

*La
Subdivisión
Mental*

1^a parte

Fernando Jiménez Padilla

© F. Jiménez

I.S.B.N. 84 – 605 – 1888 - 4

Depósito Legal: J – 771 - 1991

LA SUBDIVISIÓN MENTAL

1ª parte

Una de las partes principales de la música es el ritmo, cuya importancia va creciendo, además, con el transcurso del tiempo a través de la historia. Con esta importancia del ritmo crece, a la vez, su complejidad. Así, vemos que, si en el período clásico las fórmulas rítmicas eran sencillas en su relación de valor y estaban íntimamente relacionadas con el compás imperante en la obra, que no solía cambiar en su transcurso, y que cuando lo hacía, delimitaba perfectamente las partes en que ésta se dividía, en los períodos posteriores, y cada vez más, los ritmos empleados por los compositores han sido poco a poco más ricos y complejos, ayudados también por la creación de los compases de amalgama, los grupos de valoración especial, el cambio frecuente de compases de igual o distinta división o subdivisión, el amplio uso de elementos rítmicos procedentes del Folclore nacional de cada país, o la búsqueda, en definitiva, de desligarse de la tiranía del compás, como diría Igor Stravinsky, para adaptar el ritmo a la melodía que en cada momento pueda salir de la mente del compositor, sin las trabas que la monotonía de los acentos en dos o tres divisiones del compás clásico pudieran poner a esa fiebre creadora.

Esta evolución del ritmo musical ha producido obras difíciles de entender y ejecutar por los instrumentistas que las tengan a su cargo, pues en ellas se encuentran todo tipo de combinaciones, hasta llegar a un punto donde hay que analizar el ritmo nota a nota, figura a figura, para ver la relación de valor que guardan entre sí unas y otras, así como la posición que ocupan dentro del compás, si éste existe, pues en la actualidad, la función del compás se limita casi totalmente a poner de acuerdo a unos intérpretes con otros, en las obras destinadas a varios de ellos, mientras que en las dedicadas a un solo intérprete, el compás no existe o tiende a cambiar constantemente, para conseguir una línea melódica totalmente libre y sin trabas, como he dicho anteriormente, por lo que la ejecución de ese ritmo libre ha de hacerse por medio de pulsos, es decir, por medio de puntos de apoyo que coincidan con los existentes en la línea de sonidos, y que por supuesto, no son los que se derivan de las partes fuertes y débiles de los compases tradicionales. Por ello, y porque tampoco se mantienen constantes esos pulsos o puntos de apoyo de la melodía, es por lo que para hacer posible el análisis y ejecución de los ritmos actuales es fundamental e imprescindible el uso y dominio de la Subdivisión Mental.

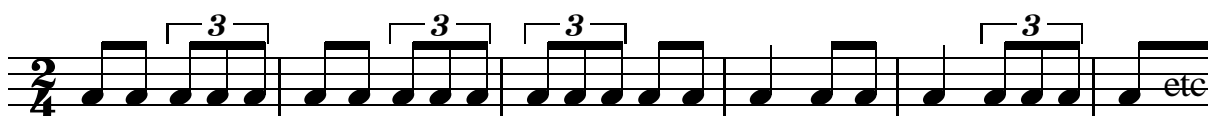
La Subdivisión Mental, en adelante sólo Subdivisión, consiste en descomponer un ritmo, un compás o parte de él, una figura o grupo de ellas, en las divisiones necesarias en cada momento para facilitar la comprensión de una célula rítmica determinada. Como su nombre indica, esa descomposición debe de hacerse de manera mental, y no con movimientos de las manos, pies u otra parte del cuerpo, pues esos movimientos coartan la flexibilidad del ritmo y pueden llegar a perturbar la propia ejecución, y por supuesto, esa subdivisión no se debe de hacer jamás por medio de acentuar las notas, pues produciría un efecto desastroso, al estar en total desacuerdo con los acentos reales derivados del fraseo de la línea melódica.

El dominio de la Subdivisión facilita el análisis de cualquier fórmula rítmica, cualquiera que sea su complejidad y su posición dentro de la obra. De hecho, al interpretar cualquier música en los compases tradicionales, estamos subdividiendo sin darnos cuenta, en el momento en que cantemos negras y corcheas sucesivamente, por poner un ejemplo, pero las posibilidades de la Subdivisión son enormes, aunque las fórmulas para su dominio son menos de las que en un principio puedan parecer.

Subdivisión binaria y subdivisión ternaria

Las divisiones principales de los compases son los llamados tiempos del compás. La división principal en 2 ó 3 partes de dichos tiempos es la que hace que a un compás se le llame de subdivisión binaria o ternaria, respectivamente. Para la ejecución de estos compases es necesario que nuestra mente piense esa subdivisión, es decir, que sienta que en cada tiempo hay dos o tres partes iguales.

Es más fácil dividir el tiempo en dos, pues al cerebro le cuesta menos pensar la fórmula "alzar-dar-alzar-dar" que alargar el "dar" al doble que el "alzar", o bien introducir una pausa entre ambos. De ahí que casos como el "tic-tac" de un reloj se piensen como dos golpes en lugar de tres, cuando los golpes del reloj no tienen ningún acento, sino que es el cerebro quien crea esa sensación de tiempo fuerte y tiempo débil, de forma binaria. Por eso, nos cuesta menos, al comenzar nuestro aprendizaje, esa división de la negra en dos corcheas, la blanca en dos negras, etc., y es una tarea extraña el comienzo del estudio de los compases compuestos o de subdivisión ternaria, donde, en el mismo espacio de tiempo donde estamos acostumbrados a "meter" dos notas, ahora son tres las notas que entran. Ello produce un cambio de subdivisión, y por tanto, un cambio de pensamiento de esa subdivisión, de dos a tres pulsos por tiempo. Por eso es muy importante trabajar en este cambio de subdivisión, para lo que sirve muy bien el trabajo con el primer grupo de valoración especial que se estudia: el tresillo. Este trabajo se puede realizar sobre la base de comparar el grupo de dos y el de tres, de la siguiente forma:



En el ejemplo anterior he puesto, además de grupos de dos y tres figuras, algunas negras (un tiempo), porque hay que tener en cuenta que, al igual que hay momentos en que se subdividen los tiempos o partes en dos, tres o más pulsos, hay también ocasiones en que hay que dejar de subdividir, bien porque haya grupos de valoración especial insubdivisibles, como es el caso de diecillos, onceillos, etc., o sencillamente porque las figuras escritas sean más largas, como negras, blancas, redondas, etc., en las que, para su ejecución, no hace falta esa subdivisión. Además, con este ejercicio, se conseguirá el fijar el tiempo en sí, pues **hay que tener cuidado para no variar ese tiempo al pasar de una subdivisión a otra.**

Otro aspecto a tener en cuenta en los compases de subdivisión ternaria es que dicha subdivisión sólo se produce en el ámbito de los tiempos del compás, pues todas las demás divisiones naturales son binarias, es decir, que las tres corcheas en que se divide un tiempo de 6/8 se subdividen en seis semicorcheas, en lugar de nueve, y así sucesivamente. Esto hay que tenerlo presente, para pensar en cada momento la subdivisión necesaria, aunque repito que la subdivisión binaria es natural, sale por sí misma, mientras que los problemas se encuentran en la subdivisión ternaria y en el cambio de subdivisión.

