

*La
Subdivisión
Mental*

3^a parte

Fernando Jiménez Padilla

© F. Jiménez

I.S.B.N. 84 – 605 – 1888 - 4

Depósito Legal: J – 771 - 1991

LA SUBDIVISIÓN MENTAL

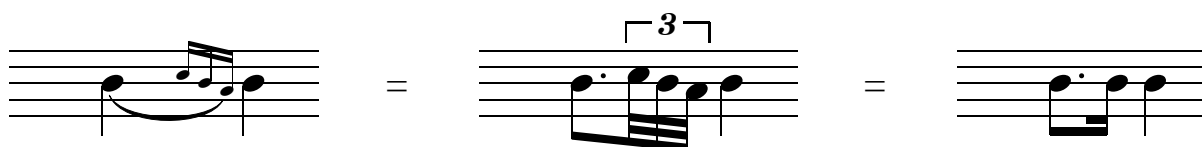
3ª parte

La subdivisión mental en las notas de adorno

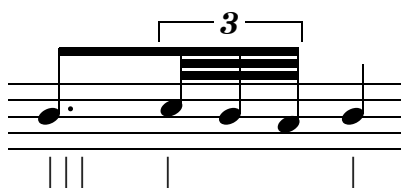
Cuando en una obra o fragmento musical se usan notas de adorno tales como apoyaturas, mordentes, trinos, etc., es muy importante pensar la subdivisión de los tiempos o partes en que se encuentren dichas notas de adorno, porque el valor que se les da no es el suyo propio, sino que lo cogen de la nota o silencio que las antecede o sigue. Además, la nota de la que toman el valor depende del estilo de la obra musical en que están escritas: si el estilo es anterior al Clasicismo, se considerará Música antigua, y el valor lo tomarán de la nota siguiente. Si el estilo de la obra es posterior al Clasicismo, se considerará Música moderna, y el valor lo tomarán de la nota o silencio anteriores.

Cualquiera que sea la nota sobre la que recaiga el adorno, habrá que descomponerla mentalmente en un número de subdivisiones tal que nos permitan dar el valor exacto a ese adorno. Para ello, cada subdivisión debe de tener una duración igual a la duración de la parte que ocupa el total del adorno, sea cual fuere el número de notas que lo formen.

Si partimos de la base de que a cada nota de adorno hay que darle un pequeño valor, y que ese pequeño valor se puede escribir con figuras reales (fusas, semifusas, etc.), el conjunto de todas las notas que forman el adorno puede sumar un valor más o menos largo, que será el que se tome del valor total de la nota sobre la que recae dicho adorno:



Por tanto, si en el ejemplo anterior, al grupo de notas de adorno se le da un valor equivalente a un tresillo de fusas, cuyo valor es igual a una semicorchea, será el valor de una semicorchea el que se tome del total de la figura, en este caso, una negra, y por eso, habrá que subdividir mentalmente dicha negra en cuatro partes, para saber exactamente dónde debe de hacerse la primera nota del adorno:

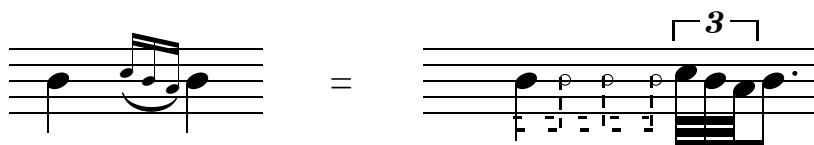


En el caso de las notas de adorno la mente no sirve sólo para pensar las subdivisiones de la forma que hemos visto antes. Lo primero es pensar la equivalencia de unas notitas escritas de forma convencional, siempre en figuras de semicorchea o fusa, y que normalmente no representan la figuración real que se les da. Este problema se agudiza en los casos en que el adorno está escrito con signos convencionales, como ocurre con los Trinos, Semitrinos o Grupetos, por citar los más usuales. En ese caso, hay que pensar no ya sólo el valor de las notas, sino además, las mismas notas:

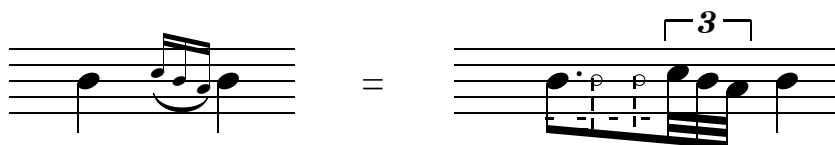


Tanto la imaginación de las notas de adorno y de su valor, como la subdivisión mental del resto del valor de la figura sobre la cual recae el adorno, dependen del tipo de adorno y de la nota de la que toman el valor:

Si el estilo de la música es anterior al Clasicismo se considerará como música antigua, y los adornos tomarán su valor de la nota principal, que está tras ellos (salvo el grupeto posterior y la resolución del trino, que son posteriores a dicha nota principal). Entonces, para dar el valor exacto a la fracción que ocupa la nota de adorno, hemos de subdividir la nota anterior a la principal en un número de partes de valor igual al de esa fracción:



Si el estilo de la música es posterior al Clasicismo se considerará como música moderna, y los adornos tomarán su valor de la nota o silencio anterior a la nota principal (salvo en el caso de la apoyatura, que siempre toma el valor de la principal). Entonces, habrá que subdividir la nota anterior a la principal, de la misma forma, para colocar y ver exactamente el valor del adorno:

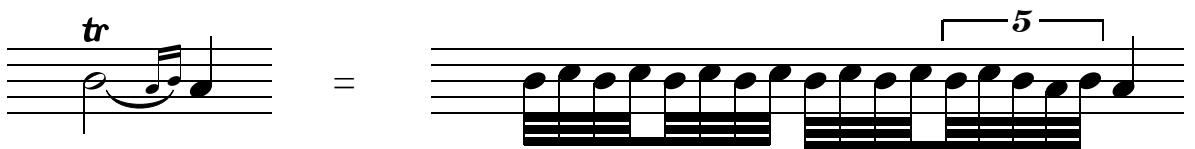


Como se ve, tanto en un estilo como en otro, hay que subdividir mentalmente la nota que hay delante del adorno, pero mientras que en el caso de la música moderna, la subdivisión es del resto de la nota que queda hasta llegar al adorno, para saber el valor que toma de dicha nota, en la música antigua se subdivide toda la nota, para preparar la ejecución del adorno y saber el valor que toma de la nota siguiente. Cuando el adorno es un grupeto posterior y se encuentra sobre una nota que lleva puntillo, se suele convertir el puntillo en nota real. Por tanto, hemos de pensar ese puntillo como una nota

desligada de la anterior, y subdividir esa nota anterior para que el adorno tome su valor antes de llegar al puntillo:



Cuando el adorno es un trino hemos de pensar los valores en que se va a descomponer la nota sobre la que recae dicho trino, según el número de batidos y la duración total de la nota, así como si en esa descomposición hay que hacer tresillos, cinquillos, etc., para que la ejecución del trino sea fluida:



Esta descomposición es sumamente importante si el trino se ejecuta en un instrumento polífono, tal como el Piano, pues al haber otras voces, habrá que hacer coincidir un número determinado de notas del trino con cada nota de la otra u otras voces. Además, si el estilo es de música antigua, se suele hacer el trino y los demás adornos como si fueran notas reales, es decir, convirtiéndolos en figuras de semicorcheas, fusas, etc., mientras que en la música moderna, el fluir rítmico, en especial de las notas del trino, no es tan estricto.

Además de subdividir la nota correspondiente para saber el valor exacto del total del adorno, hay que subdividir, naturalmente, la fracción ocupada por dicho adorno entre las notas que lo forman, para dar a cada una su valor.

Compases de tiempos desiguales

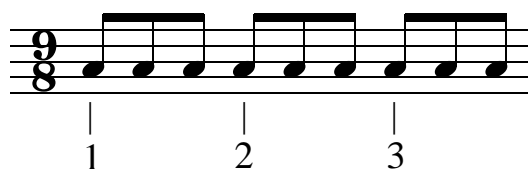
La última forma de realizar los compases de amalgama da lugar a una nueva clase de compases: los Compases de tiempos desiguales, consistentes en unos compases cuyos tiempos varían en el número de figuras, manteniendo la igualdad de figura, por lo que dichos tiempos no duran todos lo mismo, pues depende de que tengan más o menos figuras iguales, el que tengan más o menos duración, respectivamente.

