizar indicaciones precisas que intentan traducir lo más fielmente posible su intención compositiva.

Presentamos a continuación los signos e indicaciones más usados:

MATICES

Los matices hacen referencia a los diferentes grados de intensidad que se imprimen a los sonidos. Generalmente se indican por medio de signos que son abreviaturas de términos italianos.

Los más usados son los siguientes:

Pianísimo	<i>pp</i>	muy suave
Piano	<i>p</i>	suave
Sotto voce	<i>s.v.</i>	en voz baja
Mezza voce	<i>mz.v.</i>	a media voz
Mezzo forte	<i>mf</i>	medio fuerte
Forte	<i>f</i>	fuerte
Fortissimo	<i>ff</i>	muy fuerte
Crescendo	<i>cres.</i>	aum. el volumen gradualmente
		regulador
Decrescendo	<i>decres.</i>	dism. el volumen gradualmente
Diminuendo	<i>dim.</i>	dism. el volumen gradualmente
		regulador
Morendo	<i>mor.</i>	muriendo
Perdendosi	<i>perd.</i>	perdiéndose

ARTICULACIONES

Son signos que se colocan encima de la nota a la que afectan e indican el modo de ataque de la misma. En ocasiones, modifican el valor de la nota:

- >** Ataque percusivo, la nota mantiene todo su valor.
- Y** Ataque percusivo, la nota disminuye su valor 2/3 aproximadamente.
- Stacatto, la nota disminuye su valor a la mitad.
- Tenutto, la nota, acentuada ligeramente, mantiene todo su valor.

La expresión *legato*, en música tradicional, equivale a la “ligadura de expresión” que se usa actualmente e indica que el grupo de notas que se encuentran dentro de la ligadura – o bajo la expresión *legato*- deben ser interpretadas de manera “ligada”, es decir articuladas como una unidad sonora.



MOVIMIENTO

Es el grado de velocidad con que debe interpretarse una obra musical o una sección de ella.

Clasificación tradicional (utiliza términos italianos) Ninguno de ellos expresa una velocidad exacta, aunque sí aproximada, la misma puede cotejarse con la equivalencia metronómica de referencia, aunque es algunos casos se indica junto al término.

Los más usados son:

Largo	Largo, muy lento
Lento	Lento
Adagio	Más vivo que lento.
Andante	Muy moderado
Allegretto	Poco animado

Moderato	Moderado
Allegro	Animado
Vivace	Vivaz
Presto	Rápido
Prestísimo	Rapidísimo

Clasificación “no clásica”: En la música popular es usual indicar el tipo de ritmo de la obra, o el género propiamente dicho, haciendo de ese modo referencia a una velocidad aproximada en la interpretación, o incluso a características en la manera de tocar.

Algunos de ellos son:

Latin – Bossa – Ballad – Rock – Slow Rock – Swing – Medium Swing – Bop – etc.

En muchos casos solo se expresa la indicación del metrónomo:

 = 60 indica 60 negras por minuto.

CARÁCTER

Es manifestar el “sentir” de la música. Se indican con términos italianos y actualmente casi han caído en desuso. Los principales términos son:

Mesto	Triste
Tranquilo	Tranquilo
Con Grazia	Con gracia

Deciso	Decidido
Con Fuoco	Con fuego
Scherzando	Jugueteando
Marziali	Marcial.

La integración de estos términos en las composiciones actuales, es muy común de observar. A modo de ejemplo, “Año Zero” de E. Gismonti y G. E Carneiro, utiliza todas las clasificaciones posibles en relación al aspecto expresivo: indicación de metrónomo ($\text{♩} = 98$), indicación de movimiento y carácter en italiano (*lento e espressivo*) y en inglés (*slow and expressive*). También se indica la intensidad con un *P* (*piano*, suave) y la articulación con un *sempre legato* (*siempre ligado*).

1♩ = 98
Lento e Espressivo
Slow and Expressive

solo

p sempre legato
always legato

G C/G F G B \flat B \flat D

Piano

p sempre legato
always legato

con *Ped.*

CUANDO LA ESCRITURA NO ALCANZA

Existen diversos signos que se utilizan exclusivamente en función del instrumento para el que se escribe. Surgen así grafías que corresponden, por ejemplo, a pedales de distorsión para la guitarra eléctrica, o al rasgado y chasquido cuando la propuesta es para una guitarra que interpreta folclore. Estas particularidades responden en muchos casos a aspectos expresivos, estilísticos, técnicos y/o tecnológicos.

