

**ADIESTRAMIENTO ELEMENTAL  
PARA MUSICOS**

de  
**PAUL HINDEMITH**

Editores originales:  
**ASSOCIATED MUSIC PUBLISHER in NEW YORK**  
**y SCHOTT & C<sup>o</sup>. Ltd. - LONDRES**

**RICORDI**

**Título original de la obra**

**ELEMENTARY TRAINING FOR MUSICIANS**  
(II<sup>a</sup> edición revisada por el autor en 1949)

**Traducción de**  
**EMILIANO AGUIRRE**

Copyright 1946, by Associated Music Publishers, Inc.

ISBN 950-22-0081-0 Ricordi Americana S.A.E.C.

RICORDI AMERICANA S. A. - Buenos Aires. Editores exclusivos de la versión española.  
Todos los derechos de la presente edición están reservados para todos los países.

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723.

**TABLA DE MATERIAS**

	PÁG.
<i>Prefacio</i> .....	VII
<b>CAPÍTULO I:</b>	
Negras, blancas y redondas (y sus silencios) .....	3
Sonidos agudos, medianos y graves .....	6
<b>CAPÍTULO II:</b>	
Compases de $\frac{2}{4}$ y $\frac{4}{4}$ .....	9
Clave de sol y los sonidos fa, sol, la, si .....	12
<b>CAPÍTULO III:</b>	
Corcheas y semicorcheas .....	17
Los sonidos mi y do <sup>1</sup> .....	23
<b>CAPÍTULO IV:</b>	
Compás de $\frac{3}{4}$ , blancas con puntillo, ligaduras de prolongación .....	30
Los sonidos re y do; octava; líneas adicionales; octavas 1 y 2 .....	36
Ligadura de expresión; división silábica; anacrusa; acentos dinámicos .....	37
<b>CAPÍTULO V:</b>	
Negras y corcheas con puntillo (y sus silencios) .....	45
Octava -1; escala mayor; $\frac{5}{4}$ y $\frac{6}{4}$ ; semitonos diatónicos y cromáticos; armaduras de clave .....	51
<b>CAPÍTULO VI:</b>	
Indicación de tiempo de compases simples que llevan como denominador 1, 2, 8 y 16; indicaciones para movimientos lentos y moderados; cuadrada y redonda con puntillo .....	62
Octavas 2 y 3; el b .....	66
<b>CAPÍTULO VII:</b>	
Notas con doble puntillo (y sus silencios); fusas y semifusas; indicaciones para movimientos rápidos .....	77
Clave de Fa; octava -2; intervalos; quinta y cuarta justas; inversiones .....	82
<b>CAPÍTULO VIII:</b>	
Acentos métricos; compás y ritmo; esquemas gráficos para marcar el compás; síncopa; compases compuestos .....	93
Octavas -3 y -4; tercera y sexta mayores y menores; transporte .....	106

## CAPÍTULO IX:

Tresillos y otras divisiones no comprendidas en las indicaciones de compás .....	115
Segundas y séptimas mayores y menores .....	125
Indicaciones para el cambio de movimiento .....	131

## CAPÍTULO X:

Compases cuyo numerador es 5, 7, etc., y esquemas correspondientes para marcarlos .....	138
Clave de Do en 3 <sup>a</sup> línea (de contralto); intervalos aumentados y disminuidos; primera o unísono; x y bb; transcripción enarmónica; círculo de quintas, círculo de cuartas .....	144
Términos para indicar la intensidad del sonido y el carácter .....	157

## CAPÍTULO XI:

Forma musical .....	159
Clave de Do en 4 <sup>a</sup> línea (de tenor); intervalos que exceden la octava; intervalos subdisminuidos y superaumentados; escala menor (en todas sus formas); Modos Eclesiásticos; escalas relativas mayores y menores; armadura de clave en los modos menores .....	161
Abreviaturas; silencios que exceden del compás; adornos; términos de articulación; escala cromática .....	170
<i>Prefacio a la Segunda Parte</i> .....	183

## DICTADOS:

Para el Capítulo I .....	187
Para el Capítulo II .....	191
Para el Capítulo III .....	196
Para el Capítulo IV .....	201
Para el Capítulo V .....	207
(Discusión sobre el "oído absoluto") .....	208
Para el Capítulo VI .....	210
Para el Capítulo VII .....	214
Para el Capítulo VIII .....	219
Para el Capítulo IX .....	222
Para el Capítulo X .....	226
Para el Capítulo XI .....	230

## P R E F A C I O

El estudiante de música que asiste por primera vez a un curso de armonía está, por lo general, insuficientemente preparado en lo que respecta a los principios básicos que rigen al ritmo, al compás, a los intervalos, las escalas, la notación y a su correcta aplicación. El profesor de armonía, en todas las fases de su enseñanza, tiene que enfrentarse con el hecho de que sus alumnos no tienen bases sólidas sobre las que se pueda construir. No cabe duda de que, salvo en pocos casos excepcionales, los métodos empleados para enseñar esos principios básicos son deplorables. Muchos músicos escogen al azar lo que saben de estas cosas, junto con sus conocimientos acumulados de materias musicales más "prácticas". Otros siguen cursos de Enseñanzas Elementales, pero, por lo general, estos cursos sólo proveen una cierta cantidad de información casual; y aún si en algunos cursos subsiguientes de Dictado, se hace un débil intento para llenar los huecos dejados en los comienzos, resulta imposible conseguir ninguna enseñanza fundamental con un método tan deficiente.

Este libro pretende dar una serie de ejercicios que, si se aplican correctamente, deben proporcionar infaliblemente tan fundamental conocimiento teórico. No es en absoluto el primer intento extenso para discutir el material elemental, ni tampoco pretendo presentar ese material de manera original. Su contenido ha sido antes expuesto y explicado incalculables veces, y hay algunos libros excelentes en varios idiomas sobre este tema. Pero para comprender los mejores libros sobre este asunto y para hacer de ellos un empleo provechoso, hay que ser ya un músico muy avanzado. Tal músico encontrará en ellos un excelente resumen de material básico, pero un principiante sólo podrá asimilar con dificultad la acumulación de hechos y procedimientos, o seleccionar lo que pueda serle útil. Más aún, los ejercicios proporcionados por esos libros (cuando proveen de ellos) son insuficientes.

Por otra parte no hay carencia de obras menos extensas, más especializadas, llenas de ejercicios para el principiante. Pero la falla consiste en que esos libros que tratan de dar una instrucción teórica general son: o bien algo anticuados en opiniones y en métodos, o insuficientes para una educación profesional; y en la mayoría de los casos, los ejercicios parecen hechos para satisfacción del autor y para su propia afirmación más bien que para el provecho del estudiante, o son tan áridos que hasta el alumno más dócil no puede ver su relación con la práctica de la música.

Hay numerosos libros de texto para Dictado, canto a primera vista, lectura a primera vista, ejercicios para la afinación, lectura de claves y otras subdivisiones de nuestra materia. Pero quien desee cosechar sus conocimientos escogiéndolo grano a grano en libros comparativamente elaborados sobre temas comparativamente secundarios, tendrá que pasar años en esa parte de su educación musical, lo que después de todo, no es más que una preparación para cosas futuras más importantes.

Un músico formado en el método Solfeo, tal como se practica en países que están bajo la influencia de la cultura musical francesa o italiana, no reconocerá que haya ningún método mejor, y si sabemos el grado comparativamente alto de lectura a primera vista de ejemplos melódicos y ritmicos (más alto aún en la pronunciación rápida de sílabas) alcanzado por estudiantes de este método, estamos tentados de convenir en ello. Pero las desventajas de este método aparecen en el curso de los estudios: es extremadamente difícil hacer llegar a estudiantes así adiestrados a un concepto más elevado de la armonía y la melodía, y conducirlos a una cierta independencia en su trabajo creador. No pueden ellos zafarse de su concepto estrecho de la tonalidad (que por la nomenclatura uniforme para un tono y todos sus derivados, está tergiversada hasta el punto en que lo razonable se convierte en desatino), o bien caen con más facilidad que otros en lo que pretende ser por una nueva libertad: desorden tonal e incoherencia.

Hay aún otros métodos que tratan de remediar la insuficiencia del Solfeo al expresar por toda clase de signos (escritos, hablados y gesticulados) el significado de los sonidos de la escala. Esto abarca desde la información primaria para aficionados, hasta los métodos "funcionales" desarrollados con mayor consistencia. La primera categoría no sirve para el músico profesional —a menos que no deseé especializarse en la enseñanza para aficionados— ya que no lo lleva más allá de los primeros pasos en el concepto espacial (altura del sonido) y temporal (duración del sonido) de la música. La segunda categoría erige agregados a (o en vez de) nuestros ejercicios elementales cotidianos, otros sistemas teóricos cuya asimilación exige más esfuerzo y tiempo que el que puede emplear un músico no especializado en teoría.

Ningún libro de texto por rectas que sean las intenciones del autor, y sea cual fuera la calidad de su plan y contenido, estará libre de críticas. Me imagino fácilmente cuáles serán las objeciones que se harán al presente libro.

Se dirá que es demasiado amplio para ser utilizado por todos. El estudiante que busca sólo una información superficial no desea compilar demasiadas cosas sin interés. Al músico altamente especializado de nuestros días, que conoce a fondo las leyes y procedimientos de su actividad especial, no tenemos por qué suponerlo sabio en todas las materias. Por útil que sea para un futuro director de orquesta el tener cierta experiencia en la lectura de las diversas claves, sería una pérdida de tiempo para un pianista aturullarse con problemas tan específicos. Cantar las notas justas en el tiempo requerido podrá ser prove-

choso para un cantante, pero ¿cuándo se le pedirá a un violinista que haga tal cosa? El violinista en cambio debe aprender a leer con rapidez notas agudas con varias líneas adicionales, mientras tal rapidez no será útil a un timbalista. Los requisitos previos esenciales para el ejecutante de una orquesta serán completamente insignificantes para un virtuoso, el aumento de conocimientos teóricos no mejorará instantáneamente la ejecución de un violoncelista; una experiencia musical práctica no es necesariamente la tela de juicio para la calidad de un compositor o las ideas de un teórico.

Hay una sola contestación a tales objeciones: son infundadas. Ante todo; los ejercicios de este libro no han sido escritos para la información superficial del aficionado (si bien una obra de esta clase no puede perjudicarlo, si se interesa en ella). Las palabras "para músicos" en el título de este libro define claramente su propósito. Por otra parte, las objeciones a una enseñanza elemental completa para músicos —tal como se la ha intentado en este libro— sólo pueden ser expresadas por aquellos que se contentan con el general desmejoramiento de la educación musical actual.

Parecen haber pasado los tiempos en los que nadie era considerado como músico cabal si no poseía, además de su habilidad en su especialidad instrumental o vocal, un conocimiento completo de los sencillos mecanismos de la música. ¿Puede la mayoría de los grandes virtuosos actuales soportar la comparación de sus conocimientos teóricos con los de Liszt, Rubinstein o Joachim? ¿No se lamentarán muchos de ellos amargamente por haber sido ejercitados con exceso en su especialidad durante su juventud, y no lo suficiente en otras materias musicales? Los conocimientos teóricos por cierto no mejorarán directamente la técnica de digitación de un violinista, pero ¿no podrán ampliar su visión musical e influenciar su habilidad interpretativa? Si nuestros ejecutantes —instrumentistas, cantantes y aún directores— tuvieran un conocimiento más profundo de la esencia de las obras musicales, no nos enfrentaríamos con lo que parece haberse convertido en una regla en las ejecuciones superficialmente barnizadas de hoy en día: el repiqueteo de un trozo sin ninguna articulación lógica, sin la menor penetración profunda de su carácter, movimiento, expresión, significado y efecto o la distorsión super-individualista de las ideas de la obra de un compositor.

Lo mismo es válido para los cantantes: nadie niega que muchos de ellos tienen éxito en su carrera, no por haber demostrado un extraordinario talento musical, si no porque les tocó en suerte tener buenas voces. A cuenta de esta ventaja un cantante está generalmente dispensado de todos los conocimientos musicales que no sean los más primitivos, conocimientos tales como los que podría aprender cualquier inteligencia normal en pocas semanas de esfuerzo inteligente. Muy raro es hoy por hoy el cantante que pueda hacer lo que suponemos ser la más normal de todas las actividades de un cantante: entonar un sonido en cualquier intervalo, aun si no forma parte de una simple pro-

gresión por grados o de una melodía basada en el acorde roto fácilmente captable, y si no es sostenido directamente por su acompañamiento. ¿No sería provechoso para un cantante ser educado por medio de un curso severo de Enseñanza Musical general? No dañaría seguramente su voz la adquisición de un conocimiento adicional que, bien no aumentaría de inmediato sus progresos vocales, no comprende más que ese mínimo de reglas básicas que todo músico profesional está obligado a conocer.

Admitámoslo, un compositor puede tener magníficas ideas sin estar respaldado por una experiencia práctica muy desarrollada. Pero ¿es realmente posible imaginar que sin tal experiencia hubiera sido capaz de presentar sus ideas bajo su forma más concisa y desarrollarlas exhaustivamente? Debido a la decadencia general de tal experiencia, el compositor, venerado antes como un super-músico, ocupa hoy una de las últimas filas de la musicalidad en tanto cuanto a ésta como oficio concierne. ¡Cuán pocos son los compositores actuales cuyo perfeccionamiento está basado en sus actividades como instrumentistas o cantantes, actividades consideradas antaño como la única base sólida y estable para la composición! Con demasiada frecuencia vemos que un joven que ni física ni intelectualmente es bastante apto para ningún estudio instrumental ó vocal, encuentra un sitio cómodo e indiscutido en el campo de la composición. En muchos casos, la decisión de dedicarse a compositor se basa tan sólo en el talento musical necesario para escuchar discos y darlos vuelta en el momento apropiado (cuando un cambia-discos mecánico no elimina hasta este último resto de "actividad" musical). ¿Es de extrañar pues que cualquier tocador de trompa, machacador de teclas o un simple colegial aficionado a radios y victrolas que no haya escrito su primera sinfonía antes de haber cursado su primer año de Armonía, sea mirado con desprecio por sus compañeros de clase?

Yo creo que dada esta situación, sería bien acogido cualquier método que tendiera a preservar a nuestro noble gremio de los compositores libre de los talentos minúsculos y los no dotados. Ningún aspirante a compositor o futuro profesor de teoría que después de cierta práctica sea incapaz de hacer con facilidad y completamente los ejercicios del presente libro, puede ser admitido a estudios teóricos superiores. Con mayor razón debería ser considerado como inapto para cualquier actividad musical profesional, único procedimiento para la temeraria extirpación de malas yerbas que sería beneficioso para toda la cultura musical.

Para aquellos, sin embargo, que por su inteligencia y dones naturales son admisibles en cualquiera de las ramas de la actividad musical, tal método será la base fundamental para su desarrollo musical posterior. Encontrarán en este libro todo cuanto un músico necesita como preparación para estudios superiores, teóricos y prácticos, ofrecido sin rodeos ni escapatorias. Este libro no ofrece ejercicios de solfeo silábico, puesto que confunden al alumno, rechaza denominaciones

especiales y signos antojadizos, puesto que distraen la atención del objeto principal: el conocimiento de todos los hechos y convenciones básicas de la teoría musical y su representación gráfica tradicional. Este conocimiento es presentado por medio de la forma de trabajo más intensiva: los ejercicios. La gran cantidad de éstos obliga al alumno a practicarlos con seriedad. Queda así demostrado que la Teoría Elemental no puede aprenderse por medio de una información superficial prolongada por uno o dos semestres, o sin el esfuerzo incesante de las facultades intelectuales del alumno. Desde los primeros pasos debe éste convertirse de atento oyente en músico activo. Esto sólo puede llevarse a cabo obligándolo a expresarse. Este tipo familiar de clases de teoría, en la que no se oye jamás una nota de música cantada o tocada, si se exceptúan los acordes machacados en el piano por el profesor, deben desaparecer. Tales clases son tan tontas como lo es el habitual desmembramiento de la Enseñanza Elemental en cursos separados de Teoría y Dictado, o de la Armonía en cursos escritos o ejecutados. Sin duda exige más de un profesor guiar a una clase a través de un curso completo de teoría o armonía, con sus acotaciones a las diferentes secciones de las actividades del alumno, que seguir el camino confortable y carente de imaginación de un curso fraccionado.

Un profesor haragán dará siempre esta disculpa: ¿Cómo puede ser organizada una clase de principiantes, si éstos ni cantan ni tocan decentemente? La respuesta es que el profesor mismo debe hacerlos cantar y tocar –no como cantantes o ejecutantes adelantados pero de tal manera que puedan abrir la boca (*¡voluntariamente!*) y producir sonidos, como lo hace cualquier cantante en un coro. Es muy frecuente encontrar excelentes instrumentistas (sin mencionar a los compositores) que han cursado seis o más años de estudios teóricos, sin haber abierto jamás la boca para la más natural de todas las expresiones musicales! Cuanto es cierto para el canto lo es también para los instrumentos: todo estudiante puede golpear las teclas del piano lo suficiente para tocar ejercicios primarios, y si no está obligado continuamente a seguir reglas de digitación, posición de la mano y otras directivas técnicas, y si le damos tiempo para practicar estos ejercicios, puede hasta desarrollar una especie de habilidad de ejecución elemental despreocupada, que puede ser usada como preparación favorable para un aprendizaje pianístico normal. Lo mismo vale para otros instrumentos, en los cuales, naturalmente, muchos de los ejercicios pueden ser ejecutados.

Después de estas observaciones queda aclarado el fin de este libro: es *actividad*. Actividad tanto para el profesor como para el alumno. Nuestro punto de partida es este consejo para el profesor: Nunca enseñe nada sin demostración escrita y cantada o tocada; refuerce cada ejercicio con otro ejercicio que utilice medios de expresión distintos. Y éste para el alumno: No crea en ninguna afirmación hasta que no le sea demostrada y comprobada; y no comience a escribir, cantar o tocar ningún ejercicio antes de haber comprendido cabalmente sus

fines teóricos. Producir esta clase de actividad obligada, exige del profesor cierto trabajo adicional: en este libro, las reglas están reducidas al mínimo, a su forma más condensada, que en la mayoría de los casos, será demasiado difícil para el término medio de los estudiantes. Por esto el profesor está obligado a diluir y a preparar este material; debe encontrar su propio camino hacia una demostración más detallada. Los *ejercicios*, por otra parte, han de usarse tal como se presentan; pero aun así, ofrecen amplias oportunidades para actividades ulteriores. El profesor se verá con frecuencia en la necesidad de inventar ejercicios adicionales, y la imaginación del alumno está continuamente estimulada por la repetida advertencia: "Invente ejercicios similares". Los alumnos especialmente impacientes, encontrarán ensayos suplementarios dirigidos a su ingenio y su celo en ciertas secciones de los ejercicios señalados como "Más difíciles".

Cada capítulo de este libro está dividido en tres secciones: A. *Aspecto Ritmico*; B. *Aspecto Melódico*; C. *Acción Combinada* (de ambos aspectos). La primera sección comprende ejercicios de ritmo y compás, ambos en su forma básica. Las teorías y ejercicios que pertenecen al aspecto más alto del Ritmo —Forma Musical— no van incluidas en el contenido de esta enseñanza elemental, pero se encuentran en los programas de los alumnos adelantados, donde serán enseñados por el método deductivo del Análisis de la Forma, o el método inductivo de la Composición. (Por razones similares no se incluyen hechos históricos). El "Aspecto Melódico" comprende la enseñanza de la afinación, intervalos y escalas, que en la "Acción Combinada" se une a las experiencias rítmicas y métricas de la primera sección. No se incluye ningún dato sobre acordes, progresiones armónicas o estructura melódica, ya que esto es igualmente una parte de cursos teóricos más avanzados. Esparcidos en las tres secciones hay cursos completos de Notación y Dictado. Por último hay ejercicios en la segunda parte del libro, que, durante la enseñanza en el aula, han de ser usados solamente por el profesor, con el fin de conservar para el alumno ese factor de desconocimiento, esencial en cualquier clase de dictado.

Los dos primeros capítulos contienen ejercicios que pueden ser ejecutados sin ningún esfuerzo, hasta por el alumno menos dotado; pero de ahí en adelante, el material proporcionado sólo puede ser dominado gracias a una práctica constante, hecha en la clase y aplicada a domicilio. Aun un alumno talentoso se dará cuenta que para vencer las dificultades progresivas, no puede depender tan sólo de su instinto musical, pero que tendrá que desarrollar su habilidad para pensar con lógica, y su capacidad para combinar distintos elementos. Si maestro y alumno encaran esta tarea en su verdadero sentido, como una pareja bien coordinada, el material de este libro les proporcionará ocupación para un año y medio o dos años.

Pueden surgir dudas con respecto a cómo este material pueda incorporarse al programa de un estudiante normal. Mi opinión es que nadie debería ser admitido a una clase de armonía antes de ser capaz

de hacer los ejercicios de los primeros dos tercios de este libro, por lo menos. Las ventajas son evidentes: un estudiante instruido a fondo en los principios básicos de la música está, sin duda, mejor preparado que otros para la comprensión de la técnica de la armonía y para conseguir dominarla con rapidez. Tales alumnos, dada su buena preparación, no necesitarán cursos auxiliares (tales como dictado y otros *pontes asinorum*).

Este libro nació a exigencias de mis clases de teoría y fué escrito para beneficiar a mis alumnos. Resulta, pues, innecesario decir que todos los ejemplos han sido ensayados a fondo y que sólo han sido incluidos aquellos que han probado su utilidad, esto sea dicho como respuesta a los temores de los que dudan y a los que no ven lejos.

PAUL HINDEMITH.

New Haven, Conn.

Yale University

Primavera 1946

**Primera Parte**

**EXPOSICION Y EJERCICIOS**

## CAPITULO I

### A. Aspecto Rítmico



La forma más primitiva de la manifestación rítmica en música es el uso de sonidos de distinta duración.

#### — EJERCICIO 1 —

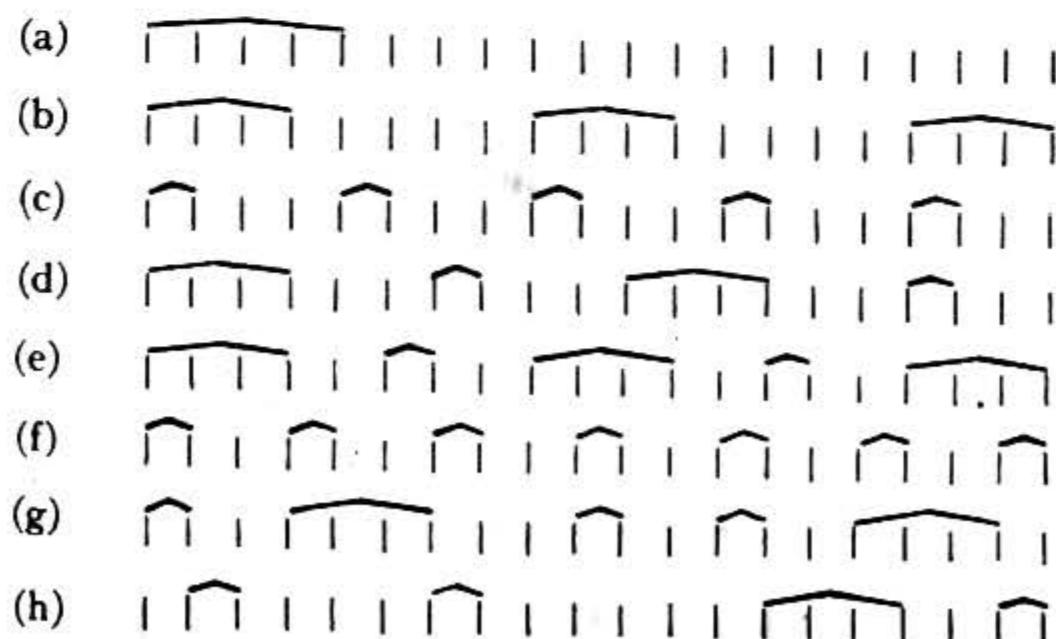
1. Dé ligeros golpes con un lápiz, o con las manos, o con los pies (parado o caminando), en movimiento moderado, una serie de golpes rítmicos, a intervalos iguales:

||||| ||||| ||||| ||||| etc.

2. Mientras golpea,\* cante un sonido prolongado sin variar su altura:

sonido: \_\_\_\_\_  
ritmo: ||||| ||||| ||||| ||||| etc.

3. Golpee el ritmo como anteriormente, pero mantenga el sonido sólo durante los golpes unidos por corchetes. Toda la parte cantada de este libro se hará con las sílabas la, la, mientras no se indique otra forma de hacerlo.



\* NOTA DEL TRADUCTOR: El autor usa siempre tres verbos para referirse a los golpes con el lápiz, las manos o los pies. Para simplificar, usaremos sólo los verbos "golpear" o "marcar", siempre que no haya indicación especial.

4. Invente ejemplos similares.
  5. En vez de cantar el sonido, tóquelo en un instrumento y marque el ritmo con el pie. Si es en el piano:
    - (a) Toque cada ejercicio con la mano derecha y marque el ritmo:
    - (b) Toque con la mano izquierda; marque;
    - (c) Toque con la mano derecha; marque con la izquierda;
    - (d) Toque con la mano izquierda; marque con la derecha.

Advertirá Ud. una notable diferencia de dificultad entre (c) y (d), y en casos parecidos a lo largo de toda la obra. Ensáyese cada uno de estos ejercicios de manos alternadas en movimiento muy lento al principio, luego se aumentará la velocidad en cada ejecución. Más que cualquier otro ejercicio, serán éstos una verdadera piedra de toque para la independencia de su acción física y de su coordinación mental.
  6. Haga todos estos ejemplos en movimiento acelerado.

NOTA: Los ritmos y las diferentes duraciones del sonido en los ejercicios precedentes pueden ser representados por notas:

- = redonda; corresponde a los sonidos cuya duración era de cuatro golpes (tiempos). 

**d o p** = blanca; duración de dos golpes:  La raya es llamada *plica*. Las plicas que suben están pegadas al costado derecho de la cabeza de la nota; las que bajan, al izquierdo.

**J ó P** = negra; un golpe |

— EJERCICIO 2 —

1. Cante y golpee como anteriormente:

(b) The notation consists of a series of eighth notes followed by a sixteenth note.

- 

— DICTADO 2

NOTA: (1) La omisión de notas o ritmos está indicada por *silencios*:

— = silencio equivalente a 0

$$\Delta = d$$

11

(?) El final de cada ejemplo es indicado por una *doble barra*:

— EJERCICIO 3 —

- ### 1. Toque y golpee como anteriormente.

(b)

The musical notation consists of a series of vertical stems. The first four stems have heads, each containing a short vertical line segment. The fifth stem has a horizontal bar extending from its top, indicating a rest. The subsequent stems all have heads, each containing a short vertical line segment.

(c)

Diagram (c) shows a series of eighth-note pairs connected by vertical stems. The notes are grouped into pairs by vertical stems extending downwards from each pair. The first note of each pair is a solid black circle, and the second note is an open circle with a dot. The stems are vertical lines with small horizontal dashes at the top and bottom. The notes are arranged in a sequence where each pair is followed by a short vertical space before the next pair begins.

The image shows musical notation for the letter 'e'. It consists of four measures of music. Each measure starts with a vertical bar line, followed by a note head with a dot above it, indicating an eighth note. The first three measures each contain four eighth notes, separated by vertical bar lines. The fourth measure contains two eighth notes. Above the first measure, the letter 'e' is written in parentheses. To the right of the fourth measure, there is a double bar line with repeat dots at both ends.

(f)

(g)

(h)

2. Inventa, cante y toque ejemplos similares.

### — DICTADO 3 —

#### B. Aspecto Melódico

La forma más primitiva de actuación en el “espacio” musical consiste en cantar o tocar sonidos de diferente *altura*.

### — EJERCICIO 4 —

1. Cante un sonido determinado de *unos* segundos de duración, en un registro cómodo para su voz; cante luego un sonido algo más agudo; vuelva al sonido primitivo; cante un sonido algo más grave; vuelva al primer sonido.
2. Los tres sonidos se indicarán con m (mediano), a (agudo), g (grave). Cante ahora los ejercicios que siguen:

- (a) m m a m
- (b) m g m g m
- (c) m a m m g m
- (d) m g g m a a m
- (e) a m g m a m
- (f) g m g m a m g m a m
- (g) a g m g a m a g m
- (h) g a a g g a m

3. Inventa ejercicios similares.

#### C. Acción Combinada

Los tres signos que representan el valor de las notas (o, d, ) pueden ser colocados en, arriba o debajo de una línea, para indicar la posición de los sonidos medianos, agudos o graves.

