

*La
Subdivisión
Mental*

4^a parte

Fernando Jiménez Padilla

© F. Jiménez

I.S.B.N. 84 – 605 – 1888 - 4

Depósito Legal: J – 771 - 1991

LA SUBDIVISIÓN MENTAL

4ª 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 in 2/4 time. The first measure contains two quarter notes, with counts '1' and '2' below them. The second measure contains a triplet of eighth notes, with a bracket above it labeled '3' and counts '1', '2', '3' below. The third measure contains a sextuplet of eighth notes, with a bracket above it labeled '6' and counts '1', '2', '1', '2', '3' below. The fourth measure contains two quarter notes, with counts '1' and '2' below them. The staff ends with 'etc'.

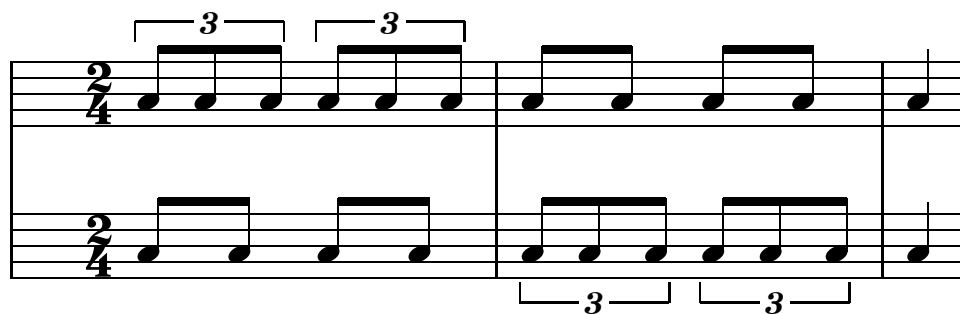
Por eso, cada vez que aparece un tresillo o alguna de sus subdivisiones en la subdivisión binaria, caso del ejemplo, habremos de dejar de pensar en 2 para pensar en 3, volviendo a la subdivisión normal una vez que haya pasado el grupo de valoración especial.

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:

grupo de valoración especial con su valor y velocidad exactos, como volver a la subdivisión general de una manera justa en su velocidad ⁽¹⁾ y sin que haya fluctuaciones en el ritmo de los tiempos del compás.

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.

Sin embargo, es necesario saber realizar, igualmente, los grupos en la subdivisión propia del compás que en ese momento esté en uso, debido a que hay ocasiones en que hemos de ejecutar más de una voz, como ocurre cuando se toca un instrumento polífono, tal como el Piano, y mientras que una voz está articulada con las figuras propias del compás y su subdivisión, aparecen grupos de valoración especial en otra u otras voces:



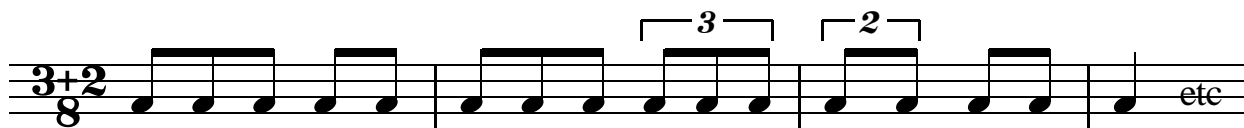
En este caso, hay que saber ejecutar los tresillos y los grupos de dos corcheas de forma que coincidan perfectamente los tiempos del compás. Para ello, será necesario pensar "en 3" en una voz, y "en 2" en la otra.

Habrá también ocasiones en que, dentro de una orquesta o grupo musical, haya instrumentistas que ejecuten grupos de valoración especial mientras otros hagan figuraciones propias de la subdivisión del compás, por lo que es muy importante, tanto para el director como para los ejecutantes, oír y acoplar las figuras de unas y otras voces.

Por otro lado, aunque sólo exista una voz, habrá ocasiones en que, para hacer los grupos de valoración especial, se pueden simplemente cambiar la subdivisión, pero si estamos usando Compases de Tiempos Desiguales, en lugar de compases normales, tendremos que saber "meter" la subdivisión del grupo de valoración especial contra la que sea propia del tiempo en el que se

⁽¹⁾ Utilizo la palabra "velocidad". en lugar de "movimiento" o "aire", porque creo que se entiende mejor su significado, y porque los términos de expresión se estudian tras dos o tres cursos de Lenguaje Musical.

encuentre dicho grupo, para que no se modifique el valor de ese tiempo, y por tanto, del compás completo:

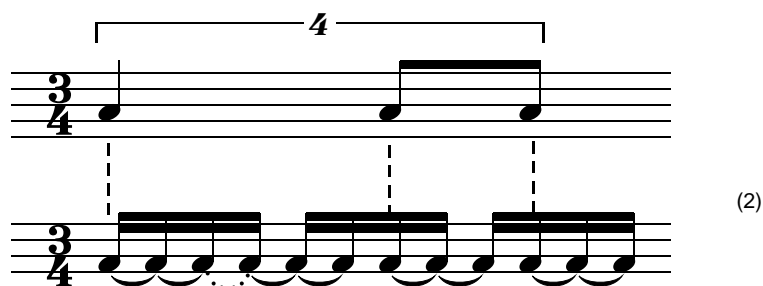


Debido a la medida especial del compás, el tresillo deberá de "entrar" en dos subdivisiones, siendo sus figuras más cortas y rápidas que las tres corcheas anteriores. De la misma forma, el dosillo ocupa el lugar de tres subdivisiones, por lo que sus figuras son más largas y lentas que las dos corcheas que le siguen.

La forma de realizar los grupos de valoración especial dentro de la subdivisión propia del compás en que se encuentren se puede resumir con una fórmula general que sirve para todos, aunque veremos casos particulares:

<<Para realizar un grupo de valoración especial que ocupe varias partes se subdivide cada una de estas partes en un número igual al número de figuras iguales del mínimo valor, de las que forman el grupo, correspondiendo a cada una de esas figuras mínimas un número de subdivisiones igual al número de partes que ocupa el grupo completo>>.

La figura del mínimo valor es la figura más pequeña que aparece dentro del grupo, siendo las figuras mayores la unión de dos o más de las pequeñas. Esto ocurre, naturalmente, en los grupos de valoración especial irregulares:



En el ejemplo anterior vemos como la figura que tiene el valor mínimo dentro del grupo es la corchea, y puesto que son 4 corcheas la que entran en el valor total del grupo, son 4 las subdivisiones de cada parte de las que ocupa el grupo, y como estas partes son 3, ese será el número de subdivisiones que habrá que tomar para cada corchea. Para la negra tomaremos 6 subdivisiones, es decir, como si fueran dos corcheas ligadas.

(2) Véase nota nº 1 de la página 2.

Otra forma de explicar la realización de estos grupos en subdivisión distinta a la suya, puede ser:

<<Se multiplica el número de figuras mínimas del grupo por el número de partes ocupadas por el grupo completo, y para cada figura mínima se cogen tantas subdivisiones del total, como partes ocupa todo el grupo>>.

El mismo ejemplo anterior se haría de esta forma:

$$4 \times 3 = 12 \rightarrow 4 \text{ grupos de } 3 \text{ subdivisiones}$$

Al haber en el grupo la fórmula "negra-corchea-corchea", la serie de subdivisiones sería "6-3-3".

La ventaja que tiene la 1ª definición sobre la 2ª es que en la 1ª subdividimos cada parte, y en la 2ª sólo sabemos el total de subdivisiones, es decir, la suma de las subdivisiones de todas las partes, por lo que en el primer caso tenemos los puntos de referencia que nos da la 1ª subdivisión de cada parte, y en el 2º caso no los tenemos.

1º caso:

The diagram shows two staves of music. The top staff has a 3/4 time signature and a bracket over four quarter notes labeled '4'. The bottom staff also has a 3/4 time signature and shows the same four quarter notes from the top staff, but each is subdivided into three eighth notes. Vertical dashed lines connect the four quarter notes to the first eighth note of each of the three groups. Below the bottom staff, there are three vertical lines labeled '1', '2', and '3' corresponding to the first eighth notes of the three groups.