Igualmente ocurre con una cantidad de instrumentos de raíz étnica o africana, muchos de ellos con sonoridades que no corresponden a la música temperada. A modo de ejemplo, pensemos en el canto vallisto de las copleras del norte argentino, donde un “glisando” no alcanza a traducir lo que en realidad es una técnica distintiva de emisión vocal y donde el sistema de escritura actual no permite determinar las alturas reales que se utilizan.

Es importante entonces, mencionar que, en muchas propuestas de músicas populares del mundo vinculadas a lenguajes que no se originan en las prácticas centro europeas, existe una búsqueda constante de signos y/o grafías que puedan contribuir a una mejor interpretación de sus particularidades interpretativas. En muchos casos, se recurre a la grafía analógica o a referencias explícitas que buscan indicar del modo más preciso posible los “códigos” o “yeites” de cada música. La transmisión oral sigue siendo en algunos casos, el único modo de un acercamiento posible a ciertos lenguajes y técnicas musicales.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR, María del Carmen. *Método para leer y escribir Música*. Ediciones del autor. Buenos Aires. 1997.

AHARONIÁN, Coriun. *Educación, arte, música*. Ediciones Taccuaré. Montevideo. 2004.

BLOM, Eric. *Diccionario de la Música*. Editorial Claridad. Buenos Aires. 1958.

CIALLELLA, Juan Carlos. *Armonía modal aplicada al teclado y acústica musical*. Materiales de cátedra. Universidad Nacional de Villa María. 2002.

DE RUBERTIS, Víctor. *Teoría completa de la música*. Ricordi Americana. Buenos Aires. 1946.

DUTTO, Susana. *Introducción a la música*. Edición de la Fundación de la UNVM. Villa María. 2001.

ELORZA, Pablo. Recuperado de <http://pabloelorza.com/11-como-escribir-correctamente-un-cifrado-de-acorde-parte-i/> agosto de 2018.

ESPEL, Guillermo. *Escuchar y escribir música popular*. Editorial Melos Ediciones Musicales S.S. Buenos Aires. 2009.

FISHERMAN, Diego. *La música del S. XX*. Ediciones Paidós. Buenos Aires. 1998.

GARMENDIA, Emma, VARELA, Marta. *Educación Audioperceptiva*. Ricordi Americana. Buenos Aires. 1981.

HERRERA, Enric. *Teoría Musical y Armonía Moderna I*. Antoni Bosch editor. Barcelona. 1984.

HINDEMITH, Paul. *Adiestramiento elemental para músicos*. Ricordi. Buenos Aires. 1946.

LOCATELLI DE PÉRGAMO, Ana María. *La notación de la Música contemporánea*. Ricordi Americana. Buenos Aires. 1973.

OTERO, Laura, VELÁZQUEZ, María Inés. *Canciones bajo la lupa*. Barry Editorial. Buenos Aires. 2015.

ULRICH, Michels. *Atlas de la Música I*. Alianza Editorial. Buenos Aires. 1985.

VITTORE, Claudio. “El concepto de armonía a través de la historia”. UNVM. 2006. Sin editar.

SUSANA COQUI DUTTO

Música, docente y comunicadora nacida en Villa María, Córdoba, Argentina. Es Profesora en Educación Musical por la UNC y Magister en Humanidades y Ciencias por la UNVM. Se ha desempeñado en diferentes niveles educativos, actualmente es Prof. Titular de Lenguaje Musical y Audioperceptiva en la Lic. en Composición Musical con orientación en Música Popular de la UNVM y de Didáctica de la Música en el Nivel Secundario en el Conservatorio Superior de Música Felipe Boero. Dicta cursos de perfeccionamiento para docentes de diferentes niveles educativos.

Su actividad artística está vinculada a la infancia. Es fundadora del grupo “La Chicharra” (1989-2008), habiendo editado 4 discos con temas de autoría para niños y niñas. Desde el 2008 realiza una intensa actividad como solista, habiendo realizado espectáculos que recorrieron Argentina, México, Colombia, Uruguay, Brasil, Guatemala, Chile, Bolivia, España, y editado 4 nuevos discos, especializándose en Primer Infancia.

Ha escrito numerosos artículos y editado dos libros con la editorial del Mupe, de la que es miembro fundadora: “Música Popular y Educación Superior. Reflexiones, debates, miradas, criterios, proyecciones” (compiladora) y “Canciones para aprender a leer y escribir” (co-autora).

Produce y conduce junto a Pate Palero el programa radial infantil “Me extraña araña” (Radio Universidad Córdoba) desde el año 2007.

Es miembro activo de Mocilyc, Momusi, Saccom y Fladem.



