

*La  
Subdivisión  
Mental*

**2<sup>a</sup> parte**

***Fernando Jiménez Padilla***

© F. Jiménez

I.S.B.N. 84 – 605 – 1888 - 4

Depósito Legal: J – 771 - 1991

# LA SUBDIVISIÓN MENTAL

## 2ª parte

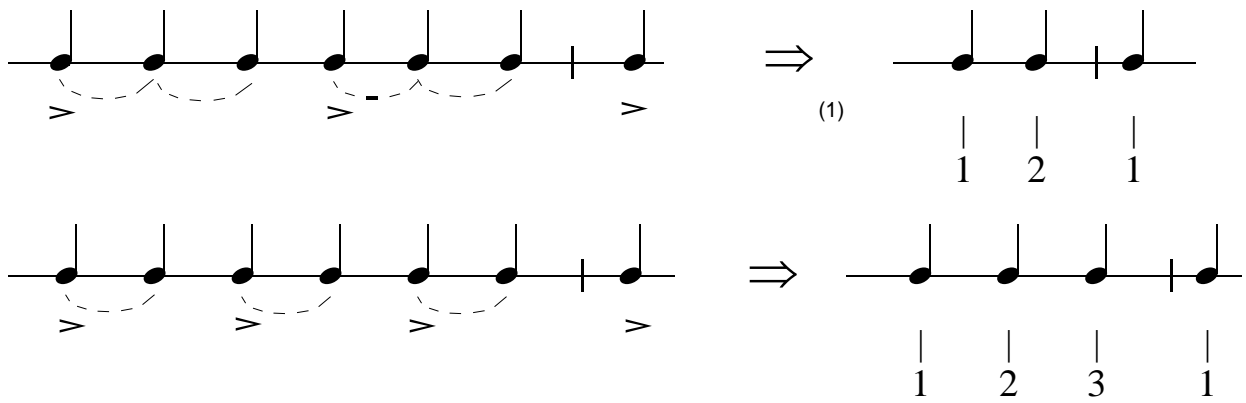
### Grupos de valoración especial subdivisibles

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. Tal es el caso del Dosillo y sus subdivisiones (cuatrillo, octillo, etc.), que sólo existe en la subdivisión ternaria, y del Tresillo y sus subdivisiones (seisillo, doceílo, etc.), que sólo existe 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, 4 notas, y lo normal en subdivisión ternaria es un grupo de 3 ó 6 notas. Esto significa que cuando aparezcan estos grupos como "especiales" en el transcurso de la obra musical, se pueden considerar como un cambio de subdivisión sólo y exclusivamente para el grupo en cuestión:

The image shows a musical staff with a 2/4 time signature. The first two measures are in the normal binary subdivision: the first measure has two quarter notes (beats 1 and 2), and the second measure has two quarter notes (beats 3 and 4). The third measure contains a ternary subdivision of three eighth notes, bracketed with a '3' above it. The fourth measure contains a binary subdivision of six eighth notes, bracketed with a '6' above it. The fifth measure has two quarter notes (beats 1 and 2), and the sixth measure has two quarter notes (beats 3 and 4), followed by 'etc'. Below the staff, vertical lines mark the beats, with numbers 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 1, 2, 3, 1, 2 written below them to indicate the beat count for each measure.

Por eso, cada vez que aparece un tresillo o alguna de sus subdivisiones 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, ocurriendo lo contrario si el paso se produce de tres a dos pulsos. 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:



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 - 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 moderadamente 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.

Por otro lado, debido a que nuestra mente piensa de forma binaria antes que ternaria, (de hecho, los primeros compases que se estudian en el Lenguaje Musical son de subdivisión binaria), nos encontramos más cómodos marcando un ritmo binario que haciéndolo con uno ternario. De ahí que sea más fácil para nosotros pasar esporádicamente a pensar en tres cuando aparezca el tresillo o el seisillo, que, marcando un compás de subdivisión ternaria, cambiar a pensar en dos, en el caso del dosillo o del cuatrillo, para volver después a pensar en tres, que es la subdivisión general del compás utilizado en ese momento. Por eso, a nuestra mente no le cuesta apenas trabajo el dejar por un momento de pensar de forma binaria porque dicha subdivisión la tiene completamente asimilada, mientras que para hacer la subdivisión ternaria nuestro poder de concentración ha de ser mucho mayor, y cualquier cambio que se produzca rompe esa concentración.

En resumen, se puede decir que es más fácil hacer tresillos y seisillos que dosillos y cuatrillos, ya que hay que trabajar con el ejercicio 3-2, en especial con la subdivisión ternaria, para conseguir tanto hacer las notas del grupo de valoración especial con su valor y velocidad exactos, como volver a la subdivisión general de una manera justa en su velocidad y sin que haya fluctuaciones en el ritmo de los tiempos del compás.

(1) En éste y en otros ejemplos, no interesa la figura en que se escriban dichos ejemplos. Esas figuras representan el número de subdivisiones que hemos de pensar, independientemente de su escritura.

La necesidad de cambiar de subdivisión al aparecer los grupos de valoración especial subdivisibles se debe a que facilita enormemente la realización de dichos grupos, al colocarlos en la subdivisión que realmente les corresponde, en especial, si son grupos de estructura irregular, lo que los hace tremendamente complicados, de querer realizarlos con una subdivisión distinta a la suya, pues, salvo el primer pulso, ninguno de los demás coincidirá con las notas del grupo, sino que se encontrarán entre unas y otras, más cerca de la emisión de la anterior que de la siguiente, o al contrario, etc.

## Los compases y el movimiento. Cambio de compás y equivalencia.

El uso tradicional de compases como el 4/4, y el 4/2 o el 4/8, los cuales sólo se diferencian entre sí por el denominador, lo que produce una unidad de tiempo (y por tanto, de compás) distinta, aunque todos tienen la misma división y subdivisión, estaba justificada antiguamente por el hecho de que no existían términos de movimiento, pues la relación entre sus denominadores significaba, igualmente, una relación de velocidad, con lo cual, el compás de 4/8 se suponía el doble de rápido que el 4/4, y éste era el doble de rápido que el 4/2, de ahí que en el período Barroco se usaran compases con denominador de número bajo, generalmente el 2, para las partes lentas de formas musicales tales como la "Suite", y por el mismo motivo, las partes más rápidas se escribían en un compás con denominador de número alto, generalmente el ocho.