NOTA: El silencio que corresponde a una o (silencio de redonda) se representa colgado de la línea; el de la blanca sobre la línea; el de la negra puede colocarse debajo, en o sobre la línea.

### — EJERCICIO 5 —

1. Cante las notas; marque los golpes:

(a)

(b)

(c)

(d)

(e)

(f)

(g)

(h)



2. Toque las notas superiores de los ejercicios precedentes y golpee las inferiores. (En el piano, toque con una mano y golpee con la otra; alterne luego.)
3. Invente ejercicios similares.

— DICTADO 4 —

## CAPITULO II

### A. Aspecto Rítmico

Los valores rítmicos de  $\textcircled{1}$ ,  $\textcircled{2}$  y  $\textcircled{3}$ , y sus silencios equivalentes, pueden ser dispuestos en grupos regulares de dos o cuatro tiempos.

NOTA: (1) Estos grupos están divididos por *líneas divisorias*:

El espacio entre dos líneas divisorias es llamado *compás*.

(2) El número constante de tiempos entre dos líneas divisorias es indicado al comienzo de cada ejemplo por el numerador de un quebrado (*indicación de compás*). El denominador indica qué valor debe contarse como un tiempo ( $\textcircled{3} = \frac{1}{4} \textcircled{1}$ ):

$\frac{2}{2}$ . El compás de  $\frac{2}{2}$  puede también ser indicado por  $\textcircled{2}$

(3) El silencio de un compás entero es siempre  $\text{—}$ , para cualquiera indicación de compás, y se coloca siempre en la mitad del compás.

Una figura que llena un compás entero es también colocada en la mitad del compás, salvo cuando valores menores están escritos sobre o debajo de ella, para que suenen simultáneamente con ella. En estos casos la nota más larga es colocada al comienzo del compás.

— EJERCICIO 6 —

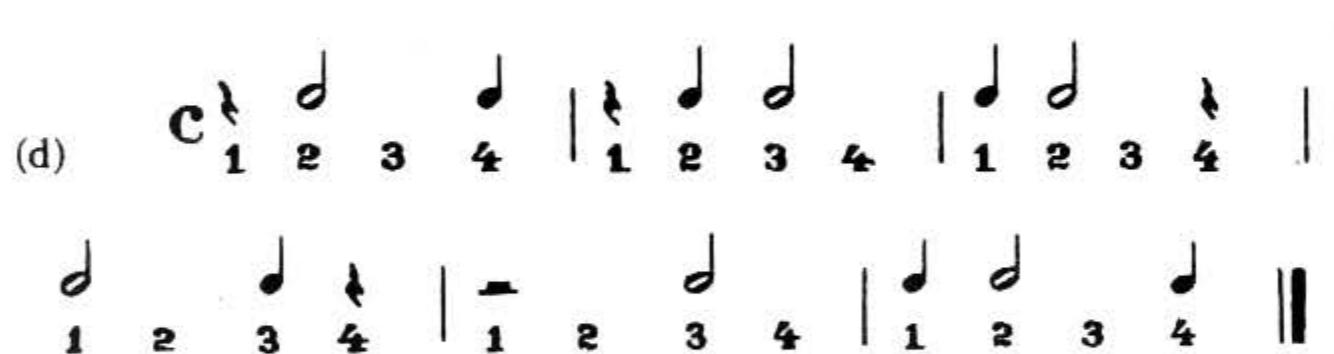
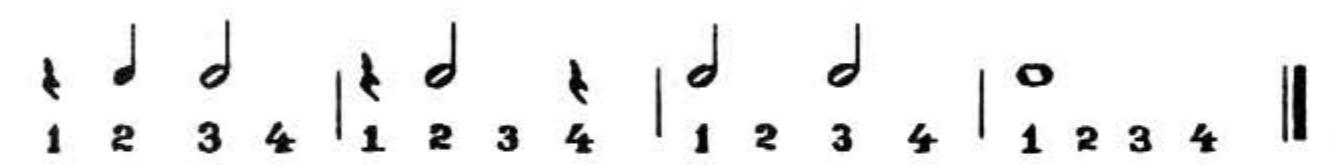
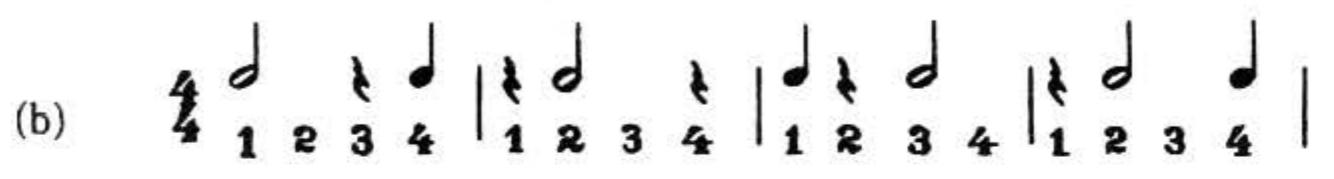
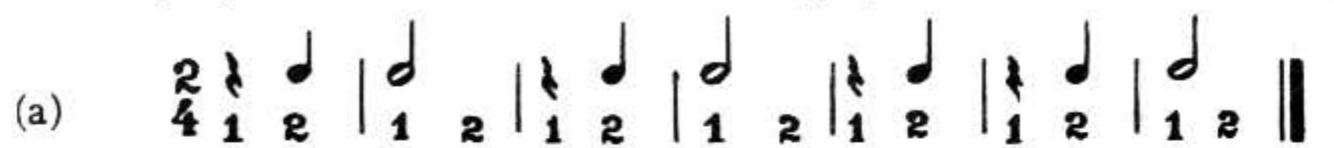
1. Toque (cualquier nota) y golpee. (Si sé tocan en el piano, seguir las instrucciones dadas en el Ej. 1, (5), pág. 4).





2. Inventa ejemplos similares, escríbalos y tóquelos.

3. Toque y cuente en alta voz, en vez de golpear:



4. Inventa ejemplos similares, escríbalos y luego tóquelos.

#### — DICTADO 5

5. Cante. Cuente mentalmente, en vez de contar en voz alta.



6. Inventa ejercicios similares.

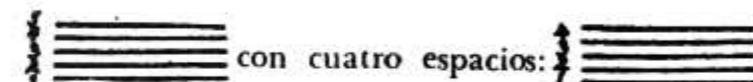
#### — DICTADO 6

## B. Aspecto Melódico

Los sonidos medianos, agudos y graves usados en el capítulo anterior, serán usados ahora como sonidos de altura determinada, que tienen, por lo tanto, una relación determinada entre ellos.

El tono mediano es el *la*, que se hallará usando el diapasón, que produce ese sonido. En los ejemplos cantados, las voces femeninas y las de los niños cantan ese sonido; las masculinas cantan el *la* en el registro que les es cómodo (una octava más baja).

NOTA: (1) La línea única usada hasta ahora es insuficiente para objetivos más importantes. La reemplazamos por el *pentagrama*, que consiste en cinco líneas:



(2) Las notas son representadas por figuras ( ) colocadas sobre las líneas o en los espacios:

(3) Las plicas de las notas están dibujadas *hacia arriba* para las notas debajo de la tercera línea: *hacia abajo* para las notas arriba de la tercera línea:

Las plicas de las notas en la tercera línea pueden ser dibujadas en ambas direcciones, pero con mayor frecuencia se dibujan hacia abajo.

(4) El nombre y significado de las notas es determinado por *claves*. La *clave de Sol*: se enlaza alrededor de la segunda línea , la nota en esa línea se llama *sol*

(5) Ese sonido *sol* es el vecino inferior del sonido *la*, producido por el diapasón: El más agudo de nuestros tres sonidos es *si*:

En los ejemplos cantados el procedimiento es siempre el siguiente:

- golpee el diapasón;
- tomando su sonido *la* como punto de partida trate de imaginar el primer sonido del ejemplo;
- cante este primer sonido, luego los demás del ejemplo.

## — EJERCICIO 7 —

1. Cante:



NOTA: Un *calderón* sobre una nota o un silencio, significa que ha quedado suspendida la medición regular de los tiempos y el silencio o la pausa son de duración indefinida, en los más de los casos más larga que el valor indicado por la nota o el silencio.

2. Cante:



Toque el *si* en el piano. (¿Es necesario decir que el *la* del piano y el sonido del diapasón han de ser idénticos en altura?)

3. Cante:



Toque el *sol* en el piano.

4. Cante:



NOTA: Los finales de las partes de un trozo se indican con: ||

La distancia *la-si* y *sol-la* es llamada *tono entero*.

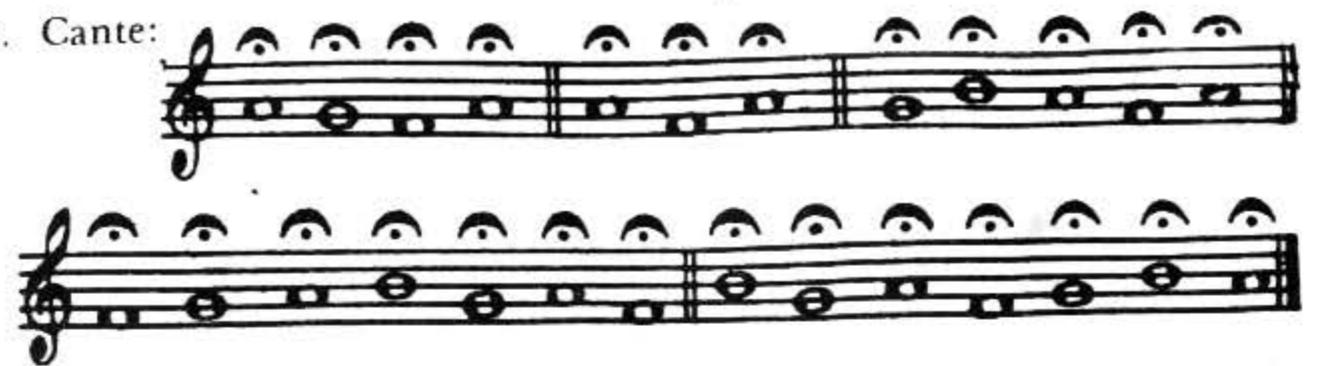
## — EJERCICIO 8 —

1. Trate de cantar un tono entero inferior al *sol*. Tóquelo en el piano.

NOTA: Este sonido es llamado *fa* y se escribe:



2. Cante:



— DICTADO 7

C. Acción Combinada

— EJERCICIO 9 —

1. Cante, golpee:

(Siempre que se encuentre en este libro una doble linea de notas, la inferior, que no está escrita en el pentagrama, será golpeada.)

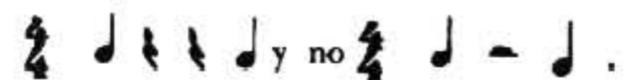


2. Toque (como en el Ej. 1, (5), pág. 4):



— DICTADO 8

NOTA: El silencio para los dos tiempos centrales de un compás de  $\frac{4}{4}$  se escriben:



3. Cante en movimiento más bien rápido y cuente mentalmente:



## CAPITULO III

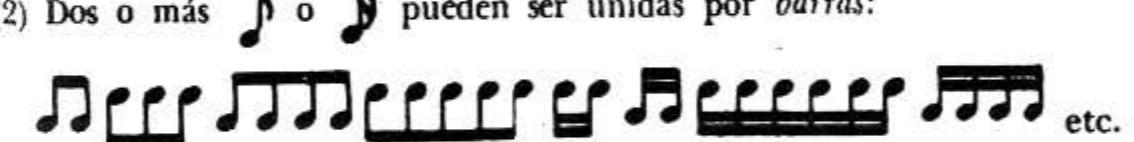
### A. Aspecto Rítmico

En los ejercicios precedentes la unidad de tiempo era representada por  $\text{♩}$ , la negra. Las otras figuras se contaban dos tiempos ( $\text{♪}$ ) y cuatro ( $\text{○}$ ) respectivamente. En vez de multiplicar la negra, podemos dividirla en octavos (*corcheas*) y dieciseisavos (*semicorcheas*).

NOTA: (1) Las corcheas sueltas se escriben como las negras pero con un *corchete* agregado a la plica:  $\text{♪} \text{ } \text{♪}$ . El corchete está siempre dibujado hacia la derecha, ya vaya la plica hacia arriba o hacia abajo.

Las semicorcheas sueltas llevan dos corchetes:  $\text{♪} \text{ } \text{♪}$ . Los silencios correspondientes son:  $\text{♩} \text{ } \text{♩}$  y  $\text{♩} \text{ } \text{♩}$ .

(2) Dos o más  $\text{♪}$  o  $\text{♩}$  pueden ser unidas por *barras*:



que también pueden ser combinadas:



(3) Las barras de las corcheas indican tanto la negra como la blanca del compás:



Menos correcto:



Y no:



\* El silencio de corchea  $\text{♩} \text{ } \text{♩}$  es fácil de confundir con  $\text{♩}$  que en algunas ediciones francesas, italianas e inglesas es usado como silencio de negra.

Las barras de semicorcheas indican tanto las corcheas como las negras:



etc.

Menos correcto:



etc.

En el compás de  $\frac{4}{4}$  no se unen así el segundo tiempo con el tercero:



etc.

En grupos de barras combinadas, en  $\frac{2}{4}$  y  $\frac{4}{4}$ , se usa generalmente la negra como unidad de compás:



etc.

Menos frecuentemente:



etc.

(4) La distribución de las barras en  $\frac{4}{4}$  sigue la regla de que las dos mitades de un compás de  $\frac{4}{4}$  deben ser reconocibles. En compases que no llevan barras no es siempre posible mantener esa división tan estrictamente. A veces sólo puede ser aplicada esta regla en forma menos perfecta cuando una nota ( $\text{d} \circ \text{d}$ ) está colocada en el centro del compás, de modo que una mitad de su valor pertenezca al segundo tiempo y la otra mitad al tercero:



etc.

Sin embargo, lo que sigue, que contradice completamente esa regla, es muy confuso:



etc.

La notación de esquemas ritmicos tan complejos será explicada en el Capítulo IV.

(5) Dirección de las plicas en grupos unidos por barras: hacia arriba o hacia abajo, de acuerdo a las reglas en la pág. 12 (Nota 3). En grupos de notas de las cuales algunas requieren plica hacia arriba y otras plica hacia abajo, todas las plicas serán dibujadas hacia la misma dirección, que es la requerida por la nota más alejada de la nota del centro:



etc.

En casos dudosos las plicas hacia abajo son preferibles:



etc.

Pregunta: Qué cantidad de

(a) corcheas hay en ..... en .....?

(b) semicorcheas en ..... en .....?

## — EJERCICIO 10 —

### 1. Cante:

(a)

(b)

(c)

(d)

Más difícil:

(e)

(f)

(g)

(h)

NOTA: El silencio para las dos corcheas centrales en  $\frac{2}{4}$  o en una de las mitades de un  $\frac{4}{4}$  se escriben  y no 

## 2. Toque:

(a)

(b)

(c)

(d)

Más difícil:

The image shows two staves of musical notation. The top staff uses a soprano C-clef and consists of six measures. The bottom staff uses an alto F-clef and also consists of six measures. Both staves are in common time (indicated by '4/4'). The notation includes various note heads (solid black, hollow white, and cross-hatched) and stems, with some notes having vertical stems and others horizontal stems pointing to the right.

(f)

(g)

— DICTADO 10

3. Cante, contando mentalmente:

(a)

(b)

(c)

(d)

(e)

(f)

(6) A veces las barras se escriben atravesando la línea divisoria. Esto debe, sin embargo, considerarse anormal y se aplicará tan sólo cuando una complicada distribución rítmica de notas se lea más fácilmente por medio de esa notación.

Más difícil:

(d)

(e)

(f)

(g)

(h)

(i)

(j)

— DICTADO 11

B. Aspecto Melódico

A nuestros cuatro sonidos *fa sol la si* agregamos un sonido más agudo (*do*) y uno más grave (*mi*). La distancia entre cada uno de esos dos sonidos y su vecino (*do-si* y *mi-fa*), a diferencia de otra cualquiera entre dos sonidos vecinos usada hasta ahora, no es de un tono entero sino de un *semitono*.

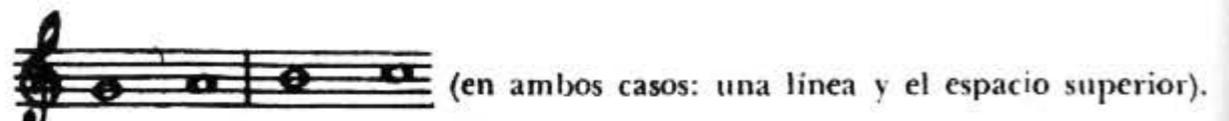
— EJERCICIO 11 —

- Trate de cantar: *la* (Use el diapasón) *si do*; toque el *do* en el piano; *la sol fa mi*; toque *mi*.

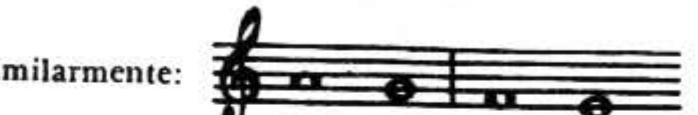
NOTACIÓN:



En notación no hay diferencia entre tonos enteros y semitonos. Compare la notación del tono entero *sol-la* con la del semitono *si-do*:



Similarmente:



2. Cante con un calderón en cada nota:

Four staves of musical notation for singing. Each staff consists of four measures. The notes are represented by simple circles. The first three staves have vertical bar lines dividing the measures. The fourth staff has double vertical bar lines.

— DICTADO 12

C. Acción Combinada

— EJERCICIO 12 —

1. Cante:

Two staves of musical notation for singing. The top staff is in common time (indicated by '1') and the bottom staff is in 2/4 time (indicated by '2'). Both staves consist of four measures. The notes are represented by simple circles.

Six staves of musical notation for singing, numbered (b) through (f). Each staff consists of four measures. The notation becomes increasingly complex, featuring sixteenth-note patterns, grace notes, and various rhythmic values. The staves are labeled with numbers: (b) 14, (c) 15, (d) 24, (e) 32, (f) 36. The last staff (f) includes a tempo marking of 120 BPM.

2. Toque (vea la observación 5 en la pág. 4):

(a)

(b)

(c)

(d)

Más difícil:

(d)

(e)

(f)

— DICTADO 13

3. Toque, cuente los tiempos en voz alta. (No cante.)

(a)

(b)

Con el fin de orientarse más fácilmente en ritmos complicados se puede contar cada tiempo con dos sílabas, así:

un-y, dos-y, etc.

15

(c)



Más difícil:

(d)



(e)



(f)



4. Cante y cuente mentalmente:

(a)



(b)



(c)



(d)



Más difícil:

(c)



(c)



(d)



(c)



(c)



(3) La ligadura se usa también cuando cualquier figura se prolonga desde un compás al siguiente, dividida por la línea divisoria en partes iguales o desiguales:

## CAPITULO IV

### A. Aspecto Rítmico

Usamos sonidos cuya duración es de tres tiempos.

NOTA: (1) No existe figura rítmica especial para tal duración. La escribimos con su valor inferior más próximo (dos tiempos) y le agregamos un puntillo. El puntillo agrega a la nota la mitad de su valor (*puntillo de aumentación*):  $\text{d.} = \text{d} + \frac{1}{2}\text{d}$ ; por consiguiente: una  $\text{d.}$  contiene .....  $\text{e}^{\text{--}}$ , y .....  $\text{b}^{\text{--}}$  (llena.).

(2) La blanca con puntillo (♩) puede llenar un compás entero; la indicación de tiempo para ese compás es  $\frac{2}{4}$ . O bien está colocada dentro del compás de  $\frac{4}{4}$  o  $\frac{2}{4}$ . Puede ser colocada de tal manera que su duración quede dividida por la línea divisoria en partes desiguales, tanto en  $\frac{3}{4}$  como en  $\frac{2}{4}$  o  $\frac{1}{4}$ . En esos casos el puntillo de aumento es reemplazado por una *ligadura de prolongación*:

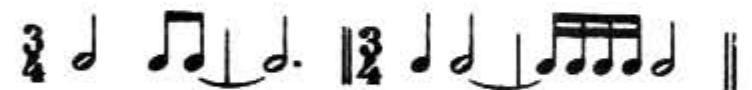


$\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ , y  $\frac{4}{4}$  son llamados *compases simples*.

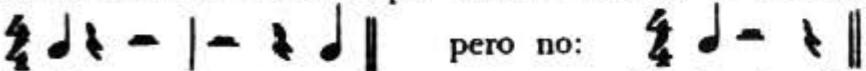
Una blanca con puntillo no puede ser usada como nota del medio en un compás de  $\frac{4}{4}$  de modo que  $\frac{3}{4}$  de su valor sean una parte de la primera mitad del

compás y los otros  $\frac{3}{8}$  de la segunda (ver pág. 18 (4)). No así

Cuando hallamos esa figura rítmica sólo podemos escribirla con notas ligadas que demuestran con claridad la distribución de figuras en un  $\frac{4}{4}$ , como se mencionó antes:



(4) Los puntillos de aumento no se usan en combinación con silencios de blanca en compases simples.\* La equivalencia de  $\frac{1}{2}$  en  $\frac{4}{4}$  es  $\frac{1}{4} - \frac{1}{4}$ , o  $\frac{1}{4} -$ , siempre colocada de tal manera que las dos mitades se reconozcan fácilmente. Así:



En  $\frac{3}{4}$  el — no se usa puesto que un silencio de dos tiempos se escribe siempre  $\frac{2}{2}$ , y un silencio de tres tiempos se escribe — puesto que llena todo el compás.

(5) Las barras de corchea en compás de  $\frac{8}{4}$  marcan la unidad rítmica del compás entero () o de las negras o blancas ( |  |  ) etc., pero no:

\* Ver pág. 106.

etc. Barras de semicor-  
cheas marcan las corcheas o las negras:  
etc. Menos correcto:  
etc.

— EJERCICIO 13 —

1. Cante:

(a)

(b)

(c)

Más difícil:

(d)

(e)

2. Toque:

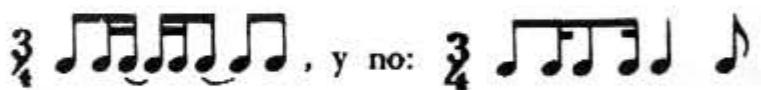
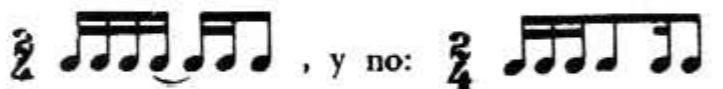
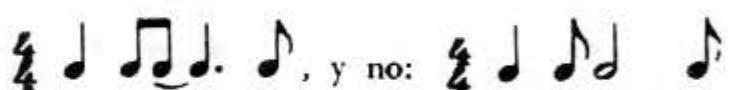
(a)

(b)



*DICTADO 14*

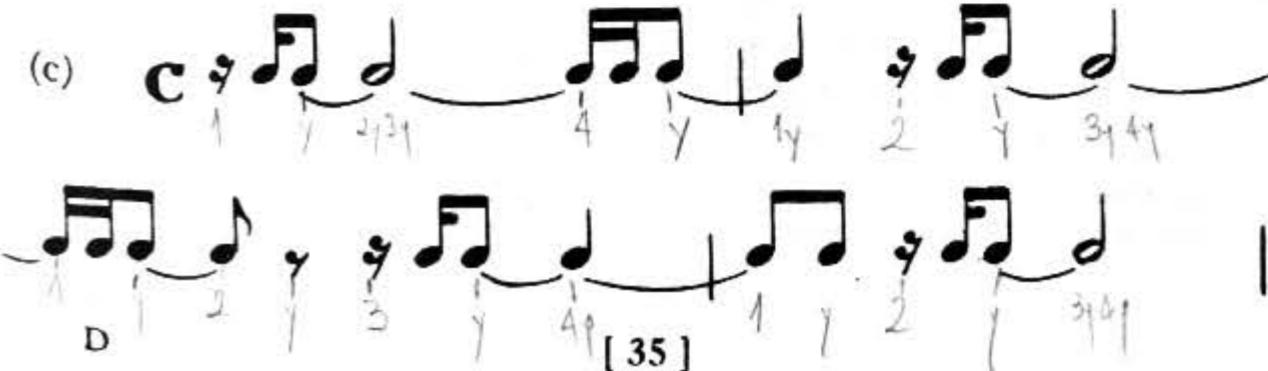
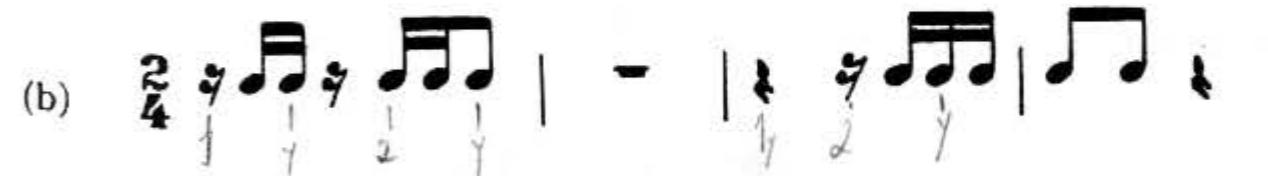
NOTA: Las ligaduras no se usan tan sólo para unir las figuras antes y después de la línea divisoria, sino también para unir figuras dentro del mismo compás cuando la división métrica del compás no resulta clara con otra notación:



Más difícil:



3. Cante y cuente mentalmente:



Más difícil:

(d)

(e)

— DICTADO 15

B. Aspecto Melódico

Agreguemos dos sonidos más debajo del *mi*: el *re* y el *do*.

NOTA: El *re* se escribe debajo de las líneas:



Para el *do* usamos una *línea adicional*:



Así nuestros sonidos siguen una hilera desde el *do* llamado *central* hasta su repetición en el agudo. A esta distancia se le llama *octava*. Con el fin de distinguir a esta octava de otras, se la llama *octava central*. Contiene al *do*, al *re*, y así sucesivamente hasta el *si*. El *do* que le sigue es el *do<sup>1</sup>*, el primer sonido de la octava 1.

La razón de esta nomenclatura: en los casos en que los sonidos han de representarse por letras en vez de por notas (ejercicios teóricos, tratados científicos, etc.) las diferentes octavas se distinguen por pequeñas comas agregadas a las letras que representan los sonidos. Por eso los sonidos usados hasta ahora llevan los signos siguientes:

*c' d' e' f' g' a' b' c''\**

\* NOTA DE T. — El autor se refiere a la nomenclatura alemana. En el sistema que hemos adoptado (ver pág. 233) estos sonidos corresponden a:

• *do re mi fa sol la si do<sup>1</sup>*

— EJERCICIO 14 —

1. Cante sonidos con calderones:



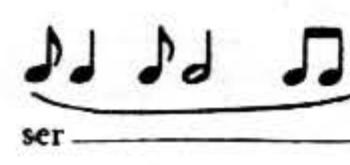
Toque en el piano el *re* y el *do*.

2. Invente ejemplos similares.

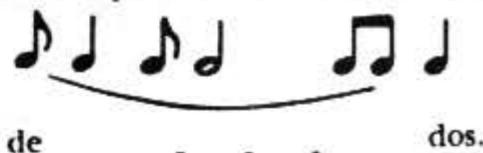
— DICTADO 16

NOTA: (1) Una *ligadura de expresión* que une dos o más notas de diferente altura (*Pregunta: ¿Para qué sirve una ligadura de prolongación?*) indica que los sonidos representados por esas notas han de ser producidos sin interrupción o articulación individual. El efecto de la ligadura es evidente en el canto, en el que la ligadura exige que una sílaba sola se prolongue a lo largo de todos los sonidos ligados, en vez de seguir el procedimiento más corriente: una sílaba para cada nota.

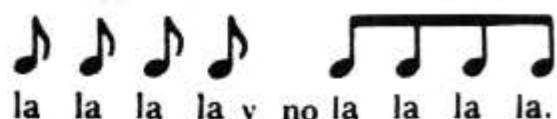
(2) Cuando se escribe un texto debajo de notas ligadas, una línea horizontal después de una palabra monosílábica, o la última sílaba de una palabra polisílábica, indican la coincidencia de la palabra y la ligadura:



mientras las divisiones de las palabras es indicada por guiones repetidos:



(3) Las corcheas sin ligar y las semicorcheas con silabas de texto separadas escriben con plicas en vez de con barras:



Sin embargo esta regla no es observada con mucha rigidez, especialmente cuando una gran cantidad de notas con plicas daría por resultado menor claridad de lectura que en la notación con barras. Pero en la notación de melodías para canto nos plegamos desde ahora estrictamente a esa regla.