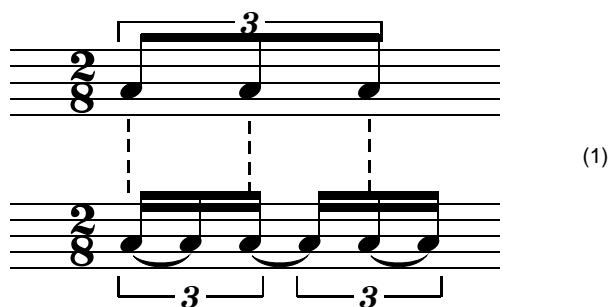
2º caso:

The diagram shows two staves of music. The top staff has a 3/4 time signature and a bracket over four quarter notes labeled '4'. The bottom staff also has a 3/4 time signature and shows the same four quarter notes from the top staff, but each is subdivided into three eighth notes, resulting in a single continuous line of 12 eighth notes. Vertical dashed lines connect the four quarter notes to the first eighth note of each of the three groups.

Vuelvo a hacer resaltar que a todos los ejemplos ha de añadirsele una nota más al final, que sirva para cerrar el grupo y precisar la última figura de que consta.

Voy a tratar ahora de los casos particulares y de sus posibles variantes, cuya realización consistirá en unir algunas de las subdivisiones que pudieran estar desligadas, en el caso de figuras que sean el resultado de la suma de dos o más de las de valor mínimo, o bien, omitir algunas subdivisiones, en el caso de que existan silencios dentro del grupo.

a) Cuando un tresillo ocupa dos partes, se subdivide cada parte en 3, correspondiendo dos subdivisiones a cada figura del tresillo:



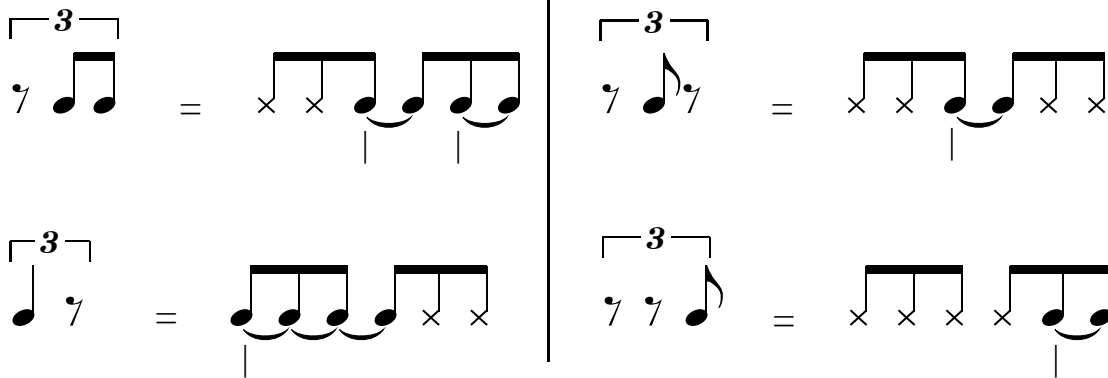
Las variantes del Tresillo serían:

	=		(2)		=	
	=				=	
	=		(3)		=	

(1) El significado de esta escritura es que no se deben de percutir las notas ligadas, aunque sí han de pensarse.

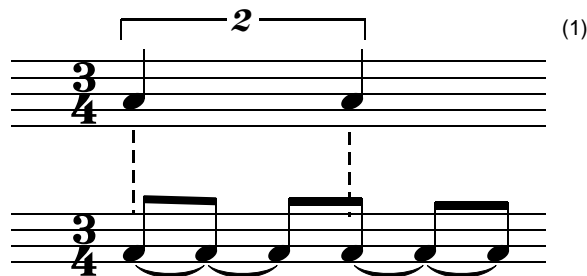
(2) Véase nota nº 1 de la página 2.

(3) Este signo (x) significa que se omite el sonido, aunque hay que pensar igualmente las subdivisiones para delimitar perfectamente tanto la figura anterior como el propio silencio.



En los casos en que en el tresillo exista una figura larga al final, que suponga ligar las últimas figuras mínimas, no se hace necesario el pensar todas las subdivisiones, sino que basta, al emitir dicha nota larga, con prolongarla hasta el pulso o parte siguiente a la finalización del tresillo. Esto, por extensión, sirve para el mismo caso, cualquiera que sea el número del grupo (dosillo, cuatrillo, etc).

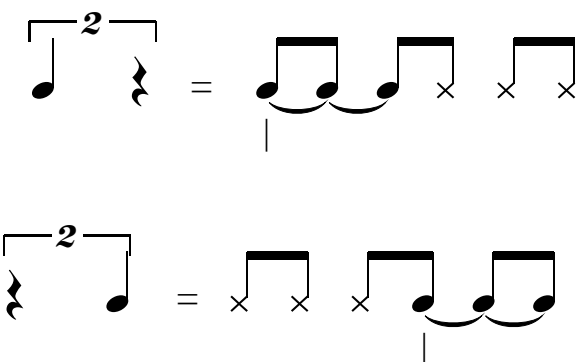
b) Cuando un Dosillo ocupa tres partes, se subdivide cada parte en dos, correspondiendo tres subdivisiones a cada figura del Dosillo:



En este caso, se puede decir que cada figura del Dosillo corresponde a una parte y media del total ocupado por el grupo:

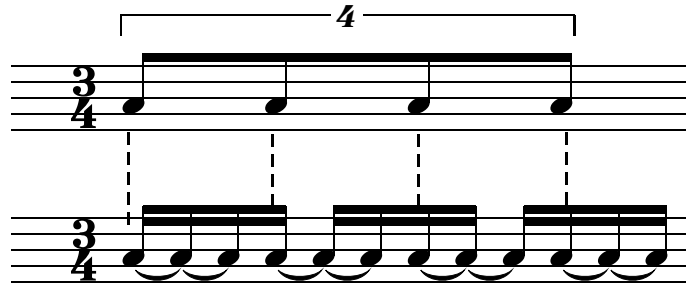


Las variantes del Dosillo serían:



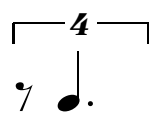



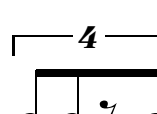

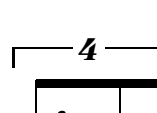

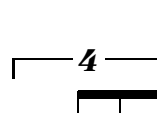

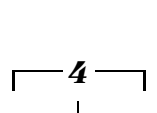

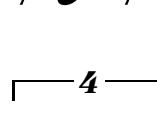

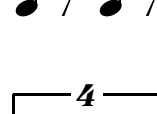

c) Cuando un Cuatrillo ocupa tres partes, se subdivide cada parte en cuatro, correspondiendo tres subdivisiones a cada figura del Cuatrillo:





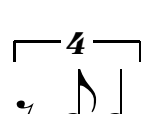

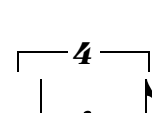
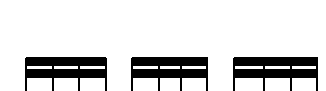
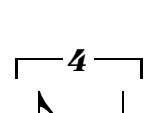

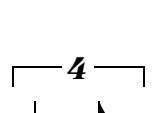

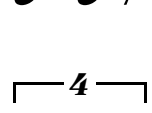

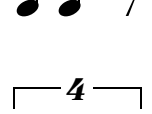

(1) Aunque estos ejemplos están escritos de forma que el grupo de valoración especial ocupe un compás entero, dichos ejemplos sirven, por extensión, para cualquier caso en que haya que hacer los grupos en varios pulsos, y haya que pensar o marcar dichos pulsos, cualquiera que sea la figuración del grupo.



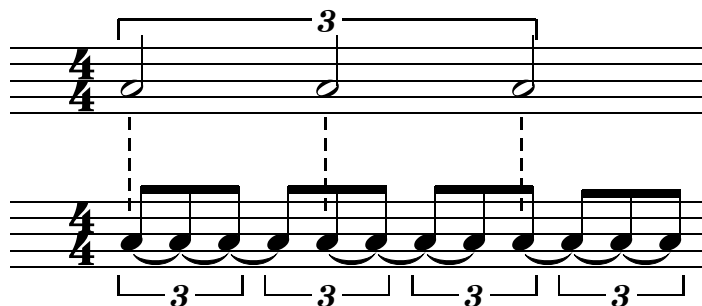
Las variantes del Cuatrillo serían:

(1) Este grupo y los siguientes, se pueden escribir, además de como cuatrillos, como dosillos irregulares, cuya única diferencia es el número dos encima o debajo del grupo. Los incluyo en el grupo de los cuatrillos por su funcionamiento en cuanto a la subdivisión de las partes, pues son cuatro las figuras de valor mínimo que entran en el grupo, aunque esté escrito como Dosillo.