Tengo que volver a insistir en que hay que pensar la subdivisión, pero que **no se debe de notar a la hora de cantar o de leer las lecciones**. Por decirlo de algún modo, la subdivisión debe de hacerse con el cerebro y no con la lengua, de forma que el resultado sea el siguiente:

la ——— la — la — la

y no el siguiente:

1 2 3 4 5 6 1
la __ah__ah la __ah la la

Las notas deben de hacerse de forma lisa y acampanada. Nunca una nota se debe de "engordar", es decir, aumentar su sonoridad durante su ejecución (a no ser, claro está, que esté acompañada de un regulador creciente o de la palabra "crescendo"), y tampoco debe de haber acentos dentro de ella.

Hay varios casos en que es muy fácil caer en este defecto, por lo que hemos de tener sumo cuidado con ellos y trabajarlos para hacerlos bien. Esto ocurre cuando una nota se prolonga a la parte o subdivisión siguiente, con lo que entra dentro de esa nota un nuevo pulso. Estos casos son:

a) **La ligadura:**

la _____ ah la la la

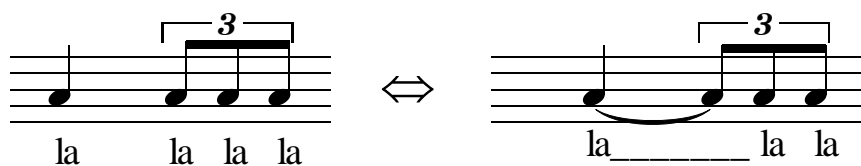
MAL

la _____ la la la

BIEN

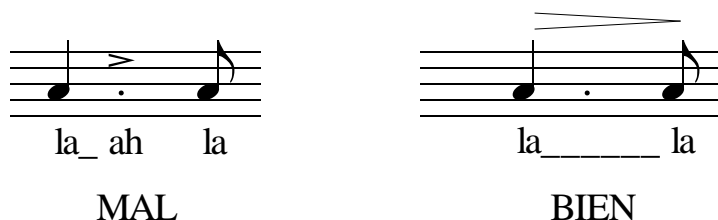
En este caso, ese "acento", que como se ve, coincide con el pulso, se suele hacer al ver escrita la nota ligada, sin pensar que su valor se añade al valor de la nota anterior, a la que va ligada, y ella deja de estar percutida y desaparece como tal, quedando tan sólo una nota (la anterior) cuyo valor es la suma del valor de ambas.

Aunque no se debe de percutir la nota ligada a la anterior, sí hay que pensar en el pulso que coincide con dicha nota, pues ese pulso nos sirve como referencia para saber el valor exacto de la figura ligada y, por tanto, el valor de las figuras o silencios posteriores. De ahí que sea muy importante, a la hora de analizar una fórmula rítmica de estas características, el estudiarla alternativamente con ligadura y sin ella:



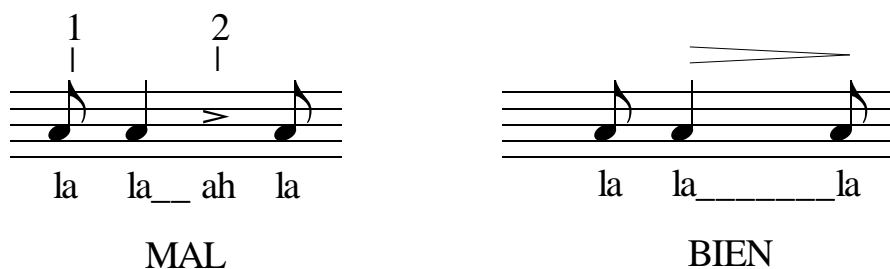
Este estudio hace que nosotros pensemos el pulso en nuestro interior, sin que aflore al exterior, y nos sirve para ajustar perfectamente las figuras componentes de la fórmula rítmica, en este caso, del tresillo de corcheas. Este procedimiento es fundamental, además de su aplicación en la lectura musical, para comprender un dictado musical donde existan notas ligadas.

b) El Puntillo:

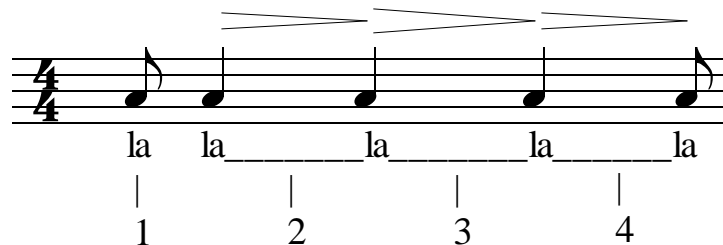


Como se ve, se acentúa el puntillo al coincidir éste con el pulso, cuando, como en el caso anterior, se trata de alargar el valor de la nota que lo lleva, que llega hasta la nota siguiente (en este caso, la corchea).