(4) En grupos de notas unidas por una barra no es necesario indicar una sílaba extendida por medio de ligaduras. Así:

No es necesario:

Pero si:

(5) Las notas con plicas se ligan de preferencia en la cabeza de las notas y en la terminación de las plicas:



Para grupos con plicas en ambas direcciones, no hay regla fija:



Menos correcto:



(6) Las ligaduras que comienzan o terminan con notas ligadas pueden escribirse en cualquiera de estas dos maneras:



Una ligadura de prolongación incluida en una ligadura de expresión no es afectada por ella:



(7) En la música instrumental las ligaduras sirven para distintos fines. Como signos de *articulación* dicen al instrumentista de *instrumentos de viento*: "toque las notas ligadas sin interrupción".

*Instrumentos de cuerdas*: "tóquelas con una sola arcada".

*Instrumentos de teclado*: "no interrumpa soltando los dedos de las teclas entre las notas; toque tan "legato" (uniformemente sostenido, unido) como sea posible".

Como signos de *fraseo* (especialmente para música para teclado) indican las secciones de líneas melódicas de cierta extensión.

### C. Acción Combinada

#### — EJERCICIO 15 —

##### 1. Cante:

(a)

(b)

Más difícil:

(c)

(d)

— DICTADO 17

2. Toque: *la la la la etc.*

(a)

(b)

— DICTADO 18

No es necesario que las piezas comiencen en el primer tiempo. Pueden, en cambio, comenzar con cualquier fracción del compás.

Nota: Sin embargo, se debe escribir el compás completo (comenzando con uno o dos silencios) cuando la fracción sonora es mayor que la mitad del compás en  $\frac{2}{4}$  y  $\frac{4}{4}$ , y mayor que dos cuartos en  $\frac{3}{4}$ . En todos los otros casos —por ej., medio compás o menos en  $\frac{2}{4}$  y  $\frac{4}{4}$ ; dos cuartos o menos en  $\frac{3}{4}$  (*anacrusas*)—no se escriben silencios. En trozos cortos la "anacrusa" y el compás final se complementan para formar un compás completo.

— EJERCICIO 16 —

Toque y cuente en voz alta (no cante):

(a)

(b)

Más difícil:

(d)

2. Cante y cuente mentalmente. (Este ejercicio y otros similares son más fáciles de cantar si se acentúan ciertas notas importantes. Donde haya dos o más notas ligadas, cualquier acento se aplicará solamente a la primera, salvo donde hubiera indicación especial.)

NOTA: El acento se escribe > (en algunas ediciones ▲).

(a)

(b)

Más difícil:

(c)



(d)



— DICTADO 19

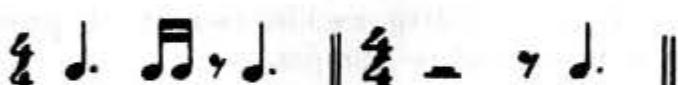
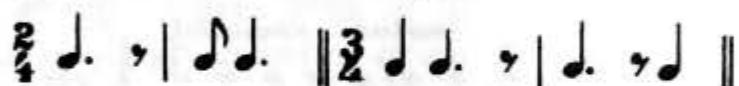
## CAPITULO V

### A. Aspecto Rítmico

NOTA: Además de los valores de  $\frac{1}{8}$  y  $\frac{1}{16}$ , originadas por la ligadura de prolongación aplicada a negras, corcheas y semicorcheas, que examinamos en el capítulo anterior, otros valores de  $\frac{1}{8}$  y  $\frac{1}{16}$  (no ligados) pueden obtenerse con agregar un puntillito de aumentación a la negra y la corchea respectivamente.



Una  $\frac{1}{8}$  con nota adicional o silencio puede ser usada en  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ , y  $\frac{4}{4}$  en cualquier parte donde una blanca hubiera sido posible.

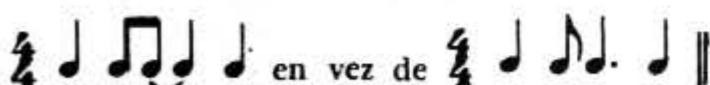
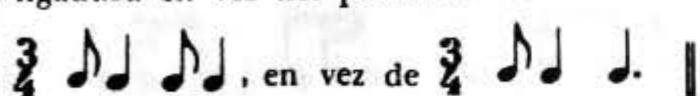


Menos correcto:



Se usa con frecuencia:  $\frac{3}{4} \frac{1}{8} \frac{1}{8} \frac{1}{16}$  si bien los tiempos del  $\frac{3}{4}$  no se perciben con claridad.

Cierta dificultad de lectura que resulta a veces del uso de la  $\frac{1}{16}$ , puede ser evitada aplicando la ligadura en vez del puntillo:



El silencio que equivale a  $\frac{1}{8}$  es  $\frac{1}{8}$ . No se usa nunca en compases simples, salvo como comienzo de un compás de  $\frac{2}{4}$  o  $\frac{4}{4}$ , o como comienzo de la segunda mitad de  $\frac{4}{4}$ :



En todos los otros casos se usa esta combinación:  $\frac{3}{4} \frac{1}{8} \frac{1}{8} \frac{1}{16}$ .

La  es usada lo mismo que la , especialmente con una  adicional o un  que completan el valor de una negra. Esta regla, sin embargo, no se cumple muy estrictamente y a menudo —si la lectura lo permite— encontramos una  en grupos que suman el valor de una , especialmente cuando la  forma parte de un grupo unido por ligaduras (en esos casos la ligadura es aplicada de acuerdo a las reglas dadas en la pág. 17).



No se recomienda:

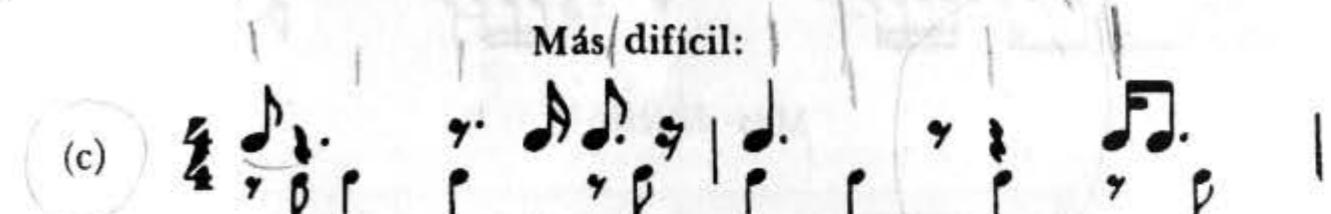


El silencio de  sirve exclusivamente al principio o al fin de una negra que constituye la unidad de compás.

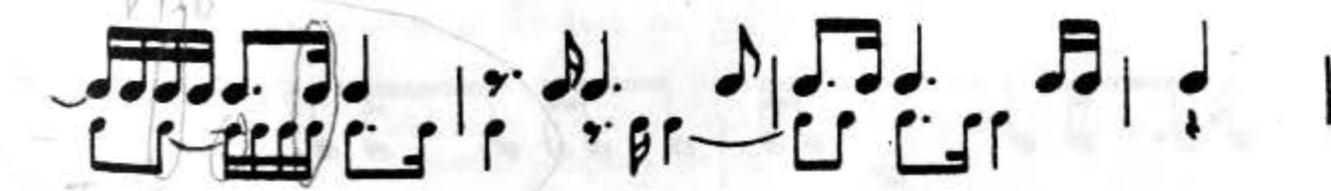


### — EJERCICIO 17 —

- Cante. En los ejercicios cantados marque una ' en los sitios en que haya que respirar y al repetir el ejercicio respire siempre en el mismo sitio.

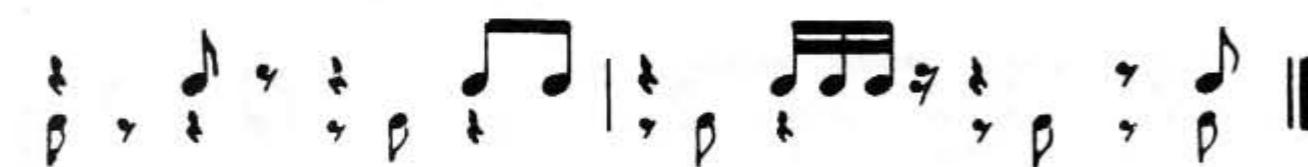
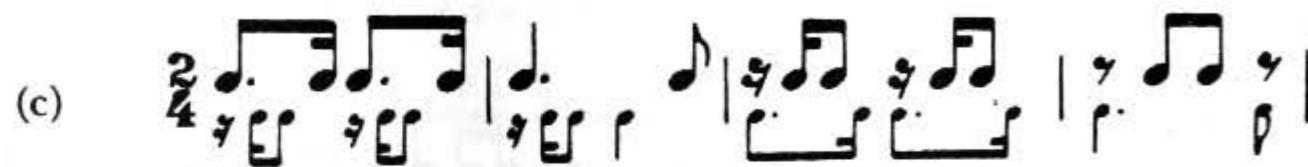


- Toque:

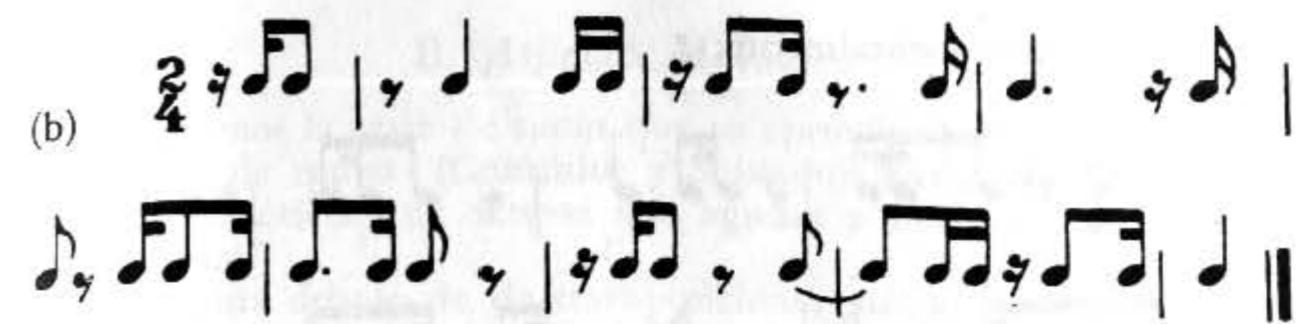
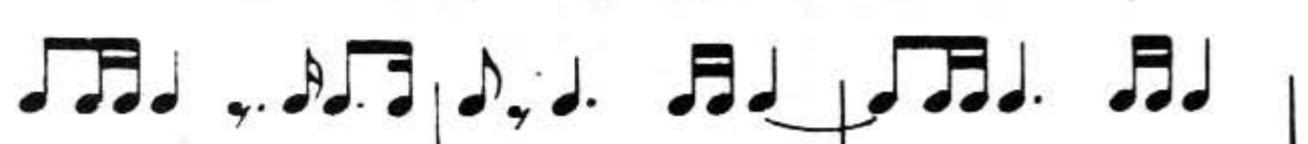
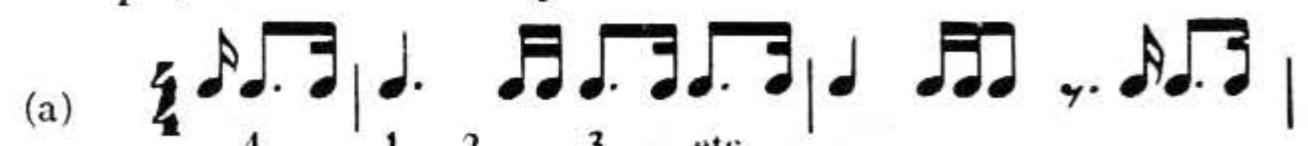




Más difícil:



### 3. Toque, contando los tiempos en alta voz:



Más difícil:



NOTA: (1) Si cambia el número regular de tiempos de los compases de una pieza, el cambio de indicación de tiempo será señalado después de la línea divisoria. En el caso de que el cambio se efectúe después del compás final de un pentagrama, la nueva indicación será colocada después de la última línea divisoria del pentagrama anterior y el comienzo del nuevo.

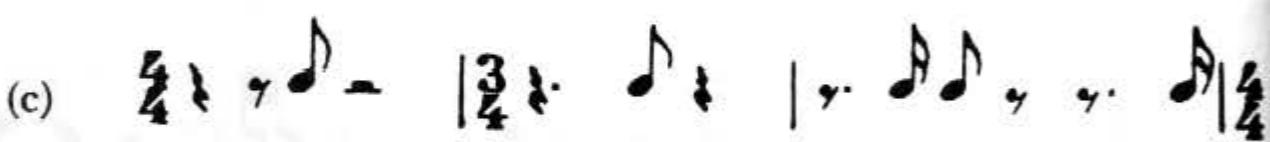
(2) El signo de repetición indica que un trozo o una sección ha de ser repetido. Si la repetición vuelve al comienzo del trozo no hay necesidad de agregar otros signos; pero para la repetición de secciones centrales el comienzo de la sección que ha de ser repetida se señalará así:

El signo de repetición puede ocupar el lugar de una línea divisoria pero no es indispensable que sea considerado como tal. Por consiguiente un compás puede ser interrumpido por él y continuar después de él.

4. Cante, cuente mentalmente:



Más difícil:



— DICTADO 20

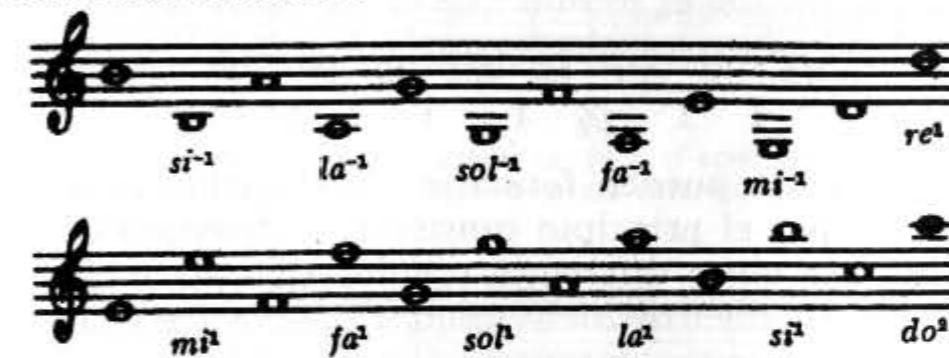
B. Aspecto Melódico

Completamos la serie de notas que se aproximan al límite extremo de las voces de mujer (Contralto y Soprano) agregando a la octava *do*-*do*<sup>1</sup> transposiciones de octavas más agudas y más graves de algunos de sus sonidos.

Esto origina debajo de *do* transposiciones más graves de *si*, *la*, *sol*, *fa* y *mi*, y encima de *do*<sup>1</sup> transposiciones más agudas de *re*, *mi fa*, *sol*, *la*, *si* y *do*<sup>2</sup>.

Las notas debajo de *do* pertenecen a la octava —1 (sus notas están indicadas por el nombre de la nota con el agregado de —1 a la derecha: *si*<sup>-1</sup>, *la*<sup>-1</sup>, *mi*<sup>-1</sup>). Las notas encima de *do*<sup>1</sup> son: *re*<sup>1</sup>, *mi*<sup>1</sup>, *fa*<sup>1</sup>, *sol*<sup>1</sup>, *si*<sup>1</sup> y *do*<sup>2</sup>, con la que comienza la octava 2.

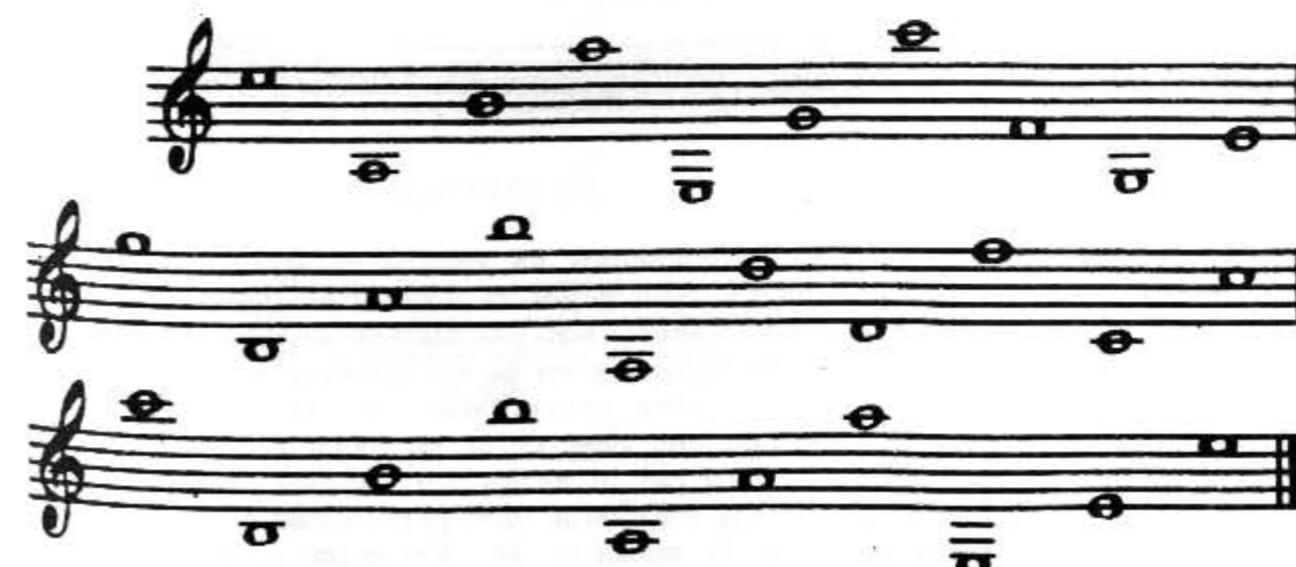
NOTA: Estas notas se escriben:



El *mi*<sup>-1</sup> es una nota extremadamente grave en clave de sol (en otras claves existen anotaciones más prácticas), pero la notación con mayor número de líneas adicionales que *do*<sup>2</sup> no puede ser evitada, ya que la clave de sol es la más aguda entre las usadas.

— EJERCICIO 18 —

1. Denomine las notas siguientes indicando la octava a que pertenecen:



- Toquelas en el piano.
- Toque al azar algunas notas en las teclas blancas entre *mi*<sup>1</sup> y *do*<sup>2</sup> y denominelas.

— DICTADO 21

Los siete sonidos de la octava *do-si*, correspondientes a una sección del piano formada por siete teclas blancas que se siguen, constituyen la *escala mayor*.

Con el fin de mostrar la estructura de una escala mayor, se agrega generalmente después del séptimo sonido la octava aguda del primero.

La escala mayor es una sucesión de tonos enteros y de semitonos cuyo orden es invariablemente el mismo que en la escala de do:

*do re mi fa sol la si do<sup>1</sup>*  
1 1 ½ 1 1 1 ½

Las escalas mayores pueden formarse sobre cualquier sonido. Estas escalas siguen siempre el principio constructivo descripto de modo que el semitono aparece entre diferentes sonidos en cada escala. Por otra parte, puesto que en nuestros siete sonidos básicos los semitonos están entre *mi-fa* y *si-do*, debemos encontrar nuevos sonidos para hacer posible la construcción de escalas sobre otros sonidos que no sean *do*.

Los siete sonidos no repetidos de *do* a *si* constituyen todo nuestro material básico. Por lo tanto los nuevos sonidos necesarios sólo pueden obtenerse derivándolos de esos siete sonidos básicos.

En la construcción de la escala mayor de *sol* encontramos el semitono entre el tercero y cuarto grado provisto ya por los siete sonidos básicos (*si-do*) pero no al que estaba entre el séptimo y el octavo sonido. Por eso el séptimo sonido (*fa*) tiene que ser elevado en un semitono.\*



\* En la afinación de nuestros instrumentos de teclado el semitono (por lo menos teóricamente) es la mitad de un tono y por la disposición del teclado, que muestra cada tecla negra entre dos blancas, nos percatamos de esto fácilmente. Pero en instrumentos que no sean de teclado y en la voz humana el semitono no es, indispensablemente la mitad de un tono entero. Más aún: el tono entero no tiene en su forma natural la dimensión que tiene en la así llamada afinación temperada del piano; en realidad aparece en por lo menos dos tamaños distintos. Estos distingos tan altamente teóricos pueden ser descartados para nuestros propósitos y basta con considerar al semitono como la mitad de un tono entero corriente.

NOTA: (1) La elevación de un tono es indicada por un *sostenido* (#) colocado delante de la cabeza de la nota. Las notas elevadas se denominan por su nombre con el agregado de la palabra *sostenido*:



*sol sostenido re<sup>1</sup> sostenido*

(2) En notación (¡pero no en el teclado!) hay dos tipos diferentes de semitonos. Uno es llamado *semitono diatónico*. Sus dos sonidos, si bien uno de ellos o ambos pueden ser derivados (agregando el #) pertenecen a dos sonidos básicos diferentes y se escriben en distintos lugares del pentagrama:



Observe que en el teclado *mi sostenido* = *fa* y *si sostenido* = *do*.

Los dos sonidos del *semitono cromático* pertenecen a un mismo sonido básico, uno es derivado del otro:



El signo ♭ (becuadro) significa que después de un sostenido (#) la nota básica original ha de ser restablecida.

(3) Es evidente que hay distintas maneras de escribir ciertas combinaciones de sonidos, como las formas diatónicas y cromáticas de los semitonos que siguen:



En circunstancias armónicas complicadas es difícil decidir cual notación es la correcta. Pero en la construcción de escalas mayores nunca surgirá ninguna duda. Los semitonos en la escala modelo de *do* son siempre diatónicos y no cromáticos; por lo tanto las otras escalas, como copias de este modelo, no contienen tampoco cromatismo.

— EJERCICIO 19 —

Construya escalas mayores en



hacia arriba en extensión de una octava.  
Escríbalas primero. Luego léalas y cántelas, nombrando cada nota. Luego, descartando el ejemplo escrito, toquelas en el piano y diga los nombres de nuevo.

**NOTA:** Las sílabas que representan escalas mayores se escriben siempre con mayúsculas.

**Pregunta:** ¿Cuál es el número de sostenidos necesarios para cada escala?

Sol....., Re....., La....., Mi..... Si.....?

Las piezas escritas en la escala Do mayor son denominadas en *Do mayor*, o en la *tonalidad de Do mayor*. Del mismo modo podemos hablar de piezas en *Sol mayor*, *Si mayor*, etc.

**NOTA:** Los sostenidos necesarios para la construcción de escalas mayores —o lo que es lo mismo, para determinar una tonalidad\*— pueden ser colocadas al comienzo de cada pentagrama. Elevan entonces todas las notas del mismo nombre, no sólo en su propia octava, sino en todas las demás. Así el # colocado en la línea superior eleva a todos los *fa*:



**Pregunta:** ¿Puede Ud. nombrar las tonalidades determinadas por los grupos de alteraciones (armaduras de clave) que siguen?



**NOTA:** Estos son ejemplos modelos. Las alteraciones de La mayor, por ejemplo, no deben jamás escribirse:



### C. Acción Combinada

#### — EJERCICIO 20 —

1. Cante escalas mayores ascendentes en la extensión de una octava, luego descendentes, siguiendo un esquema rítmico dado. Hágalo varias veces seguidas. Marque los tiempos (la negra como unidad).

Ejemplo:

Si la escala de *do* se canta con este esquema rítmico:



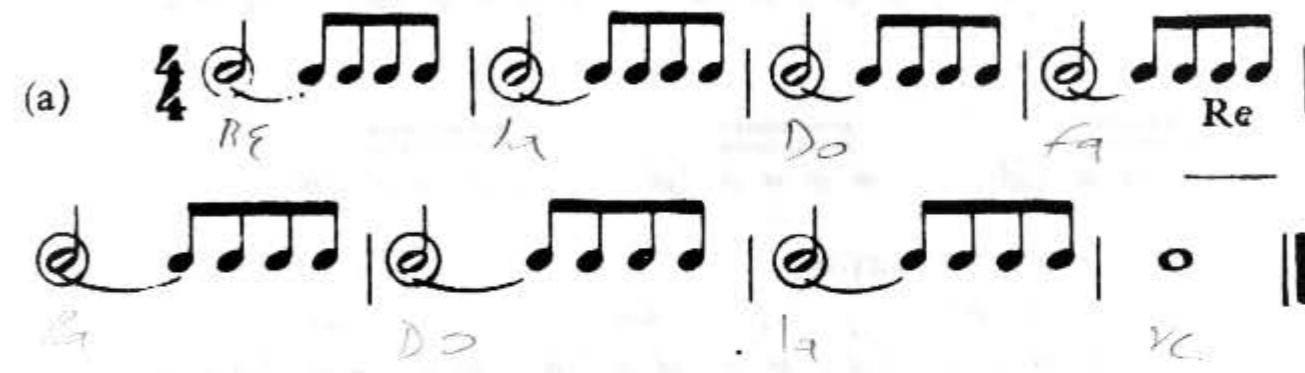
\* En obras musicales más modernas las escalas y los signos para alterar los sonidos cromáticamente (alteraciones) no son los únicos medios de determinar la tonalidad.

el efecto será:



Cante en "la", salvo en las notas que llevan un círculo. Cante esas con sus nombres.

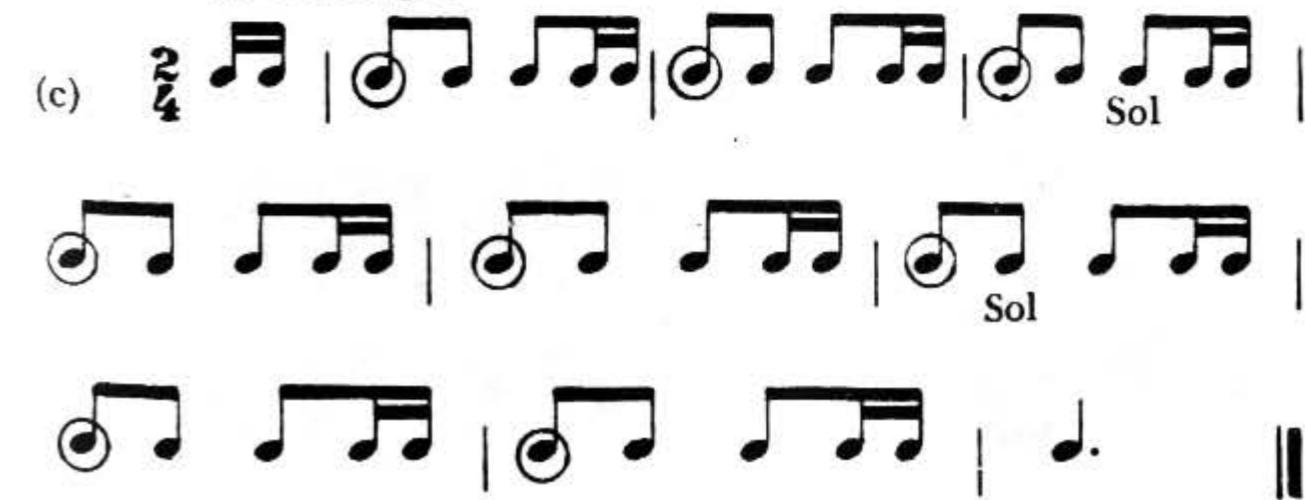
en Re mayor



en Si mayor



en Sol mayor





2. Cante:

(a) 



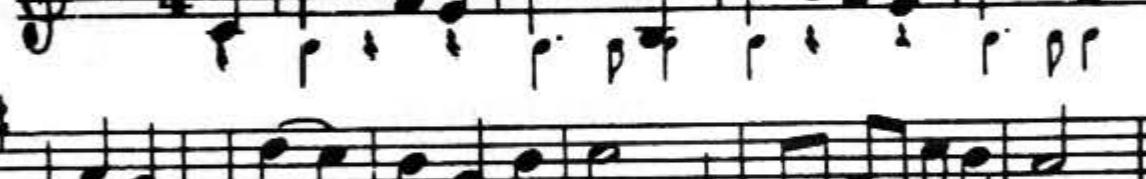
(b) 



(c) 



(d) 



Más difícil:

(e) 







En escalas diatónicas (diatónico = que se compone de tonos enteros y semitonos) ciertos sonidos tienen nombres especiales.

En nuestra escala mayor el primer sonido (o primer grado) se llama *Tónica*; el cuarto *Subdominante*; el quinto: *Dominante*; el séptimo: *Sensible*.

Antes de tocar el ejercicio siguiente marque en cada ejemplo todas las tónicas, subdominantes, dominantes y sensibles con signos apropiados (T, Sd, D, S).