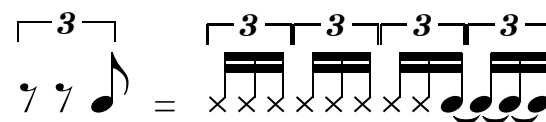
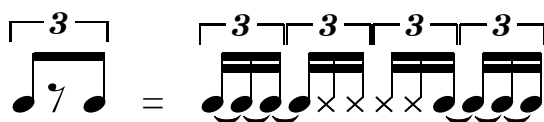
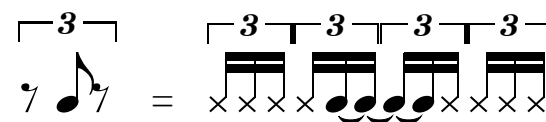
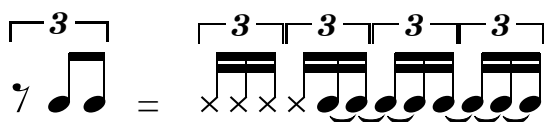
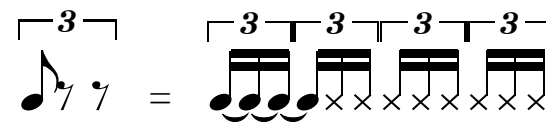
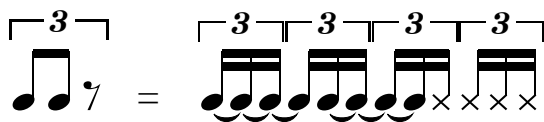
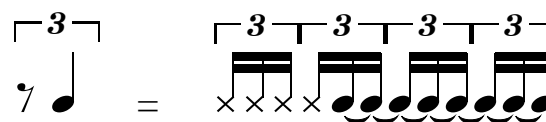
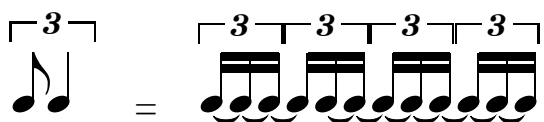
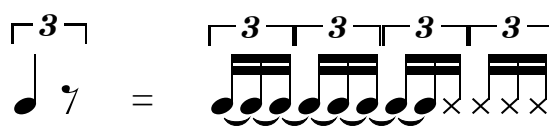
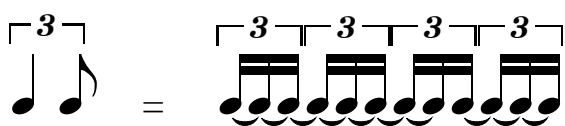
	=	
	=	
	=	
	=	
	=	
	=	
	=	
	=	

	=	
	=	
	=	
	=	
	=	
	=	
	=	
	=	

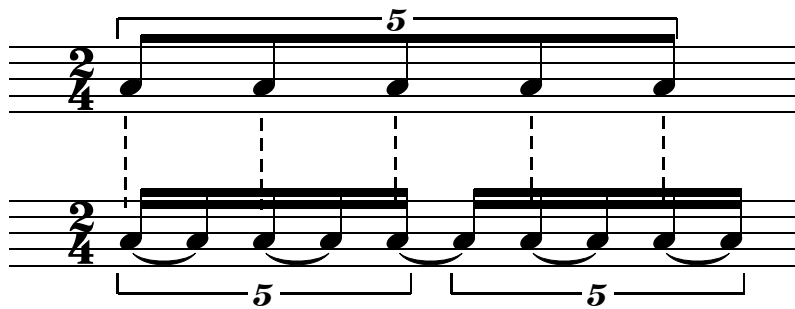
d) Cuando un tresillo ocupa cuatro partes, se subdivide cada parte en tres, correspondiendo cuatro subdivisiones a cada figura del Tresillo:



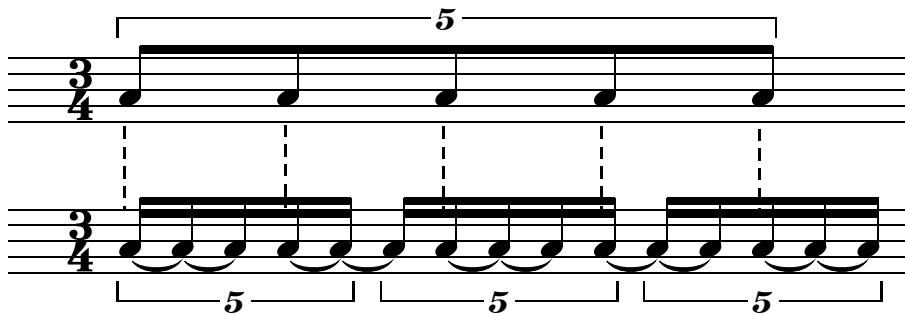
Las variantes del Tresillo serían:



Estos cuatro casos anteriores son los más comunes, es decir, son los que nos vamos a encontrar con más asiduidad dentro de las lecciones del Lenguaje Musical y de las obras musicales. Puede haber más casos de grupos de valoración especial iguales o distintos a éstos, que ocupen más o menos partes dentro del compás, como puede ser el caso de un Octillo en tres partes, un Cinquillo en dos o tres partes, o un Seisillo en cuatro partes, por citar algunas de las infinitas combinaciones que pueden existir. El procedimiento es el mismo para todos: aplicar la fórmula general expuesta al principio del Tema; lo que ocurre es que pensar un número muy grande de subdivisiones en cada parte, y ser capaces de ligar el número de éstas necesario para cada figura, en especial si el grupo es irregular, puede ser una dificultad enorme, sobre todo si el grupo en cuestión no es divisible por dos o por tres, caso del Cinquillo, aunque se podría exponer teóricamente de la siguiente forma:



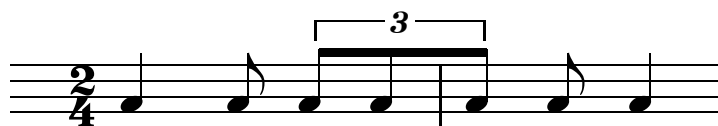
O también, este otro caso:



Vuelvo a repetir que las combinaciones pueden ser enormes, sin contar con las variantes irregulares de cada grupo en concreto, que hacen que busquemos otras formas de ejecutar estos grupos que, aunque no consiguen una exactitud total como ésta, son en muchos casos más factibles y sencillas. Hablaré de ellas más adelante.

Hacer los grupos de valoración especial en la subdivisión propia del compás que estemos usando en ese momento es fundamental e insustituible en 2 casos, aparte de aquel en que otra voz realiza dicha subdivisión. Estos dos casos son:

- a) El uso de compases de tiempos desiguales.
- b) La aparición de un grupo de valoración especial a caballo entre dos compases, o entre dos tiempos del mismo compás, por lo que abarca subdivisiones de uno y de otro. Entre los muchos ejemplos que pueden darse, el más común es el caso del tresillo en dos subdivisiones, una en cada tiempo:



La forma de hacer este ejemplo es la misma que se usa para hacer el tresillo normalmente, sólo que los pulsos implicados son el último de un tiempo o compás, y el primero del siguiente, por lo que son dos tiempos los que hay que subdividir:

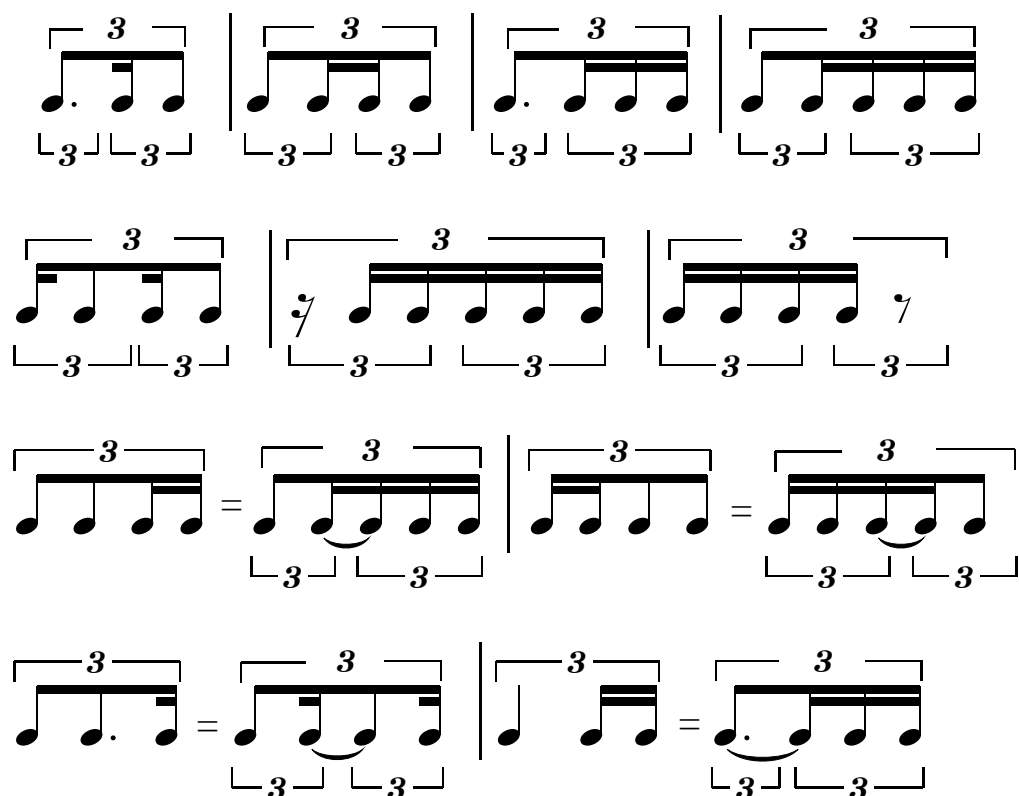
1 2 2'5 1 1'5 2

El procedimiento para hacer cualquier otro grupo que se encuentre en estas mismas condiciones es, al igual que en el caso anterior, el mismo que si dicho grupo ocupa sólo un tiempo o parte de él.

Queda por exponer un caso también muy común, que es el Seisillo ocupando dos partes, o bien, el Tresillo irregular que produzca una subdivisión en seis de cada parte que ocupa. En este caso no habría que pensar dichas subdivisiones, sino sólo "partir" el Seisillo por la mitad:

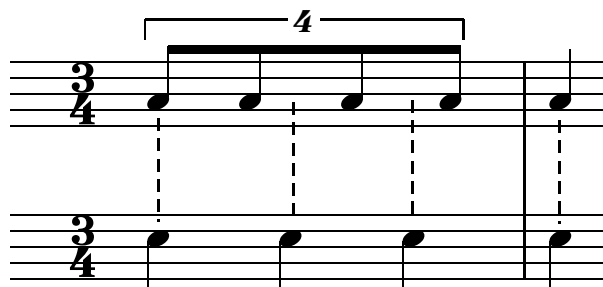
1 2

De esta manera, quedan tres subdivisiones en cada parte, lo que quiere decir, que se convierte el Tresillo irregular en dos tresillos que valen la mitad. Expongo algunas de las muchísimas variantes que pueden darse:



En resumen, la forma de ejecutar cualquiera de estos tresillos, u otros que no he escrito, es hacer tres subdivisiones en cada parte, aunque para ello haya que descomponer alguna figura en dos mitades ligadas. No hay que decir que no se debe de acentuar la primera nota de cada parte, sino que hay que hacer todas las notas iguales en intensidad.

Por otro lado, hay que tener presente, y esto es muy importante, que el uso de las subdivisiones para realizar correctamente los grupos de valoración especial anteriores sirve para hacernos comprender y para estudiar dichos grupos de valoración especial, hasta conseguir, por medio de la práctica, crear unas relaciones y unos puntos de referencia entre las figuras que componen el grupo y los pulsos que ocupa éste, que eviten que el contar las subdivisiones impida la fluidez y flexibilidad que todo ritmo debe tener. Sirva esta advertencia, por extensión, para cualquier subdivisión que produzca el efecto antes expuesto. De esta manera, lo que realmente debe quedar es lo esencial, como en este ejemplo:

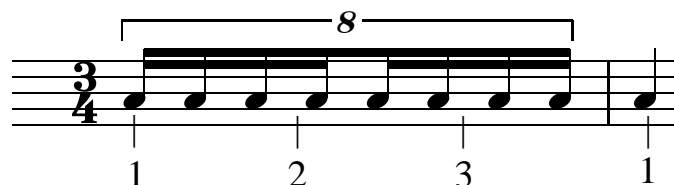


En las ocasiones en que la utilización de la fórmula general anteriormente expuesta sea muy complicada, por ser muy grande la dificultad para hacer el grupo de valoración especial con ella, podemos apelar a otro procedimiento que, si bien no es tan exacto, facilita enormemente la realización del grupo. Este procedimiento consiste en dividir el número total de figuras mínimas del grupo, descomponiendo si es necesario las figuras o silencios más grandes, entre el número de partes que ocupa dicho grupo, correspondiendo a cada parte el número de notas que se dé como resultado de la división. La falta de exactitud de este sistema ocurre por no ser nunca una división exacta, y por tanto, el resultado siempre tendrá decimales. Si la división fuera exacta el grupo no sería de valoración especial, o sería un grupo de valoración especial mixto, es decir, compuesto por otros grupos de valoración especial, como es el caso de un Nonillo (9 figuras) ⁽¹⁾, que puede estar integrado por tres tresillos, si son tres partes las que ocupa:



La forma de dar la mayor exactitud a este sistema consiste en aplicarlo, y repetir el grupo insistentemente, haciendo los pulsos donde aproximadamente corresponden, hasta conseguir acercarse lo más posible a la perfección.

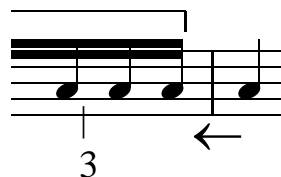
Se puede ver el funcionamiento de este sistema sobre un ejemplo práctico:



Si dividimos ocho (número de figuras) entre tres (número de partes), nos dará un resultado de 2'6 figuras, que entran en cada parte. La manera de calcular este número es el siguiente: se coloca el primer pulso coincidiendo, naturalmente, con la primera figura del grupo; para calcular el segundo pulso se cuentan dos figuras y dos tercios de la tercera, por lo que dicho segundo pulso coincidirá con el tercer tercio de la tercera figura; y para calcular el lugar donde debe de ir colocado el tercer pulso, en este caso, el último, empezaremos a contar inversamente, desde la figura siguiente al grupo (no desde la última figura del grupo), hacia atrás, hasta llegar al lugar exacto, que en este caso

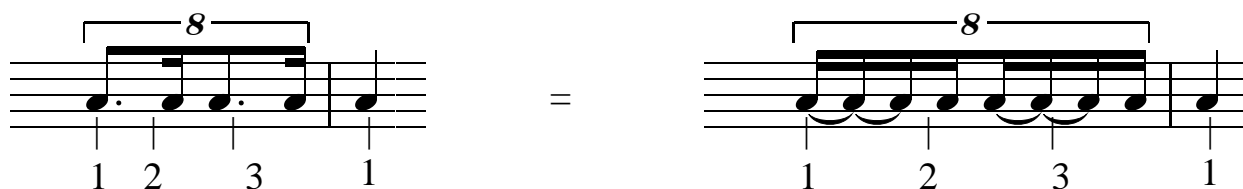
⁽¹⁾ Siempre que nombre un grupo de valoración especial de un número determinado de figuras, se entiende que dicho número se refiere a figuras de valor mínimo, dentro de las que integran el grupo.

sería en el segundo tercio de la sexta figura, o lo que es lo mismo, un poco antes de la penúltima figura del grupo:



El procedimiento de contar hacia atrás siempre será necesario para calcular el último pulso que abarque el grupo, cualquiera que sea el número de estos pulsos.

Cuando el grupo sea irregular hará falta descomponerlo para averiguar dónde "caen" los pulsos, entre las figuras mínimas, para luego realizar dicho grupo por medio de ligar las subdivisiones necesarias para cada figura real, pensando mentalmente dichas subdivisiones:

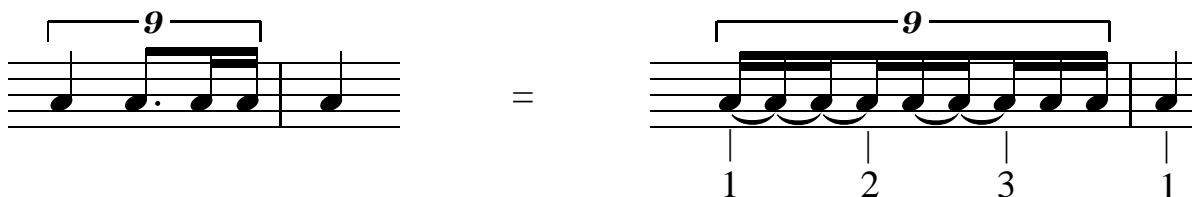


El número de grupos distintos que puedan existir es infinito, por lo que intentar explicarlos todos es totalmente imposible. El sistema para realizarlos es el ya explicado, es decir, reducir el grupo a un número de subdivisiones iguales, dividir dicho número entre las partes que ocupe, y unir las subdivisiones necesarias.