Al aparecer los términos de movimiento, como *Largo*, *Adagio*, *Andante*, *Allegro*, *Presto*, etc., que expresaban si una obra era más o menos movida, la indicación por medio de los denominadores de los compases perdió su razón de ser, aunque se siguieron usando dichos compases en las mismas condiciones, acompañando a los términos. Pero con estos términos no acabó el problema, pues las palabras se pueden interpretar de muchas formas. Por ejemplo, para todo el mundo, *Andante* no es exactamente el mismo movimiento. Además, no da la misma sensación de movimiento un fragmento escrito con blancas que uno escrito con fusas. Respecto a la vaguedad de los términos de movimiento, he aquí un ejemplo:

- Nocturno nº 6, de Chopin  
Largo 3/4;  $\text{♩} = 60$ , o sea  $\text{♩} = 180$

- Nocturno nº 5, de Chopin  
Larghetto 2/4;  $\text{♩} = 40$

El Largo es casi 5 veces más rápido que el Larghetto, debiendo ser el Larghetto "menos lento" que el Largo. Pero sigamos:

- Estudio nº 5, de Chopin  
Vivace 2/4;  $\text{♩} = 116$

A pesar del término Vivace, la negra de este Estudio sigue siendo bastante más lenta que la del Largo del Nocturno nº 6. Naturalmente, los términos de movimiento tienen mucha relación con la forma de escribir y con la figura que sirve de base (no ya de unidad) a la obra. Pero está claro que la vaguedad en el uso de estos términos existe, y llega a su punto culminante con los adverbios que se añaden a veces a los términos. Será algo difícil diferenciar un Allegretto Assai y un Allegro non Troppo, por ejemplo.

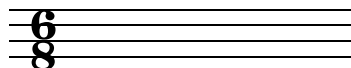
Todas las dudas creadas con el uso de compases y términos para expresar el movimiento exacto de una obra o fragmento musical, quedaron definitivamente aclaradas con la invención del Metrónomo, aparato que, por medio de un mecanismo de relojería, indica exactamente el movimiento deseado.

La indicación metronómica, como ya hemos visto en el ejemplo anterior, consiste en una figura, un signo "igual", y una cifra, que se refiere al número de figuras iguales a la de la indicación que entran en un minuto:

$$\text{♩} = 60$$

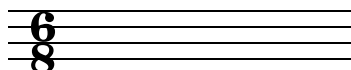
quiere decir que se deben de hacer 60 negras en cada minuto.

Al ser esa figura la referencia del movimiento de una obra, debemos de tomarla igualmente como referencia para el pulso de dicha obra <sup>(1)</sup>, o lo que quiere decir, cada pulso tendrá, al comienzo de la obra, a dicha figura como unidad, y si en el transcurso de la obra hubiera algún cambio de unidad de pulso, se tomaría la nueva unidad en relación directa con la anterior. Normalmente, la figura de la indicación metronómica será la correspondiente a la unidad de compás, de tiempo, o de subdivisión del tiempo, por lo que es ella la que nos indica el pulso a seguir, y el movimiento de la mano. De ahí que los compases se hagan subdivididos o sin subdividir, según sea la unidad de medida. Así, por ejemplo, esto:

$$\text{♩} = 60$$


A musical staff with a 6/8 time signature. The top line contains the number 6 and the bottom line contains the number 8.

nos indica que ese compás no se subdivide, sino que se marcan sus tiempos (aunque se piense mentalmente la subdivisión), cosa que no ocurriría, sin embargo, si la figura fuera la siguiente:

$$\text{♩} = 100$$


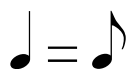
A musical staff with a 6/8 time signature. The top line contains the number 6 and the bottom line contains the number 8.

En este caso se subdividiría cada tiempo con movimientos de la mano, pues la figura nos indica la unidad de cada tercio de tiempo. Se usaría esta unidad cuando el movimiento fuera lento o cuando la figuración del fragmento fuera complicada. (En este caso, la subdivisión mental consistiría en la división, si fuera necesaria, de cada tercio).

---

<sup>(1)</sup> El pulso que nos indica la figura metronómica se entiende que es el movimiento de la mano.

Es muy importante tomar como referencia la nota de la indicación metronómica, además, porque esa nota nos sirve, en el caso de un cambio de compás o de movimiento, para establecer las correspondientes equivalencias. Equivalencia es una indicación consistente en dos figuras, iguales o no, separadas por un signo "igual":



Su significado es el de dar el mismo valor a ambas figuras, en lo concerniente a tiempo, es decir, que la segunda figura, en el momento del cambio, pasa a durar exactamente el mismo espacio de tiempo que duraba la primera figura antes de que se produjera dicho cambio. De la igualdad o la no igualdad de las figuras, así como de las características del cambio, si éste es de compás, dependerá la nueva velocidad del "tempo". Según esto, se pueden dar los siguientes casos:

1.- Que el cambio de un compás a otro se produzca entre compases que tengan el mismo denominador y las figuras de la equivalencia sean iguales. En este caso no varía la velocidad del pulso ni de las figuras, por lo que sólo hay que preocuparse de medir el número de tiempos del nuevo compás:



2.- Que el cambio se produzca entre compases de distinto denominador, pero de igual subdivisión. En este caso, puede no cambiar el movimiento, es decir, se seguirán marcando los tiempos del compás de una manera regular y constante, si las figuras de la equivalencia coinciden con las unidades respectivas de cada compás:



Sin embargo, el cambio de movimiento se producirá si las figuras de la equivalencia no son las unidades de compás, adaptándose tanto el movimiento de la mano como el valor de las figuras a la relación creada por dicha equivalencia:





Igualmente, se variará el movimiento en el caso de que las figuras de la equivalencia sean iguales, por lo que no variará la duración de las figuras, y la mano habrá de adaptarse al número de éstas que entren en el tiempo:



3.- Que el cambio se produzca entre compases de distinto denominador y subdivisión. En este caso, es fundamental tener en cuenta la equivalencia, pues será ella la que nos indique el movimiento, tanto de la mano como de las figuras, así como si el nuevo compás ha de hacerse subdividido.

Lo más corriente es que las figuras de la equivalencia sean las unidades de tiempo respectivas de cada compás, en cuyo caso no variará el movimiento y, por el contrario, el valor de las figuras se ampliará o reducirá de acuerdo con el número de ellas que entren a formar parte de cada tiempo:



En este ejemplo, se reduce el valor de las corcheas del compás de 6/8, pues, al ocupar 3 corcheas el mismo espacio de tiempo que antes ocupaban 2, han de hacerse más rápidas.