**Universidad
Nacional
Villa María**

Rector

Abg. Luis A. Negretti

Vicerrector

Abg. Aldo Paredes

Instituto de Investigación de la UNVM

Dr. Jorge Anunziata

Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Humanas

Decana

Dra. Gloria Vadori

Secretaría de Investigación y Extensión del IAPCH

Secretaria

Mgtr. Mariana Mussetta

**Lic. en Composición Musical
con orientación en Música Popular**

Coordinador

Prof. Claudio Vittore

Otros libros del MUPE

MÚSICA POPULAR Y EDUCACIÓN SUPERIOR

Reflexiones, debates, miradas, criterios, proyecciones.

Aharonián Coriún | Arenas, Eliecer | Batres, Ethel | Ciallella, Juan Carlos | Herrero, Liliana | Salazar, Rafael | Sosa, Horacio | Sossa Santos, Jorge | Todd, Cecilia | Vittore, Claudio.

Compiladora: Dutto, Susana

NUEVAS COMPOSICIONES DE MÚSICA POPULAR.

Volumen 1

Venegas, Julián | Donetto, Matías | Videla, Javier | Gómez, Valentín | Rivarola, Andrés | García Sánchez, Ana Paula | Fontenla, Gastón | Vittore, Franco | Demarchi, Nicolás | Rodríguez, David | López, Bárbara.

Compiladores: Elías, Eduardo | Vittore, Claudio | Nani, Luis.

CANCIONES PARA APRENDER A LEER Y ESCRIBIR

Dutto, Susana Coqui | Rins, María Susana.

MUPE

www.mupe.unvm.edu.ar

MARTÍNEZ, ENRIQUE

Fanatismo y variedades / Enrique Martínez. -1a ed.- Villa María: El Mensú Ediciones, 2018. 96 p.; 22 x 14 cm.

ISBN 978-987-4189-76-9

1. Poesía Argentina Contemporánea. I. Título.

CDD A861

Este libro se imprimió en el marco del Programa Incentivos a la Investigación de la Secretaría de Políticas Universitarias convocatoria 2018/2019. Proyecto de Investigación: *“La enseñanza de la Música Popular en el Nivel Superior: Proyecciones diácticas de la Lic. en Composición Musical con orientación en Música Popular de la UNVM.”*
Dirigido por la Mgtr. Susana Dutto.

Idea de tapa | DANTE ASCAINO
Diseño de tapa | CRISTINA GALLARDO
Edición y maquetado | DARÍO FALCONI

Equipo MUPE | Mgtr. Susana Dutto | Mgtr. Paula Fernández | Lic. David Rodríguez |
Prof. Claudio Vittore | Darío Falconi | Gastón Fontenla.

MUPE | Instituto APCH | Universidad Nacional de Villa María | Villa María, Córdoba,
Argentina | www.mupe.unvm.edu.ar

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional. (CC BY-NC-ND 4.0). <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/> o escribir a Creative Commons, 444 Castro Street, Suite 900, Mountain View, California, 94041, USA.

Este libro se terminó de imprimir en enero de 2019
en los talleres de Soluciones Gráficas, Córdoba, Argentina.
1ra edición. 300 ejemplares.

MUPE

Centro de Estudios y Divulgación
de las Música Étnicas y Populares del Mundo
Lic. en composición Musical con orientación en Música Popular
Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Humanas
UNIVERSIDAD NACIONAL DE VILLA MARÍA

Córdoba. Argentina. 2019

www.mupe.unvm.edu.ar

“El texto busca presentar un marco conceptual simple, claro, utilizando una terminología sencilla pero precisa, que permita conocer los rudimentos del lenguaje y los signos de escritura necesarios para abordar la mayor cantidad de repertorio posible.”

Coqui Dutto

“Ahora ya sabemos que no basta con definir melodía, armonía y ritmo, ni alturas y duraciones, ni sonido/silencio, ni timbre/intensidad, ni agógica/dinámica. Sabemos que al hacerlo separamos las partes de un todo, como gotas, pero que la música es el mar que las reúne, las mezcla, las confunde eterna e infinitamente. Pero aquí están los conceptos y las definiciones como fotografías de un instante de cada variable en juego: las estudiemos, las analicemos, las manipulemos. Luego: volvamos al agua de la que venimos.”

Horacio Sosa



Centro de Estudios y Divulgación de Músicas Étnicas y Populares del Mundo
Lic. en Composición Musical con orientación en Música Popular
Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Humanas

Universidad Nacional de Villa María

Córdoba. Argentina. 2018.

www.mupe.unvm.edu.ar