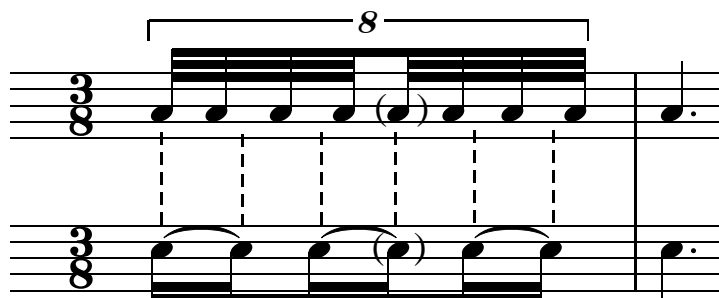
En la práctica y en el manejo que tenga el intérprete está también el buscar los recursos necesarios para facilitar la realización del grupo. Por ejemplo, a no ser que por circunstancias de medida en otra voz o en la otra mano (caso de los pianistas), haya que dividir obligatoriamente el grupo entre un determinado número de pulsos, nosotros podemos cambiar mentalmente la subdivisión, aunque dicha subdivisión no coincida con la propia del compás, si con ello se puede facilitar la realización del grupo. Si nosotros hemos de hacer el Octillo anterior ocupando un tiempo de un compás de subdivisión ternaria, pero podemos cambiar la subdivisión a binaria sólo para hacer el grupo, como ya vimos ⁽¹⁾, desaparecerá por completo la dificultad de dicho grupo.

También hay que ver si la descomposición en figuras mínimas del grupo nos da un número divisible por 2 ó por 3, o dicho número corresponde a un grupo mixto como el seisillo en dos partes, o el nonillo en tres, por ejemplo:

⁽¹⁾ Véase página 1.



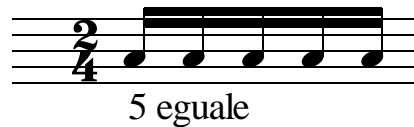
Aunque he usado para explicar el tema anterior el ejemplo del Octillo ocupando tres partes, por considerarlo el más claro para ello, he de decir que hay otra forma de realizar dicho ejemplo. Esta forma consiste en pensar los tres pulsos que ocupa dicho grupo de valoración especial como seis subdivisiones, es decir, hacer ocho notas sobre seis subdivisiones, o lo que es lo mismo, dos grupos de cuatro notas sobre tres subdivisiones cada uno:



Ésta sería la forma de realizar el Octillo en seis (sin ligaduras), pero la dificultad crece al hacer los 3 pulsos, pues la 1ª nota del 2º grupo de 4, puesta entre paréntesis, no coincide con ningún pulso, sino con la subdivisión del 2º, por lo que a la dificultad de hacer 4 contra 3 se une la necesaria descomposición mental de cada pulso en 2 subdivisiones.

Grupos excepcionales de figuras

Dentro de los grupos de figuras con características especiales están incluidos también, además de los grupos de valoración especial de cualquier número de notas, aquellos grupos excepcionales de más o menos figuras de las que les correspondería según la clase de figura en que estuvieran escritos, que no reducen ni amplían el valor de éstas, según tengan más o menos de las que tendría un grupo normal, respectivamente, sino que mantienen la misma duración que si el número de figuras fuera, valga la redundancia, el normal:



Estos grupos se indican, como se ve en el ejemplo, con el número indicador de las figuras integrantes del grupo, seguido de la palabra "eguale", que significa que dichas figuras no varían su valor, es decir, que si una semicorchea en un grupo de cuatro, que son las correspondientes a un tiempo de 2/4, dura, por ejemplo, 0,4 segundos, esa es la duración de cada una de las semicorcheas que forman el grupo excepcional:

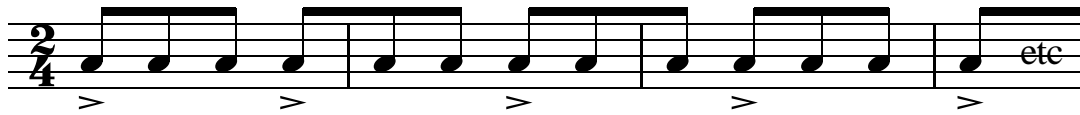


Por tanto, hay que realizar el grupo excepcional de manera que todas sus figuras tengan el valor correspondiente a una normal, aunque para ello debamos de frenar o acelerar el movimiento de la mano en el momento de hacerlo, según haya más o menos figuras, respectivamente, dentro del grupo.

Tenemos, que procurar, a la hora de hacer este grupo, guardar estrictamente el valor de cada figura como si fuera normal, sin tender a correr, si hay más figuras de las que corresponden, o a retrasarnos, si hay menos. En una palabra: no confundamos grupo excepcional con grupo de valoración especial.

Formas extrañas de escritura musical

Hay veces que, aunque se usen compases normales, la figuración escrita no coincide con lo que podríamos llamar "escritura normal" de ese compás, sino que los sonidos se agrupan de forma distinta y se acentúan notas a capricho del compositor o bien, siguiendo un orden preestablecido, forma muy común en casos como el siguiente:



que produce un ritmo constante, no coincidente con los acentos propios del compás. De este estilo pueden existir casos más complicados, como éste:

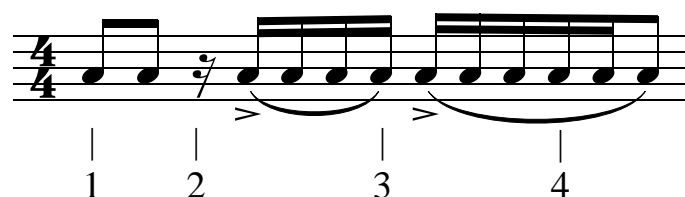


De cualquier manera, si el compás que se usa es uno normal, hay que medirlo como tal, haya la figuración que haya, pues la elección de un compás u otro no es fruto de un capricho, sino una necesidad provocada por las circunstancias de la obra en general. Si pensamos que hay muy poca música escrita exclusivamente para una voz o un solo instrumento homófono, es más que probable que mientras una voz o instrumento realizan un ritmo contrastado, otros ejecuten una música más acorde con el compás en cuestión.

Formas de escribir la música hay muchas, en especial en la combinación de silencios, o en la acentuación y barrado de las figuras, por lo que es fundamental contar mentalmente los tiempos y las partes del compás, e incluso analizar el fragmento nota a nota. Por ejemplo, en este fragmento:



podemos pensar, a primera vista, que está mal escrito y que sobra el silencio, pero si lo analizamos, veremos que está correctamente. La duda la produce el barrado, pues los tiempos serían los siguientes:

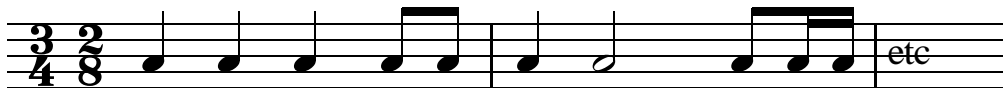


Como este ejemplo puede haber miles, que se deben de resolver de igual o parecido modo.

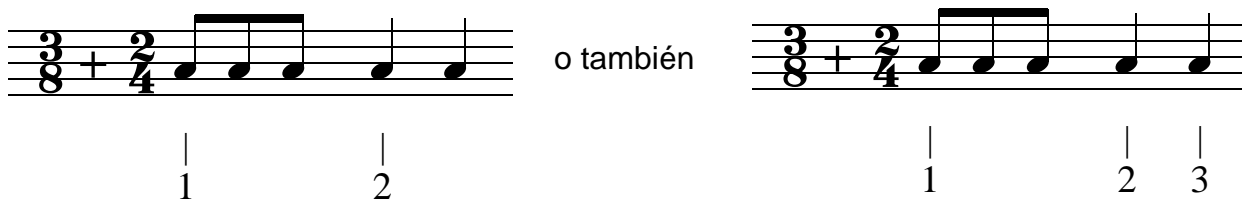
Compases de fracción añadida

Cuando el compositor quiere conseguir un ritmo constante y asimétrico, más asimétrico que el que se desprende del uso de los compases de amalgama de igual denominador, o de sus derivados, los compases de tiempos desiguales, puede conseguirlo con la ayuda de la unión en uno solo de dos compases cuyas características los hagan muy diferentes uno de otro, en cuanto a duración de cada compás, y al tipo de figuras que entran en ellos. Se puede decir que son dos compases alternados, que funcionan como un compás de amalgama cuyos compases integrantes no tienen el mismo denominador.