Los compases de tiempos desiguales se indican con un quebrado, como los demás compases, cuyo numerador indica el número de figuras que ocupan el compás completo, y el denominador indica la clase de dichas figuras, según el número que de ellas haya dentro de la figura considerada la unidad musical: la redonda. En este sentido, no varía la indicación del denominador de lo que sería en los compases normales. Por tanto, un compás de 5/8 indica que se compone de 5 corcheas:

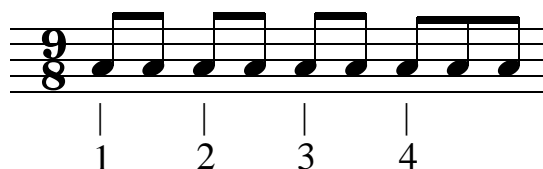


Para realizar estos compases es necesario dividir su numerador entre un número de tiempos que se pueda medir con movimientos idénticos a un compás tradicional, como pueden ser compases que tengan por numerador un 2, un 3, o a veces, incluso un 4. Naturalmente, el número de figuras que ocupen cada tiempo no será el mismo, de ahí el nombre de los compases. Incluso puede ocurrir que el quebrado indicador del compás de tiempos desiguales sea igual al quebrado de un compás normal, pero variará sustancialmente el agrupamiento y la acentuación dentro de cada compás:

Compás tradicional



Compás desigual



En el ejemplo anterior, se ve la diferencia entre un compás y otro. En el 9/8 tradicional hay tres tiempos iguales, con tres corcheas cada uno, en razón de la subdivisión ternaria, mientras que en el 9/8 de tiempos desiguales hay cuatro tiempos, tres de subdivisión binaria y otro de subdivisión ternaria, que puede ser el último, como en este caso, o estar en cualquier otra posición.

Los compases de tiempos desiguales pueden indicarse, además de la forma antedicha, con un quebrado que nos dé una idea del número de tiempos que tiene el compás, y del número de figuras que ocupan cada tiempo, de la siguiente manera:

$$\frac{5}{8} = \frac{3+2}{8} = \frac{1+2+2}{8} \qquad \frac{7}{8} = \frac{4+3}{8} = \frac{3+2+2}{8}$$

El uso de esta manera de escribir los compases sirve para indicar con toda precisión el número de tiempos, las figuras que ocupan cada tiempo y, en especial, el orden de los tiempos, que se mantendrá constante durante todo el fragmento escrito en ese compás. De esta misma forma se puede indicar un compás de amalgama, en las mismas condiciones. Otra manera de indicar un orden constante de tiempos es escribir, encima del quebrado que podríamos llamar "compacto", las figuras que ocupan cada tiempo, de esta forma:



Naturalmente, los tiempos de los compases de tiempos desiguales no tienen por qué mantener siempre el mismo orden. El reparto del número de figuras que entran en el compás completo, entre los tiempos en que se divide dicho compás, ha de hacerse de forma que todos los tiempos tengan el mismo número de figuras, menos uno, que tendrá una figura más, o una menos, que los demás ⁽¹⁾. Nada impide que ese tiempo se mantenga en el mismo sitio durante toda la obra o fragmento, o que cambie de sitio en cualquier momento.

Lo más importante de los compases de tiempos desiguales es que se mantenga en todo momento la igualdad de figura (por ejemplo, en el 5/8 sería $\text{♪} = \text{♪}$), sea cual sea el orden de los tiempos del compás.

La mejor forma de saber cuál es el orden de los tiempos es analizar la figuración que exista en cada compás:

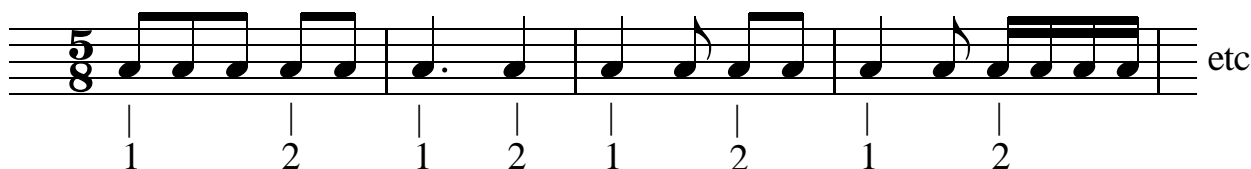
- 1.- Si la figura usada es la unidad de pulso, es decir, la figura que indica el denominador, y dicha figura tiene corchete, el conjunto de las que ocupan cada tiempo deberán ir unidas, normalmente, con una barra.
- 2.- Si la figura existente es la que ocupa cada tiempo, se verá fácilmente la duración de éste.