Si la equivalencia no nos indica las unidades de tiempo, es muy probable que sus figuras sean ambas iguales, con lo que habrá cambio de movimiento, pues éste se acelerará o retrasará para dar el mismo valor a las figuras de uno y otro compás:



En este ejemplo, el movimiento será más lento en el 6/8, pues, al tener que dar el mismo valor a las 5 corcheas que ocupan el último tiempo del 2/4 y el primero del 6/8, cada tiempo del 6/8 es más largo, por haber 3 corcheas donde antes había 2.

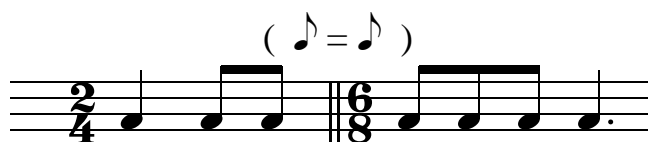
Este último caso es muy importante, tanto por su frecuencia como porque la relación de igualdad entre las dos figuras de la equivalencia es el germen del pulso constante tan necesario en toda clase de compases de partes desiguales.

En resumen, ante cualquier cambio de compás hemos de estudiar detenidamente la equivalencia, pues es la única que nos puede indicar la velocidad exacta del nuevo compás. Si la equivalencia no existiese, podemos tomar como norma el no variar el movimiento de los tiempos del compás si no hay cambio de subdivisión, o el mantener constante el valor de las figuras, si la subdivisión cambia.

Sin cambio de subdivisión:

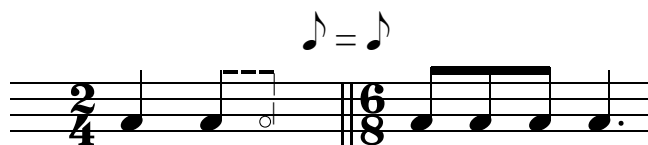


Con cambio de subdivisión:



Esta norma no tiene por qué ser fija. Puede hacerse el cambio de otra manera. Además, a veces habrá que adaptar el movimiento a la clase de figuras que haya, pues si éstas son muchas y cortas (fusas, semifusas, etc.), tenderemos a frenarnos, y lo mismo al contrario: aceleraremos el movimiento si hay pocas figuras, o si éstas son largas.

Para hacer exactamente el cambio de compás, en el caso de que exista cambio de movimiento, y adaptar la velocidad del "tempo" perfectamente al movimiento del nuevo compás, hemos de pensar el último o últimos tiempos del compás anterior al cambio, como si estuvieran escritos en la figuración igual a la figura de la equivalencia correspondiente a dicho compás, pues esa figura es la referencia para el cambio de movimiento, descomponiendo, si son más largas, o uniendo, si son más cortas, mentalmente, las figuras que haya escritas en esos últimos tiempos, en el caso, naturalmente, de que no sean estas figuras iguales a la de la equivalencia:



Del mismo modo habrá que actuar con el primer o primeros tiempos del compás inmediatamente posterior al cambio, si se dan condiciones idénticas al caso anterior:



En los cambios de movimiento sin que se produzca cambio de compás, o incluso con este cambio también, es usual que al lado del término de movimiento se escriba la indicación metronómica ( ♩ = 60, por ejemplo). Esa indicación es la que hemos de tomar para marcar el nuevo "tempo". Si dicha indicación no existiera, tendríamos que adaptar el movimiento de la mano a la velocidad que nos sugiera el término de movimiento, junto a la figuración que exista, a pesar de ser este procedimiento algo subjetivo.

## Grupos de valoración especial insubdivisibles

Entran en esta clasificación aquellos grupos de valoración especial que constan de un número de figuras que no es divisible por 2 ni por 3, tales como 5, 7, 10, 11, 13, 14, 15, etc.

Los grupos de valoración especial insubdivisibles alcanzaron su máximo uso en el período musical llamado Romanticismo, en especial con Chopin, que los usa mucho como adorno virtuosístico en sus obras para Piano. La forma de realizar estos grupos es la de hacer todas sus notas iguales, en los grupos regulares, o guardando la relación de valor entre sus figuras, en los grupos irregulares, si éstos existen.

Es muy importante realizar correctamente los grupos de valoración especial, pues de otra manera, convertiríamos los grupos de valoración especial en agrupaciones de figuras que no tienen nada de especiales, como ocurre si confundimos los siguientes ejemplos:

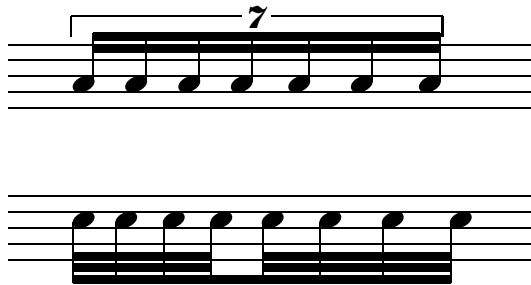
The image shows two rows of musical notation on a five-line staff. The first row illustrates a group of five eighth notes. On the left, a bracket above the notes is labeled '5'. An arrow points to two alternative groupings: one with a bracket labeled '3' over the first three notes and another with a bracket labeled '3' over the last three notes. Below these groupings are fingerings: '1 2' for the first three notes and '1 2 3' for the last three notes. The second row illustrates a group of seven eighth notes. On the left, a bracket above the notes is labeled '7'. An arrow points to two alternative groupings: one with a bracket labeled '3' over the last three notes and another with a bracket labeled '3' over the last three notes. Below these groupings are fingerings: '1 2' for the first three notes and '1 2 3' for the last three notes. The text 'o bien' is placed between the two alternative groupings in both rows.

o cualquier otra combinación que no dé igualdad a las figuras del grupo.

Para hacer el grupo insubdivisible se deben de tener en cuenta, a la hora de realizar dicho grupo, los puntos siguientes:

1) Se debe de procurar que todas las figuras integrantes del grupo sean lo más iguales posible, en los grupos regulares, y tener cuidado, en los grupos irregulares, con la relación de valor que haya entre sus figuras, de forma que se reparta perfectamente el tiempo que dure la fracción ocupada por el grupo entre todas las figuras que compongan éste. Como ya hemos visto, las figuras mayores que existan dentro del grupo, si éste es irregular, son, solamente, figuras de valor mínimo ligadas unas con otras.