Las amalgamas que se pueden conseguir son muchas, y según las características de los compases integrantes, se medirán de una forma o de otra. La forma de escribirlos es la misma que en cualquier compás alternado: se escriben los compases en el orden en el que se van a suceder, bien seguidos, o bien con un signo "+" entre ellos:



Si la duración total de ambos compases es parecida, y la figuración permite que se realice el compás a una mediana velocidad, se puede marcar dando el valor de un tiempo a cada compás, y haciéndolo como si fuese un compás de tiempos desiguales, manteniendo mentalmente la igualdad de figura:



En el 2º caso, este compás equivaldría al 7/8. La figura que hay que tomar como unidad para la igualdad de la equivalencia debe ser la figura unidad de tiempo o de compás, del compás más pequeño de los dos. Expongo a continuación dicha figura en los compases citados anteriormente:

$$\frac{3}{4} + \frac{2}{8} \quad \text{♪} = \text{♪}$$

$$\frac{4}{4} + \frac{2}{16} \quad \text{♪} = \text{♪}$$

$$\frac{3}{8} + \frac{2}{4} \quad \text{♪} = \text{♪}$$

Esto no quiere decir que en alguna ocasión sea más fácil tomar otra figura como unidad, pues lo más importante es, siempre, guardar la relación de igualdad entre ellas.

Aunque se puede dar una amalgama como la de $\frac{3}{8} + \frac{2}{4}$, hemos visto que dicha unión recuerda a los compases de tiempos desiguales en los que no hay demasiado contraste entre los tiempos. Por tanto, los compases a que se refiere este tema son aquellos donde hay bastante diferencia entre la duración de uno y de otro. La forma más factible de marcar dichos compases es la de dar un pulso a cada tiempo del compás más grande, y abarcar el total del compás más pequeño en otro pulso, como en este ejemplo:

$\frac{3}{4} + \frac{3}{8}$

1 2 3 4 1

Dicha amalgama de compases se puede marcar con un número de tiempos igual al número total de pulsos que haya dentro de ella:

$\frac{3}{4} + \frac{3}{8}$

1 2 3 4

o bien, diferenciando cada compás:

The image shows musical notation for a sequence of measures. It starts with two measures of 3/4 time, each containing a quarter note. This is followed by a measure of 3/8 time containing a triplet of eighth notes. Below the notes are vertical lines indicating fingerings: 1, 2, 3, 1. To the right of the notation are two diagrams of a triangle with vertices labeled 1, 2, and 3. The first diagram shows a curved line connecting vertices 1 and 3, with a vertical line from 1 to 2 and a diagonal line from 3 to 2. The second diagram shows a vertical line from 3 to 1, a diagonal line from 3 to 2, and a vertical line from 2 to 1. The word 'ó' is placed between the two diagrams.

Cuando la diferencia de duración entre los dos compases es muy grande, es posible, incluso, incluir el compás pequeño junto con el primer o último tiempo del compás grande, según esté situado, respectivamente, al principio o al final de la amalgama:

The image shows musical notation for a sequence of measures. It starts with a measure of 4/4 time containing four quarter notes. This is followed by a measure of 1/16 time containing a single sixteenth note. Below the notes are vertical lines indicating fingerings: 1, 2, 3, 4, 1. A bracket is drawn over the last two notes of the 4/4 measure.

Para hacer correctamente la semicorchea anterior hemos de descomponer mentalmente la última negra, y hacer el cuarto tiempo como si tuviera 5 semicorcheas. De cualquier forma, hay que tener en cuenta que, si se usa este último procedimiento, se debe de tratar al compás pequeño como tal, con su acentuación y personalidad propia, sin considerarlo tan sólo como un alargamiento de uno de los tiempos del compás grande.

A este último grupo de compases es al que se llama propiamente Compases de fracción o valor añadido, en los cuales, el compás pequeño se convierte en una fracción que antecede o sigue normalmente al compás grande ⁽¹⁾, que se marca como tal. La forma de expresarlo es indicando el compás grande seguido de una fracción indicadora del valor del compás pequeño, en relación con la duración de un tiempo del compás principal:

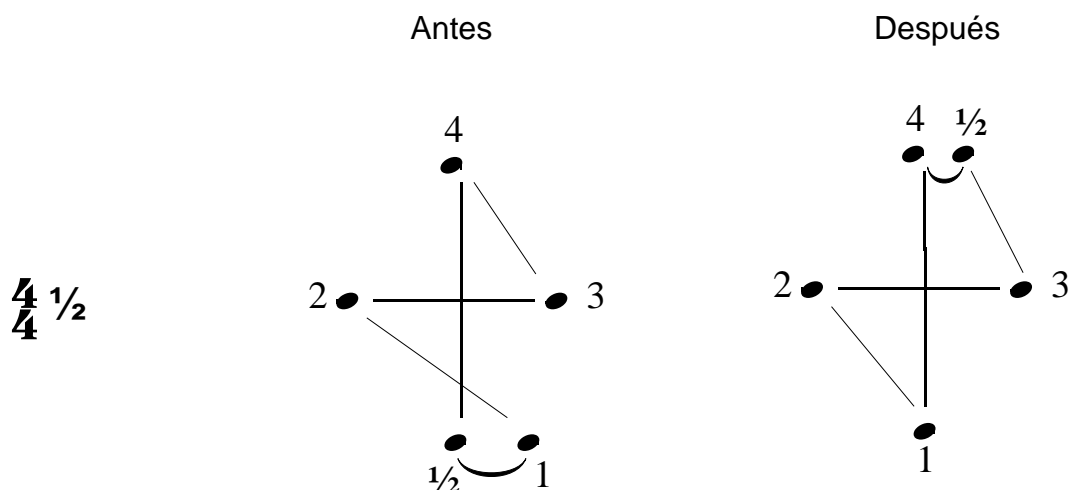
The image shows musical notation for a sequence of measures. It starts with a measure of 4/4 time containing four quarter notes. This is followed by a measure of 1/2 time containing a single half note. The time signature 4/4 is written at the beginning of the first measure.

The image shows musical notation for a sequence of measures. It starts with a measure of 3/8 time containing a triplet of eighth notes. This is followed by a measure of 1/4 time containing a single quarter note. The time signature 3/8 is written at the beginning of the first measure.

⁽¹⁾ Excepcionalmente, la fracción puede encontrarse entre los tiempos del compás grande.

La colocación de la fracción antes o después del compás principal es indiferente en el primer compás, pero se debe de mantener el orden de ese primer compás durante todo el fragmento, o hasta que se indique otra cosa.