⁽¹⁾ Hay compases que tienen más de un tiempo desigual, como el numerador 10= 3 + 3 + 2 + 2.

3.- Si son figuras mayores de un tiempo, los tiempos que ocupen serán con toda seguridad, iguales.

4.- Si son figuras más pequeñas, estarán agrupadas de manera clara.

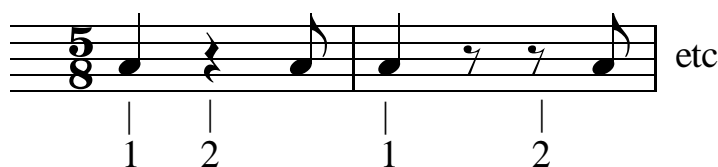
Por todo lo dicho, es la figuración existente en cada momento la que nos debe de indicar el orden de los tiempos del compás.



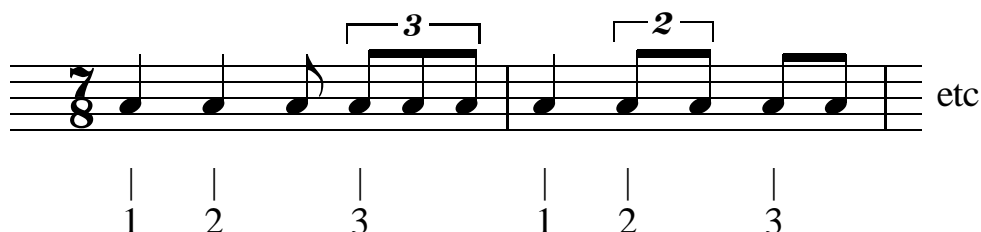
La duda, a la hora de marcar un tiempo u otro, puede residir en la figura que puede ser última de un tiempo o bien, primera del siguiente, como pudiera ocurrir en el cuarto compás del ejemplo anterior, pero es más lógico pensar que, de pertenecer la corchea al 2º tiempo, estaría unida a las semicorcheas con una barra, y no estaría suelta:



Lo mismo que la forma de escribir las figuras, nos puede dar una idea del orden de los tiempos la escritura de los silencios, pues un silencio que ocupe más de una parte del compás significará que las partes que abarque pertenecerán todas al mismo tiempo, y si ese silencio está descompuesto en dos más pequeños seguidos, iguales o distintos en cuanto a valor, se entenderá que cada silencio pertenece a un tiempo diferente:



La existencia de grupos de valoración especial subdivisibles dentro de estos compases sirve igualmente para definir, si no el orden de todos los tiempos, al menos el número de subdivisiones que tiene el tiempo que ocupa, suponiendo que esta ocupación del tiempo es completa. Así, un tresillo o múltiplo suyo ocupará un tiempo de 2 subdivisiones, y un dosillo o múltiplo suyo ocupará un tiempo de 3 subdivisiones.



Naturalmente, para dar exactamente el valor tanto al tiempo como al grupo de valoración especial, es totalmente necesario realizar dicho grupo pensando las subdivisiones del compás, es decir, haciendo 3 contra 2, 2 contra 3, etc.,

Suponiendo que dentro del compás existe un tiempo distinto y los demás son iguales, si el tiempo distinto aparece el primero, no habrá duda de la subdivisión de los otros:



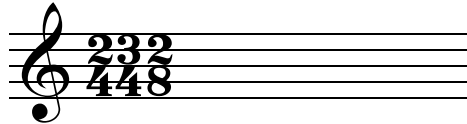
A pesar de todas estas maneras y consejos para saber el orden de los tiempos dentro de estos compases, siempre pueden quedar momentos de duda, como en este caso, o parecidos:



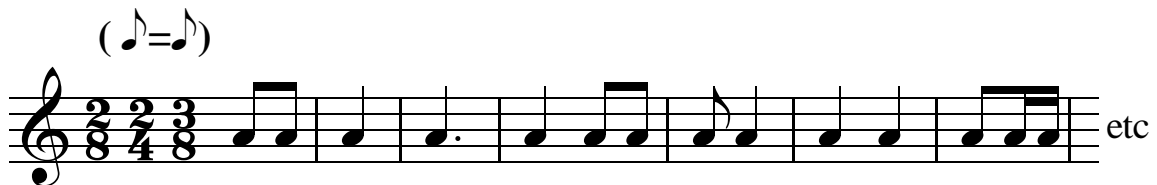
pero al fin y al cabo, el que el silencio pertenezca a un tiempo u otro carece de importancia si se piensan todas las subdivisiones iguales, y como partimos de la base de que el movimiento de la mano se ha creado para ayudar al ritmo, hemos de evitar que dicho movimiento nos controle, con lo cual, lo importante no es que nuestra mente vaya con la mano, sino que, al contrario, la mano vaya con nuestra mente. Dicho de otra manera: nosotros tenemos que hacer coincidir la mano con la figura del compás que nos interese, y nunca al revés, y si en algún momento perdemos la noción del orden de los tiempos, paramos el movimiento de la mano, seguimos interpretando lo que resta de compás por medio de pensar la pulsación constante, y volvemos a medir con la mano a partir de hacer coincidir el movimiento descendente del primer tiempo del compás con la primera figura o silencio que tenga el compás siguiente.

Compases alternados

Cuando el uso de los compases de amalgama o los de tiempos desiguales no es suficiente para permitir el libre desenvolvimiento de la línea melódica, o cuando el compositor quiere usar un determinado número de compases distintos e irlos alternando unos con otros sin tener que escribir en cada cambio el compás al cual se pasa en cada momento, aparece lo que se podría llamar Compases alternados, consistente en escribir al principio de la pieza musical todos los compases que se van a usar, uno detrás de otro:

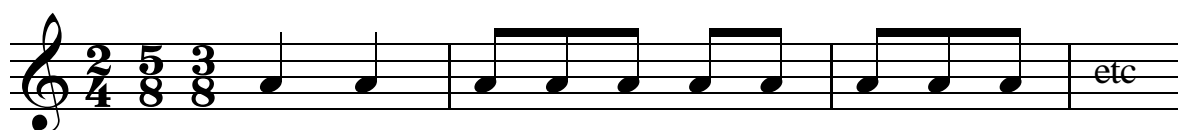


Su funcionamiento es el de alternar los compases indicados. Esa alternancia puede ir desde guardar el orden por el que han sido escritos, correspondiendo a cada uno un compás, es decir, una sola distancia de línea divisoria a línea divisoria cada vez, hasta alternarlos de forma totalmente anárquica, tanto en el orden como en el número de compases seguidos que tenga cada quebrado, cada vez que aparezca. El número de compases que se pueden alternar va desde 2 hasta donde se quiera, y pueden tener todos el mismo denominador o distinto, incluso pueden ser de distinta subdivisión. Lo verdaderamente importante es mantener la igualdad de figura como nexo de unión de unos compases y de otros:

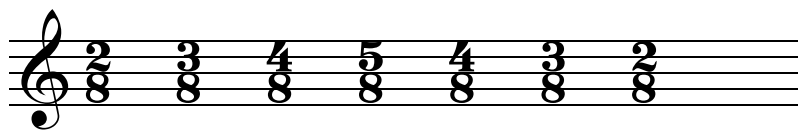


La forma de realizar esta clase de medida es analizar cada compás, descomponiendo sus figuras para ver el número de figuras iguales a la que se toma como referencia, y que nos dirá a qué quebrado de los que hay escritos al principio corresponde. Si en cualquier momento no sabemos en qué compás nos encontramos, y perdemos el sentido del movimiento de la mano, nos guiaremos por el valor de las figuras y buscaremos, al igual que había que hacer si ocurría esto mismo en los compases de tiempos desiguales, el primer tiempo del siguiente compás.