### — EJERCICIO 21 —

1. Toque en el piano (usando tanto una como dos manos, según convenga) contando en alta voz:

(a)

(b)

BIBLIOTECA

(c)

(d)

(e)

2. Las melodías siguientes están escritas sin armadura de clave.

Cántelas elevando las notas correspondientes de acuerdo con las tonalidades indicadas al comienzo de cada ejemplo:

en Mi mayor

(a)



en Re mayor

(b)



en Si mayor

(c)



en Sol mayor

(d)



en La mayor

(e)



— DICTADO 22

## CAPITULO VI

### A. Aspecto Rítmico

En vez de usar la negra como unidad métrica podemos reemplazarla por cualquier otra figura.

Teóricamente obtenemos así los compases siguientes:  $\frac{1}{1}$  (¡l será la redonda!)  $\frac{3}{1}, \frac{4}{1}, \frac{2}{2}$  (que se escribe también  $\frac{1}{2}$  y se denomina *Alla breve*),  $\frac{3}{2}, \frac{4}{2}, \frac{2}{3}, \frac{3}{3}, \frac{4}{3}; \frac{3}{16}, \frac{2}{16}, \frac{3}{16}, \frac{4}{16}$ .

Pero los compases con el valor de la redonda como denominador, si bien de uso corriente en música antigua, no tiene ya significado práctico en nuestros días. Tampoco lo tienen los compases cortos:  $\frac{2}{8}, \frac{2}{16}, \frac{3}{16}, \frac{4}{16}$ .

Las barras en compases con denominador 8 ó 16 o bien comprende el compás o indican las unidades de tiempo.

En  $\frac{2}{8}, \frac{3}{8}$ , y  $\frac{4}{8}$ , el silencio de negra con puntillo ( $\text{♪}$ ) puede escribirse al comienzo de cualquier tiempo.

El movimiento en el que suceden las unidades de medida del compás puede ser indicado de dos maneras:

(a) Determinamos el número de tiempos por minuto. El instrumento que nos permite dividir un minuto entre cualquier número de tiempos entre más o menos 30 ó 200 es el *Metrónomo*, un péndulo combinado o no con una campanita, o de mecanismo de relojería o eléctrico.

NOTA: Esta medición se indica encima del pentagrama por:  $\bullet = 60$ ,  $\text{♩} = 84$ ,  $\text{♩} = 108$ ,  $\text{♩} = 134$ ,  $\text{♩} = 164$ , etc.; en ediciones antiguas: M. M.  $\bullet = 60$ , etc. (M. M. significa: Metrónomo Maelzel.)

(b) Explicamos por medio de adjetivos, participios u otras partes de la oración la velocidad aproximada y el carácter de una pieza. Es aconsejable usar términos españoles para tal fin. Los músicos, sin embargo, están acostumbrados a los términos tradicionales italianos o, en ediciones alemanas o francesas, a los términos en esos idiomas. En este libro omitimos la primera forma de indicaciones de tiempo puesto que la velocidad de nuestros ejercicios depende de las posibilidades individuales de cada alumno.

NOTA: (1) Para movimientos lentos y moderados se usan los términos siguientes (en italiano, alemán, y francés).

*Adagio-Langsam, getragen-Lent* = Lento.

*Largo-Breit-Large* = Largo.

*Lento-Langsam-Lent* = Lento.

*Grave-Schwer-Lourd* = Pesado.

*Andante-Gehend-Allant* = Andando.

*Moderato-Mässig, gemässigt-Modéré* = Moderado.

(2) El significado de estos términos puede ser aumentado o disminuido con agregar:

(a) *molto (o assai)-sehr-tres* = muy

(*molto adagio-sehr langsam-très lent*);

(b) (*un*) *poco-ein-wenig, etwas-un peu* = algo

(*poco adagio-ein wenig langsam-un peu lent*).

Estos son tan sólo unos pocos entre el gran número de términos sugerentes que es posible usar.

### — EJERCICIO 22 —

1. Toque, cuente en voz alta .

*Moderato*



*Adagio*



**Andante**

(c) 

**Andante**

(d) 

**Lento**

(e) 

**Moderato**

(f) 

NOTA: (1)  (brevis) es la figura que completa un compás entero de  $\frac{1}{2}$  o de  $\frac{1}{4}$ .

(2) En  $\frac{2}{4}$  y  $\frac{3}{4}$  a veces encontramos la redonda con puntillo (•) que, como las otras notas con puntillo, equivale a  $1\frac{1}{2}$  veces de su valor original (sin puntillo):  de acuerdo a esto, contiene ..... d. (llenar).

2. Cante, cuente mentalmente:

**Largo**

(a) 

**Lento**

(b) 

**Moderato**

(c) 

3. Invente ejemplos similares.

**B. Aspecto Melódico**Sonidos más agudos que *do<sup>2</sup>*

NOTA: (1) La octava 2 se escribe:



(2) Para facilitar la lectura con muchas líneas adicionales las notas más agudas de esta octava y la octava 3 que la sigue pueden ser indicadas por las notas de la octava inferior con el agregado del signo *octava*.

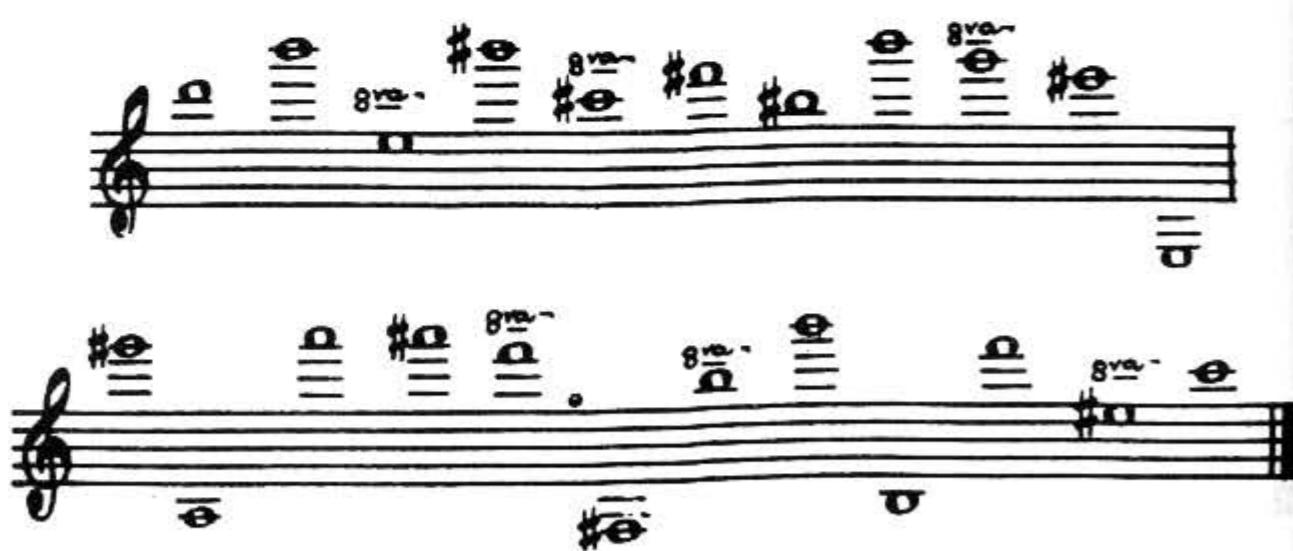


(3) A veces se encontrarán las indicaciones de la escala central hasta la escala 3 escritas así:

*do...do<sup>1</sup>...do<sup>2</sup>...do<sup>3</sup>*, en vez de  
*do...do'...do''...do'''*

**EJERCICIO 23**

1. Nombre las notas y sus octavas y tóquelas en el piano:

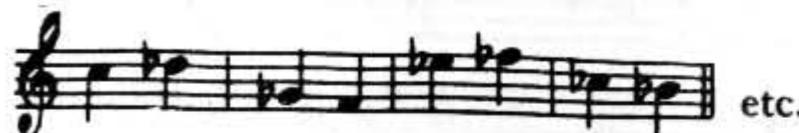
2. Toque en el piano cualquier nota más aguda que *do<sup>2</sup>* y nombrela.**DICTADO 24**

Las siete notas básicas pueden no sólo ser subidas (#) sino bajadas.

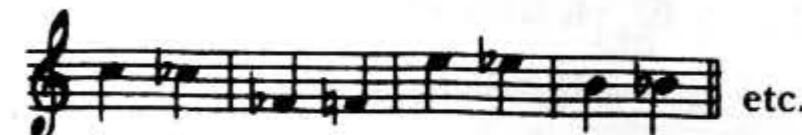
NOTA: (1) El signo para bajar una nota en un semitono es el bemol:



(2) Semitonos diatónicos obtenidos por el uso de bemoles:



Semitonos cromáticos obtenidos:

**EJERCICIO 24**Construya la escala mayor sobre *fa*:

Escríbala, lea los nombres de las notas en voz alta.

Cántela (en la extensión de una octava) diciendo los nombres. Tóquela en el piano (a través de tres octavas).

Las escalas mayores pueden ser construidas no sólo sobre los sonidos básicos, sino también sobre los sonidos alterados, subidos o bajados.

**EJERCICIO 25**

1. Construya escalas mayores sobre



Lea, cante y tóquelas de acuerdo a las indicaciones del ejercicio precedente.

2. ¿Qué clase y cantidad de alteraciones ( $\#$  o  $\flat$ ) se necesitan para construir las escalas mayores siguientes?

La, Si, Sol, Fa $\sharp$ , Re $\flat$ , Re, Mi, Sol $\flat$ , Fa, La, Mi $\flat$ , Si $\flat$

3. ¿Qué tonalidades indican las armaduras de claves siguientes?



*C. Acción Combinada*

— EJERCICIO 26 —

1. Cante escalas mayores. Use el esquema rítmico dado en el ejercicio 20 y siga estrictamente las indicaciones dadas en él.

Fa, Si $\flat$ , Mi $\flat$ , La $\flat$ , Re $\flat$ , Sol $\flat$ , Fa $\sharp$

2. Cante:

(a)

Allegro

(b)

Moderato

(c)

Rápido

(d)

Lento

(e)

Más difícil:

Poco Andante

(f)

Algo rápido



NOTA: Los signos **#** — **b** en combinación con un signo de repetición, significan que la primera terminación ha de ser ejecutada antes de la repetición y la segunda terminación después.

— DICTADO 25

(g) **Poco Moderato**

NOTA: Cualquier alteración (**#**, **b**) colocada delante de una nota conserva su valor durante todo el compás, pero sólo en su propia octava. Así:



sueña así:



Las alteraciones delante de notas ligadas por encima de una línea divisoria son válidas hasta el final de la ligadura (pero lo mismo no es cierto para las ligaduras de expresión).



En los casos dudosos un **#** o **b** adicional, teóricamente superfluo, no dañará.

— EJERCICIO 27 —

1. Toque en el piano, contando en alta voz. La armadura de clave no está indicada, pero si observa las alteraciones de cada ejemplo podrá Ud. determinar la tonalidad.

**Moderato**

(a)

NOTA: (1) *D. C. (Da capo)* — “desde el principio”) *al fine* significa. Vuelva al comienzo y prosiga hasta la palabra *fine* (fin), donde la pieza, o parte de ella, termina.

(2) *D. S. al fine*, o *Dal Segno al fine* significa que no se vuelve al comienzo de la pieza sino a un sitio señalado por un signo especial (*segno*): o .



NOTA: Los signos en combinación con un signo de repetición, significan que la primera terminación ha de ser ejecutada antes de la repetición y la segunda terminación después.

— DICTADO 25 —

(g) *Poco Moderato*

NOTA: Cualquier alteración (, ) colocada delante de una nota conserva su valor durante todo el compás, pero sólo en su propia octava. Así:



suena así:



Las alteraciones delante de notas ligadas por encima de una línea divisoria son válidas hasta el final de la ligadura (pero lo mismo no es cierto para las ligaduras de expresión).



En los casos dudosos un o adicional, teóricamente superfluo, no dañará.

— EJERCICIO 27 —

1. Toque en el piano, contando en alta voz. La armadura de clave no está indicada, pero si observa las alteraciones de cada ejemplo podrá Ud. determinar la tonalidad.

*Moderato*

(a)

NOTA: (1) *D. C.* (*Da capo* —“desde el principio”) *al fine* significa. Vuelva al comienzo y prosiga hasta la palabra *fine* (fin), donde la pieza, o parte de ella, termina.

(2) *D. S. al fine*, o *Dal Segno al fine* significa que no se vuelve al comienzo de la pieza sino a un sitio señalado por un signo especial (*segno*): o .

(b)

*Andante*

*D.C. al Fine*

*Poco Moderato*

*Fine*

(Cuidado! Aquí cambia la tonalidad.) *gra - - -*

[ 72 ]

(d)

*Algo rápido.*

*D.S. al Fine*

*gra - - -*

*ora - - -*

2. Cante agregando las alteraciones necesarias para producir la tonalidad indicada al comienzo de cada ejemplo.

**Moderato en La mayor**

(a)

Allegro en fa# mayor

(b)

Andante en mi b mayor

(c)

Algo rápido en fa mayor

(d)

Más difícil:

No demasiado rápido en sib mayor

(e)

Andante en sol**b** mayor  
(f)

en re **b** mayor

D.C. al Fine

— DICTADO 26

## CAPITULO VII

### A. Aspecto Rítmico

NOTA: El puntillo de aumentación puede ser seguido por un segundo puntillo. Como sabemos ya, el primer puntillo agrega a la nota precedente la mitad de su valor. El segundo, en cambio, agrega la mitad de la que se le ha sumado. Así:

$$\begin{aligned} \text{d..} &= \text{d} + \text{d} + \text{d}, \quad \text{d} \text{---} \text{d} \text{---} \text{d}; \\ \text{d..} &= \text{d} + \text{d} + \text{d}, \quad \text{d} \text{---} \text{d} \text{---} \text{d}; \quad \text{d..} = \text{d} + \text{d} + \text{d}. \end{aligned}$$

La corchea con dos puntillitos, restada de una negra, da un nuevo valor rítmico: la *fusa*, mientras la semicorchea con dos puntillitos restada de la corchea da la *semifusa*.

NOTA: (I) Las fusas se escriben así

o con barras:

etc. Las semifusas:

Los silencios respectivos son

y

Las barras de fusas se agrupan en semicorcheas, corcheas o negras:

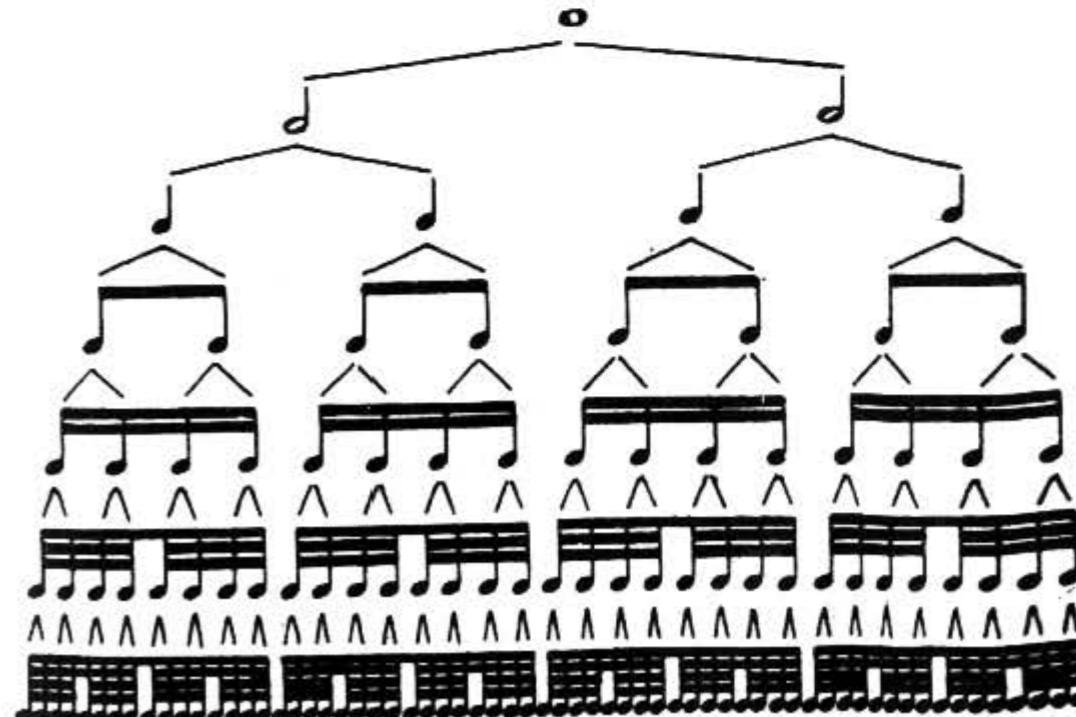


etc.; las de semifusas en fusas, semicorcheas, corcheas o negras; en todos los casos con subdivisiones que muestran con claridad las unidades de compás y su estructura

métrica: 

etc.

Así:



(2) Teóricamente son posibles más subdivisiones, pero en realidad los valores menores que  $\frac{1}{64}$  se usan excepcionalmente (128).

Pregunta: ¿Cuál es el número de

- (a)  in:  .....  .....  .....  ..... ?
- (b)  in:  .....  .....  .....  ..... ?  
(llenar)

NOTA: (1) Para movimientos rápidos se usan los términos siguientes:

*Allegro-Schnell-Animé* = alegre, rápido;

*Vivace-Lebhaft-Vif* = vivo;

*Presto-Eilig-Vite, Rapide* = rápido.

(2) Un término italiano se intensifica si se le agrega el sufijo: *issimo*; se debilita con: *-ino, -etto*.

*Adagissimo* = más lento que *Adagio*;

*Prestissimo* = más rápido que *Presto*;

*Andantino* = no tan lento como *Andante*;

*Larghetto* = no tan lento como *Largo*;

*Allegretto* = no tan rápido y energético como *Allegro*.

(3) *Più*—(en alemán expresado por el sufijo *-er*)—*plus* = más;

*Meno-Weniger-Moins* = menos;

*non troppo-nicht zu-pas trop* = no tan;

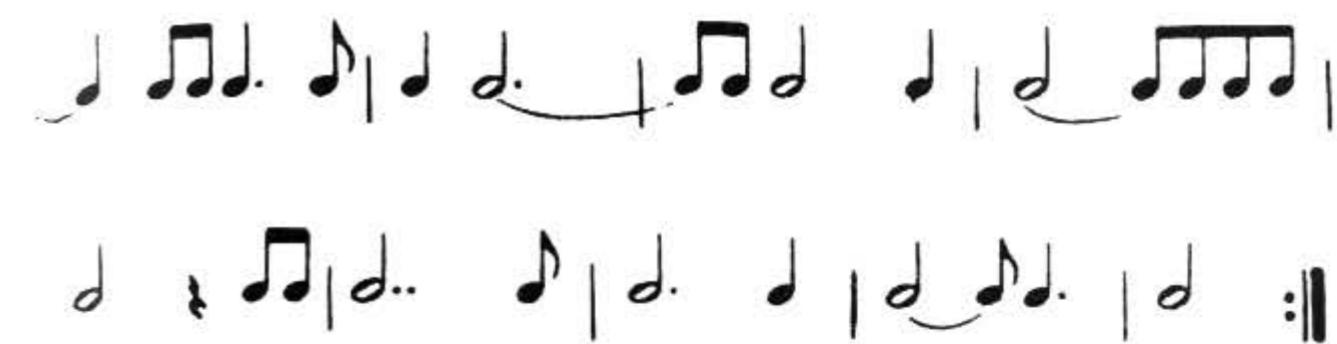
*Più presto-eiliger-plus vite* = más rápido;

*Meno allegro-weniger, schnell-moins vite* = menos rápido;

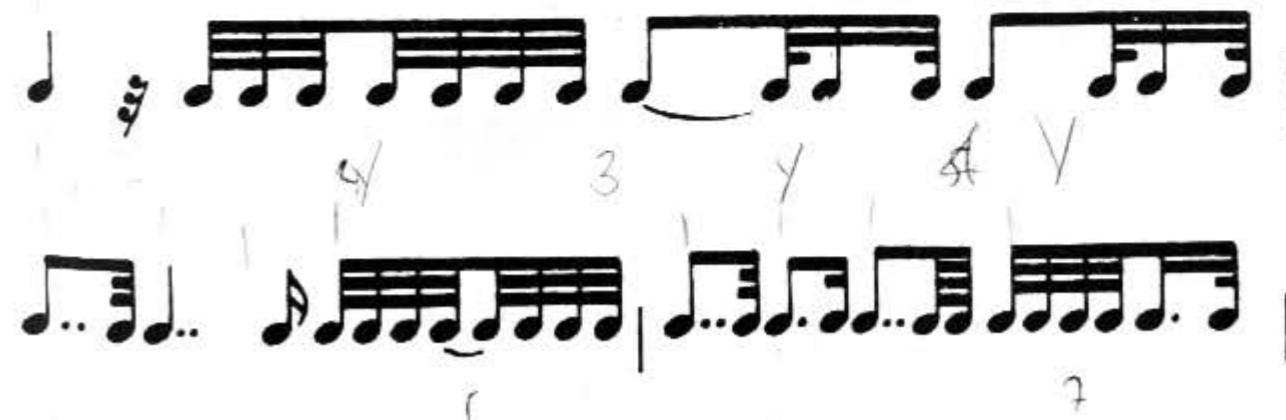
*Adagio non troppo-nicht zu langsam-pas trop lent* = no demasiado lento

### — EJERCICIO 28 —

1. Toque, cuente en alta voz:



Más difícil:



**Allegro moderato**

(e)

**Meno Allegro**

Fine

**Poco lento**

D.C. al Fine

(f)

2. Cante contando mentalmente:

**Andantino**

(a)

**Allegretto**

(b)

**Vivace**

(c)

Más difícil:

NOTA: Cuando después de *D. C. al segno* ( o ) la pieza continúa, primero se vuelve hasta el comienzo como lo indica el *D. C.*, y cuando se llega al *segno*, se salta a la parte que está después del *D. C.*

**Poco lento**

(d)

**Più Allegro**

D.C. al Segno

Molto Adagio

(e)

3. Invente ejemplos similares.

— DICTADO 27 —

B. *Aspecto Melódico*

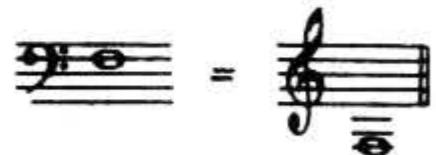
Las regiones graves de nuestro sistema tonal  
(tesitura de las voces masculinas, Tenor y Bajo y más graves)

NOTA: (1) Los sonidos de la región grave se escriben en *clave de fa*.

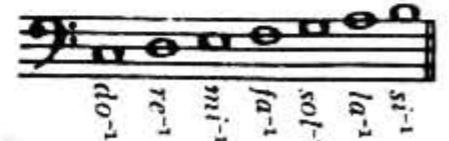
Esta es la clave de fa.

(Pregunta: ¿Qué clave es ésta ?)

Está escrita en la cuarta línea y señala el sitio del *fa<sup>-1</sup>*



Las notas de la escala -1 son:



(2) Las notas de la escala vecina más grave (octava -2) se escriben:



(3) Para las notas de la escala central dependemos (como ya ocurrió para las notas agudas en ) de líneas adicionales. Compare las notas siguientes en clave de con sus equivalentes en clave de

Al leer la notación de la clave de fa, no determine el significado de las notas comparándolas con notas escritas en clave de sol. Acostúmbrase desde ya a que cada clave tiene su existencia independiente. Por ejemplo, la nota *do* tiene ya su nombre y significado por su posición relativa a una clave de fa y no por transposición de la nota idéntica a una clave de sol. No

— EJERCICIO 29 —

1. Nombre las notas siguientes:

2. Toque en el piano:

— DICTADO 28

La dominante (mencionada en el capítulo V) de una escala mayor es siempre el quinto grado de la escala. Su distancia (o *intervalo*) desde la tónica se denomina: *quinta justa*.

La subdominante es siempre el cuarto grado. El intervalo que forma con la tónica se denomina: *cuarta justa*.

Las quintas justas y las cuartas justas agregadas complementan entre ellas el intervalo de una octava.



Una quinta justa *descendente* a partir de una tónica, nos lleva a la subdominante; una cuarta justa descendente, a la dominante:



Esto significa que la quinta justa y la cuarta justa tienen entre ellas una relación reversible: una quinta ascendente es la *inversión* de una cuarta descendente desde la misma nota de partida.

O lo que significa lo mismo: la inversión de cualquier intervalo menor que una octava es igual a la diferencia entre ese intervalo y la octava.

— EJERCICIO 30 —

1. En cuál de los siete grandes (tonos) de la escala mayor puede Ud. construir sin cambiar ninguna de las notas de la escala:

- (a) una quinta justa ascendente
- (b) una cuarta justa ascendente
- (c) una cuarta justa descendente
- (d) una quinta justa descendente

2. Nombre las notas que están

- (a) una quinta justa arriba
- (b) una cuarta justa arriba
- (c) una cuarta justa debajo
- (d) una quinta justa debajo

de cada una de las notas siguientes (nombre el sonido y la octava):



3. Cante, nombrando el sonido que está una quinta justa arriba de cada una de las notas siguientes. Procedimiento:

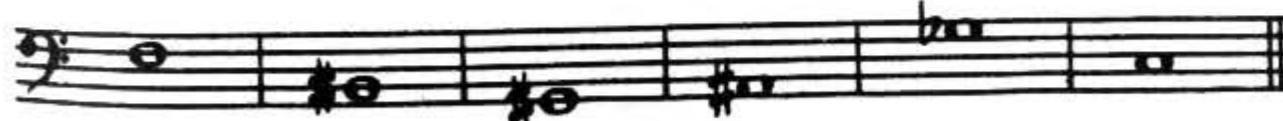
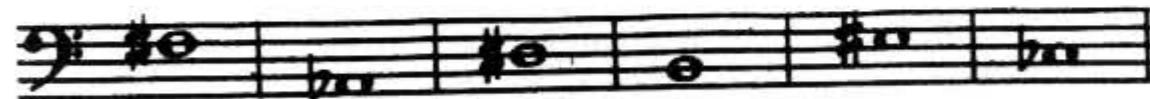
Primero toque el sonido en el piano; luego trate de captar la quinta mentalmente, por fin cántela así:



Para voces masculinas, toque y cante este ejemplo, una octava más baja.



4. Toque y cante de la misma manera el sonido que está una cuarta justa arriba de cada una de las notas siguientes:



Desde aquí en adelante en todos los ejercicios vocales las voces femeninas cantarán una octava más alta cada vez que se use ♪. En este caso se recomienda que la octava superior sea agregada a las notas tocadas con el fin de colmar el hueco entre una nota en la región grave y una voz aguda y facilitar así la emisión de la nota cantada.

5. Toque y cante de la misma manera los sonidos que están una quinta justa encima de las notas superiores de los acordes siguientes (para voces masculinas, toque una octava más bajo):



Cante ahora los sonidos una cuarta justa arriba de las notas superiores.

*Dificultad adicional para este y todos los ejercicios similares: haga tocar el acorde por otra persona y cante la nota sin ver la música.*

NOTA: (1) Las combinaciones de notas con plicas pueden escribirse con una sola plica siempre que las notas agrupadas sean del mismo valor. La plica común es la de la nota más alejada de la línea del medio:



Casos dudosos: son preferibles las plicas hacia abajo:



(2) A veces la marcha de voces distintas ha de ser anotada en un solo pentagrama o se ha de facilitar la lectura de acordes complicados. Esto se consigue con el uso de plicas hacia arriba y abajo simultáneamente:



(3) A veces sonidos separados por un tono o un semitono deben ser tocados simultáneamente. Tales combinaciones, ya solas o como parte de un acorde se escriben por lo general:

(a) cuando se usan plicas hacia arriba la nota más alta va a la derecha de su vecina y no en línea con las demás del acorde:



(b) cuando se usan plicas hacia abajo la nota más baja va a la izquierda y no en línea con las demás del acorde:



(c) cuando no hay plicas (redondas), en la posición que requeriría plicas apropiadas hacia arriba y hacia abajo. (Vea los ejemplos en la página siguiente.)