2) Para calcular la velocidad de las notas dentro del grupo, lo mejor es compararlo con un grupo de notas normal, que tenga un número de éstas lo más parecido posible al número de las que integran el grupo de valoración especial, para que nos sirva de referencia, con lo que habrá que hacer las notas del grupo de valoración especial ligeramente más rápidas o más lentas que las del grupo normal, según sean más o menos, respectivamente:



Al comparar el grupo de valoración especial (septillo) con el grupo de fusas, vemos que el septillo tiene una figura menos, por lo que hemos de hacer sus notas ligeramente más lentas que las fusas.

3) Para ajustar el grupo, debemos de estudiarlo repetida y aisladamente, sin acentuar ninguna nota dentro de él, de forma que dichas notas se hagan sueltas y libres, con la relación de velocidad que nos dé la comparación con el grupo normal, hasta que sintamos la sensación de que todas la notas tienen el mismo valor.

4) A la hora de ejecutar el grupo, se tiende a hacerlo más lento de lo que en realidad debe de ser, y al parecer que nos va a faltar tiempo para hacer todas las notas del grupo, se corre, se aumenta de golpe la velocidad para que entren todas en ese tiempo que queda, con lo cual, se produce un cambio brusco en la velocidad de las figuras, que el oyente nota claramente. También puede ocurrir lo contrario, que se empiece más deprisa de lo debido y después haya un frenazo en el ritmo constante del grupo. Si por alguno de estos motivos hubiera que cambiar la velocidad a lo largo del grupo, este cambio se debería hacer de forma gradual, sin escalones, para intentar que pase desapercibido al oyente. Muchas veces, puede dar la sensación de que nos falta tiempo. En ese caso, no hay que ponerse nervioso y correr, sino que más vale seguir la misma velocidad, aunque para ello tengamos que alargar ligeramente el tiempo. Vale más eso que precipitarse. De todas formas, insisto en que en estos casos, lo que vale es el estudio repetido. Además, con repetir varias veces el grupo, aisladamente, conseguiremos "grabar" en nuestro cerebro la velocidad de las figuras que componen el grupo en relación con la del tiempo que ocupa, con lo que ejecutaremos bien ese grupo y los demás de sus mismas características, sea cual sea el tiempo que luego imprimamos a la lección.

## Compases de amalgama

Los compases de amalgama son aquellos que resultan de la unión en uno solo de dos o más compases de distinta división (binarios, ternarios o cuaternarios), pero de igual subdivisión (binaria o ternaria).

Ejemplos:

De subdivisión binaria:

$$\frac{7}{4} = \frac{4}{4} + \frac{3}{4}$$

$$\frac{5}{8} = \frac{3}{8} + \frac{2}{8}$$

De subdivisión ternaria:

$$\frac{15}{8} = \frac{9}{8} + \frac{6}{8}$$

$$\frac{21}{8} = \frac{12}{8} + \frac{9}{8}$$

Estos compases, al oírlos o cantarlos, dan la sensación de que están cojos, como efectivamente es, si los comparamos con los compases clásicos. Pero esa cojera rítmica está hecha de forma premeditada para romper la monotonía del pulso regular en dos o en tres partes de dichos compases clásicos, por lo que, a la hora de trabajar con ellos, hay que estudiar su ritmo y aplicarlo a la música escrita. Los compases de amalgama pueden escribirse de varias formas. De ellas, la más habitual ha sido el escribir una línea divisoria de puntos en medio del compás, separando así los subcompases <sup>(1)</sup> que lo forman:

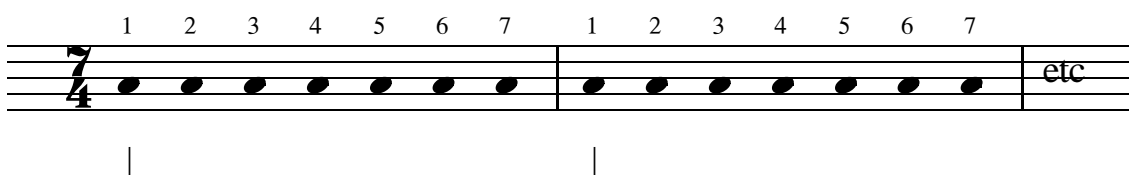


En este caso, no habrá ningún problema para medir el compás, pues al existir la línea de puntos sólo hay que marcar los tiempos como si de un 4/4 seguido de un 3/4 se tratara:

<sup>(1)</sup> El término "subcompás" lo uso para definir los compases integrantes de los compases de amalgama, de manera que no se confundan unos y otros.

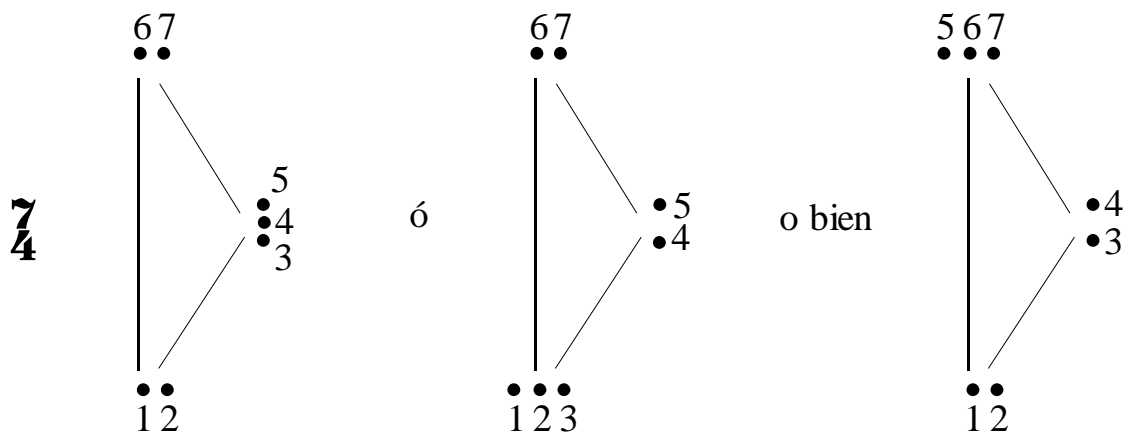


2.- En el caso de que la figuración de la lección no nos dé una idea lo suficientemente clara del orden de los subcompases que forman el compás de amalgama, se puede decir que ya no se debe de considerar dicho compás como la suma de otros, sino como un compás de características propias, como podría ser un 2/4 o un 3/4. Este nuevo compás debe de tener una forma de medida propia. Los compases de amalgama más conocidos son los que se derivan de la división en cinco o siete tiempos del compás, tanto en subdivisión binaria como ternaria. Se pueden marcar pensando que todos los tiempos del compás son iguales, que no hay subcompases integrantes, y dando, en el 7/4 por ejemplo, siete golpes iguales, tomando como referencia tan sólo el primero de ellos, el que da comienzo al compás:

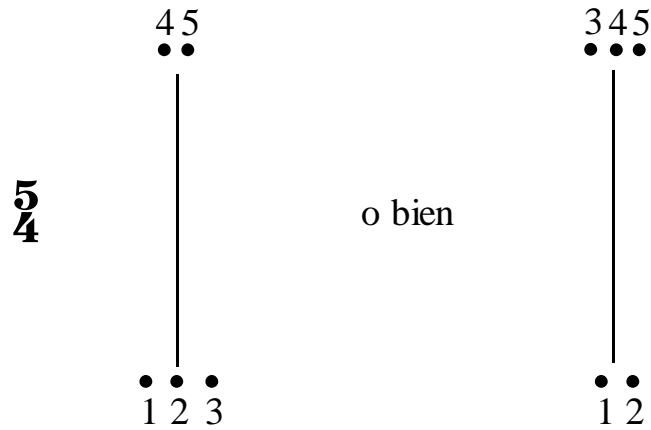


Esta forma de marcar los tiempos es buena para ir creando la sensación de pulso constante tan necesaria en el ritmo moderno. Además, usando este sistema de medida se podría prescindir incluso del compás y de las líneas divisorias, quedando tan sólo el pulso constante y la relación de valores entre unas figuras y otras. Pero, dado que para eso hace falta una gran preparación, es fácil, con este sistema, perderse en el número de tiempos del compás, al tener que usarlo, si no se tiene cuidado.

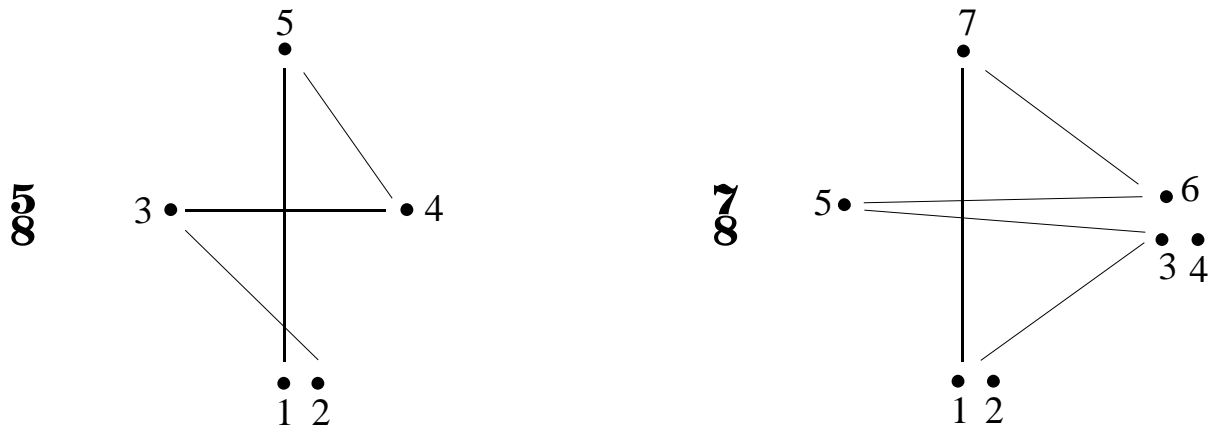
3.- Hay una tercera forma de marcar estos compases, con la cual es más difícil perderse, al tener más puntos de referencia, que consiste en adaptar los tiempos del compás de amalgama, agrupándolos de forma que se tome como referencia un compás clásico, de dos, tres o cuatro tiempos, que tenga un número de subdivisiones lo más cercano posible al número de tiempos del compás de amalgama. De esta forma, se incluyen los tiempos del compás de amalgama como subdivisiones de los tiempos del compás tradicional, aunque para ello haya que hacer más largo o más corto algún tiempo del compás tradicional, en virtud de que entren más o menos subdivisiones en cada uno de ellos:



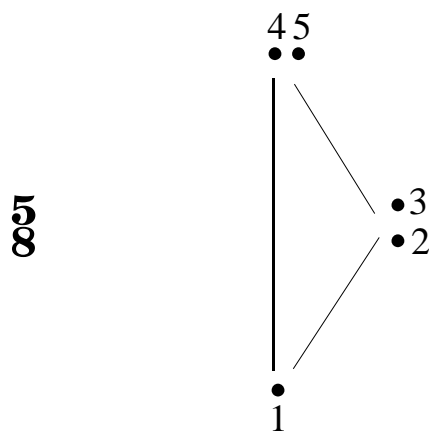




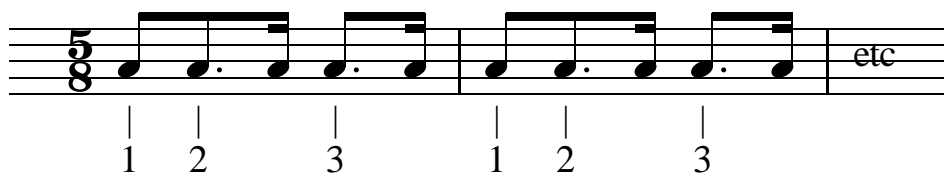
También hay quien marca el último tiempo como si marcara las tres últimas partes de un compás cuaternario:



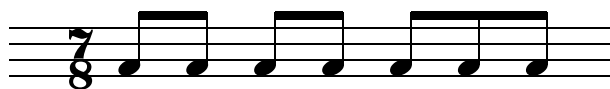
Otra forma de medida del 5/4, ó 5/8, es la que se usa en el Zortzico, danza popular vasca, que se marca en tres tiempos, el primero de ellos con la mitad de valor que los otros dos:



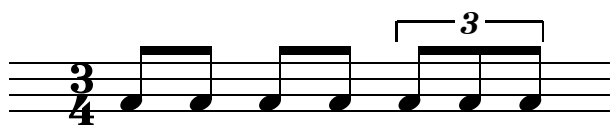
Su ritmo característico es:



Al usar esta forma de medida es muy importante dar el mismo valor a todos los pulsos del compás de amalgama, aunque para ello haya que marcar los tiempos del compás de referencia que agrupa dichos pulsos, de forma desigual, pues si esos tiempos se hacen iguales se reducirá o ampliará el valor de los pulsos, según haya más o menos, confundiendo esto:



con esto:



## Hacer música

Este es el fin supremo del Lenguaje Musical y de sus partes constitutivas, como el dictado, la entonación, el ritmo, la expresión, etc. Hay que conseguir combinarlas todas, de tal forma, que el resultado sea una obra de arte.