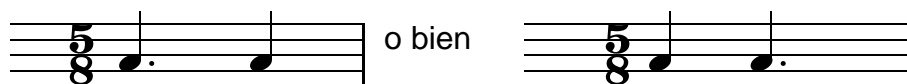
Para medir un compás de estas características, y aunque se puede incluir la fracción añadida junto con el primer o último tiempo del compás principal, según el lugar donde esté colocada, lo mejor es dar un pulso a la fracción y otro a cada uno de los tiempos del compás, marcando los tiempos como si de un compás normal se tratara, y marcando la fracción abajo o arriba, es decir, repitiendo el primer o último tiempo, según se encuentre antes o después del compás principal, respectivamente:



Para dar el valor exacto a la fracción añadida hay que descomponer mentalmente el tiempo del compás principal que esté junto a ella, en figuras iguales a la, o las que forman la fracción, al igual que en cualquier cambio de compás de los que hemos visto:



Hay que diferenciar claramente el compás de fracción añadida y el compás de amalgama que tenga el mismo número de figuras, como ocurre en $\frac{2}{4} \frac{1}{2}$ y en $\frac{5}{8}$. El compás de amalgama reparte sus figuras integrantes en dos tiempos o pulsos, en el caso del $\frac{5}{8}$:



mientras que en el compás de fracción añadida dicha fracción permanece individualizada e independiente del resto, ya sea antes o después:



Compases de fracción restada

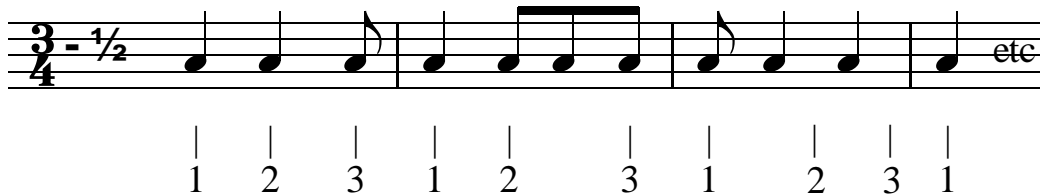
Pueden existir compases a los que, en lugar de añadirles una fracción de tiempo, se les reste dicha fracción. Un ejemplo de la indicación de un compás de estas características podría ser el siguiente:



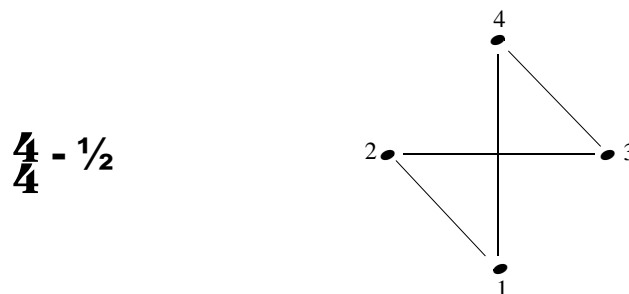
El significado de esta indicación es que al compás del ejemplo se le resta un fracción de 3/4 de tiempo, por lo que el último tiempo queda reducido a 1/4 de su valor.

La diferencia entre este compás y un compás de fracción añadida cuyo valor total es el mismo es la siguiente: en el compás de fracción añadida, dicha fracción es independiente del resto del compás, mientras que en el compás de fracción restada se trata de un compás normal que tiene un tiempo más corto, que normalmente es el último.

Al no haber fracción independiente, la figuración del compás puede ser de tal forma que el tiempo corto se integre en los demás sin que exista separación visible, quedando tan sólo la sensación de cojera rítmica que se busca:

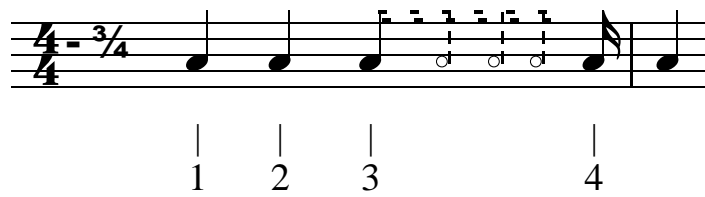


La forma de medir los compases de fracción restada es marcando los tiempos como si de un compás normal se tratara, y haciendo más corto uno de ellos:

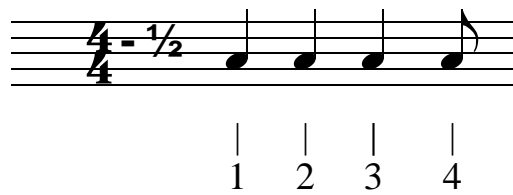
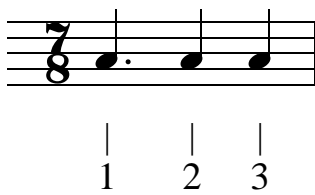


Repito que la función del compás de fracción restada no es la de hacer resaltar una determinada fracción, sino la de recortar uno de los tiempos del compás normal.

Para realizar correctamente el tiempo de compás más corto, se subdivide el tiempo anterior en fracciones iguales al valor de dicho tiempo corto:

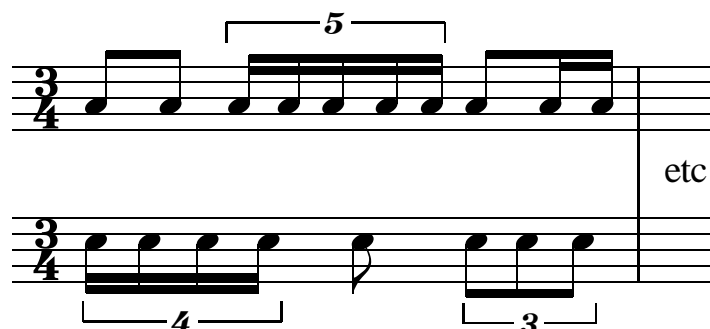


Los compases de fracción restada se diferencian de los compases de amalgama con valor total similar en la distribución de tiempos, como ocurría con los compases de fracción añadida:



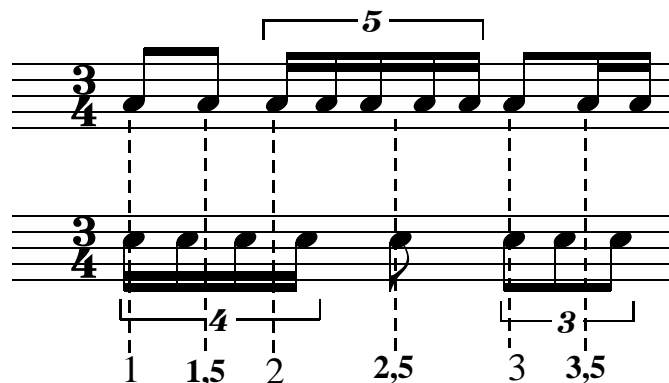
Polirritmia y Polimetría

El uso que se puede hacer de todos los elementos vistos hasta ahora, sean grupos de valoración especial, cualquier otra fórmula rítmica o cualquier clase de compás o agrupación de varios de ellos, puede darse en un ritmo homogéneo, o bien en una combinación de varios ritmos combinados simultáneamente, llamada Polirritmia, como la siguiente:



En el caso de que exista polirritmia, habrá que añadir a la dificultad de pensar cómo se hacen las fórmulas rítmicas que haya en cada ritmo independiente, la dificultad de estar oyendo a la vez otro u otros ritmos distintos al que estemos realizando en ese momento, con figuraciones que chocan constantemente unas con otras, etc.

La mejor forma de realizar un polirritmo creado por la distinta figuración de varias voces es centrarse en la voz que esté a nuestro cargo, en el caso de que sea cantada o ejecutada con un instrumento homofónico, aunque hemos de fijarnos en las demás voces, y buscar como puntos de referencia los pulsos comunes a todas las voces, que deben de existir, por muy escondidos que se encuentren bajo el peso de todas las combinaciones rítmicas que haya. Los pulsos comunes del ejemplo anterior son:



Buscando dichos pulsos, las fórmulas rítmicas podemos hacerlas pensando la subdivisión necesaria en cada caso, de las formas que ya conocemos.

Si el instrumento es polifónico y tiene que realizar todos los ritmos a la vez, debe igualmente de buscar esos pulsos comunes y ver qué notas de una voz coinciden con las de otra voz, entre qué notas deben hacerse las que no

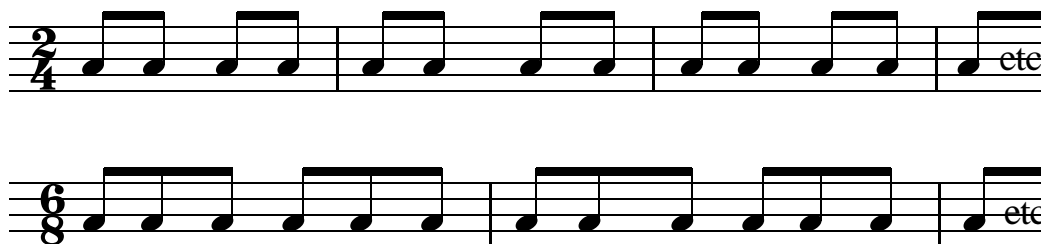
coinciden, etc. Para ello deberá, si es necesario, subdividir y volver a subdividir hasta encontrar la pulsación mínima común a todas las voces.