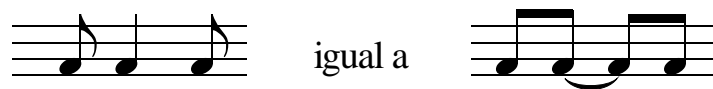
c) La síncopa:



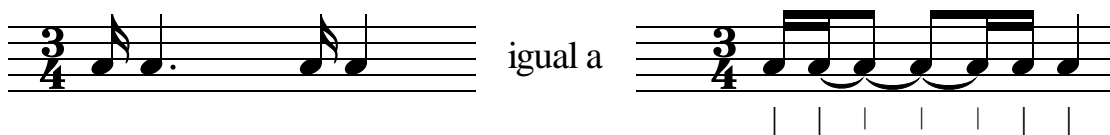
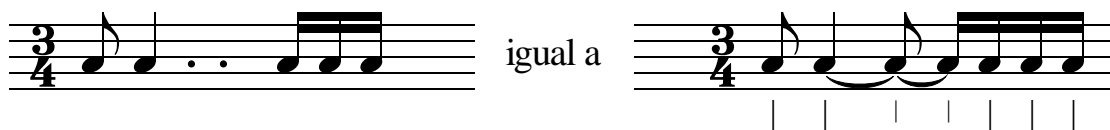
El caso de la síncopa es especial. La síncopa es una fórmula rítmica que va en contra del ritmo natural, y es por eso que al comenzar la nota en parte débil del compás y prolongarse a una parte más fuerte, se produce la acentuación en el momento de entrar en esa parte más fuerte. Por eso, y para evitar ese acento, las síncopas han de hacerse como campanas, de forma que se note, además, esa contraposición con el ritmo real de la lección:



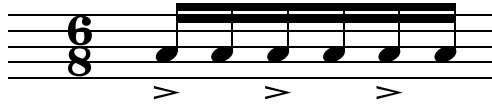
Al igual que con la ligadura, es necesario, en ocasiones, descomponer el puntillo o doble puntillo, así como la síncopa, en figuras desligadas, pues tanto un caso como otro se pueden escribir como figuras unidas por una ligadura:



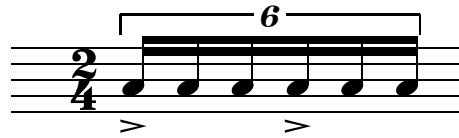
Desligar, en un momento dado, esas figuras, nos puede ayudar a analizar fórmulas rítmicas complicadas donde entren a formar parte uno o varios de estos casos, como las siguientes, aunque su número puede llegar a ser ilimitado:



También hay que evitar acentuar unas notas más que otras en el caso de que se trate de varias seguidas e iguales en su duración. Estos acentos se hacen porque coinciden con los pulsos que se derivan de la clase de subdivisión que encontremos, sea binaria o ternaria. Así, un grupo de seis notas, por ejemplo, tendría, en subdivisión binaria, esta acentuación:



y en subdivisión ternaria tendría ésta otra:



Estos son los acentos que se dice en las teorías que se pueden usar, pero hay que tener en cuenta que dichos acentos provienen del uso del Compás, y éste es, tan sólo, una mera invención del cerebro humano, hecha para controlar de alguna forma al Ritmo, que es lo verdaderamente natural y vivo. Pero partiendo de que el Ritmo natural es una sucesión constante de pulsos, sin acento alguno, y que, aunque es verdad que la música tiene acentos, dichos acentos no se derivan del compás, sino de la Expresión que tenga o se le dé al discurso musical en cada momento, la forma correcta de ejecutar las seis notas antedichas de forma natural, será la de hacerlas todas exactamente iguales en cuanto a intensidad y duración:

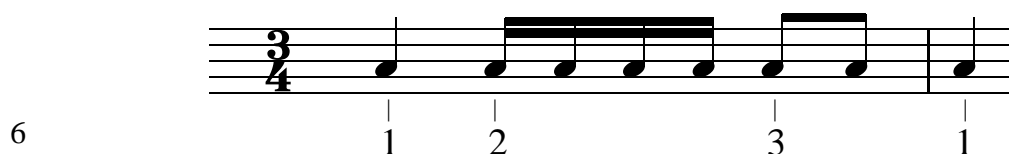


Ni siquiera hemos de acentuar la primera de ellas, pues ya estaríamos señalando un pulso de los existentes en el grupo. Sin embargo, tanto ese pulso como los demás han de ser tenidos en cuenta, simplemente para no perderse, y saber en qué tiempo o fracción del compás nos encontramos, o incluso, en qué nota estamos, en el caso de que haya varias iguales seguidas, con independencia de que haya o no haya compás. Pero para ello nos basta con pensar mentalmente los pulsos y contar con este ritmo mental a la hora de interpretar un fragmento musical, sin que dichos pulsos afloren al exterior, es decir, sin que se oigan, manteniéndolos en nuestro interior para servirnos de ellos como referencia, que es, por otro lado, la verdadera función que realizan.

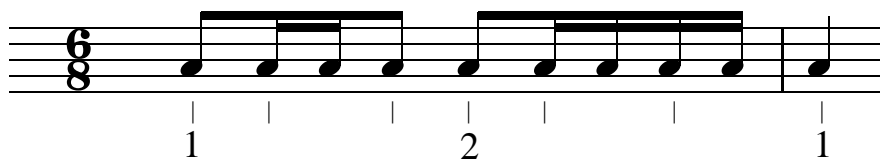
Cuando sí se podrán hacer esos pulsos es cuando estemos estudiando la lección, pues en ese momento hay que hacer lo necesario para comprender lo que está escrito, y para eso vale, además de acentuar las notas, pararse, hacerlo más lento, repetir por trozos, etc.

Para hacer más fácil la medida de la lección, tanto la división como la subdivisión, debemos fijarnos en **las barras que agrupan las corcheas o figuras más pequeñas**, porque casi siempre el pulso coincidirá **con la primera figura de la barra**:

División:



Subdivisión:



Normalmente, la primera figura de la barra más exterior (la de las corcheas) coincide con el pulso de la división (el golpe de la mano), mientras que la figura donde comienza la barra interior (la de las semicorcheas) coincide con el pulso de la subdivisión.

También hay que tener en cuenta otra cosa: si nos confundimos al marcar y nos perdemos, volveremos a marcar bien si nos fijamos en que siempre la primera figura o silencio que haya detrás de cada línea divisoria se marca con un golpe **hacia abajo**.

En los casos en que no haya barra, porque la figura sea una negra o mayor, habrá que ver lo que dura dicha figura, según el compás que sea, y ver dónde caen las divisiones y subdivisiones. Lo mismo habrá que hacer, en el caso de la subdivisión, si todas las semicorcheas están unidas, si hay síncopas, silencios o siempre que no se vea claro cuál es la figura que coincide con el pulso.