Hay que conseguir que la música sea fluida, sin puntos salientes que no sean los propios de cada frase o fragmento musical. Para ello nos ayudan mucho: los signos de acentuación, como la ligadura; las cadencias; las células rítmicas; cualquier otro signo que sea capaz de delimitar los fragmentos que son indivisibles. Para que estos fragmentos sean, como he dicho, indivisibles, es indispensable que en toda su extensión no haya ningún acento, excepción hecha de alguna nota, esté en la parte del compás que esté, que se haga notar por deseo del compositor, y que tendrá, naturalmente, algún signo de acentuación que indique dicho deseo.

A lo que me refiero, con que no se debe de hacer ningún acento, es a que no se deben de notar los acentos "propios" del compás, las partes fuertes y débiles. Muy al contrario, los acentos, muchas veces, recaen sobre notas que ocupan parte débil dentro del compás.

Las notas se hacen sueltas y acampanadas. Todas las notas, sean largas o cortas, han de hacerse así, sobre todo las cortas, claro está, si no tienen ligadura, de forma que sean como gotas de agua o perlas que se derraman. No han de hacerse gordas y feas, de forma que no expresen nada y sean simplemente fruto de una lectura rápida y con prisas de estas notas solamente, sin fijarse en los demás signos escritos.

El mismo efecto acampanado que se produce en una nota larga se ha de producir en el conjunto de notas que abarca una ligadura de expresión. Dicho con otras palabras, a partir de la 1ª nota de una ligadura se debe de ir haciendo un pequeño regulador para ir, poco a poco, disminuyendo la intensidad de sonido hasta llegar a la última nota de la ligadura, que ha de ser la más débil de todo el conjunto, aunque esta nota caiga en parte fuerte del compás. Esto ocurre si no hay ningún regulador o término que nos indique que el sonido ha de crecer. En este caso, creceremos gradualmente, sin brusquedades, de forma lisa, y sin que se oiga ninguna nota por encima de otra, y al llegar al final de la ligadura, aunque hayamos crecido el sonido, nos dejaremos ir para que la última nota, más que sonar, se adivine, la imagine el propio oyente, aunque no la oiga.

Antes de seguir, quiero dejar clara una cosa. Las partes fuertes y débiles del compás, las que enseñan todas las teorías, a la hora de ejecutar una lección o una obra, sea cantando, sea con un instrumento, están reñidas con los apoyos (no acentos), que tiene la melodía. Estas partes no voy a decir que no sirven, por supuesto, pero cuando cantemos o toquemos hemos de olvidarnos de ellas para todo lo que no sea llevar el ritmo. Es decir, que esas partes deben de estar en nuestro interior, y no aflorar al exterior, de manera que el oyente no las note, sino que él mismo, para comprender el ritmo de esa

melodía, las imagine y las sienta, pero sólo, repito, para llevar el ritmo. Las partes fuertes y débiles que han de llegar al oyente son las propias de cada frase o fragmento musical, que serán distintas de otro fragmento distinto del anterior.

Voy a tratar unos puntos generales sobre qué notas deben acentuarse y cuales de ellas no:

1.- No hay que apoyarse en la última nota de una frase, sino en la anterior. Si nosotros hacemos el apoyo en la última nota, aunque no nos demos cuenta, nos echaremos encima y nos comeremos tiempo de la nota anterior. Si nosotros apoyamos la penúltima nota, la aguantamos, además de no adelantarnos, conseguiremos una leve suspensión que produzca en el oyente un deseo de que llegue esa última nota, de que caiga el final de la frase, pero suavemente, no bruscamente, como sería si se acentuara la última nota de la frase, además de producir en el oyente, al contrario de ese deseo de que llegue, un sentimiento de prisa, de acabar cuanto antes:



MAL



BIEN

Hay que tener en cuenta que ese acento que se produce sobre la penúltima nota, como todos los acentos de los que voy a hablar, es creado mentalmente por el intérprete según las características de la frase en cada momento. No está escrito, y es más de "corazón" que de fuerza, o lo que es lo mismo, es más de sentimiento que de acción. La función de todos estos acentos no es la de hacer notar determinadas notas, sino conseguir que no se noten otras, pues la música ya he dicho que ha de ser fluida, lo más lisa posible.

2.- En la mayoría de ocasiones, las frases no empiezan en la parte fuerte del compás, sino anteriormente a ella, con las notas de la anacrusa, si la hay. Lo mismo con las divisiones principales de la frase. Así no:



Sino así:



3.- Cuando el fragmento musical se compone de muchas figuras iguales, en especial, si es subdivisión ternaria, se suele hacer esto:

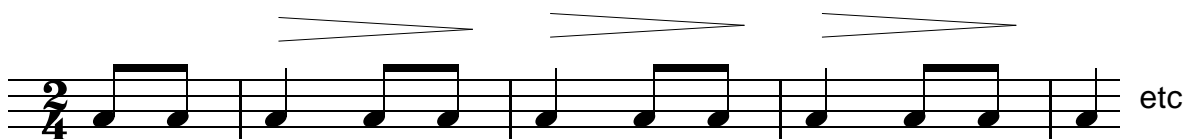


cuando lo correcto es:

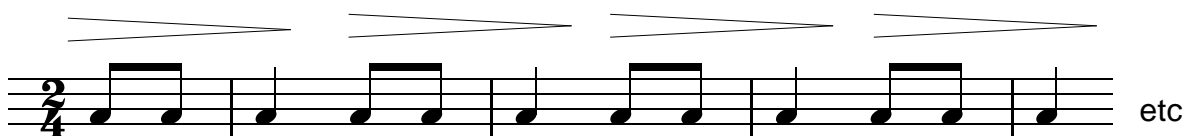


Lo primero, que no se debe de marcar la parte fuerte de cada tiempo sobre la nota coincidente con dicha parte, sino que deben ser todas las notas iguales. Lo segundo, que hay que apoyarse en la nota de la anacrusa, además de por ser la 1ª de la frase, para no acentuar la nota en que recae el "ictus" de ese período. En cuanto a los "ictus", tanto el inicial como el final, los imaginará el oyente en su sitio correspondiente aunque no los oiga, pues son necesarios para el ritmo, pero no para la melodía. Y lo tercero, que si nosotros ejecutamos la primera versión, dará la sensación de que vamos cabalgando sobre un caballo desbocado, y dará la sensación igualmente de que no son todas las notas iguales, sino que la que acentuamos es más larga que las otras dos.