Toque y cante los sonidos una cuarta justa encima de las notas superiores:



Ahora los sonidos una quinta justa encima de las notas del medio:



Ahora los sonidos una cuarta justa debajo de las notas más graves:



6. Invente ejercicios similares.

— DICTADO 29

### C. Acción Combinada

#### — EJERCICIO 31 —

1. Toque en el piano contando en voz alta. Nombre la tonalidad de los ejemplos.

*Moderato assai*

(a)

**Allegretto**

(b)

**Andante con moto**

(c)

**Más difícil:**

(d)

**Vivace**

**Adagio**

(e)

2. Cante. Mientras canta agregue las alteraciones de la tonalidad marcada delante de cada ejemplo.

**Andante en Re ♭ mayor**

(a)



*Allegro assai* en Fa ♮ mayor

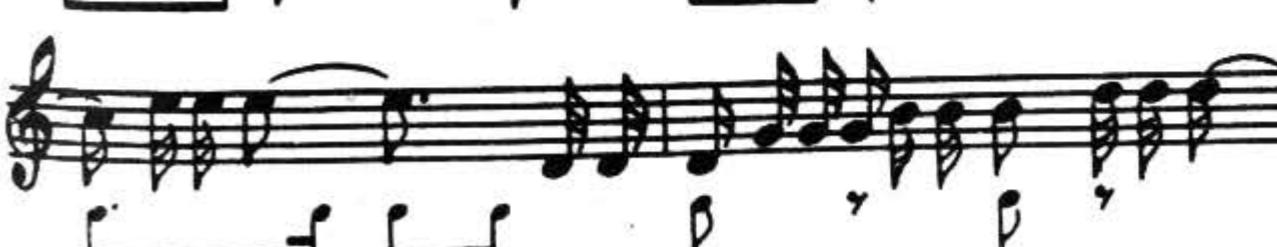
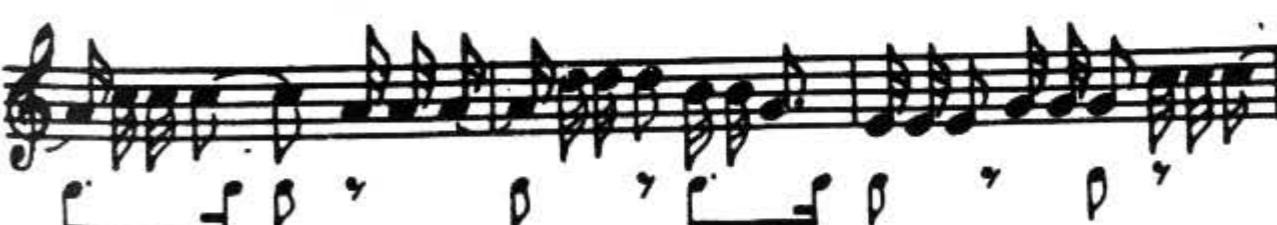


*Lento* en La ♯ mayor



Más difícil:

*Moderato* en Sol ♭ mayor





— DICTADO 30

## CAPITULO VIII

### A. Aspecto Rítmico

Aun en series de sonidos idénticos en todos los aspectos, que se repiten a intervalos de tiempo iguales, el oído tiende a percibir agrupaciones regulares; da a ciertos sonidos más importancia que a otros y, por lo tanto, oye la serie completa como una ondulación entre tiempos *acentuados* y *no acentuados*.

Esta clase de acentos (*acentos métricos*) que es determinada por nuestra sensibilidad y no por cualquier otra diferencia objetiva entre los sonidos mismos es esencialmente diferente de la otra clase de acento (*dinámico*) mencionado en el Ejercicio 16, que es causado por la aplicación de un aumento de fuerza. A menudo —especialmente en músicas de estructura simple— coinciden los dos tipos de acentos y se reforzán mutuamente.

La música, por lo general, es compuesta de tal manera que nuestra facultad perceptiva no puede dudar sobre donde deben caer los acentos métricos: proporciones de duración rítmica \* (regularidad), curvas de las líneas melódicas y la distribución de funciones armónicas sirven de guía a nuestra percepción analítica. Pero cuando faltan todas estas guías, como en las series regulares de sonidos idénticos mencionados antes, tenemos cierta libertad para dirigir nuestra percepción auditiva: podemos suponer a tales series como subdivididas en grupos de dos o tres tiempos.

\* La distinción entre los dos factores temporales de ritmo y compás pueden ser comprendidos fácilmente al comparar su función con el papel que el tiempo juega en nuestra vida cotidiana.

Por una parte está la continua e infinita corriente de los intervalos de tiempo, en los que nuestros actos se siguen unos a los otros, cuya duración particular es determinada solamente por su carácter, finalidad, velocidad e intensidad. Esto corresponde al *ritmo musical*, que tiene posibilidades incalculables para combinar sonidos y silencios de distinta duración con líneas melódicas y combinaciones armónicas. Lo que caracteriza al ritmo musical es la infinita variedad, regida por leyes superiores de construcción y determinada por la facultad de juicio estético y de selección.

El *compás*, por otra parte, corresponde a la medición del tiempo inventada por el hombre y derivada por él de acontecimientos naturales (divisiones del tiempo en intervalos relacionados distinta y proporcionalmente: años, meses, semanas, horas, minutos, etc.). Estrechamente dependientes de nuestras funciones físicas, por ej.: el pulso, el compás provee esquemas de tiempos y contratiempos, acentos y reposos, sin los cuales ninguna construcción armónica o melódica puede ser concebida.

El ritmo ondea libremente alrededor de la división esquemática del compás reforzando u oponiendo estas divisiones. Las relaciones mutuas entre estos dos elementos temporales, en infinita variación de grados de atracción o repulsión, forman uno de los medios importantes que concurren a la creación de la música.

En grupos de dos tiempos uno de ellos da la impresión de estar acentuado (*Arsis*), mientras el otro nos parece de relajamiento inacentoado (*Thesis*). El grupo puede comenzar con cualquiera de ellos:



En grupos de tres tiempos percibimos el acento sobre uno de los tres tiempos mientras los otros dos parecen no acentuados.



En esta agrupación se observará que la línea divisoria, que hasta ahora hemos considerado como un simple símbolo de clasificación temporal, tiene fines más altos: nos instruye sobre el orden métrico de los sonidos puesto que indica el sitio del acento métrico (al que siempre precede).

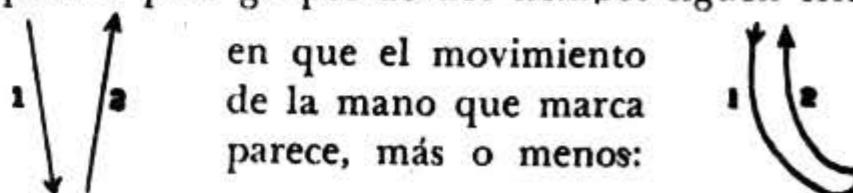
#### — EJERCICIO 32 —

- Golpee cierto número de tiempos (unos 20) y trate, sin que ninguno sea más fuerte que el otro, de fijar su atención como para captarlos divididos en:
  - $\frac{2}{4}$  ( $\frac{2}{8}$ ,  $\frac{2}{8}$ ) comenzando con el acento
  - $\frac{2}{4}$  ( $\frac{2}{8}$ ,  $\frac{2}{8}$ ) comenzando con el tiempo débil
  - $\frac{3}{4}$  ( $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{3}{8}$ ) comenzando con el acento
  - $\frac{3}{4}$  ( $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{3}{8}$ ) comenzando con un tiempo débil
  - $\frac{3}{4}$  ( $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{3}{8}$ ) comenzando con dos tiempos débiles

- Golpee como antes. Marque el acento métrico con acentos dinámicos (golpeando con el pie).

En los ejercicios siguientes lleve el tiempo de acuerdo a los esquemas convencionales para dirigir.

Los esquemas para grupos de dos tiempos siguen este modelo:



Modelos para grupos de tres tiempos:



Para dar a otros la señal de comenzar una pieza, hay que marcar un tiempo preparatorio antes del primer tiempo verdadero. En movimiento rápido el tiempo preparatorio tiene el valor de un tiempo completo; en movimiento lento, la mitad del tiempo y en movimientos muy lentos aún menos.

Ejemplos:

Para una pieza

- (a) comenzando en el primer tiempo en  $\frac{3}{4}$



- (b) comenzando en el segundo tiempo en  $\frac{3}{4}$



- (c) comenzando en el segundo tiempo en  $\frac{3}{4}$



y así en otros tiempos de cualquier compás.

El calderón es indicado por el movimiento lento de la mano hacia la dirección del tiempo sobre el cual recae. Si después del calderón la pieza sigue ininterrumpida, el próximo tiempo sigue inmediatamente después del tiempo con calderón; pero si el calderón finaliza la pieza, o una sección de ella, el tiempo con calderón debe ser interrumpido con un movimiento corto y concluyente de la mano conductora.

Ejemplos:



Un tiempo que sigue a ese movimiento conclusivo debe de ser de nuevo precedido por un tiempo preparatorio.

— EJERCICIO 33 —

1. Cante las siguientes líneas melódicas y divídalas en grupos de dos tiempos, luego en grupos de tres. En vez de golpear o palmejar, marque el tiempo de acuerdo a los ejemplos dados.

Ejemplo para marcar el tiempo al comienzo del trozo siguiente:



(a) *Unidad de tiempo: ♫*

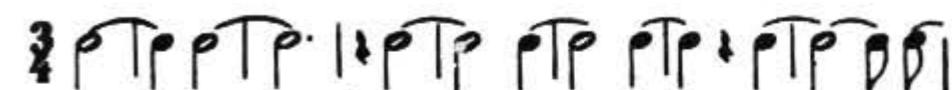
(b) *Unidad de tiempo: ♫*

(c) *Unidad de tiempo: ♫*

(d) *Unidad de tiempo: ♫*

(e) *Unidad de tiempo: ♫*

Es evidente que el empleo de compases diferentes coloca a los acentos métricos de los trozos precedentes sobre notas distintas. Esta mutación del acento métrico produce a veces lo que llamamos *Sincopa* (hacer un "corte"), en la que el acento métrico, en vez de coincidir con el comienzo de un sonido aparece más tarde durante su prolongación:



Al cantar o tocar trozos sincopados, exageramos por lo general la contradicción entre el compás y el ritmo poniendo acentos dinámicos al comienzo de los sonidos sincopados. Así pues los acentos métricos sólo pueden concebirse por comparación con la contextura de modelos normales (no sincopados). Cante así:



y no:



La sincopa puede también efectuarse en figuras más breves que la unidad de compás cuando una fracción de tal figura aparece antes del tiempo y la parte remanente después, sin que importe que el tiempo esté acentuado rítmicamente o no:

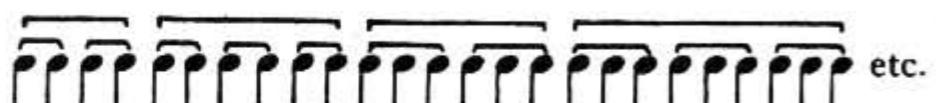


(e) *Unidad de tiempo: ♫*



2. Indique en los ejercicios 10 hasta 31 todas las sincopas que pueda hallar.

Análogamente con la función de los tiempos en el compás básico binario y ternario estos grupos mismos pueden ser usados como elementos constituyentes en modelos métricos *compuestos*. Por lo tanto un grupo compuesto puede ser construido con la base de dos o tres elementos, que, a su vez, pueden consistir en modelos de dos o tres tiempos:



En estos grupos compuestos, el orden de los acentos métricos es, en gran escala, el mismo que en un grupo de dos o tres tiempos: en uno compuesto que consista tan sólo en dos elementos, un elemento lleva acento métrico (orden: fuerte-débil o débil-fuerte); en uno compuesto de tres elementos, un grupo fuerte es asociado a dos débiles.

Hay, sin embargo, una leve diferencia métrica entre la estructura de un grupo de tiempos simples y la de esquemas compuestos. Desde ya, a pesar del poder dominante del elemento "fuerte" en un modelo métrico compuesto, los acentos originales de los grupos constituyentes "débiles" no se suprimen del todo; seguirán siendo sensibles como acentos, si bien en grado reducido, subordinado.



> = acento métrico principal

— = acento métrico secundario.

Los siguientes modelos compuestos son factibles:

$2+2$ ;  $2+2+2$ ;  $2+2+2+2$ ;  $3+3$ ;  $3+3+3$ ;  $3+3+3+3$ ;

además, combinaciones de 2 y 3 tales como:

$2+3$ ;  $3+2+2$ ; etc.

serán discutidas en el Capítulo X.

La explicación en la pág. 94 respecto a las líneas divisorias, si bien útil, era necesariamente incompleta. He aquí su forma completa: las líneas divisorias indican la posición del acento principal; la posición de los acentos secundarios ha de deducirse de la indicación de tiempo, como demostrará el siguiente párrafo (en la notación).

NOTA: (1) Estos grupos compuestos aparecen en notación como sigue:

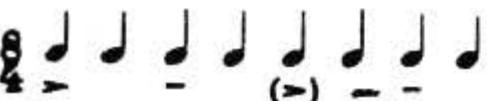
(a) Grupos en los que el elemento constituyente es



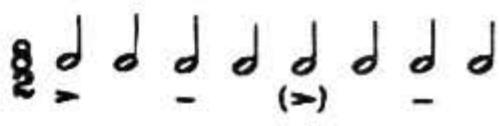
Dos veces:



Tres veces:

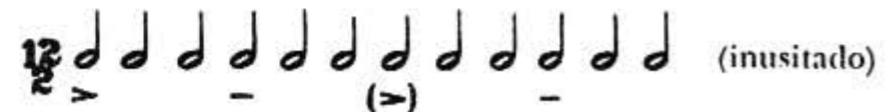


(esto significaría un tiempo más lento que el de un normal  $\frac{3}{4}$ , ya que en movimiento rápido los acentos secundarios no pueden ser percibidos).



(Los últimos tres se usan especialmente en la forma de  $\frac{4}{4}$ ,  $\frac{2}{2}$ , y  $\frac{8}{8}$ , ya que una forma más amplia necesitaría el establecimiento de tres grados de acentos métricos y esto sobrepasa el límite de la distribución rítmica para entrar en el dominio de la forma.)

(b) Grupos en los que el elemento constituyente es



Con el fin de evitar la introducción de tres grados de acentos métricos, mencionada anteriormente, es mejor usar compases que tengan 12 como numerador sólo cuando el compás puede ser considerado como una forma de  $\frac{4}{4}$  ( $\frac{4}{2}, \frac{4}{8}$ ). En este caso tres corcheas en un compás de  $\frac{12}{8}$  corresponden a dos corcheas en un compás de  $\frac{4}{4}$ , a saber, un cuarto del grupo entero. Esto reduce a dos los acentos en el compás, mientras los acentos de tercer grado (en la 4<sup>a</sup> y 10<sup>a</sup> corchea) desaparecen. Si una ecuación  $\frac{12}{8} = \frac{4}{4}$  no es posible, es preferible dividir el compás en dos, y escribir  $\frac{6}{8}(\frac{6}{2} \text{ o } \frac{6}{4})$  en vez de  $\frac{12}{8}(\frac{12}{2} \text{ o } \frac{12}{4})$ . Más sobre estas ecuaciones en el capítulo siguiente.

(2) En casos excepcionales los modelos básicos y pueden ser usados como constituyentes de compases compuestos:



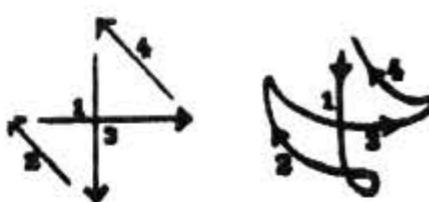
Pero es evidente que el orden de los acentos sólo puede ser captado en movimiento lento, lo que nos lleva a considerar si la posibilidad de lectura de tal notación no es intúitamente complicada, debido a la contradicción entre los valores breves inherentes de una dieciseisava parte de un total y su larga duración real en un movimiento lento.

(3) Observe que en los compases las fracciones con numerador 6 son siempre binarias, mientras que compases con el mismo número de tiempos, pero con numerador 3, son ternarias. Binarias son: 4, 6, 8, 12; ternarias: 3 y 9. Por esa razón tenemos que escribir un  $2\frac{1}{2} - 2 + 2$  compuesto basado en como y no como . Lo mismo vale para y y .

— EJERCICIO 34 —

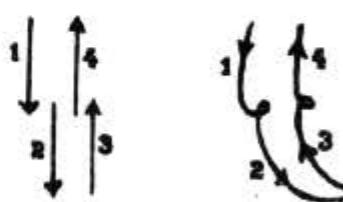
Cante, marcando el tiempo:

(a) La representación para  $\frac{1}{4}, \frac{1}{2}, \frac{1}{8}$ , es:



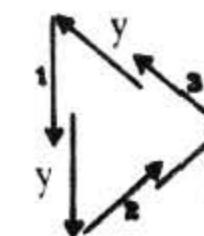
Moderato

b)  $\frac{1}{8}$  puede también ser tratado como  $\frac{2}{4}$  con subdivisiones:



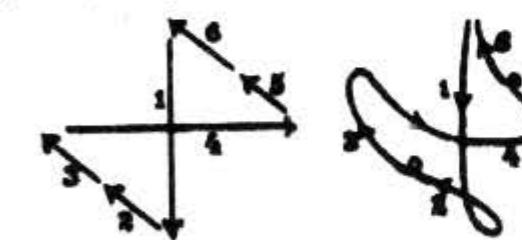
Adagio

(c)  $\frac{3}{2}, \frac{3}{8}, \frac{3}{4}$  son tratados o bien como un grupo regular de tres tiempos (ver pág. 94) o con subdivisiones:



Lento

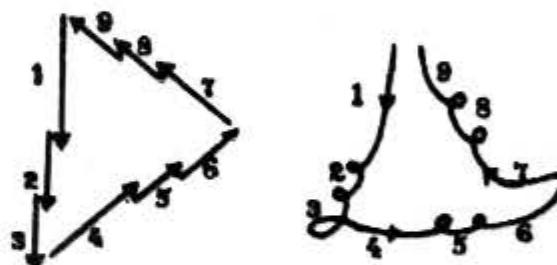
(d)  $\frac{6}{4}, \frac{6}{8}, \frac{6}{16}$ , son tratados en movimiento rápido como un grupo de dos tiempos (ver pág. 94) o en movimiento más lento así:



Andantino

(e) **Presto**

(f)  $\frac{9}{4}$  y  $\frac{9}{8}$  son tratados en movimiento rápido como un grupo de tres tiempos o en movimiento lento así:

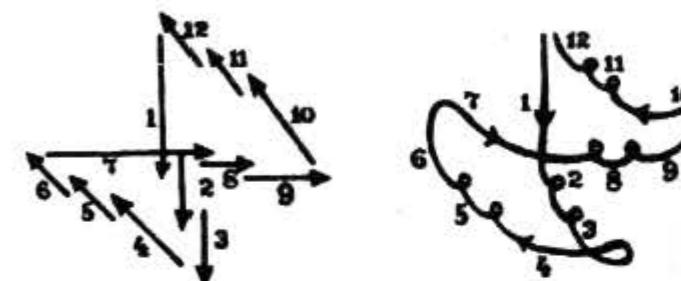


**Allegro**

**Andante**

(g)

(h)  $\frac{12}{8}$  es tratado en movimiento rápido como  $\frac{4}{4}$  (ver pág. 102) o en movimiento lento así:



**Moderato**

NOTA: (1) Los silencios sin puntillo son siempre considerados como estructuras métricas binarias, con el acento métrico al comienzo. Por lo tanto:

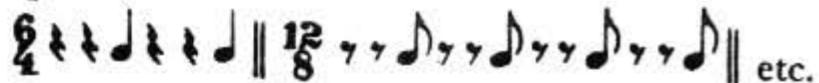
(a) un silencio sin puntillo no debe hallarse en una posición "sincopada".

no:

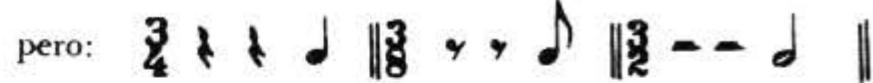
pero:

(b) un silencio sin puntillo puede representar los primeros dos tercios de las subdivisiones ternarias de cualquier esquema métrico compuesto:

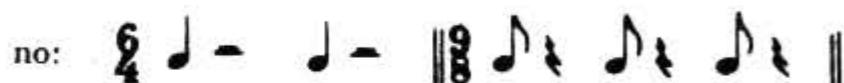
(si bien lo siguiente



es también correcto) pero es poco frecuente usarlo con el mismo fin en construcciones ternarias *simples*:



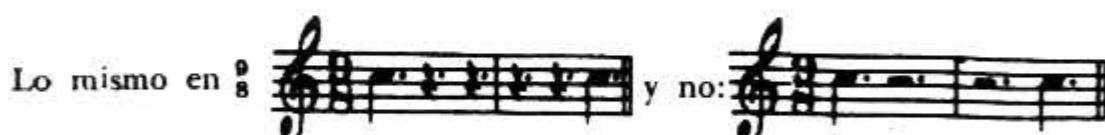
Para llenar los últimos dos tercios de cualquier esquema ternario simple o compuesto, un silencio sin puntillito no es aceptable puesto que la estructura métrica binaria del silencio con su acento métrico percibido en la primera mitad opone una fuerza que contrasta y estorba al acento rítmico del grupo ternario, representado por la nota precedente:



(2) El silencio de medio compás en  $\frac{1}{8}$  es por lo tanto:



la regla precedente (1a)



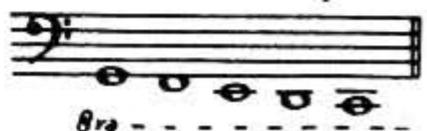
## B. Aspecto Melódico

La octava debajo de do<sup>2</sup> es denominada *octava —3*.

NOTA: (1) Las notas de la octava —3 se escriben:



(2) Con el fin de evitar líneas adicionales se puede usar el signo *8va.* (v. pág. 66):



El signo para la octava inferior se escribe a veces

(3) Debajo de do<sup>2</sup> el piano tiene tres notas más en la octava —4:



## EJERCICIO 35

Toque en el piano, nombrando notas y octavas:



## DICTADO 31

El espacio entre la dominante y la sensible de una escala mayor se denomina *Tercera Mayor*.

N.B. Desde ahora en adelante todos los intervalos se contarán hacia arriba, salvo en los casos en los que otra dirección esté especialmente indicada.

Pregunta: ¿En cuáles otros grados de la escala mayor puede Ud. encontrar terceras mayores?

El intervalo entre el segundo grado y la subdominante de una escala mayor es denominado *Tercera Menor*.

Pregunta: ¿En cuáles otros grados de la escala mayor puede Ud. encontrar terceras menores?

## EJERCICIO 36

1. Toque las notas siguientes y cante sobre cada sonido otro a distancia de un tercera mayor superior.

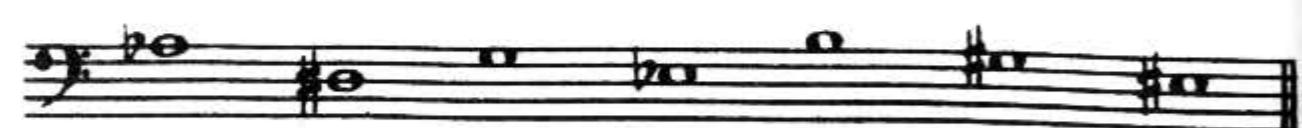
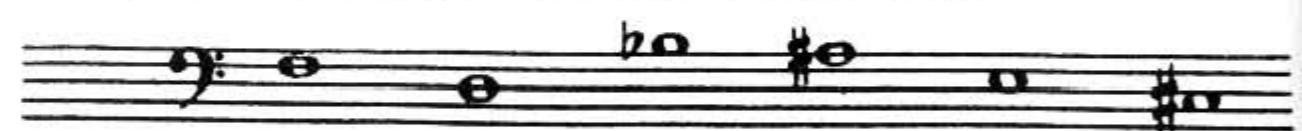
La ejecución como está indicada en el Ejercicio 30. Para voces masculinas toque y cante una octava más abajo.



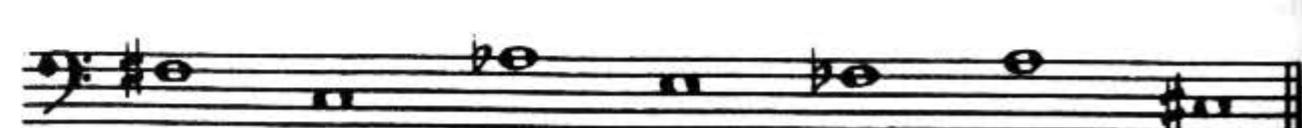
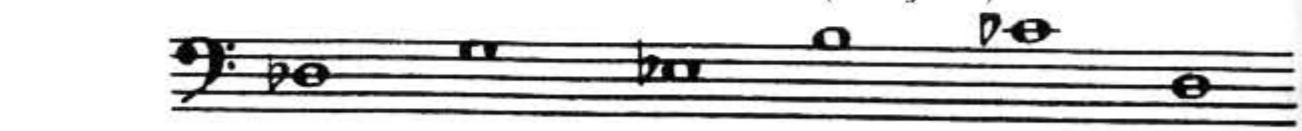
2. Toque; cante los sonidos una tercera menor superior:



3. Toque; cante los sonidos una tercera mayor inferior:



4. Toque; cante los sonidos una tercera menor inferior. Las voces femeninas entonarán una octava más alta (v. Ej. 30).



5. Toque; cante los sonidos una tercera mayor más alta que las notas superiores:



6. Toque; cante los sonidos una tercera menor más alta que las notas superiores:



7. Toque; cante los sonidos una tercera mayor debajo de las notas inferiores:



8. Toque; cante los sonidos una tercera menor debajo de las notas inferiores. Para voces femeninas: cante y toque una octava más alta, pero no duplique los acordes en la octava inferior.



Siguiendo las reglas indicadas en la pág. 84, se pueden invertir ambas terceras.

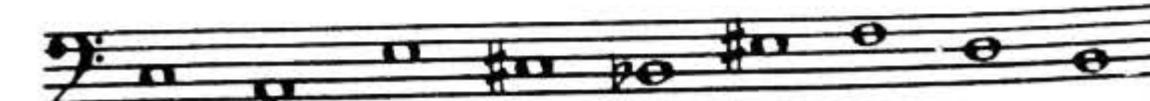
Invierte la tercera mayor; el resultado es la *Sexta Menor*.

Pregunta: ¿En qué grado de la escala mayor puede Ud. encontrar sextas menores?

El hecho de que la inversión de la tercera *mayor* sea la sexta *menor* y la tercera *menor* sea la sexta *mayor* nos lleva a la regla general: que las inversiones de todos los intervalos mayores son menores y viceversa. Los intervalos justos, sin embargo, permanecen justos en sus inversiones (quinta justa-cuarta justa).

### — EJERCICIO 37 —

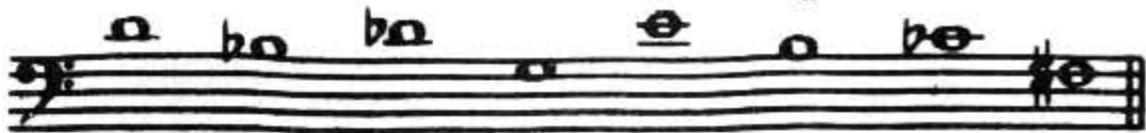
1. Toque las notas siguientes; cante los sonidos una sexta menor más alta. La ejecución, como en los ejercicios anteriores.



2. Toque; cante los sonidos una sexta mayor sobre ellos.



3. Toque; cante los sonidos una sexta menor más grave:



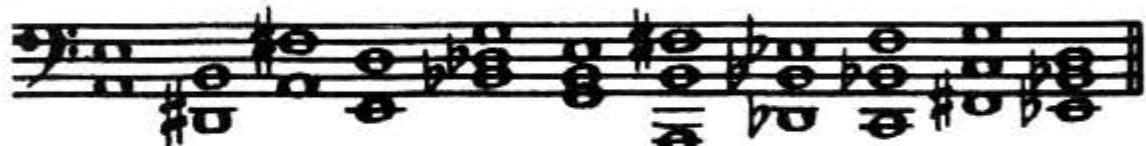
4. Toque; cante los sonidos una sexta mayor más grave:



5. Toque; cante los sonidos una sexta menor arriba de las notas superiores: **a**



6. Toque; cante los sonidos una sexta mayor arriba de las notas superiores.



7. Toque; cante los sonidos una sexta mayor debajo de las notas inferiores:



8. Toque; cante los sonidos una sexta menor debajo de las notas inferiores:



— DICTADO 32

### C. Acción Combinada

— EJERCICIO 38 —

1. Toque en el piano; cuente en voz alta:

### Moderate

(a)



### *Allegretto*

(



**Allegro**

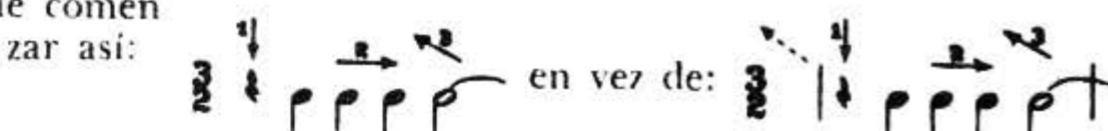
(c)

2. Cante, marcando el tiempo. Mientras canta agregue sostenidos o bemoles a ciertas notas con el fin de conseguir la tonalidad indicada en el comienzo de cada trozo.