Subdivisiones secundarias del compás

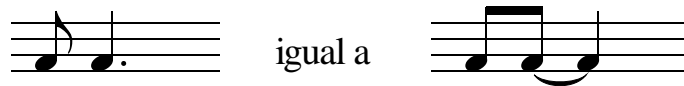
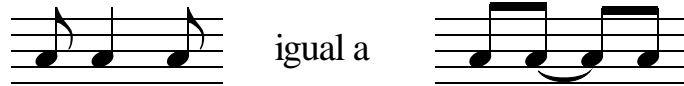
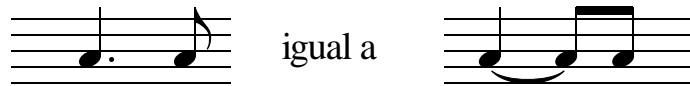
Como ya he dicho anteriormente, cada tiempo o fracción principal del compás, sea de subdivisión binaria o ternaria, se puede volver a subdividir en dos partes, ocurriendo lo mismo con cada una de estas partes, y así sucesivamente. No solamente hay que saber subdividir en dos o tres pulsos, según se trate de subdivisión binaria o ternaria, respectivamente. También tenemos que ser capaces de volver a subdividir esos pulsos, siempre que sea necesario. Es decir, habrá muchas ocasiones en las que un tiempo del compás haya que subdividirlo en 4 ó más fracciones.

En resumen, "**pensaremos en 2**", es decir, subdividiremos el tiempo o parte en 2 fracciones iguales, en los casos siguientes:

a) Cuando sea necesario usar figuras o silencios equivalentes a la mitad del valor de dicho tiempo o parte:



b) Cuando tengamos que delimitar una figura o silencio consistente en la unión de 2 ó más valores de la mitad del tiempo:



y combinaciones similares.

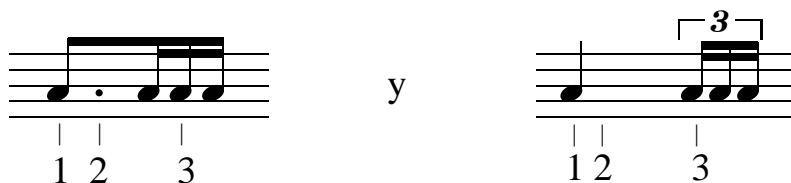
"Pensaremos en 3", es decir, subdividiremos el tiempo o parte en 3 fracciones, en casos como los siguientes:

a) Para medir correctamente las partes en que se divide un compás compuesto y las figuras que lo constituyen:



b) Para distinguir fórmulas rítmicas que provengan del uso de figuras que signifiquen volver a subdividir las partes de un compás compuesto, tales como el uso de semicorcheas en un compás con denominador 8, o de figuras más pequeñas:

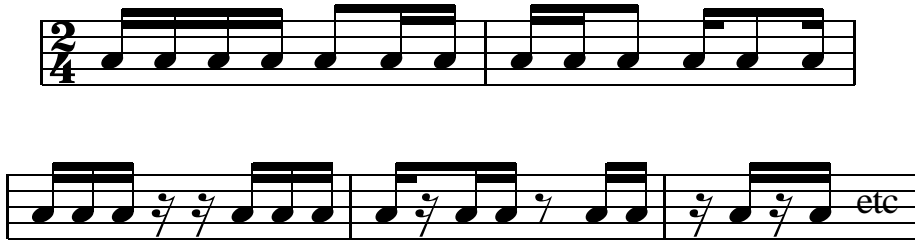
Distinguiremos:



En el 1º caso, el tercer pulso coincide con la 2ª semicorchea. En el 2º caso, es la 1ª semicorchea la que coincide con dicho pulso.

"Pensaremos en 4", es decir, subdividiremos de nuevo cada parte de un compás de subdivisión binaria, en los siguientes casos:

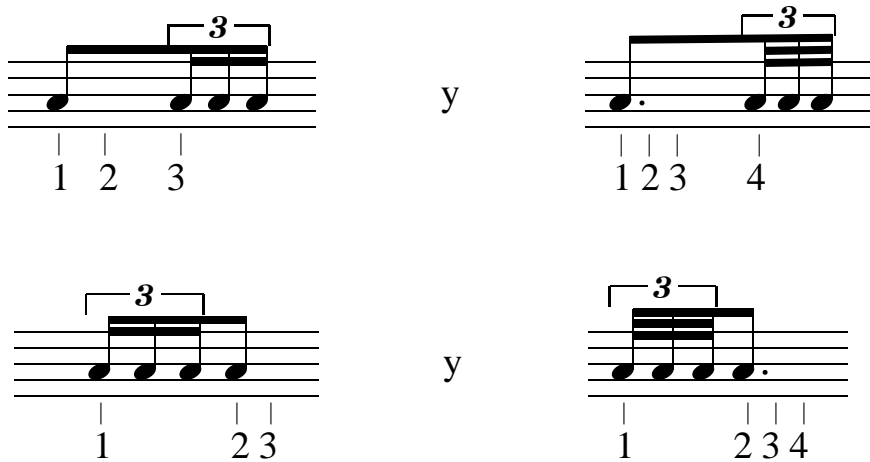
a) Para hacer correctamente un grupo de 4 notas iguales, así como para las variantes de dicho grupo, donde se sustituyan sonidos por silencios o se unan para formar una figura mayor:



b) Para delimitar exactamente una figura o grupo de figuras que ocupen un cuarto del tiempo o parte que estamos subdividiendo:

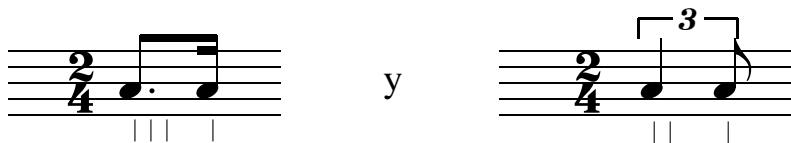


c) Para distinguir fórmulas rítmicas tales como:

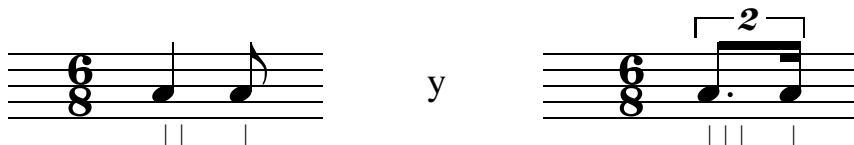


así como combinaciones semejantes.