En este tipo de escritura tienen cabida también compases de amalgama o de tiempos desiguales como un compás más, dentro del conjunto de todos, y cuyo funcionamiento no varía en esencia del de los demás compases:



También los compases pueden tener un orden preestablecido por el compositor, como compases de numerador 2, 3, 4, 5, etc., o series más complicadas, en cuyo caso, no variará ni el orden ni la extensión de cada compás:



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:

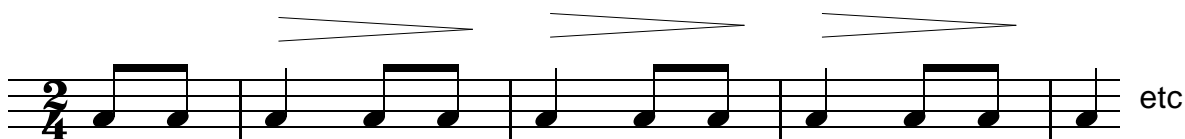


cuando lo correcto es:

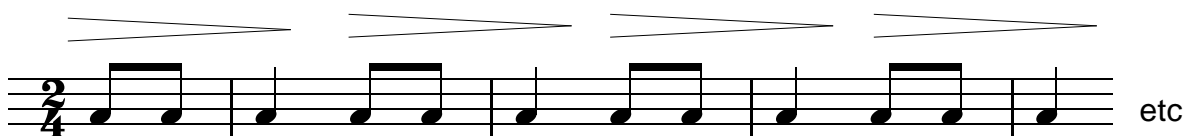


Lo primero, que no se debe de marcar la parte fuerte de cada tiempo sobre la nota coincidente con dicha parte, sino que deben ser todas las notas iguales. Lo segundo, que hay que apoyarse en la nota de la anacrusa, además de por ser la 1ª de la frase, para no acentuar la nota en que recae el "ictus" 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:

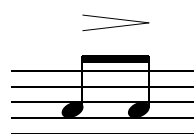


Si nosotros hacemos esos reguladores, conseguiremos separar unas células, períodos y frases de otros, sin necesidad de cortar materialmente el sonido entre grupo y grupo. Estos reguladores son muy leves, pues el apoyo del regulador es, asimismo, leve. Pero son lo suficientemente notorios para que

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

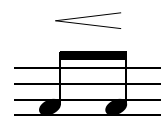
Como regla general, y resumen de los puntos anteriores, se puede decir que nunca se apoya uno en la última nota de una ligadura o frase, sino en la nota anterior, especialmente si es más corta; y se aguanta para no apoyarse en la última y conseguir en el oyente el efecto del que he hablado antes. Siempre 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.

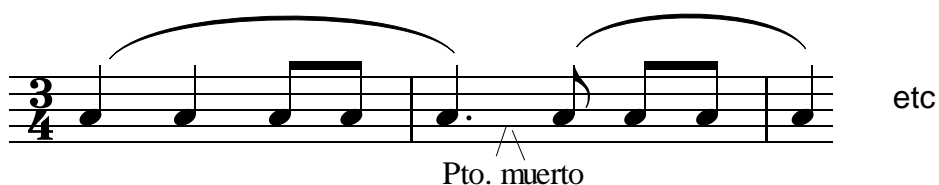
También hay que apoyarse, en una síncopa, no en la nota larga, sino en la corta que hay anteriormente. Eso sí, la nota que forma síncopa ha de ser acampanada y separada, y no gorda, de forma que si hay varias síncopas seguidas, se distingan unas de otras no por atacarlas, sino porque al hacer como una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



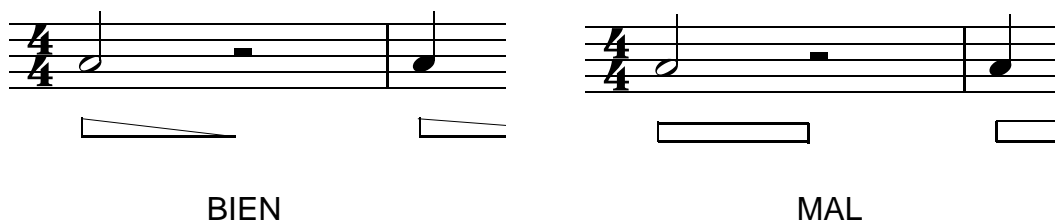
Este mismo caso se puede dar al comienzo de una frase, si se separa la anacrusa de la 1ª nota del compás siguiente:



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

- La Subdivisión mental en las notas de adorno.....	1
- Compases de tiempos desiguales.....	4
- Compases alternados.....	8
- Hacer música.....	10