- (a) Marque en  $\frac{9}{8}$ , comenzando con el primer tiempo, luego con el cuarto y finalmente con el séptimo.  
Después de esto marque en  $\frac{12}{8}$ , siguiendo el mismo procedimiento (tiempo primero, cuarto, séptimo y décimo).

**Andantino** en La mayor

- (b) Marque en  $\frac{3}{2}$  (tres maneras), luego en  $\frac{4}{2}$  (cuatro maneras). Si un trozo comienza con un silencio de valor breve, no es necesario marcar un tiempo preparatorio: el tiempo del silencio sirve de tiempo preparatorio. Al marcar el trozo siguiente hay que comenzar así:



**Allegro** en Re<sup>b</sup> mayor

- (c) Marque en  $\frac{9}{8}$ , tomando cada vez una corchea distinta como punto de partida (seis maneras).

**Lento** en Fa<sup>#</sup> mayor

- (d) Marque en  $\frac{4}{4}$  primero en  $\frac{9}{4}$  (dos maneras), luego en  $\frac{9}{4}$  (tres maneras).

**Presto** en Si<sup>b</sup> mayor

*1 tiempo*

3. (a) Toque un acorde en el piano. Cante *do*, sosteniéndolo por un momento, luego cante la escala de *Do mayor*, hacia arriba y hacia abajo, así:

**Poco Adagio**

Toque los acordes siguientes:

- (b) Toque y cante los mismos ejemplos  
un semitono más alto  
un semitono más bajo.

Este procedimiento (translado de una tonalidad completa a otro nivel tonal) se llama *Transporte*.

- (c) Invente ejercicios similares.

— DICTADO 33 —

## CAPITULO IX

### A. Aspecto Rítmico

La formación de compases compuestos es basada, como vimos, en la *multiplicación*—duplicación o triplicación de unidades métricas determinadas. Pero reflecionando, a partir de los compases compuestos establecidos podemos también considerar estos resultados compuestos como unidades, y a los valores menores como parte de ellas. Así podemos establecer que la *división* en dos o tres partes es lo contrario de esta multiplicación y por lo tanto también puede ser empleada para establecer esquemas métricos.

En realidad la hemos usado ya para ese propósito, como vimos en la pág. 77. Pero ahí sólo usábamos la división por 2 o sus múltiplos 4, 8, 16, etc., y dijimos que nuestra notación no dispone de medios igualmente simples y precisos para expresar otras divisiones.

Sin embargo, la división por 3 se efectúa fácilmente si tomamos una nota con puntillito como unidad divisible. Entonces:  $\text{J. } \left(\frac{3}{8}\right)$  = un tiempo, y  $\text{J. } \left(\frac{1}{8}\right)$  = un tercio del tiempo. Pero si a su vez queremos dividir ésta por 3 (resultado: la novena parte del tiempo), ¿cómo podremos escribir esta nueva división ( $= \frac{1}{27}$ )?

La división por dos de una nota con puntillito, si bien es posible por el uso continuo de valores menores con puntillito ( $\text{J. } \left[\frac{3}{4}\right] = \text{J. J. }$ )

$[2 \times \frac{3}{8}] = \text{J. J. J. }$ ,  $[4 \times \frac{3}{16}] = \text{J. J. J. J. }$ ,  $[8 \times \frac{3}{32}]$ ) es

incómoda para leer, y por lo tanto, excepto en sus primeras formas indicadas, se usa rara vez. Y además de esta dificultad, es casi imposible en la adaptación de la notación a la práctica musical, el empleo de formas gráficas diferentes pero de idéntica duración en una misma parte de una pieza: el uso de  $\text{J.}$  y  $\text{J.}$  juntas como representaciones equivalentes de un solo valor no es posible sin causar la mayor confusión, aun al escribir un compás simple de  $\frac{1}{4}$ .

NOTA: Con el fin de evitar esta confusión y de encontrar además en nuestra uniforme notación binaria un medio para la expresión de los valores métricos de tercios, novenos, etc., y aun de fracciones tan complicadas como quintos, séptimos, onceavos, etc., usamos el medio siguiente:

Representamos estos valores (o múltiplos de ellos) por los valores mayores más próximos para los que tenemos figuras:  $\text{J. } \left(\frac{1}{3}\right)$  para  $\frac{1}{3}$ ,  $\text{J. } \left(\frac{1}{4}\right)$  para  $\frac{1}{4}, \frac{1}{6}, \text{ ó } \frac{1}{8}$ ,  $\text{J. } \left(\frac{1}{8}\right)$  para  $\frac{1}{8}, \frac{1}{10}, \dots, \frac{1}{15}$ , y así sucesivamente, y señalamos con un número cómo va a ser dividida la unidad métrica y por medio de una barra cuáles notas o silencios van a completarla.

La llave puede ser suprimida cuando la unidad métrica mayor está ya indicada por un corchete.

Así los esquemas siguientes resultan factibles:

$$= \overbrace{\rho \rho \rho}^3 (3), \quad \overbrace{\rho \rho \rho \rho \rho}^6 (6),$$

$$\rho = \overbrace{\rho \rho \rho}^3 (3), \quad \overbrace{\rho \rho \rho \rho \rho \rho}^6 (6),$$

$\text{P} = \left[ \begin{smallmatrix} 3 \\ 2 \\ 2 \end{smallmatrix} \right] (3), \left[ \begin{smallmatrix} 6 \\ 3 \\ 3 \end{smallmatrix} \right] (6)$

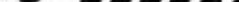
$\sigma = \overbrace{\text{p p p}}^3 [3], \overbrace{\text{p p p p p p}}^6 [6],$

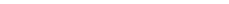
[5], [7] etc.

y lo mismo para  y 

Nótese que aquí también la distinción entre división binaria y ternaria (como se mencionó en la pág. 101) es válida:  $\overline{101}$  es ternaria, mientras  $\overline{101}$  es binaria y por consiguiente puede ser escrita como un doble  $\overline{101}$  así:

La relación ternaria  se escribe así: 

Por consiguiente:  pero a menudo encontramos este último

grupo (y sus relaciones correspondientes ) escritas en forma bastante lógica. La siguiente figura:

En movimientos lentos la distinción entre los dos acentos secundarios anula el efecto perseguido, pero en un movimiento muy animado estos acentos menores no pueden ser captados; lo que casi justificaría una forma tan descuidada.

En compases en los que una *nota con puntillo* llena todo el compás, las subdivisiones se escriben como sigue:

Correspondientemente en  $\frac{3}{4}$  y

$\overbrace{P \cdot P \cdot}^5 = \overbrace{P \cdot P \cdot P \cdot P \cdot}^{2+2}$  or  $\overbrace{P \cdot P \cdot}^2$   $\left( 2 \times \frac{9}{16}, \text{ usado rara vez} \right)$ ,

$P \cdot P \cdot P \cdot \left[ 3 \times \frac{9}{24} = 3 \times \frac{3}{8} \right]$ ,  $\overbrace{P \cdot P \cdot P \cdot P \cdot}^4 \left( 4 \times \frac{9}{32} \right)$ ,

$\overbrace{P \cdot P \cdot P \cdot P \cdot P \cdot}^5 \left[ 5 \times \frac{9}{40} \right]$ ,  $\overbrace{P \cdot P \cdot P \cdot P \cdot P \cdot}^{2+2+2}$  o, no recomendable.

$$\overbrace{\text{P.P.P.P.P.P}}^{6 \times \frac{9}{48} = 6 \times \frac{3}{16}}, \quad \overbrace{\text{P.P.P.P.P.P.P.P}}^{7 \times \frac{9}{56}},$$

$$\overbrace{\text{P.P.P.P.P.P.P.P.P}}^{8 \times \frac{9}{64}}, \quad \overbrace{\text{P.P.P.P.P.P.P.P}}^{\left(\frac{9}{8}\right)}, \text{ etc.}$$

**8**  $\rho = \rho \cdot \rho \cdot [2 \times \frac{3}{8} = 2 \times \frac{3}{8}]$ ,  $\rho \widehat{\rho} \rho \rho \circ \rho \rho \rho$

$[3 \times \frac{6}{24} = 3 \times \frac{3}{8}]$ ,  $\overbrace{\rho \rho \rho \rho}^4 \circ \overbrace{\rho \rho \rho \rho}^2$  o, no recomendable

$\overbrace{\rho \rho \rho \rho}^4 [4 \times \frac{3}{8} = 4 \times \frac{3}{16}]$ ,  $\overbrace{\rho \rho \rho \rho \rho \rho}^5 [5 \times \frac{6}{20}]$ ,

$\overbrace{\rho \rho \rho \rho}^4 [8]$ ,  $\overbrace{\rho \rho \rho \rho \rho \rho}^7 [7 \times \frac{6}{24}]$ ,  $\overbrace{\rho \rho \rho \rho}^4 \overbrace{\rho \rho \rho \rho}^4$

o, no recomendable  $\overbrace{\rho \cdot \rho \cdot \rho \cdot \rho}^4 \overbrace{\rho \cdot \rho \cdot \rho \cdot \rho}^4 [8 \times \frac{3}{8} = 8 \times \frac{3}{16}]$ ,

$\overbrace{\rho \rho \rho \rho \rho \rho \rho}^9 [9 \times \frac{6}{24}]$ ,  $\overbrace{\rho \rho \rho \rho}^5 \overbrace{\rho \rho \rho \rho}^5 [10 \times \frac{6}{20}]$ ,

$\overbrace{\rho \rho \rho \rho \rho \rho \rho}^{11} [11 \times \frac{6}{24}]$ ,  $\overbrace{\rho \rho \rho \rho}^6 \overbrace{\rho \rho \rho \rho}^6 [12]$ , etc.

NOTA: Con frecuencia encontramos la división por 4 escrita así:

**8**  $\rho = \overbrace{\rho \rho \rho}^4 \circ \overbrace{\rho \rho}^2$  en vez de  $\overbrace{\rho \rho \rho \rho}^4 \circ \overbrace{\rho \rho \rho \rho}^2$

La última notación es siempre preferible, puesto que sigue esta regla general: que para otros quebrados distintos a los simples  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{1}{8}$ , etc., debe ser usada la figura mayor inmediata (ver pág. 115).

Correspondientemente en  $\frac{9}{4}$  y  $\frac{9}{2}$

**12**  $\circ = \rho \cdot \rho \cdot [2 \times \frac{3}{8}]$ ,  $\rho \widehat{\rho} \rho \widehat{\rho} \rho \widehat{\rho} \circ (\overbrace{\rho \rho \rho}^3)$

$[3 \times \frac{12}{24} = 3 \times \frac{3}{8}$ , usado rara vez, y sólo en movimientos rápidos ]

$\rho \cdot \rho \cdot \rho \cdot \rho [4 \times \frac{3}{8}]$ ,  $\overbrace{\rho \cdot \rho \cdot \rho \cdot \rho}^5 [5 \times \frac{12}{20}]$ ,

$\rho \rho \rho \rho \rho \rho \circ \rho \widehat{\rho} \rho \widehat{\rho} \rho [6 \times \frac{3}{8}]$ ,

$\overbrace{\rho \rho \rho \rho \rho \rho}^7 [7 \times \frac{12}{24}]$ ,  $\overbrace{\rho \rho \rho \rho \rho}^4 \overbrace{\rho \rho \rho \rho}^4$

o, no recomendable  $\overbrace{\rho \rho \rho \rho \rho \rho}^8 [8 \times \frac{3}{8}]$ ,

$\overbrace{\rho \rho \rho \rho \rho \rho \rho}^9 [9 \times \frac{12}{24}]$ ,  $\overbrace{\rho \rho \rho \rho \rho \rho \rho}^9 [9 \times \frac{12}{24}]$ ,

$\overbrace{\rho \rho \rho \rho \rho \rho}^5 \overbrace{\rho \rho \rho \rho}^5 [10 \times \frac{12}{24}]$ ,  $\overbrace{\rho \rho \rho \rho \rho \rho \rho \rho}^{11} [11 \times \frac{12}{24}]$ ,

$\overbrace{\rho \rho \rho \rho \rho \rho}^8 [12]$ , etc..

### — EJERCICIO 39 —

Háganse las divisiones de  $\circ \cdot (\frac{3}{2}, \frac{9}{4})$ ,  $\rho \cdot (\frac{3}{4})$ ,  $\rho \cdot (\frac{6}{16})$ ,  $\circ \cdot \rho \cdot (\frac{3}{4})$ , sin mirar el párrafo precedente.

Los nombres de estos nuevos valores son: dosillos ( $\overbrace{\rho \rho}^2$ ), tresillos ( $\overbrace{\rho \rho \rho}^3$ ), cuatrillos, y así hasta diecillos ( $\overbrace{\rho \rho \rho \dots \rho}^{10}$ ) y aún subdivisiones menores. Pero muchos de estos nombres están tan anticuados (lingüísticamente) que ya casi no se usan y se recurre a diversos substitutos con el fin de eludirlos.

NOTA: (1) Es evidente que no hay diferencia esencial entre

$\overbrace{\rho \rho \rho \rho}^4 \overbrace{\rho \rho \rho \rho}^4 \overbrace{\rho \rho \rho \rho}^4 \overbrace{\rho \rho \rho \rho}^4$  y  $\overbrace{\rho \rho \rho \rho}^4 \overbrace{\rho \rho \rho \rho}^4 \overbrace{\rho \rho \rho \rho}^4 \overbrace{\rho \rho \rho \rho}^4$

$\circ \overbrace{\rho \rho \rho \rho}^4 \overbrace{\rho \rho \rho \rho}^4 \overbrace{\rho \rho \rho \rho}^4 \overbrace{\rho \rho \rho \rho}^4$  y  $\overbrace{\rho \rho \rho \rho}^4 \overbrace{\rho \rho \rho \rho}^4 \overbrace{\rho \rho \rho \rho}^4 \overbrace{\rho \rho \rho \rho}^4$

y hay muchos otros casos en los que la mutua dependencia de indicación de compás y el valor de las figuras provoca ambigüedad en la escritura. Simples razones prácticas (trabajo adicional de escribir los signos para los tresillos, etc.) y, a veces, mínimas distinciones en la determinación del movimiento ( $\frac{9}{8}$  es considerado generalmente como más lento que  $\frac{8}{8}$ —sin ninguna razón valedera) influencian a un compositor en su elección.

(2) Las continuas subdivisiones ternarias y (menores) de tresillos demuestran con claridad la fragilidad de estas construcciones:



Aquí el valor de  $\frac{1}{27}$  ha de escribirse con el valor que originariamente representa  $\frac{1}{8}$ . Aunque tal cosa sucede rara vez y normalmente los 27 avos no unidos a una doble división ternaria precedente ha de escribirse como 16avos (que representan el valor mayor más próximo), esta monstruosidad es, no obstante, justificada teóricamente.

#### — EJERCICIO 40 —

1. Cante y marque el tiempo:

**Allegretto**

(a)

**Andante**

(b)

(c)

Lento

2. Invente ejercicios similares.

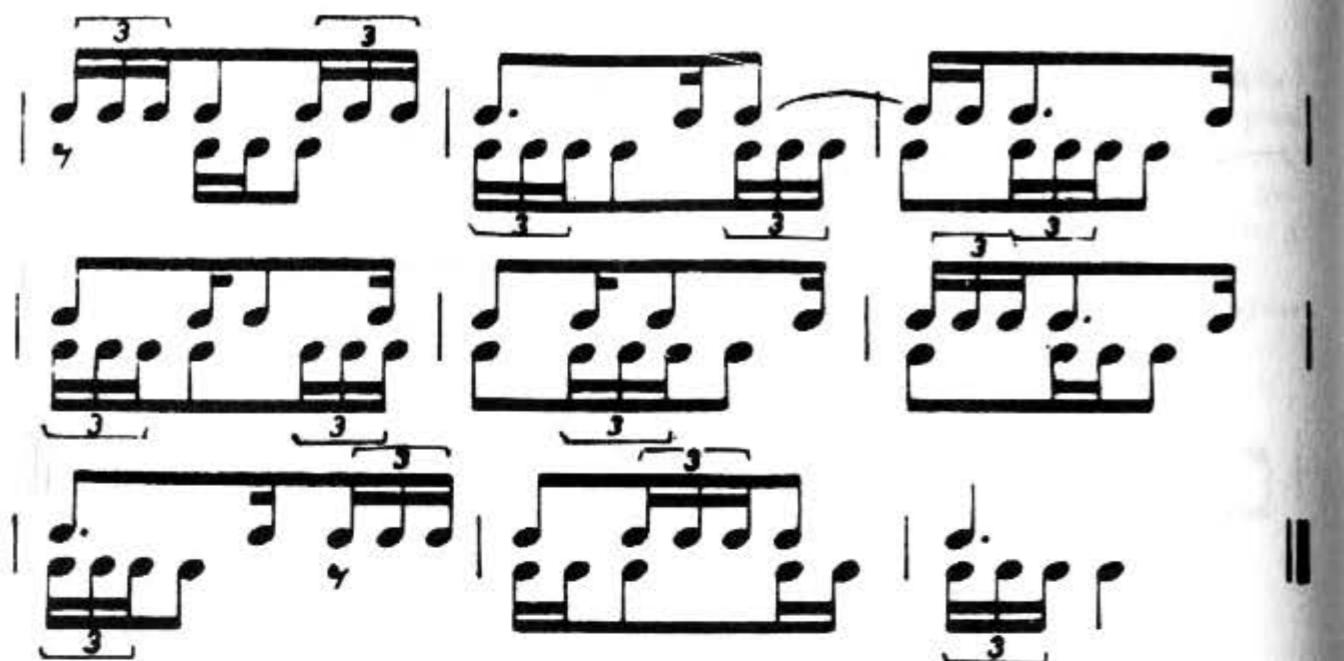
3. Cante; haga que otra persona golpee los ritmos indicados en la segunda línea; una tercera persona puede marcar el tiempo. (Tal vez pueda hacerlo Ud. mismo.)

**Allegro moderato**

(a)

**Allegretto**

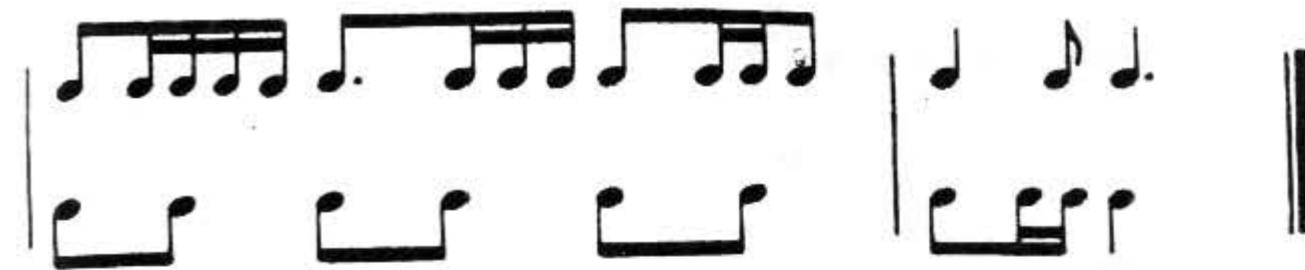
(b)



NOTA: En trozos como el precedente, la indicación de tresillo puede omitirse fácilmente puesto que en esta agrupación una barra que abarque tres notas unidas puede significar sólo un tresillo. En otras divisiones en que las barras pueden reemplazar las llaves, el número puede ser lo mismo omitido  $\frac{3}{8} = \frac{3}{4}$ , especialmente cuando las repeticiones hacen superfluo el número.

(c)

**Andante** ( $\text{d. en } \frac{3}{8} = \text{d. en } \frac{3}{4}$ )



Al marcar tresillos que no son divisiones de la unidad métrica pero que son la división ternaria de dos tiempos combinados ( $\frac{3}{8}$  en  $\frac{4}{4}$ ), aparecen ciertas dificultades cuando en movimientos lentos son opuestos a un grupo de tiempos regulares, p. ej.,  $\frac{3}{8}$  en  $\frac{4}{4}$ .

El director marca generalmente el ritmo regular indicado por el compás, pero quien canta o ejecuta el tresillo tiene que arreglar su grupo de tal modo que el segundo de los tiempos regulares caiga en la mitad de la segunda nota del tresillo. Esto puede comprobarse fácilmente con llevar a un común denominador las fracciones que expresan los esquemas rítmicos.

$$\frac{2}{4} \frac{\overbrace{\text{d.}}^3 \text{d.}}{\text{d.}} \text{ i.e. } \frac{3}{6} = \frac{6}{12} \frac{\text{d.}}{\text{d.}} \frac{\text{d.}}{\text{d.}} \quad \frac{3}{6} = \frac{6}{12} \frac{\text{d.}}{\text{d.}} \frac{\text{d.}}{\text{d.}}$$

Por la misma operación podemos determinar la distribución correcta de otros grupos rítmicos opuestos en un compás:

$$\frac{2}{4} \frac{\overbrace{\text{d.}}^3 \text{d.}}{\text{d.}} \text{ i.e. } \frac{3}{6} = \frac{12}{24} \frac{\text{d.}}{\text{d.}} \frac{\text{d.}}{\text{d.}} \frac{\text{d.}}{\text{d.}} \quad \frac{3}{6} = \frac{12}{24} \frac{\text{d.}}{\text{d.}} \frac{\text{d.}}{\text{d.}} \frac{\text{d.}}{\text{d.}}$$
  

$$\frac{2}{4} \frac{\overbrace{\text{d.}}^3 \text{d.}}{\text{d.}} \text{ i.e. } \frac{3}{6} = \frac{15}{30} \frac{\text{d.}}{\text{d.}} \frac{\text{d.}}{\text{d.}} \frac{\text{d.}}{\text{d.}} \quad \frac{5}{10} = \frac{15}{30} \frac{\text{d.}}{\text{d.}} \frac{\text{d.}}{\text{d.}} \frac{\text{d.}}{\text{d.}}$$

**Allegro** ( $d.$  en  $\frac{2}{3}$  -  $d.$  en  $\frac{12}{8}$ )

(d)

**Allegro moderato** ( $d.$  en  $\frac{2}{4}$  -  $d.$  en  $\frac{6}{8}$ )

(e)

Invente ejemplos similares.

— DICTADO 34 —

B. *Aspecto Melódico*

El intervalo entre la subdominante y la dominante (un tono entero) denominado *Segunda Mayor*.

— EJERCICIO 41 —

Toque las notas siguientes y cante los sonidos una segunda mayor superior. La ejecución, como ha sido descrita en el ejercicio 30. Para voces masculinas, cante y toque una octava más baja.

2. Toque; entone una segunda mayor inferior.



3. Toque; entone una segunda mayor encima de las notas superiores

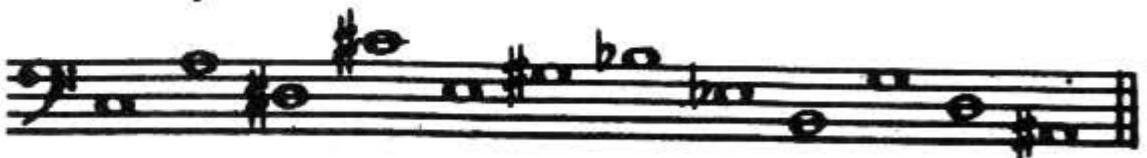


4. Toque; entone una segunda mayor debajo de las notas inferiores.  
Para voces femeninas, toque y entone una octava más alta.

El intervalo de semitono, tal como aparece entre la sensible y la tónica es denominada *Segunda Menor*.

#### — EJERCICIO 42 —

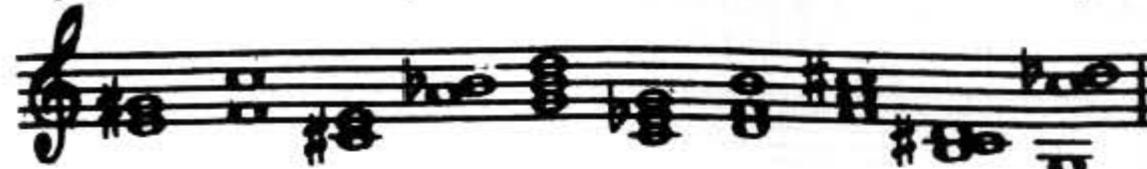
1. Toque; cante (como antes) los sonidos una segunda menor superior a las notas ejecutadas:



2. Toque; entone una segunda menor inferior:



3. Toque; entone una segunda menor encima de las notas superiores:



4. Toque; entone una segunda menor debajo de las notas inferiores:



Las inversiones de segundas son séptimas y de acuerdo con lo dicho en la pág. 109, la inversión de la segunda mayor es la *Séptima Menor*, y la de la segunda menor es la *Séptima Mayor*. La séptima menor se encuentra en la escala mayor entre la dominante y la subdominante (hacia arriba), mientras la séptima mayor es el intervalo entre la tónica y la sensible (hacia arriba).

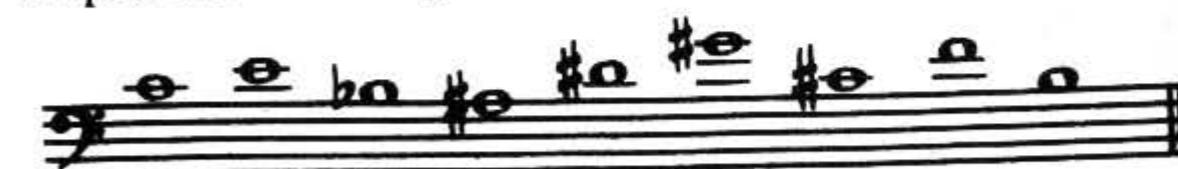
*Pregunta:* ¿En qué parte de la escala mayor pueden encontrarse séptimas mayores y menores?

#### — EJERCICIO 43 —

1. Toque y cante como antes. Entone los sonidos una séptima menor superior a las notas ejecutadas.



2. Toque; entone una séptima mayor superior:



3. Toque; entone una séptima menor inferior:



4. Toque; entone una séptima mayor inferior:



5. Toque; entone una séptima menor arriba de las notas superiores:



6. Toque; entone una séptima mayor arriba de las notas superiores:



7. Toque; entone una segunda menor debajo de las notas inferiores:



8. Toque; entone una séptima mayor debajo de las notas inferiores:



— DICTADO 35

C. Acción Combinada

— EJERCICIO 44 —

1. Toque en el piano. Uno de sus compañeros de estudio (o el profesor) golpeará el ritmo indicado bajo el pentagrama; otro marcará el tiempo si no puede hacerlo Ud. mismo.

*Andante*

(a)

A handwritten musical score for piano. It consists of four staves of music. The first staff has a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The second staff has a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The third staff has a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The fourth staff has a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The music includes various note values (whole, half, quarter, eighth, sixteenth, thirty-second), rests, and dynamic markings like forte and piano. There are also several circled numbers (1, 2, 3, 4, 5) placed above certain notes and rests, likely indicating specific points for the student to play or follow.

Transporte la pieza de arriba un tono más bajo, tocándola en Sol mayor (*¡sin haberla escrito antes!*).

(b) *Vivace*

Toque esta pieza un tono más agudo.

(c) *Andantino* ( $\text{♩ en } \frac{3}{8}$  -  $\text{♩ en } \frac{12}{8}$ )

Toque esta pieza en Mi mayor y en Sol mayor.

(d) *Allegro vivace*

Toque la pieza escrita arriba en Sol bemol mayor y en Si bemol mayor.

Ensaye otras transposiciones de las piezas precedentes, como también de piezas de ejercicios anteriores.

NOTA: (1) El movimiento no es siempre el mismo a lo largo de una pieza. Los términos para intensificar o reducir un movimiento establecido son los siguientes:  
*accelerando* (*accel.*)—*schneller werden*, *beschleunigen*—*accélérer* = acelerar;  
*stringendo* (*string.*)—*drängend*—*en pressent* = con mayor rapidez e intensidad.

*più mosso—bewegter—plus animé* = más rápido;  
*ritardando* (*rit. ritard.*)—*langsamer werden—ralentissant* = retardando;  
*allentando* (*rall.*)—*zurückhalten—ralentir, ralentissant* = reteniendo;  
*allargando—verbreitern—élargissant* = alargando;  
*meno mosso—weniger bewegt—moins vite* = menos rápido;  
*ritenuto* (*iten.*)—*zurückhalten—retenu* = retenido.