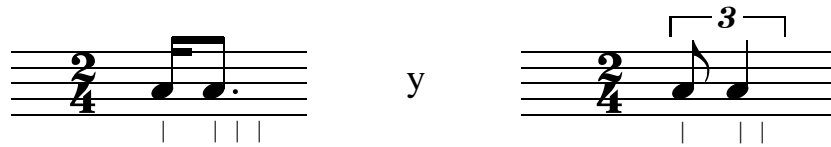
El caso más importante en el que hay necesariamente que subdividir en 4 partes es para distinguir:



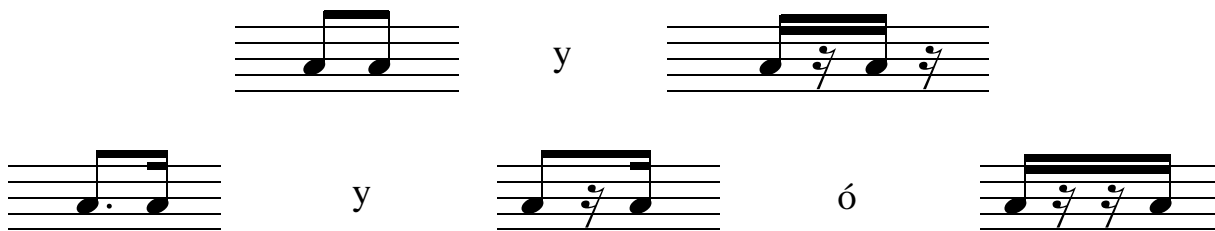
O bien:



Si nosotros pensamos "en 3" o "en 4", según sea necesario, daremos el valor justo a cada nota, pues en un caso la última nota vale un tercio y en el otro caso vale un cuarto, y claro está, no duran lo mismo una y otra, cosa que suele ocurrir si se hacen sin pensar la subdivisión. Esto mismo se puede aplicar a casos parecidos, así como al caso contrario:



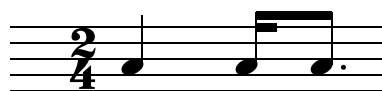
La subdivisión nos sirve también, como ya se ha apreciado en algunos de los ejemplos anteriores, para dar su valor exacto tanto a las notas como a los silencios, y así distinguir fórmulas rítmicas como las siguientes, y otras similares:



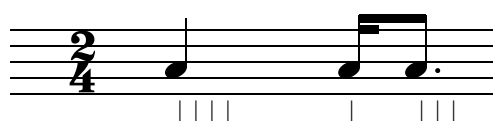
"**Pensaremos en 6**", es decir, subdividiremos de nuevo cada parte de un compás de subdivisión ternaria, cuando usemos la figura o silencio de valor igual a la mitad de dicha parte:



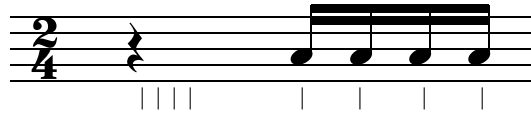
Cuando en una fórmula rítmica, la primera figura es más corta que la siguiente, de tal forma que la segunda figura coincide con la segunda subdivisión, no será posible dar el valor exacto a dichas figuras si no pensamos la subdivisión **sobre el tiempo o parte anterior**. Así, en el ejemplo siguiente:



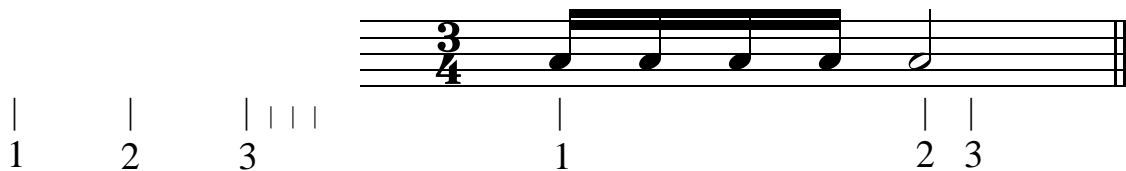
debe pensarse en 4 subdivisiones no solamente sobre el segundo tiempo, sino también, y especialmente, sobre la negra que ocupa el primer tiempo:



La forma de pensar la subdivisión en fórmulas rítmicas del estilo de la anterior se puede aplicar igualmente a los casos en que después de un silencio o figura relativamente largos, aparece un grupo de figuras cortas y rápidas, pues para ejecutar dichas figuras con su velocidad correcta habrá que subdividir mentalmente la figura o silencio anterior en valores iguales al valor de las figuras cortas:

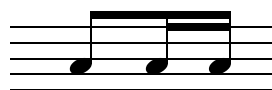


Esto hay que hacerlo también si la obra musical empieza con un grupo de figuras rápidas. También **debemos pensar siempre la velocidad de la obra antes de comenzarla**, marcando un compás antes de empezar, a la velocidad a la que vamos a llevar la obra, para evitar empezar más lento o más rápido de lo que queremos. Entonces, si las primeras notas son rápidas, **tendremos que subdividir el último tiempo del compás de preparación en figuras iguales a esas primeras**.



Cuanto más cortas y rápidas sean las figuras, más importante será realizar esta subdivisión.

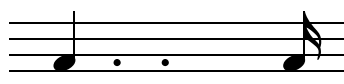
Aunque hay que tener en cuenta todo lo anterior, en la práctica no hay que subdividir por norma en el número de fracciones que sea, cada vez que aparezca una figura o silencio cuyo valor se adapte a esa subdivisión, sino que la subdivisión se hará únicamente cuando sea necesaria, y no en toda la fórmula rítmica. Por ejemplo:



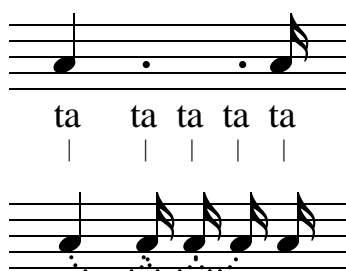
En esta fórmula no sería necesario "pensar en 4". Bastaría con subdividir sólo la 2ª parte, con lo que quedaría:



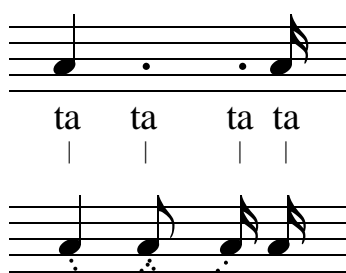
Otro ejemplo:



En lugar de pensar en 8, o en 4 + 4, podemos subdividir solamente, la parte correspondiente al 2º tiempo, es decir, a partir del 1º puntillo, de esta manera:

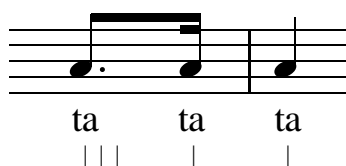


o incluso:



Por tanto, hemos de usar y combinar las distintas subdivisiones para cada fórmula rítmica en concreto, y el número de fórmulas rítmicas distintas puede llegar a ser infinito.