4.- Al igual que dije antes que las notas abarcadas por una ligadura debían de tener un regulador decreciente de la 1ª a la última, se debe de producir el mismo efecto en el transcurso del período, haya o no ligadura. La nota que menos ha de oírse siempre es la última del período, la que coincide con el "ictus" final, o la de después, si el final del período es femenino. La nota que menos se oiga nunca ha de ser la correspondiente a la anacrusa del siguiente período. Lo correcto no es esta versión:



sino esta otra:

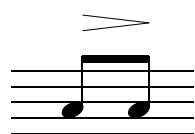


Si nosotros hacemos esos reguladores, conseguiremos separar unas células, períodos y frases de otros, sin necesidad de cortar materialmente el sonido entre grupo y grupo. Estos reguladores son muy leves, pues el apoyo del regulador es, asimismo, leve. Pero son lo suficientemente notorios para que

la 1ª nota de un período se haga notar más que la última del período anterior.

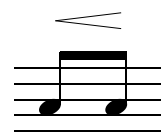
Como regla general, y resumen de los puntos anteriores, se puede decir que nunca se apoya uno en la última nota de una ligadura o frase, sino en la nota anterior, especialmente si es más corta; y se aguanta para no apoyarse en la última y conseguir en el oyente el efecto del que he hablado antes. Siempre que haya una nota precedida de otra más corta, hemos de apoyarnos en la corta y aguantarla, aunque sea una fusa. Siempre se apoya la 1ª de las dos.

Por extensión, en el caso de dos notas iguales (dos corcheas, por ejemplo), con un silencio o pausa detrás, debe de sonar menos la segunda que la primera, y no al contrario, para que sea "LA-la", en lugar de "la-LA", aunque no estén ligadas.



LA la

BIEN



la LA

MAL

Si nos encontramos con un fragmento donde cada dos notas están unidas por medio de una ligadura, se hará más suave la segunda de la ligadura, aunque dicha ligadura vaya de nota fuerte a débil:



Repito que estos acentos no deben notarse apenas, que su único fin es evitar atacar las partes fuertes y conseguir que todas las notas se ejecuten con la misma intensidad.

También hay que apoyarse, en una síncopa, no en la nota larga, sino en la corta que hay anteriormente. Eso sí, la nota que forma síncopa ha de ser acampanada y separada, y no gorda, de forma que si hay varias síncopas seguidas, se distingan unas de otras no por atacarlas, sino porque al hacer como una campana, cuando llegue la siguiente nota, la anterior ya casi no se oirá.

Existe muchas veces la costumbre de cortar la frase antes de que termine; incluso en las obras impresas, muchas veces la ligadura y la vírgula no

están bien colocadas. La vírgula sirve para separar unas frases de otras, pero hay que usarla justo donde corresponde, ni antes ni después, por lo que es muy importante estudiar la frase para delimitarla perfectamente. Hay que tener en cuenta que todo período de frase, frase, célula rítmica, etc., acaban en parte fuerte del compás y que en su transcurso no debe de haber corte ninguno, pero hay muchas veces que la ligadura escrita no llega hasta el final y acaba en una nota anterior que ocupa parte débil y en la siguiente nota comienza otra ligadura que la une con la frase siguiente, cuando dicha nota, y puede que alguna posterior más pertenecen a la frase anterior:



Hay que fijarse bien en los puntos muertos que hay entre una frase o período de frase y la siguiente, pues si el período termina en parte fuerte, ha de acabar en la 1ª parte del siguiente compás, delimitando además el punto muerto y el siguiente período, que comienza con anacrusa. Así:



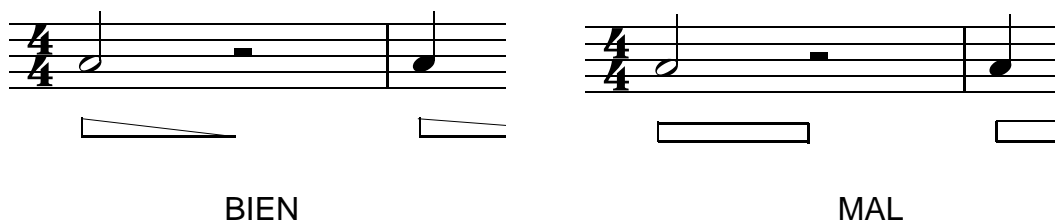
Este mismo caso se puede dar al comienzo de una frase, si se separa la anacrusa de la 1ª nota del compás siguiente:



Cuando la anacrusa está formada por una sola nota y esa nota es más corta que la siguiente, hay que procurar hacerla con carácter, y separarla, en el caso de que no esté ligada, por supuesto, pues si sale lánguida y floja, las siguientes también saldrán igualmente lánguidas. Por lo mismo, hay que procurar coger el carácter de la frase desde la primera nota, pues si no se coge al principio de dicha frase será muy difícil cogerlo después. Es el mismo caso que ocurre si no se piensa el ritmo de una lección u obra antes de empezarla. Hay el peligro de que fluctúe dicho ritmo a poco de empezar a cantar.

Siempre que vayamos a respirar, especialmente si la nota anterior a la respiración es una nota larga, debemos procurar hacer un diminuendo, de forma que cuando lleguemos a la respiración la nota ya no se oiga, por lo que no se notará el momento de respirar. Incluso podemos dejar de cantar o tocar (si es instrumento de viento) antes de que acabe la nota, teniendo así más

tiempo para respirar y haciendo creer al oyente que estamos haciendo un "piano" perfecto, tan perfecto que no se oye. Si por el contrario, toda la nota larga se hace con la misma intensidad o incluso creciendo dicha intensidad, a la hora de efectuar la respiración habrá un corte muy grande y muy brusco. Así se debe de hacer cualquier nota a la que siga un silencio. Se puede explicar gráficamente:



Si hay que respirar antes de que acabe la frase o período, lo haremos entre una nota larga y otra corta, y nunca al revés, sobre todo, si la primera nota tiene puntillo.