La graduación de un cambio en pasajes de cierta extensión es indicada por: *poco a poco* (*—allmählich—peu à peu*) con el adjetivo adecuado.

(2) Los términos siguientes indican una reducción simultánea del movimiento y sonoridad:

*calando—nachlassen—en diminuant* = decreciendo;  
*smorzando—verlöschen—en s'éffacent* = atenuando;  
*morendo—ersterben—en mourant* = muriendo.

(3) El retorno al movimiento principal es indicado por:  
*a tempo o: tempo primo*.

### — EJERCICIO 45 —

1. Cante y marque el tiempo. Que otra persona golpee marcando los ritmos señalados debajo de la melodía. Marque el tiempo para cada ejemplo comenzando al principio por el primer tiempo del compás; luego en todas las formas partiendo del tiempo débil (anacrusa).

(a) Dirija en  $\frac{3}{4}$  (marque  $\text{J}.$ ), en  $\frac{6}{8}$  (marque  $\text{J.}.$ ),  $\frac{9}{8}$  (marque  $\text{J.}.$ ), y  $\frac{4}{4}$  (marque  $\text{J.}$ ). ¡Cuidado con las sincopas!

*Allegretto*

*string.*

*a tempo*

*rall.*

Transporte esta pieza a Re bemol mayor y Fa mayor.

A veces aparecen sonidos que no pertenecen a la tonalidad por no estar indicados en la armadura de clave (ver el *re<sup>b</sup>* bemol en el ejemplo precedente). Mientras estas notas nuevas no sean originadas por alteraciones cromáticas de los grados ejes tonales (tónica, dominante, subdominante) y no distraigan la atención sobre importantes procesos de orden total, no habrá confusión en la tonalidad. Sin embargo, la acumulación de estas notas, especialmente en lugares importantes, es usada como un medio artístico para enturbiar una determinada tonalidad y reemplazarla por otra (*Modulación*). Tales recursos están descartados en los ejercicios elementales de este libro. (Ver ej. 27, c.)

(b) Marque el tiempo en  $\frac{6}{8}$  ( $\text{J.}$ ) y  $\frac{3}{8}$  ( $\text{J.}$ ):

*Andante*

Transporte a La mayor y Do sostenido mayor.

(c) Marque el tiempo en  $\frac{2}{4}$  (  $\text{d}.$  ),  $\frac{3}{2}$  (  $\text{d}.$  ),  $\frac{3}{2}$  (  $\text{d}.$  ),  $\frac{3}{4}$  (  $\text{d}.$  ),  $\frac{6}{4}$  (  $\text{d.}.$  ),  $\frac{6}{8}$  (  $\text{d.}.$  ):

Transporte a Do bemol mayor y Mi bemol mayor.

(d) Marque el tiempo en  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{9}{8}$ ,  $\frac{12}{8}$ , (  $\text{d.}.$  ):

Transporte a Re mayor y a Fa sostenido mayor.

Toque acordes en el piano y cante la melodía que encierra una escala; facilitación para voces masculinas: cante una octava inferior; toque dos octavas más altas.

Musical score for piano, showing measures 1-5 of section (c) and measure 1 of section (d).

(c) Measures 1-5:

- Measure 1: Treble clef, 3/4 time. Bassoon part starts with a sustained note followed by eighth-note pairs. The piano part has a bass line with eighth-note pairs.
- Measure 2: Treble clef, 3/4 time. Bassoon part has eighth-note pairs. The piano part has a bass line with eighth-note pairs.
- Measure 3: Treble clef, 3/4 time. Bassoon part has eighth-note pairs. The piano part has a bass line with eighth-note pairs.
- Measure 4: Treble clef, 3/4 time. Bassoon part has eighth-note pairs. The piano part has a bass line with eighth-note pairs.
- Measure 5: Treble clef, 3/4 time. Bassoon part has eighth-note pairs. The piano part has a bass line with eighth-note pairs.

(d) Measure 1:

- Treble clef, 2/4 time. Bassoon part has eighth-note pairs. The piano part has a bass line with eighth-note pairs.

Musical score for two staves. The top staff shows measures 1-4 in common time, with dynamics #p., #f., b.p., and b.f. The bottom staff shows measures 1-2 in common time, with dynamics #p. and b.p.

DICTADO 36

CAPITULO X

### A. Aspecto Rítmico

En la división de unidades métricas por 5, 7, etc., (quintillos, septilos, etc., del capítulo precedente) encontramos ya ciertas desviaciones con respecto a los esquemas métricos regulares binarios y ternarios.

Pero si bien la división, como ya sabemos, puede ser reemplazada por la multiplicación, también son posibles compases compuestos basados en fracciones con numeradores 5, 7, etc.

Esto nos lleva a la construcción de  $\frac{5}{16}, \frac{5}{8}, \frac{5}{4}, \frac{5}{2}, \frac{7}{16}, \frac{7}{8}, \frac{7}{4}, \frac{7}{2}$ . Teóricamente, formas tales como  $\frac{11}{4}, \frac{13}{8}$ , etc., son también posibles, pero no son prácticas, ya que por medio de combinaciones de grupos menores pueden escribirse estos compases en formas más breves y legibles ( $\frac{11}{4}$  como  $\frac{6}{4} + \frac{5}{4}; \frac{13}{8}$  como  $\frac{4}{8} + \frac{5}{8} + \frac{4}{8}$ , etc.).

Los acentos en los compases 5 y 7 son:

$$5: \overline{1} | \overline{1} | \overline{1} | (3+3) \quad \overline{1} | \overline{1} | (3+3)$$

$$x_1 \overset{>}{\mid} \mid \overset{-}{\mid} \mid \mid \mid (3+5) \in \overset{>}{\mid} \mid \mid \overset{-}{\mid} \mid \mid (5+3)$$

En movimiento lento, los acentos en un compuesto de 7 pueden ser percibidos así:

y aún:

NOTA: En compases con o como unidades métricas la distribución de los acentos puede indicarse fácilmente por las unidades de las barras (, ), mientras que el uso de las figuras y deja, a menudo, al ejecutante sin una indicación respecto a la acentuación. Si es necesario, una línea divisoria auxiliar colocada delante del acento secundario contribuirá a la claridad en estos casos:

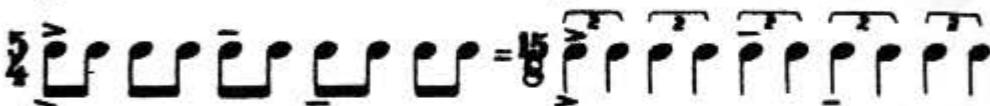
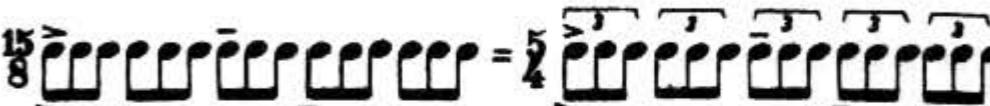
A veces aparecen otras combinaciones métricas irregulares cuya suma de valores da un compuesto simétrico con uno de los más altos numeradores 8, 9 ó 12 en la indicación de compás, pero con los acentos colocados como en  $\frac{5}{4}$  ó  $\frac{7}{4}$ . En este caso las líneas divisorias auxiliares son indispensables:



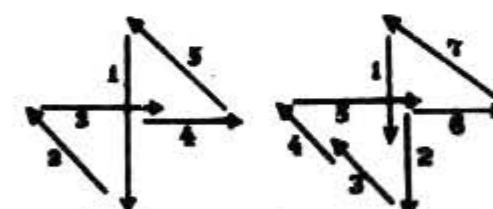
NOTA: La relación que existe entre  $\frac{6}{8}$  y  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{9}{8}$  y  $\frac{3}{4}$ , etc., la volvemos a encontrar entre  $\frac{15}{8}$  y  $\frac{5}{4}$ , y, por consiguiente, en todos los otros compuestos en que son

usadas ecuaciones similares a  $\frac{3}{12} = \frac{1}{4}$  (escritas:  $\frac{3}{8} = \frac{1}{4}$ ,  $\frac{3}{\square} = \frac{1}{4}$ ).

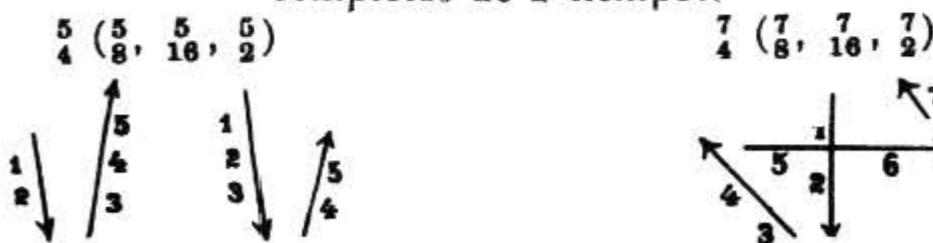
Así;



Al marcar el tiempo para todos los compases compuestos antes mencionados, los dividimos generalmente en grupos de 2, 3 ó 4 tiempos, de acuerdo a la posición de sus acentos. Puesto que en este caso cada acento, aun uno secundario, es indicado por un movimiento hacia abajo, surge de ello, para los cantantes e instrumentistas, que siguen a un director, cierta ambigüedad con respecto al primer tiempo del compás. Esto puede ser evitado dirigiendo  $\frac{5}{(8, 16, 2)}$  y  $\frac{7}{(8, 16, 8)}$  así:



En un movimiento muy rápido pueden ser marcados como compases incompletos de 2 tiempos;



Aún marcándolos a veces como compases incompletos de tres tiempos ( $\frac{5}{4}$ ) o de cuatro tiempos ( $\frac{7}{4}$ ) se facilita su ejecución:



— EJERCICIO 46 —

1. Cante, marcando el tiempo:

*Allegretto*

(a) 

*Andante*

(b) 

*Presto*

(c) 

*Allegro moderato*

(d) 



*Larghetto*

(e) 

*Allegro assai*

(f) 

2. Invente ejercicios similares.

3. Cante, de acuerdo a la instrucción 3 en la pág. 121 :

*Andante*

(a) 





*Allegretto*

(b)

*Andantino*

(c)

Marque primero el compás para la parte superior, luego para la inferior:

*Largo*

(d)

*Presto*

(e)

#### 4. Invierte ejercicios similares.

— DICTADO 37

### B. Aspecto Melódico

**NOTA:** Para ciertos instrumentos cuya extensión ocupa la región media de nuestro sistema sonoro, se usan claves que hacen innecesaria la escritura frecuente de líneas adicionales que el uso de o harían necesarias.

Una de ellas es la *clave de Contralto* (Do en 3<sup>a</sup>) usada para las regiones baja y media de la viola. Concebida originalmente para la voz de contralto (cuya extensión aproximada, tal como se usa en la escritura coral, abarca casi sin líneas adicionales), sirve también en notación para el trombón contralto y para la viola da gamba en su registro agudo.

Es una clave de *do*, que indica el lugar del *do* en la línea del medio del pentagrama:



En la clave de Do en 3<sup>a</sup> no se usan comúnmente más de dos o tres líneas adicionales.

nales (para notas más agudas se usa ), y no se usa casi para notas más graves que  $do^{-1}$  

— EJERCICIO 47 —

1. Nombre las notas siguientes. Recuerde la advertencia en la pág. 83 respecto a la lectura de claves.

- ## 2. Toque en el piano:

A musical score for piano, featuring two staves. The top staff uses a treble clef and has a key signature of one sharp. The bottom staff uses a bass clef and has a key signature of one sharp. Measure 11 starts with a half note on the A line of the treble staff, followed by a whole note on the C line of the bass staff. Measure 12 begins with a half note on the E line of the treble staff, followed by a whole note on the G line of the bass staff.



— DICTADO 38

La escala mayor contiene dos intervalos más que como construcción y carácter son algo diferentes de todos los otros. Uno es la distancia entre la subdominante y la sensible, el otro su inversión. El primero es denominado *Cuarta Aumentada*, el segundo *Quinta Disminuida*.

en do mayor

En oposición a otros intervalos la forma original y su inversión son casi iguales: ambas consisten en seis intervalos de semitono, si bien la cuarta aumentada contiene tres tonos enteros que se suceden en la escala.

(1+1+1, como en Do mayor)

fa-sol-la-si)

—de aquí su nombre: *Tritono* (“tres tonos”)— mientras la quinta disminuida se construye con los intervalos  $\frac{1}{2} + 1 + 1 + \frac{1}{2}$

(en Do mayor:

*si—do—re—mi—fa*

**NOTA:** Estos intervalos son aumentados o disminuidos con respecto al intervalo perfecto del que derivan. Esto puede comprenderse más fácilmente al observar la subdominante y la sensible de otras escalas que no sean Do mayor, como, por ejemplo, La mayor:



Aquí vemos con claridad que el tritono re-sol# es una forma aumentada de la cuarta justa re-sol, mientras la quinta disminuida sol#-re resulta de la disminución de la quinta justa sol-re.

Esto sucede simplemente por la imperfección de nuestra notación que tiene más de un signo para cada nota (mi# = fa, fa# = solb). Si la notación se construyera de la misma manera que el teclado —por ej., con un solo símbolo (= tecla) para cada nota—, no habría aumentos ni disminuciones.

El tritono y la quinta disminuida son iguales en el piano (*do-fa#* = *do-solb*). Pero en una afinación basada en la extensión natural de los intervalos (los intervalos "temperados" en el piano, exceptuando la octava, están ligeramente falseados; ver la nota al pie de la pág. 52) hay una diferencia. Esta puede ser percibida al cantar música coral o al tocar música de conjunto sin instrumentos de teclado: entonces sucede a menudo que con el fin de producir los efectos armónicos más satisfactorios, la función de la sensible (su impulso hacia la tónica) ha de acentuarse. Esto significa que dicho sonido ha de ser cantado o ejecutado algo más agudo. De ese modo el tritono, del que es una parte, será agrandado con la misma cantidad de espacio (llamada Coma) con la que la quinta disminuida complementaria será reducida.

Si bien en los otros intervalos pueden aparecer ligeras variantes de tamaño, tales variantes serán siempre interpretadas como desviaciones de una extensión natural, normal, para cada intervalo establecido en la ley física de los armónicos.\* El tritono y la quinta disminuida no presentan un prototipo tan simple, normal y natural. Teóricamente podemos construir sobre un sólo sonido un número infinito de tritonos y de quintas disminuidas, aunque el margen entre una quinta disminuida muy estrecha y un tritono extremadamente extendido no puede exceder de un  $\frac{1}{4}$  de tono.

Debido a esta vaguedad es difícil cantar un tritono o una quinta disminuida desde un sonido dado, a menos que sonidos adicionales no aclaren su sentido melódico o armónico. Ambos intervalos carecen de la estabilidad e independencia de los intervalos perfectos, mayores y menores. Se inclinan hacia sus vecinos más estables y tienden a "resolverse" en uno de ellos, ya sea melódica o armónicamente. Así las

\* En este libro de enseñanza *técnica* elemental no podemos ocuparnos de las complicaciones de las medidas de los sonidos y de razonamientos sobre acústica. Vea la literatura especializada en esos temas.

resoluciones armónicas o melódicas preferidas para un tritono o una quinta disminuida son:

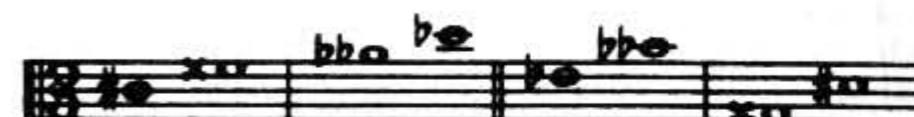


**NOTA:** (1) A fin de construir estos dos intervalos en cada uno de los sonidos básicos y sus derivados alterados por sostenidos y bemoles, tenemos que recurrir a dos alteraciones más:

**x** (doble sostenido) y **bb** (doble bemol),

que agregan otro semitono cromático al sonido básico ya alterado.

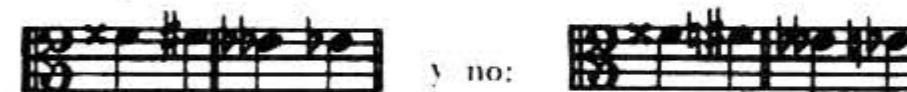
Conseguimos así los siguientes tritonos y quintas disminuidas:



(2) La normalización de un sonido básico después de su doble alteración ascendente o descendente, se efectúa por medio de un becuadro *solo*:



La alteración cromática simple de un tono después de **x** o **bb** debe indicarse por medio de un **#** o un **b** solo:



#### — EJERCICIO 48 —

1. Toque las notas siguientes; cante los sonidos un tritono (o una quinta disminuida) arriba de las notas superiores:



2. Invente ejemplos similares.

3. Toque; cante los sonidos un tritono o una quinta disminuida debajo de las notas inferiores:



4. Invente ejercicios similares.

NOTA: El uso de ♭ y ♯ permite la construcción de algunas escalas adicionales, tales como Sol ♯, Re ♯, Fa ♭.

### — EJERCICIO 49 —

Escriba estas tres escalas mayores en clave de Do en 3<sup>a</sup>, en una extensión de dos octavas.

NOTA: (1) Estas escalas son sólo otras formas (transcripciones *enarmónicas*) de escalas más simples ya conocidas, en especial las de La ♭, Mi ♭, y Mi. Sin especial motivo, a nadie se le ocurriría escribir una escala con seis sostenidos y un doble sostenido si puede llegar al mismo resultado con sólo cuatro bemoles. A veces, sin embargo, la contextura armónica de un trozo nos obliga a usar una notación más complicada. Así una modulación pasajera en Mi mayor a la tonalidad mayor de su tercer grado, debe escribirse en Sol ♯ mayor y no en La ♭ mayor, puesto que la mezcla de numerosos sostenidos y bemoles, y hasta el cambio rápido de un grupo de alteraciones en otro ha de evitarse en lo posible.

(2) En las escalas mayores construidas originalmente (6 con sostenidos, 6 con bemoles, 1 sin alteraciones —ver Cap. V y VI) ya contamos con una transcripción enarmónica: las escalas de Fa ♯ y de Sol ♭ son idénticas en sonido, pero distintas en notación. Una lleva una armadura de clave con 6 sostenidos, la otra con seis bemoles.

Esto nos lleva a una regla:

*Los sostenidos y bemoles en las armaduras de escalas enarmónicamente equivalentes siempre suman un total de 12 alteraciones.*

Así: la armadura de La ♭ mayor es 4 bemoles y la de su equivalente enarmónico Sol ♯ mayor, sería 8 sostenidos —seis sostenidos simples y uno doble; pero en la práctica, si bien se usan ocasionalmente tonalidades que contienen más de 7 sostenidos o bemoles (como resultado de la modulación durante el transcurso de trozos en tonalidades más simples), estos no están nunca indicados en la armadura.

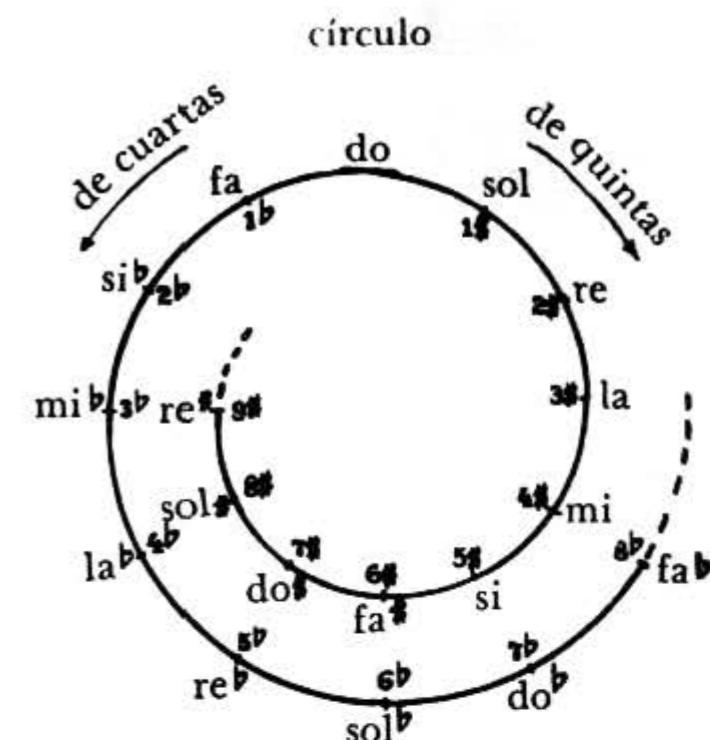
### — EJERCICIO 50 —

Escriba las escalas mayores en Do ♭ y Do ♯, en clave de Do en 3<sup>a</sup>.

Pregunta: Cuáles son las armaduras de estas escalas?

Si colocamos a todas las escalas mayores, comenzando con la de Do, progresando en una dirección de acuerdo al número de sus sostenidos, y de sus bemoles en la otra, observamos que se siguen a la distancia de una quinta y una cuarta respectivamente.

Una de esas series se denomina *círculo de quintas*, la otra *círculo de cuartas*. En ambas hay una región en la que la transcripción enarmónica proporciona dos formas de varias escalas:



En el piano ambas series son verdaderos círculos: vuelven a su punto de partida.

Esto no sucede con la afinación natural (no temperada). En ella el círculo es reemplazado por una espiral, y la duodécima quinta llega a un punto en la que es (después de transponer algunas octavas) ligeramente más alta que en el punto de partida, mientras la duodécima cuarta produce un sonido correspondientemente demasiado bajo. El conjunto de complejidades enarmónicas en la notación nos da una idea aproximada de la amplitud a que llega esa exuberancia tonal.

Sería así imposible mantener el orden y la consistencia en procedimientos musicales si los cantantes y los instrumentistas de instrumentos no temperados no encontraran inconscientemente su camino hacia una contextura musical más simple. Este proceso mental altamente complicado, con sus incontables variaciones de cambios y adaptaciones de sonidos puede ser por lo menos comprendido esquemáticamente con una mirada a la figura precedente: cada vez que avanzamos demasiado en los sostenidos y bemoles podemos transportarnos a la curva paralela de la espiral para volver a regiones menos complicadas de las relaciones tonales.

Las transcripciones enarmónicas posibilitan los derivados aumentados o disminuidos de cada intervalo perfecto, mayor o menor.

Los indicados \* se encuentran con cierta frecuencia en constelaciones armónicas determinadas; los otros se usan rara vez.

La inversión de un intervalo aumentado es siempre otro disminuido y viceversa:

También la octava puede aparecer en forma disminuida o aumentada.

y, en analogía con otros intervalos, lo mismo es cierto para su inversión, la Primera (*Unisono*). En esto, sin embargo, encontramos numerosos obstáculos. Primero: nuestro sentido musical duda en aceptar diferentes formas de algo que de acuerdo a su definición (*unisono*) sólo puede tener una. Además: la inversión de una octava disminuida es una primera aumentada como la inversión de una octava aumentada sería una primera disminuida:

Aquí nuevamente resulta poco convincente (en oposición a la definición de los demás intervalos) definir la forma de la primera con bemoles como aumentada y la con sostenidos como disminuida.

La corrección más práctica de tal anomalía es designar el semitono cromático formado por un sonido y su alteración cromática como una *primera aumentada* (*do—do#*, *do—do**#***, *do**b**—do**#***, *do#—do**b***).

Así como el tritono y la quinta disminuida todos los demás intervalos aumentados o disminuidos tiene la tendencia a apoyarse en otros intervalos más definidos. En un contexto desprovisto de alteraciones o en uno en el que primen los sostenidos, los bemoles (o los dobles bemoles) indican una tendencia melódica descendente, y vice versa.

NOTA: Todos estos intervalos son, en cuanto se refiere al sonido, sólo variantes escritas de los intervalos básicos más simples (justos, mayor, menor), por lo menos en el piano; el teclado no distingue entre una segunda aumentada y una tercera menor. Si a pesar de este simple hecho usamos las formas más complicadas de "ortografía" en vez de sus equivalentes básicos, esto se debe a la ambigüedad de nuestra notación. Con la notación tratamos de expresar, tanto como es posible, las funciones melódicas y armónicas de sonidos o intervalos.

Por ejemplo, la relación entre tónica y dominante se escribe sin excepción como una quinta justa y no como una sexta disminuida; y el intervalo entre la sensible y la tónica será siempre una segunda menor y no una primera aumentada. Los semitonos que llevan a notas funcionalmente importantes (tónica, dominante, sub-dominante, sensible) deben escribirse por lo general como semitonos diatónicos (siempre que la contextura armónica no exija otra ortografía) y es obvio que con estas y otras reglas y restricciones similares la notación de intervalos aumentados y disminuidos es inevitable.

### — EJERCICIO 51 —

1. Denomine los intervalos siguientes:

mi**b**—fa<sup>#</sup>, re—si<sup>#</sup>, si—la**b**, sol**b**—si**bb**, do<sup>#</sup>—do<sup>#</sup>, do<sup>#</sup>—re**b**, do<sup>#</sup>—do<sup>x</sup>, la—do**b**, si<sup>#</sup>—sol, la<sup>#</sup>—la, re<sup>#</sup>—sol, mi<sup>#</sup>—mi<sup>x</sup>, la—do**b**, fa<sup>#</sup>—mi, sol<sup>#</sup>—re<sup>#</sup>, mi**b**—si, la**bb**—re**b**.

2. Nombre las notas siguientes:

- (a) primera aumentada de fa, si<sup>#</sup>, la**b**, mi<sup>x</sup>, sol**bb**;
- (b) segunda disminuida encima de si, re, sol<sup>#</sup>, la<sup>x</sup>;
- (c) segunda aumentada encima de fa<sup>#</sup>, do**b**, re**bb**, si;
- (d) tercera disminuida encima de re<sup>#</sup>, la<sup>x</sup>, re, sol;
- (e) tercera aumentada encima de si, fa**b**, do<sup>#</sup>, la**bb**;
- (f) cuarta disminuida encima de la, re<sup>x</sup>, si<sup>#</sup>, do**b**;
- (g) cuarta aumentada encima de mi**bb**, si<sup>#</sup>, fa**b**, do**bb**;
- (h) quinta disminuida encima de sol**b**, mi<sup>#</sup>, re<sup>x</sup>, fa**b**;
- (i) quinta aumentada encima de mi, la**bb**, si, do**b**;
- (j) sexta disminuida encima de fa<sup>#</sup>, mi<sup>x</sup>, sol, si**b**;
- (k) sexta aumentada encima de mi, do**b**, sol**bb**, la;
- (l) séptima disminuida encima de re, la**b**, mi<sup>#</sup>, fa<sup>x</sup>;
- (m) séptima aumentada encima de fa**b**, sol, si**bb**, mi;
- (n) octava disminuida encima de do<sup>x</sup>, si**b**, mi<sup>#</sup>, la;
- (o) octava aumentada encima de fa**b**, re<sup>#</sup>, sol**bb**, si.

3. ¿Qué intervalos son éstos?

4. Toque en el piano notas ó acordes dados y cante sucesiones de sonidos que contengan intervalos disminuidos y aumentados (una octava más grave para las voces de hombres).

(a) Cante esta sucesión: 2<sup>a</sup> aum. — 3<sup>a</sup> mayor, encima de la nota más aguda:

Modelo:

(b) Cante: 5<sup>a</sup> aum. — 6<sup>a</sup> mayor encima de la nota más aguda:

Modelo:

(c) Cante: 7<sup>a</sup> dism. — 6<sup>a</sup> menor encima de la nota más aguda:

Modelo:

(d) Cante las sucesiones siguientes sobre la nota superior: 5<sup>a</sup> dism. — 4<sup>a</sup> dism. — 3<sup>a</sup> dism., y concluya al unísono con la nota superior del segundo acorde:

Modelo:

(e) Cante del mismo modo: 5<sup>a</sup> aum. — 6<sup>a</sup> mayor — 6 aum., y concluya con la octava superior a la nota más alta del segundo acorde:

Modelo:

— DICTADO 39

### C. Acción Combinada

#### — EJERCICIO 52 —

1. Toque en el piano, agregue las alteraciones correspondientes a las armaduras indicadas en el comienzo de cada trozo. Si lo desea, puede Ud. agregar otras dificultades de la clase indicada en el Ejercicio 44, párrafo 1.