Un punto muy importante a tener presente es que todas las fórmulas rítmicas que se encuentren en este libro están escritas en forma aislada, y no es así como existen en la práctica, sino dentro del contexto del discurso musical. Por eso, para hacer dichas fórmulas es necesario añadir una nota más al final de cada una de ellas para cerrarlas, para terminar con su valor. Si no escribo dicha nota final es para que la fórmula aparezca tal como es, aunque en realidad sería así:



El valor que se le dé a dicha nota final no importa, pues su función es la de acabar el valor de la figura anterior.

Otra aplicación de la subdivisión en dos o más fracciones de un tiempo o parte es la de conseguir dar a cada nota o silencio su justo valor, ni más ni menos, y evitar defectos o vicios como los siguientes:

a) El dar mucho valor a una figura, con puntillo o sin él, cuando detrás vienen una o más figuras que terminan el tiempo o parte, de forma que se pretende hacer

esas figuras lo más rápido posible, intentando, incluso, casi una competición para ver quién es capaz de hacerlas más rápido, convirtiendo esto:

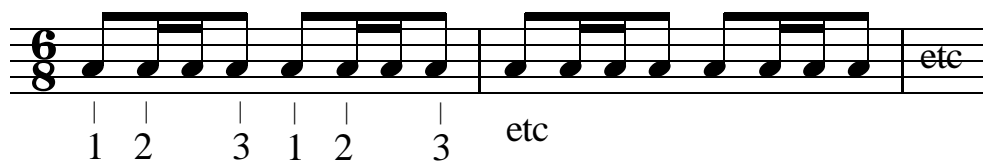


en esto:



Estos son algunos ejemplos, de las muchas variantes que se pueden dar, que se producen por no pensar las subdivisiones necesarias para dar a cada nota su valor correcto. Lo mismo ocurre con los demás vicios.

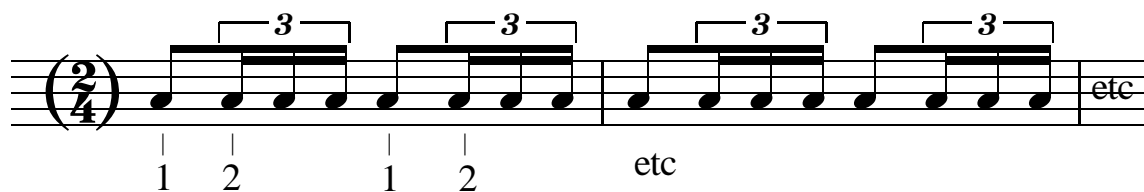
b) El convertir la subdivisión ternaria en subdivisión binaria es otro defecto muy común, puesto que, como ya he dicho anteriormente, al cerebro le cuesta menos trabajo pensar de forma binaria que de forma ternaria. Entre los muchos ejemplos que podría poner, puede servir el siguiente:



Se hace así:

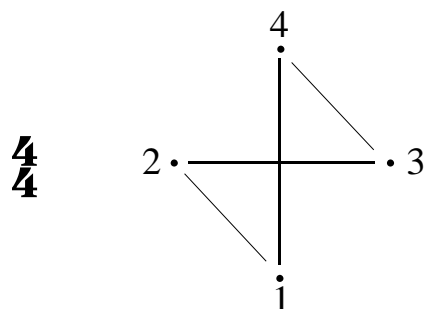


O incluso así:



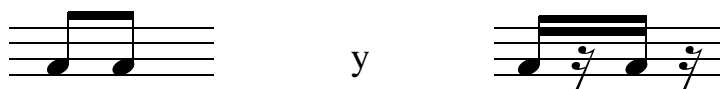
c) Tal vez el defecto más común que exista, en general, es el de cortar las notas, "comernos" tiempo de ellas, es decir, no darles todo su valor, en especial, cuando son largas, y aún más, cuando tras de ellas viene un silencio. La solución a

este defecto es ver que cada tiempo o parte del compás acaba justo en el momento en que empieza el siguiente. Si yo escribo esto:



he de tener en cuenta que el primer tiempo, **1**, acaba donde empieza el segundo, **2**; el **2** acaba donde empieza el **3**, en el mismo punto; el **3** llega hasta el **4**; y el **4** llega hasta el **1** del siguiente compás. Tal vez esto último sea lo más difícil de comprender, y de ahí que a la hora de cantar una redonda, la persona que no se fija en esto, acaba la emisión de la nota en la parte de arriba, en el **4**, bajando la mano en silencio, cuando dicha redonda ha de llegar hasta abajo, hasta donde empieza el siguiente compás. Si yo tomo una circunferencia por un punto, dicha circunferencia terminará en ese mismo punto. Del mismo modo, el movimiento de la mano al trazar un compás, debe de terminar en el mismo punto que comenzó, y aunque para empezar a marcar un compás hemos de alzar la mano para dejarla caer, ese movimiento es de preparación, y la primera nota empezará justo abajo, y no antes, por lo que tampoco debe de finalizar el compás antes de que la mano llegue abajo. Por eso, hablando en tiempos completos, una nota debe de acabar su emisión en un número de tiempo más que el número de tiempos que ocupa su figura. Poniendo un ejemplo: una Blanca con puntillo, que ocupa 3 tiempos, debe de acabar justo en el **4**.