El regulador, tanto creciente como decreciente, ha de hacerse siempre progresivo, para que no haya saltos bruscos durante o al final, y en especial, el creciente, para no hacer un "sforzando" en la última nota.

Cuando se canta una lección o una obra es bueno hacerla lentamente, fijándose bien en todos los detalles, para conseguir entrar en la música que encierra en su interior, aunque también es bueno tocar deprisa, y un trozo grande, para comprender mejor la obra en su conjunto.

Hay que procurar no repetir jamás, pues si uno falla y sigue, ese fallo pasa desapercibido para la mayoría de la gente, o incluso si es muy descarado, el fluir de la música posterior hace que se olvide pronto dicho fallo. Pero si uno se para y repite, ese fallo se incrementará respecto a la atención del público, además de incrementar también la tensión del intérprete. Por tanto, no importa el fallo, y cuando se falla hay que pensar en la que viene y olvidar la que ha fallado, pues si se piensa en el fallo se puede producir una cadena. Lo importante de una obra, y el mérito, es montarla bien, es decir, cantarla, expresarla, crear la obra de arte en resumen, y que se premie ese esfuerzo. Los fallos son simples accidentes.

No hay "tempo" absoluto, pues varía según el temperamento o las posibilidades de cada uno. La velocidad de una lección u obra ha de adaptarse a la velocidad del pasaje más difícil, pues si empezamos con más velocidad, al llegar a dicho pasaje, o nos equivocaremos, o tendremos que pararnos, rompiendo con ello la unidad rítmica de la obra.

En las piezas lentas, hay que pensar que hay una ligadura general, a efectos de expresión, por lo que hay que procurar hacer las notas unidas.

Siempre hay que estar preparado para la nota siguiente, es decir, hay que ir leyendo por delante, de forma que mientras damos una nota ya veamos y pensemos en la siguiente, de forma que evitemos cualquier sorpresa. Si nos



encerramos en pensar sólo en la que nos toca dar iremos de sobresalto en sobresalto. Hay que tener una especie de visión perspectiva que abarque varias notas en lugar de una sola.

Es muy importante, a la hora de cantar una obra, tener en cuenta el estilo de dicha obra, pues según pertenezca a un estilo u otro tendrá unas características específicas.

Las notas de adorno se hacen de distinta forma según el estilo, pues hasta el Clasicismo, se suelen ejecutar con el tiempo y desde Beethoven se suelen hacer antes del tiempo, aunque en el paso de una época a otra se pueden mezclar ambas interpretaciones.

Hay que tener cuidado con el valor que se le dé a los mordentes, pues si se les da demasiado pueden perturbar el ritmo de las notas reales, en especial en el Barroco y Clasicismo, estilos que tienen un ritmo estricto. En los casos en que haya mordentes, para ver bien el ritmo real del fragmento musical, es bueno hacer repetidamente dicho fragmento alternándolo unas veces con los mordentes y otras sin ellos, con lo cual conseguiremos, además, adaptar perfectamente el mordente a las demás notas y al contexto musical del fragmento. Hay que procurar que el mordente no ahogue a la nota real.

En la música del Barroco, los matices y los reguladores no pueden ser tan pronunciados como en estilos posteriores, a la hora de aplicar el Lenguaje Musical a un instrumento, pues los instrumentos barrocos no eran capaces de hacerlos. Si en una obra de Juan Sebastián Bach, por ejemplo, hay mucha diferencia entre el "piano" y el "fuerte", nos estaremos saliendo del estilo propio de dicha obra.

En la música del Romanticismo el ritmo no es tan rígido como en estilos anteriores, y admite fluctuaciones, pero hay que procurar no fluctuarlo en demasía, porque pueden pasar desapercibidas las alteraciones que el compositor haya escrito, aparte de las propias del intérprete, y ocurra que en lugar de alterar el ritmo en casos concretos, se llegue incluso a cambiar el "tempo" de la obra. En algunos casos, se suele seguir, en el "tempo", una especie de ley de la compensación, de forma que hay una especie de tira y afloja, es decir, que si nosotros hacemos un "accelerando", el tiempo que hemos quitado debemos retribuirlo después con un pequeño "rallentado", o viceversa.

Hemos de concienciarnos de que las cosas han de salir a la primera, que no hay segundas oportunidades, pues hay personas que cantan un pasaje la primera vez y se equivocan, y sin embargo, cuando lo repiten, les sale perfecto. Pero tiene que hacerse bien a la primera. Pensemos que es una cosa más psicológica que nada.

Cuando se canta con acompañamiento o con otros intérpretes se debe de guardar el ritmo y seguir adelante. Si se falla no puede uno repetir ni pararse, sino que debe seguir y "engancharse" al resto de los ejecutantes, pues si se queda atrás ya irán todos mal. De ahí que sea bueno el hacer, de vez en

cuando, lecciones a dos voces tanto de lectura como de entonación, para acostumbrarnos a cantar con otras voces, a aislar la nuestra e independizarla de las demás.

En el caso de que uno cante o toque un instrumento como solista ha de tener en cuenta que los pianos y los fuertes son relativos, "de solista", pues él debe de destacarse del resto, además de que debe asegurar las notas antes que hacer un "piano" muy pronunciado.

En el caso anterior, o en cualquier otro, hay que tener cuidado de no correr, pues da sensación de nerviosismo, que se traduce al público, como igualmente se traduce si el intérprete está tranquilo y relajado. Además, estando relajado mejora la respiración, la frase, en definitiva, todo.

En resumen, para expresar bien la música, lo único que hay que hacer es seguir bien las indicaciones del autor, estudiarlas, asumirlas, traducirlas y darle el sentido propio del intérprete, que es el que ha de decir la última palabra. No hay que tener miedo a la hora de interpretar una obra, pues cuando uno sabe lo que decir, él mismo busca sus propios recursos. Es más difícil saber y expresar bien la música que buscar los recursos para ello. En esto está el ser buen intérprete o no.

## ÍNDICE

- Grupos de valoración especial subdivisibles.....	1
- Los compases y el movimiento. Cambio de compás y equivalencia.....	4
- Grupos de valoración especial insubdivisibles.....	10
- Compases de amalgama.....	12
- Hacer música.....	17