Cuando lo que existe no es la combinación simultánea de varios ritmos distintos, sino varios compases simultáneos, estamos ante una Polimetría. La polimetría no tiene demasiada complicación desde el punto de vista de la subdivisión, puesto que lo que diferencia a unas voces de otras es su diferente descomposición en partes fuertes y débiles, que provoca un contraste entre unas partes y otras, coincidiendo a veces las fuertes con las fuertes y otras veces las fuertes con las débiles:

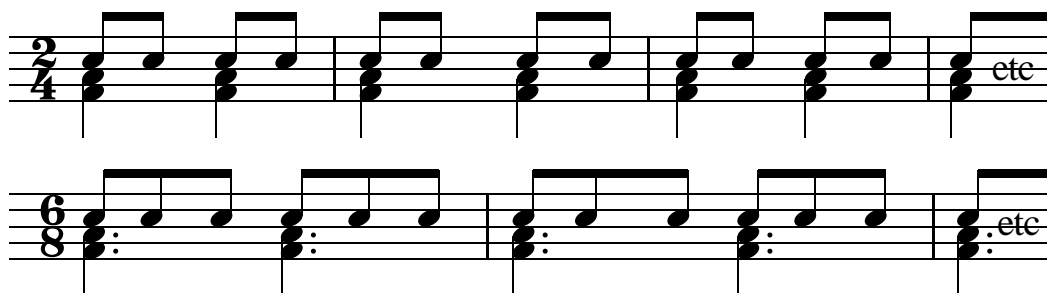


La polimetría no se crea acentuando las partes fuertes de cada compás, pues ya la misma figuración delimita sus propios puntos de apoyo, como el ejemplo anterior. No quiere decir esto que no se puedan acentuar determinadas notas, si es deseo del compositor, y para ello lo ha indicado así.

La existencia de polimetría no implica que exista a su vez polirritmia, así como la existencia de polirritmia no influye en que exista a su vez polimetría. El caso más puro de polimetría es aquel en que hay una sucesión de figuras iguales en todas las voces:



En el ejemplo anterior, sí habría que hacer notar, aunque fuera sólo ligeramente, una pequeña pulsación más fuerte en la primera nota de cada tiempo, pues si tomamos aisladamente dicho ejemplo, ejecutando todas las notas con la misma intensidad, será prácticamente imposible distinguir un compás de otro. Sin embargo, la música no consiste normalmente en una línea melódica aislada, sino que dicha línea melódica está acompañada por un fondo armónico que señala cada pulso fuerte sin necesidad de acentuar ninguna nota, pues se trata simplemente de agrupar más sonidos en lugares determinados, lo que produce en dichos lugares una mayor intensidad, provocada por la suma de esos sonidos:



Cuando además de producirse polimetría se produce polirritmia (cosa que ocurre siempre, menos cuando las figuras de una voz y otra son iguales), y se utiliza para su realización un instrumento polifónico, se debe de actuar como en cualquier caso de polirritmia: hay que subdividir mentalmente las figuras hasta encontrar una figuración común a todas las voces.

El ritmo libre y puro

El Ritmo es uno de los elementos fundamentales de la música, junto con la Melodía y la Armonía, y es, de los tres, el más natural. El ritmo se encuentra en cualquier lugar y no tiene partes fuertes ni débiles. Esas partes fuertes y débiles son creadas por la melodía o por la armonía. Cuando oímos el tic-tac de un reloj, por ejemplo, esos pulsos son todos iguales en intensidad, y es nuestro cerebro el que crea unos golpes más fuertes que otros, dividiendo o agrupándolos de forma binaria o ternaria.

El Compás es una creación del cerebro humano para ayudar a ese sentimiento binario o ternario por medio de las partes fuertes y débiles, que no tienen por qué ser las mismas que producen la melodía o la armonía, es decir, si en el fluir de la música hay que acentuar determinadas notas, dichas notas no han de coincidir, ni mucho menos, con las llamadas partes fuertes pertenecientes al compás. La única función del compás es la de ayudarnos a contar los pulsos naturales del ritmo, para saber que si en un fragmento musical hay un número determinado de pulsos, nos encontramos en el primero o en el quinto de esos pulsos, por ejemplo. El compás es necesario para esa función y, por el mismo motivo, sirve para que un grupo de intérpretes que realicen cualquier música puedan ponerse de acuerdo en cuanto a las notas que coinciden en cada voz. En resumen, el compás produce unos puntos de referencia que sirven simplemente para que el intérprete no se pierda.

La evolución de la música a través de los siglos ha hecho que la línea melódica sea cada vez más libre. Si en la Época Barroca o Clásica los "ictus" de las partes constitutivas de la melodía, como son la Frase y sus subdivisiones, eran más o menos regulares, en el sentido de distancia en cuanto a número de compases entre unos y otros, que permitían mantener un compás igual de manera constante, el paso del tiempo ha ocasionado que esos "ictus" no aparezcan de una forma tan regular, sino que, al contrario, cada vez se produzcan de forma más asimétrica, provocando además una salida de la constante y tiránica división binaria y ternaria. Esto ha dado lugar a buscar en nuestro cerebro los puntos de referencia necesarios para controlar los nuevos ritmos que, por ser cada vez más anárquicos y complicados, se nos escapaban de las manos por no ser suficiente la ayuda que nos daban los compases tradicionales.

Si el compositor quiere crear una melodía cuyos puntos de apoyo estén separados, por ejemplo, por 10 pulsos, deberá crear un compás que sea capaz de satisfacer sus deseos, y que produzca esos puntos de apoyo cada 10 pulsos. Esto se puede conseguir de varias formas, bien añadiendo a un compás tradicional un pulso más, bien cambiando constantemente de compás, eligiendo los que se adapten mejor a la estructuración de la melodía, o bien, creando una amalgama de compases que sumen el número de pulsos necesario, como podría ocurrir con el compás de **10/8**. La adopción de un procedimiento u otro depende de las características generales de la línea melódica, de los puntos de apoyo que se deriven de las divisiones de la frase melódica, de los deseos del compositor, etc.

La evolución y liberalización de la línea melódica ha producido que cada melodía concreta necesite una estructuración distinta, es decir, unas combinaciones de compases distintas. Por eso existen todas las clases de compases que hemos visto hasta ahora, y se producen todos los cambios de compases que son posibles. La razón profunda y principal de esto es, en esencia, la búsqueda de ritmos nuevos, la huida de la monotonía.

En las explicaciones de los compases ha habido un factor común a todas ellas: la necesidad de sentir en nuestro interior una pulsación constante fruto de la subdivisión de las partes integrantes de los compases que estuviésemos utilizando en cada momento. Esa pulsación debe de ser común a todos esos compases, y luego se debe de aplicar a los valores que haya escritos, pues en cada valor pueden entrar una o más de estas pulsaciones mínimas. Este es el primer paso, pero ya sabemos que la subdivisión es una ayuda más, y que no debe de atraparnos, quitando fluidez y libertad a la línea melódica. Lo que verdaderamente debe quedar es la sensación de valor, es decir, que nosotros debemos ser capaces de relacionar el valor de una figura con el valor de las demás, y para ello debemos de coger una figura que nos sirva como unidad de pulso y relacionar el valor de las demás con esa unidad, bien sea la mitad, un tercio, el doble, etc.:

1 1 1 2 1 2 1 1/2 1/2 3 1 1

También debemos de ser capaces de cambiar la unidad de pulso que estamos utilizando en ese momento por otra que sea el doble o la mitad, según nuestras necesidades, como puede ocurrir si existe una fracción suelta más pequeña que la unidad, o si aparece un grupo de valoración especial que subdivida pulsos más grandes que el tomado como unidad:

En el primer ejemplo, para hacer la corchea hemos de dar un pulso que corresponde a la mitad de los demás. En el segundo ejemplo hemos de cambiar la pulsación al doble para hacer el cinquillo, pues es mucho más fácil realizar dicho cinquillo con dos pulsos que con cuatro.

Si nosotros somos capaces de sentir esa pulsación y de cambiarla cuando sea necesario, dejaremos de depender del compás, por lo que éste podrá desaparecer. Lo único que quedará será una medición por medio de la mano, con todos los golpes abajo, de cada pulso que demos, o incluso prescindiremos hasta de la mano, si tenemos la suficiente preparación como para hacer esos pulsos mentalmente. Dejaremos de pensar en partes fuertes y débiles para centrarnos solamente en el valor absoluto y relativo de cada nota o silencio que vaya apareciendo.

ÍNDICE

- Grupos de Valoración especial subdivisibles.....	1
- Grupos excepcionales de figuras.....	17
- Formas extrañas de escritura musical.....	18
- Compases de fracción añadida.....	20
- Compases de fracción restada.....	24
- Polirritmia y Polimetría.....	26
- El ritmo libre y puro.....	29