Por extensión, cada parte o fracción más pequeña termina donde empieza la siguiente, y aquí es donde juega un papel fundamental la subdivisión. De ahí que sea imprescindible, como ya hemos visto anteriormente, para diferenciar casos como éste:



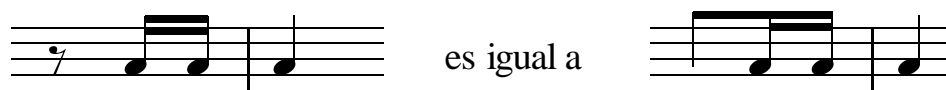
De la misma manera, puede ocurrir lo contrario, que se alargue la nota más de lo que expresa su figura, sobre todo, si es corta y tras de ella viene escrito un silencio que representa menos del valor de la figura, por lo que se tiende a convertir el silencio en puntillo, confundiendo esto:

con esto otro:

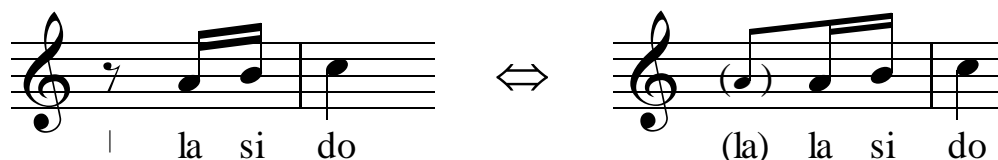


Hay que pensar que entre figuras sin silencios en medio, todo es sonido, y que los silencios nos indican momentos, dentro de la música, en los que hay que dejar de emitir sonido. Si estos silencios no se encuentran en un punto determinado, no se debe de cortar el sonido en dicho punto, por lo que unas notas deben de unirse con otras, a no ser, claro está, que existan además otros signos que nos indiquen una reducción del valor de las figuras, como pueden indicar algunos signos de articulación, tales como el "Picado" o el "Staccato". Vuelvo a repetir que la subdivisión es muy importante para determinar el valor exacto de cada figura, en especial si existen silencios entre ellas, y para dar igualmente el valor exacto a los propios silencios.

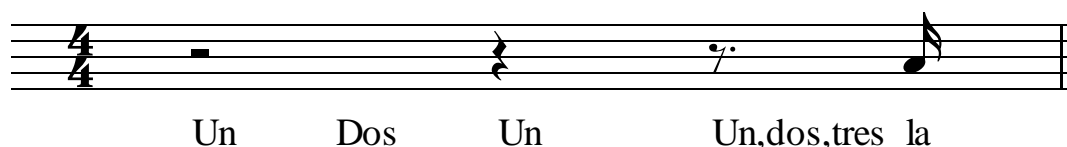
Forma de pensar los silencios. Los silencios, en especial los que se encuentran en parte del compás más fuerte que la nota a que anteceden, pues coinciden con el pulso, deben pensarse como si fueran figuras sin cabeza, es decir, indicadores del valor del silencio, pero no del sonido, de tal forma que nosotros "veamos" en nuestra mente la figura que nos sirve de referencia para saber el momento exacto en que debemos emitir la nota siguiente al silencio:



Para ayudar a comprender perfectamente el valor del silencio, se puede también estudiar alternativamente la fórmula rítmica dando al silencio el nombre de la nota siguiente, repitiéndola, y haciendo el silencio con la indicación del pulso solamente:



También podemos decir "Un", en el momento del silencio, o "Un, dos", "Un, dos, tres", etc., cuando el silencio ocupe más de un tiempo o parte, o haya que subdividirlo:

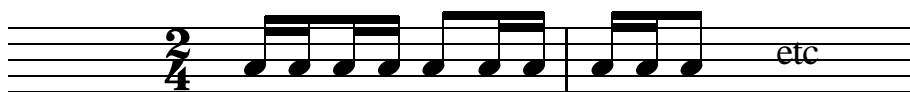


Si el silencio es corto y está en parte fuerte, debemos respirar (inspirar) justo en el momento de hacerlo, pues esa respiración ayuda a marcar el ritmo y prepara la figura que viene detrás, sobre todo si es una nota a contratiempo.

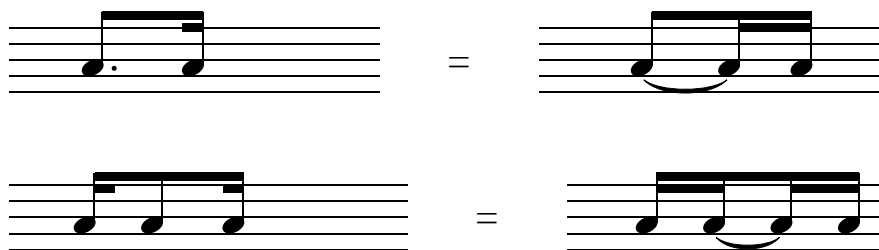
Cuando aparece un silencio, todo su valor pertenece al mismo tiempo o parte, mientras que si aparecen dos silencios seguidos, cada uno pertenecerá a un tiempo o parte distinto, por lo que el pulso **siempre coincidirá con el segundo silencio**:



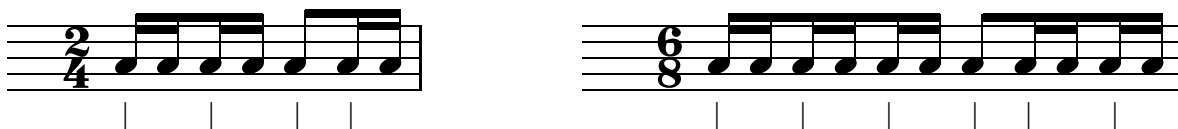
Forma de hacer las semicorcheas y su silencio. Normalmente, las semicorcheas aparecen siempre en grupos de número par, tanto en subdivisión binaria como ternaria, por lo que se puede decir que van en grupos de dos:



Cuando la semicorchea aparece sola es porque hay puntillos o síncopas. Si los convertimos en notas ligadas, volverán a aparecer en grupos de dos, es decir, por parejas:

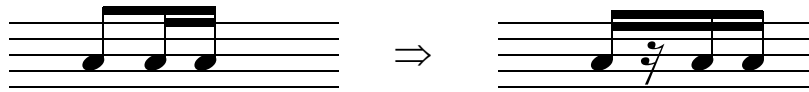


Si nos fijamos, veremos que, de las dos semicorcheas que forman la pareja, la primera cae en parte fuerte y la segunda en parte débil, por lo que la primera coincide con el pulso, mientras que la segunda es como un eco o un rebote de la primera:

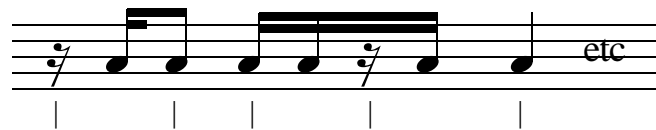


En el caso de que haya un silencio de semicorchea, será porque sustituye a una semicorchea, por lo que éste podrá estar antes o después de la otra semicorchea con la que forma pareja.

Si el silencio está después de la semicorchea, caerá en parte débil, mientras que la semicorchea caerá en parte fuerte. El efecto auditivo es como si hiciéramos una corchea, pero cortándola:



Si está antes de la semicorchea, caerá en parte fuerte, coincidiendo con el pulso, mientras que la semicorchea caerá en parte débil. La forma de hacerlo es respirando en el silencio y haciendo la semicorchea inmediatamente después:



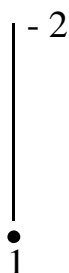
Compases de un pulso

En los compases de un pulso solamente se marca el golpe correspondiente a la parte de abajo. Se pueden considerar formados tan sólo por el primer tiempo de los demás compases. La forma de expresarlos es por medio de un quebrado, cuya función es la misma que en el resto de los compases.

Los compases a un tiempo más usados son los de numerador 2, como el 2/8, en subdivisión binaria, y de numerador 3, como el 3/8, en subdivisión ternaria.

La forma de marcar los compases que se hacen con un solo pulso, por reducción de otro de dos o tres tiempos, debe ser aquella que nos ayude a pensar las subdivisiones, aunque no las marquemos.

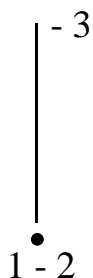
En el caso de que la subdivisión sea binaria, debe de hacerse un movimiento totalmente vertical, dando el golpe del compás abajo, coincidiendo con la primera nota que haya tras la línea divisoria y subiendo la mano de tal manera que el punto más alto adonde llegue coincida con la segunda subdivisión:



El ritmo ternario se produce, a partir del binario, alargando hasta el doble el primer pulso binario, de la siguiente forma:

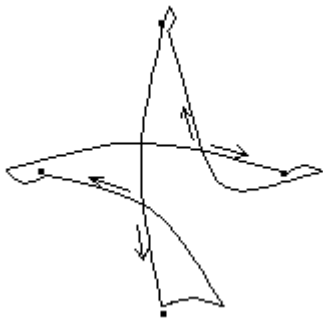


De la misma forma se puede pensar el movimiento de la mano cuando la subdivisión del compás de un pulso es ternaria. Se marca de forma totalmente vertical y haciendo coincidir el golpe del compás con la primera nota, igual que si fuera subdivisión binaria, y se hace una pequeña parada de dos tercios abajo, para subir la mano en el tercer tercio del compás:

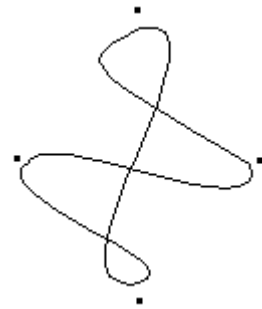


Aunque con la práctica, el movimiento ha de ser más flexible, la base para ese movimiento debe ser ésta. Si la mano se mueve de una forma irregular, subiéndola más rápido unas veces, más lento otras, etc., sin ningún orden, no nos ayudará, y si pensamos que la función del compás, con sus movimientos y acentos, es exclusivamente la de ayudar a comprender y realizar el ritmo, mediante unos puntos de referencia, no nos servirá de nada si lo que realmente hace es entorpecer dicha comprensión y realización.

También, al medir los tiempos de cualquier compás, se deben de marcar claramente dichos tiempos. Para ello, hay que realizar un movimiento más rápido y súbito, dentro de la constante flexibilidad de la mano, coincidiendo con la nota que da comienzo a cada tiempo. Gráficamente, podría ser esto:



en lugar de esto:



pues en el segundo caso no sabemos exactamente el punto exacto que coincide con cada tiempo, por lo que el movimiento de la mano no nos ayuda en absoluto.

Grupos de valoración especial subdivisibles

Entran en esta clasificación aquellos grupos de valoración especial que sólo existen en una determinada subdivisión, binaria o ternaria, pues serían normales en la otra subdivisión. Este es el caso del Tresillo y del Seisillo, que sólo existen en la subdivisión binaria. Estos grupos no existen como "especiales" en su subdivisión, pues lo normal en la subdivisión binaria es un grupo de 2 ó 4 notas. Esto significa que cuando aparezcan estos grupos como "especiales" durante la obra musical, se pueden considerar como un cambio de subdivisión sólo y exclusivamente para el grupo en cuestión:

1 1 2 1 2 1 2 3 1 2 1 2 3 1 2

Por eso, cada vez que aparece un tresillo o un seisillo en la subdivisión binaria, caso del ejemplo, habremos de dejar de pensar en 2 para pensar en 3, volviendo a la subdivisión normal una vez que haya pasado el grupo de valoración especial.

Hay que tener en cuenta que al pasar de una subdivisión a otra, se debe de hacer sin variar el ritmo constante de los tiempos, es decir, **sin que cambie la velocidad del movimiento de la mano**, por lo que, al pasar de dos a tres pulsos, cada uno de éstos últimos han de hacerse **más rápidos que cuando eran dos**, pues ahora entran tres en el mismo espacio. La relación 3-2 se puede hacer tomando como base una subdivisión en 6 partes iguales, de las que se "acentúan" la 1ª y la 4ª, en el caso de la subdivisión binaria, o la 1ª, 3ª y 5ª, en el caso de la subdivisión ternaria, ligando las demás:

1 2 1 1 2 3 1

1 2 3 1

El ejemplo está escrito todo con negras, porque lo que representan, tanto a un lado de la flecha como a otro, son los pulsos, primero subdividido y después sin subdividir.

Es necesario estudiar el cambio de subdivisión para hacerlo de manera exacta, sin que varíe el ritmo en absoluto, y para ello, no hay mejor ejercicio que el hacer alternativamente las dos subdivisiones, binaria y ternaria, sobre un ritmo igual y constante:

2 - 3 - 2 - 3 - 2 - 2 - 3 - 2 - 3 - 3 - 2 - 2 - 2 - 3 - 3 - 2 - etc.

Este ejercicio será más efectivo cuanto más lento se haga, pues siempre, en cualquier caso, es más difícil hacer los grupos de valoración especial de forma lenta que de forma rápida. De ahí que sea bueno comenzar el ejercicio con una velocidad más rápida, para ir progresivamente reduciendo dicha velocidad hasta conseguir hacerlo lo más lentamente posible, para que se nos quede grabada la relación 3-2 y no tengamos ningún problema a la hora de aplicarla en la práctica.

ÍNDICE

- Introducción.....	1
- Subdivisión binaria y subdivisión ternaria.....	2
- Subdivisiones secundarias del compás.....	7
- Forma de pensar los silencios.....	15
- Forma de hacer las semicorcheas y su silencio.....	16
- Compases de un pulso.....	18
- Grupos de valoración especial subdivisibles.....	20