**Allegro** en Fa ♭ mayor

**Andantino** en Do<sup>#</sup> mayor



**Allegretto** en Re<sup>#</sup> mayor



**Presto** en Do<sup>b</sup> mayor



**Moderato** en Sol<sup>#</sup> mayor



2. Cante; marque el tiempo:

**Allegro**



**Moderato**



***Allegro***

(c) 

***Allegro moderato***

(d) 

***Moderato***

(e) 

NOTA: (1) Los grados de intensidad del sonido se indican por medio de:

*f* = *forte*

*p* = *piano*

sus formas aumentadas o reducidas:

*ff* = (*fortissimo*), *fff*

*pp* = (*pianissimo*), *ppp*

*mf* = (*mezzo forte*) = más suave que fuerte

*mp* = (*mezzo piano*) = más fuerte que piano

"*più*" y "*meno*" también se usan en combinación con *f* y *p*.

El signo *fp*, representa una especie de acento dinámico (*forte*, e inmediatamente *piano*); efectos similares se indican con:

*sf*, *sfz*, (*sforzato* o *sforzando*) = reforzando, recalando, con fuerza súbita.

(2) El cambio gradual de un grado de intensidad a otro se indica así: *cresc.*

(*crescendo*), o

*dim.* (*diminuendo*), o: *decrecendo* o

la gradación es a veces acentuada al agregar "*poco a poco*".

Los signos de intensidad son los mismos en todos los idiomas.

(3) Además de los términos para el movimiento y los grados de intensidad, los compositores usan una gran cantidad de términos explicativos con el fin de dar, tanto como sea posible, la descripción más minuciosa del estado de ánimo y el carácter que ha de expresarse al ejecutar su música. En realidad se puede usar todo el arsenal de los participios y adjetivos que se relacionan con tiempo, carácter y dinamismo. Por lo tanto, sería una empresa vana el intento de dar en el transcurso de este libro, aún un panorama superficial de sus posibilidades. El lector deberá recurrir a un diccionario especial de términos musicales.

Hay, sin embargo, ciertos términos comunes, algunos de los cuales son los siguientes:

*affettuoso*—*innig*—*affectueux* = tierno, expresivo;

*agitato*—*lebhaft*—*bewegt*—*agité* = agitado;

*amabile*—*lieblich*—*aimable* = amable;

*con anima*—*munter*—*avec verve* = con ánimo;

*animato*—*belebt*—*animé* = animado;

*appassionato*—*leidenschaftlich*—*passionné* = apasionado;

*arioso* = cantable;

*con brio*—*schwungvoll*—*avec verve* = briosa mente;

*cantabile*—*gesangsvoll*—*chantant* = melodioso;

*dolce*—*zart*—*doucement*, *doux* = dulce;

*dolente*—*klagend*—*triste* = doliente;

*con dolore*—*schmerzlich*, *kummervoll*—*douloureux* = con dolor;

*con fuoco*—*feurig*—*ardent* = fogoso;

*giocoso*—*scherhaft*—*en badinant* = jugueteando;

*gioioso*—*freudig*—*joyeux* = con alegría;

*grazioso*—*zierlich*—*gracieux* = con gracia;

*leggiero*—*leicht*—*léger* = liviano;

*lusingando*—*schmeichelnd*—*caressant* = acariciante;

*maestoso*—*feierlich*, *würdig*—*majestueux* = majestuoso;

*marziale*—*kriegerisch* = marcial;

*misterioso*—*geheimnisvoll*—*mystérieux* = misterioso;

*con moto*—*bewegt*—*mouvementé* = movido;

*perdiéndose*—*verlöschend*—*en s'éffaçant* = perdiéndose;

*piacevole—gefällig—plaisant* = agradable;  
*risoluto—entschlossen—résolu* = con resolución;  
*scherzando—scherzend* = con buen humor;  
*sostenuto—getragen—soutenu* = sostenido;  
*teneramente—zärtlich—tendre* = con ternura;  
*tenuto—gehalten—tenu* = retenido;

Junto a estos términos hay cientos de otros para designar formas y costumbres musicales, otros referentes a desarrollos históricos y otros aún que dan directivas instrumentales y vocales, orquestales y corales y otros más. En la presente obra basta con la sola mención de aquellos términos. De nuevo: un buen diccionario y estudios adicionales se recomienda a aquellos que deseen ser considerados como músicos realmente instruidos.

## CAPITULO XI

### A. Aspecto Rítmico

Si bien la teoría musical ha hallado los principios básicos de la melodía y la armonía, no ha sido capaz de encontrar una explicación satisfactoria para aquellas funciones constructivas más elevadas del compás y el ritmo que componen lo que conocemos generalmente por "Forma Musical." Sabemos empíricamente cómo podemos construir formas, y por el análisis de composiciones existentes podemos llegar a ciertas reglas generales para construir formas. Pero las leyes fundamentales sobre las que se basa tal construcción son un secreto para los músicos, por lo menos en lo que concierne a una exposición formal y a una comprensión consciente. Lo que se enseña habitualmente en los conservatorios como "forma" es tan sólo el proceso analítico de tomar formas pre-construidas y no tiene nada en común con el proceso creador de construir tales formas, una síntesis basada en leyes más fundamentales que la mera reglamentación derivada de la experiencia práctica o de copiar obras de otros tiempos.

Por lo tanto no es posible incluir en este libro ejercicios que permitirían al estudiante reproducir y practicar ejemplos de formas como ha reproducido y practicado ejemplos de ritmo (compás), armonía y melodía. Pero con el propósito de dar por lo menos cierta información sobre forma musical, aunque sólo rudimentaria y como estímulo para hacer reflexionar al estudiante más bien que una explicación formal, hacemos seguir a continuación una breve perspectiva de algunos tópicos para una posible teoría de la forma.

La forma musical es una entidad temporal de la que, como en toda entidad temporal en otras actividades artísticas (poema, drama, oratoria, film, etc.) el efecto estético completo no puede ser captado hasta llegar a su conclusión en un sonido o acorde final. Por eso el juicio sobre el efecto estético o el aspecto técnico de una forma temporal es necesariamente retrospectivo. Nada puede ser agregado o suprimido en el curso del desarrollo de tal forma (ni aun sonidos aislados) sin destruir la forma y reemplazarla por una nueva.

Al analizarla, la entidad puede, por supuesto, ser desmenuzada en sus más pequeñas partículas: podemos descubrir las funciones formales aun en las unidades métricas más diminutas, grupos de dos o tres tiempos (ver Cap. VIII), y en la combinación rítmica básica de un "motivo" (termino para el que no existe una definición exacta aceptada por los teóricos). Pero cada sección rítmica o métricas más larga

que estas unidades mínimas, tiene sobre nosotros un efecto muy diferente del que produciría la mera acumulación de los efectos de partes constituyentes más pequeñas. Sin embargo, la posición y función de cada parte constituyente está determinada por las exigencias superiores de la entidad, y si bien esta entidad no puede existir sin los efectos acumulados de sus constituyentes, crea no obstante, como forma temporal acabada, efectos de orden estético superior e independiente.

Vemos aquí que la relación causal entre la obra de arte y su efecto estético no tiene relación con las reglas de simple aritmética. Las unidades métricas y rítmicas más pequeñas mencionadas anteriormente, son por consiguiente sólo las últimas subdivisiones y ramificaciones de las intensas pulsaciones métricas y rítmicas que constituyen el esquema temporal general de una forma musical y la dividen en movimientos y secciones, cumbres y valles de intensidad, y llegan así hasta las más pequeñas unidades secundarias.

Esta fuerza superior métrica y rítmica (formal) influye sobre los otros dos elementos constructivos, melodía y armonía, y durante su curso es a su vez influenciada por ellos. Elementos musicales secundarios tales como la dinámica, timbre, fraseo etc., pueden influir en la impresión auditiva de una forma musical, pero no pueden modificar su construcción, puesto que su facultad es sólo decorativa y no constructiva.

Las proyecciones de una construcción formal manifestada en ritmo, melodía y armonía son compuestas, logradas mediante diversos factores:

- Duración, que puede ser medida por un reloj.
- Movimiento (uniforme o variable), que puede ser medido por un metrónomo.
- Rapidez relativa de desarrollo (relaciones mútuas proporcionales de las partes constituyentes), que no sabemos cómo medir.
- Densidad (grados de complejidad) de la contextura, que también nos es imposible medir.

Los principios por los cuales se logran los resultados compuestos cuando el material sonoro está vaciado en moldes de construcción temporal son tres:

- Repetición ("re-uso" de una parte constituyente de una entidad formal, en la misma altura o transportada).
- Variación (algunos elementos de una parte constituyente son cambiados mientras otros permanecen invariables. Por ejemplo: la línea melódica puede ser conservada, pero con un tratamiento armónico y rítmico diferente; o el esquema rítmico de un motivo —o de una melodía etc.— puede ser conservado, pero con un perfil melódico distinto y nuevas armonías).

Entre la repetición literal de un material dado y su transformación completa en material nuevo, hay infinitas gradaciones, cuya compleji-

dad aumenta por la inclusión de los elementos decorativos secundarios antes mencionados.

En la aplicación de los principios de la variación es donde se manifiestan la autoridad y la inteligencia del compositor para la construcción formal.

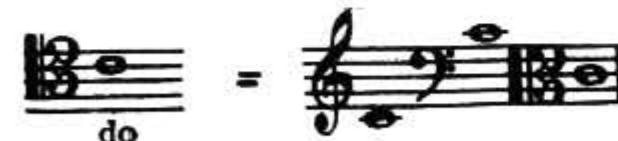
(c) Cambio (una de las partes constituyentes da lugar a otra completamente diferente).

Al construir una forma musical —ya sea dando una nueva vida a una forma usada en el pasado o construyendo una nueva sobre una base estrictamente teórica— el énfasis puede recaer en cualquier momento sobre cualquiera de los factores antes mencionados, o en más de uno de ellos. No sólo difieren ampliamente las diferentes formas musicales en el empleo de estos factores, pero aun en una misma categoría formal los medios de expresión varían con los diferentes períodos, individualidades, condiciones técnicas y sociológicas de ejecución, etc. El mismo compositor, en dos piezas que pertenezcan a la misma forma, no usará jamás los factores constructivos del mismo modo. Tiene un número infinito de posibilidades para calcular las dimensiones y elegir transformaciones y combinaciones como elementos de construcción. En este procedimiento es guiado por la experiencia acumulada por compositores anteriores y por consideraciones generalmente ocultas bajo términos tan vagos como talento, inspiración, intención, gusto etc. Pero es evidente que hasta el talento más independiente e innovador, sin considerar ni gustos ni efectos deberá seguir, para construir su forma musical, un camino cuyo límite está fijado inmutablemente por la naturaleza.

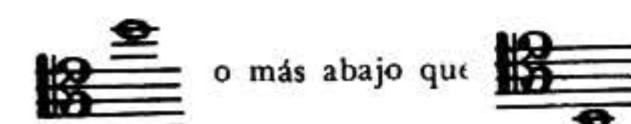
La razón de ser de una futura teoría de la música es descubrir y formular las leyes de la forma, la cual introducirá dentro de los dominios de las funciones superiores del compás y del ritmo el mismo orden y la organización completa de la que ya gozamos en el campo de la construcción armónica y melódica.

## B. Aspecto Melódico

NOTA: (1) Además de la clave de Do en 3<sup>a</sup> usamos otra clave de Do para la región media de nuestro sistema tonal: la clave de Tenor (Do en 4<sup>a</sup>).



Si bien se usaba antigüamente en obras compuestas para la voz masculina aguda y sus equivalentes instrumentales, se usa hoy tan solo para las regiones más agudas del violoncelo, fagot, trombón (a veces también el contrabajo). Las líneas adicionales se escriben rara vez más arriba de



(2) En la escritura de música vocal se nota hoy en día una tendencia hacia el

uso de las claves híbridas para la región del tenor. Son estas



y formas similares que transportan invariablemente la clave de Sol una octava más baja. Se puede encontrar una disculpa a estos inventos, más bien de aficionados, en la negligencia moderna respecto al perfeccionamiento en la lectura de claves y al transporte, en lo que los cantantes superan generalmente a otras categorías de músicos. Para un músico de cierta cultura es siempre despreciable confiar en semejante recurso, no porque sea loable vencer dificultades cuando hay un medio más fácil para acercarse a una meta, no sólo por meros prejuicios tradicionales, sino porque es un provincialismo musical absurdo no comprender la extensión completa de los sonidos musicales como un todo (fuera del cual podemos separar cualquier sección y colocarla sobre el pentagrama de cualquier modo imaginable, en vez de apoyarse, por falta de pericia en el músico, en una o dos claves "standardizadas" con el fin de leer o escribir cualquier nota dada.)

(3) Las claves ya anticuadas de *do* en primera y en segunda línea (claves de soprano y mezzosoprano respectivamente) son para estudiantes adelantados de la misma importancia que las de contralto y tenor, puesto que las encontramos en la mayor parte de la música pre-clásica. Es esencial una habilidad perfecta para leerlas con fluidez (solas o en combinación). Lo mismo vale para las otras claves de *Fa* y *Sol*, tales como:

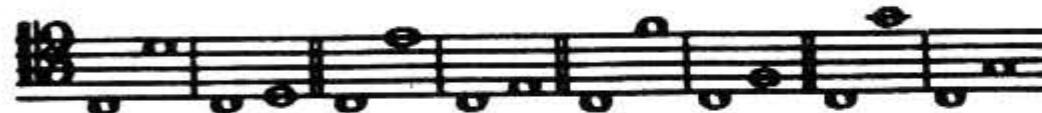


### — EJERCICIO 53 —

- Nombre las notas siguientes:

- Toque en el piano:

Los intervalos que exceden una octava toman por nombre los ordinales novena, décima, etc., aunque no son más que repeticiones de los intervalos comprendidos en la octava. Así: novena=segunda, décima=tercera, undécima=cuarta.



Intervalos aún más amplios son denominados como combinaciones de la octava y del intervalo que la excede, tales como octava y sexta, octava y séptima, hasta llegar a la doble octava y excederla.

En ciertas progresiones armónicas muy complejas suelen aparecer de cuando en cuando intervalos subdisminuidos y superaumentados. Es innecesario, probar de nuevo que son originados sólo por la ambigüedad de la notación y que como sonido son idénticos a intervalos más simples o que difieren muy poco de ellos (ver Pág. 146 ff).

### — EJERCICIO 54 —

- Nombre los siguientes intervalos:



2. Escriba cierto número de intervalos subdiminuidos y superaumentados sobre diferentes notas.

#### DICTADO 42

La facilidad en el manejo de los intervalos conseguida en los últimos capítulos, nos permite ahora construir la *escala menor* que es en teoría musical otra forma de disposición del material diatónico usado en composición desde alrededor de 1600.

La escala menor tiene ciertos rasgos comunes con la escala mayor; en otros difiere desde su más simple prototipo.

Ambas tienen en común: la tónica, el segundo grado (denominado a veces *Supertónica*), la subdominante y la dominante.

El tercer grado es completamente diferente. En la escala menor es la tercera menor de la tónica, un semitono ascendente del segundo grado (mi bemol en do menor).

**NOTA:** En las teorías todos los nombres de escalas menores se escriben con minúscula, en cambio las mayúsculas designan a las mayores (ver pág. 54).

El sexto y el séptimo grado son variables: a veces corresponden con los del mayor (sexta mayor, séptima mayor), en otros casos se usan la sexta menor y la séptima menor, o la sexta menor y la séptima mayor.

La serie total de los sonidos contenidos en la escala mayor y las diversas formas de la escala menor de *do* es, por consiguiente, la que sigue:

Mayor:

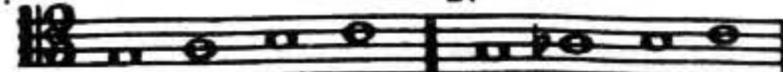


menor:

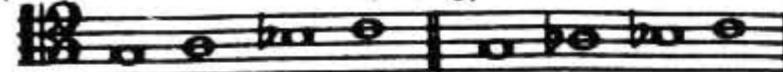


La variabilidad del sexto y séptimo grados permite las siguientes combinaciones para la parte superior de la escala menor:

1.      2.

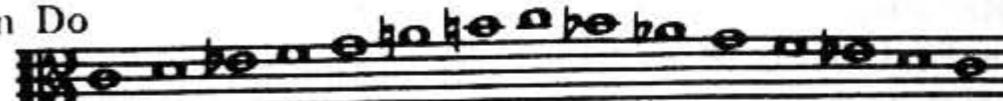


3.      4.

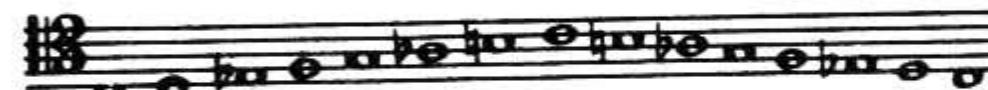


El número 1 se usa en la escala *melódica menor*, pero sólo ascendiendo; descendiendo, el número 4 lo reemplaza. Así:

en Do



El número 2 ascendente y descendente, es la escala menor *armónica*. Observe el intervalo característico de esta escala: la segunda aumentada entre el sexto y el séptimo grado:



El número 3 es una forma anticuada, idéntica al *Modo Eclesiástico: Dórico* \*

El número 4 es la escala menor denominada *natural*.

Los números 3 y 4 son considerados como menos importantes, porque carecen de uno de los sonidos funcionales más importantes (la sensible), que aparece en la forma armónica en ambas direcciones, y en la forma melódica sólo ascendiendo.

\* Los modos eclesiásticos son escalas originalmente basadas en consideraciones melódicas; precedieron, y en su mayor parte fueron reemplazadas por ellas, a nuestras escalas mayores y menores, que se adaptan mejor a los fines armónicos. Hay una forma más antigua que representa al material tonal integral de la música vocal simple, sin acompañamiento, de la Iglesia Católica Romana (Canto Gregoriano), en uso desde los tiempos primitivos de la era cristiana hasta nuestros días.

Consiste en siete sonidos que corresponden generalmente a los siete sonidos de nuestra escala *do re mi fa sol la si*, que pueden, sin embargo, ser colocados a cualquier altura dentro de la extensión de la voz humana. Cualquier sonido podría ser "do", siempre que los otros sonidos estén dispuestos, en lo que respecta a la disposición de los intervalos de semitono, de acuerdo al modelo original (un "transiente" inconsciente, podríamos decir). Sus nombres son las seis sílabas Ut Re Mi Fa Sol La, usadas solas o en combinaciones ( $do^{-1} = fa$  ut,  $la^{-1} = la$  mi re,  $si = sol$  fa ut); más tarde (en el siglo XVI) se agregó una séptima sílaba: Si).

Estos sonidos son el material de construcción para ocho escalas de siete sonidos (modos), que fueron agrupados en pares con *finales comunes* (sonidos finales = tonicas). Estos Modos I y II son construidos sobre lo que, por intencionado anacronismo, llamamos "d" (solre, re).

III y IV en "e" (mi)  
V y VI en "f" (fa)  
VII y VIII en "g" (sol)

Sin embargo, el número 4 determina la armadura de clave de la tonalidad menor, que es la misma que la de la escala mayor una tercera menor más aguda, denominada la *relativa* mayor. Esto significa que la sensible ascendida en la escala menor no aparece nunca en la armadura, pero tiene que ser indicada cada vez que aparece en el pentagrama. Lo mismo vale para el sexto grado ascendido (como en la escala Nº 1). Así: *fa* ♯ menor tiene la misma armadura que *la*, pero sus *mi* ♯ y (*re* ♯) no están indicados en el comienzo del pentagrama.

### — EJERCICIO 55 —

Nombre las escalas relativas menores o mayores de:

*La, Re* ♭, *sol, Mi, si, Si, la* ♭, *Do* ♯, *do* ♯, *Sol* ♭, *re* ♯, *Si* ♭, *la, Re, re, Fa, fa* ♯, *do, Mi* ♭, *mi* ♭, *Fa* ♯, *sol* ♯, *si* ♭, *mi, Sol, Do, fa.*

¿Cuántos sostenidos y bemoles llevan en sus armaduras?

La distancia antes mencionada de una escala menor a una mayor con el mismo número de alteraciones, nos da una guía para la construcción del círculo de quintas y cuartas respectivamente para escalas menores.

### — EJERCICIO 56 —

Nombre (a) el círculo de quintas que comienza con *la* menor y llega hasta siete sostenidos.

(b) el círculo de cuartas que comienza en *la* menor y llega a ocho bemoles.

El *ambitus* (extensión aproximada) de las dos escalas que tenían los mismos sonidos finales era diferente:

- I (o Dórico) comienza en *re*.
- II (o Hipodórico) comienza en *la*.
- III (o Frigio) comienza en *mi*.
- IV (o Hipofrigio) comienza en *si*.
- V (o Lidio) comienza en *fa*.
- VI (o Hipolidio) comienza en *do*.
- VII (o Mixolidio) comienza en *sol*.
- VIII (o Hipomixolidio) comienza en *re* de nuevo.

Las melodías en estos modos, si bien pueden exceder ampliamente la distancia de una octava, se mueven principalmente entre la fundamental y la "repercussa" (tenor, dominante, tono para la recitación) de cada una. Las dominantes son:

*la* en I, *fa* en II, *do* en III, *la* en IV  
*do* en V, *la* en VI, *re* en VII, *do* en VIII.

El intento de acomodar los modos eclesiásticos a las exigencias de la escritura armónica conduce a un sistema corregido como inmediato predecesor de nuestras

### C. Acción Combinada

#### — EJERCICIO 57 —

1. Cante, sucesivamente, como se explicó en el ejercicio 20, las formas melódica, armónica, dórica y natural (Eólica) de las escalas menores.

(a) en *do, sol, si* ♭, *fa*:

La repetición comienza con la escala natural.

(b) en *mi, fa* ♯, *re, la*:

escalas mayores y menores. Este sistema está aún en uso en los anticuados métodos de contrapunto escolar. Difiere del sistema original por sus dominantes fijas en sus modos (a distancia de una quinta de la fundamental); además tríadas (mayores o menores) pueden ser construidas sobre cada tónica y sobre cada cuarto y quinto grado. Los nombres de las escalas de este sistema son: Dórica (en *re*), Frigia (en *mi*), Lidia (en *fa*), Mixolidia (en *sol*), Eólica (en *la*) y Jónica (en *do*). La Eólica corresponde a nuestra escala menor Nº 4, la Jónica a la escala mayor; la Dórica y la Frigia se acercan estrechamente a la escala menor; la Lidia y la Mixolidia, a la mayor.

(c) en *mi b*, *do#*, *sol#*, *reb*:

*melódica*

*dórica*

*armónica*

*natural*

*mayor*

(d) en *re#*, *la b*, *si*, *la#*:

*melódica*

*dórica*

*natural*

*mayor*

2. Toque un acorde en el piano. Cante la escala de *do* menor ascendente y descendente en sus formas melódicas y armónicas. El procedimiento es el indicado en el Ejercicio 38, párrafo 3. Para voces masculinas: toque una octava más aguda, cante una octava más grave.

Tocar los acordes:



3. Toque en el piano. Mientras toque agregue las alteraciones necesarias para la armadura indicada al comienzo de cada pieza. Las alteraciones para el sexto y séptimo grado están ya indicadas.

*Allegro assai* en *mi b* menor

(a)

*Allegro assai* en *mi b* menor

(b)

*Allegro* en *do#* menor

*Allegretto scherzando* en *mi* menor

(c)

*Allegretto scherzando* en *mi* menor

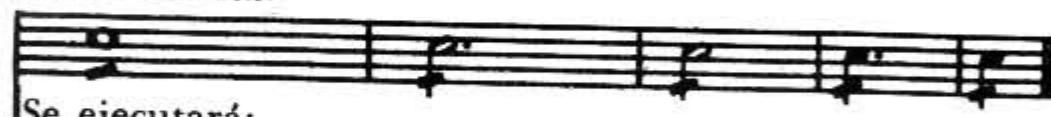


### DICTADO 43

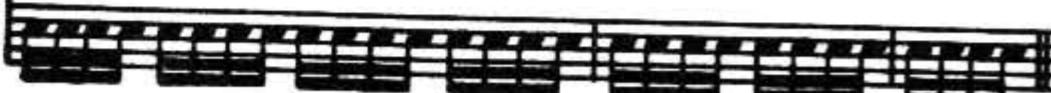
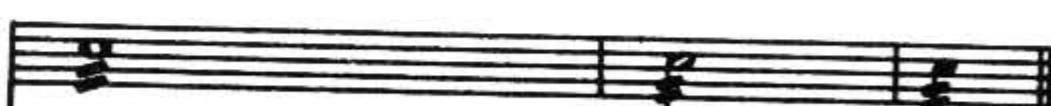
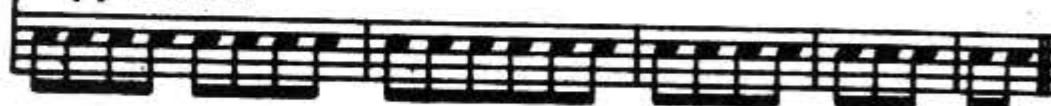
NOTA: Aunque no se usan en los ejercicios elementales de este libro, mencionaremos ciertas particularidades de notación:

(a) *Abreviaciones*. Para la repetición de notas, figuras y compases se usan a veces signos taquigráficos que, con lo que ya hemos aprendido, se explican por sí solos.

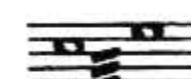
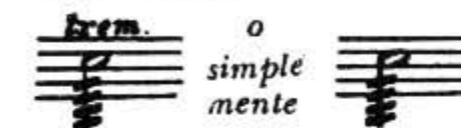
Forma escrita:



Se ejecutará:



Forma escrita:



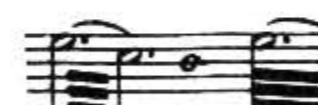
Se ejecutará:

Repetición del mismo sonido, tan rápido como sea posible, sin distinción de ritmo (*tremolo*)

*Tremolo ligado*, Repetición rápida de dos sonidos alternados a distancia de una tercera menor por lo menos.

En movimiento lento las tres o cuatro líneas colocadas entre las dos notas pueden significar una ondulación rítmica definida de  $\frac{1}{8}$  ó  $\frac{1}{16}$  de tiempo. Con el fin de asegurar un trémolo auténtico sin alteración regular perceptible entre las dos notas, es indispensable agregar la sílaba *trem.*

Al escribir *tremolo legato* se les da a ambas notas de un grupo el valor métrico total del grupo. En grupos formados por negras y figuras menores, las rayas no deben tocar las plicas; con blancas son permitidas dos formas de escritura. Así:



(no confundir con)



Las notas alternadas unidas por una o dos rayas de trémolo solamente pueden ser consideradas como figuras formadas por corcheas y semicorcheas:

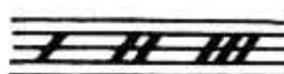


equivale a



Esta última clase de notación es también usada para la ejecución *non legato* (sin ligadura).

*Forma escrita:*

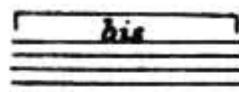


*Se ejecutará:*

Repita el último grupo unido de negras, corcheas y semicorcheas respectivamente.

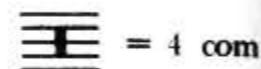


Repita el compás precedente.



Repita todo lo escrito debajo del corchete.

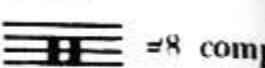
(b) Los silencios que exceden un compás se escriben así:



= dos compases.

= tres compases

= 4 com.



= 5 comp.

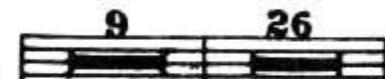
= 6 comp.

= 7 comp.

= 8 comp.

A menudo se agrega un número para facilitar la lectura:

Los silencios que exceden  
ocho compases se escriben así:



(c) *Adornos.* De la enorme variedad de abreviaturas para figuras de adorno que se usaron antes (especialmente en el siglo XVIII\*) sólo unas pocas subsisten. La tendencia que prevalece hoy es la de escribir cada adorno y evitar así toda confusión.

En la ejecución de las *apoyaturas* se las considera generalmente como fracciones de la nota principal a la que están unidas por ligaduras. De modo que las apoyaturas siguientes:



se ejecutarán:



y no:



El *trino* es un trémolo ligado con el sonido inmediato superior:



En notas muy breves puede consistir tan sólo en una aparición de la nota superior. El trino puede iniciarse con la nota principal o su vecina superior; esta forma es la que se usa con más frecuencia.

\* Ver las explicaciones especiales en las ediciones de música del siglo XVIII.

La costumbre de finalizar un trino con una o dos apoyaturas



es tan inveterada que estas terminaciones no necesitan ser escritas; al contrario: una indicación especial es necesaria para un trino sin apoyatura terminal, excepto en el caso de un trino ligado:



En los raros casos en que un trino usa la nota inferior a la nota principal ha de escribirse como un trémolo ligado:



En música para instrumentos de teclado (rara vez para la de instrumentos de cuerda) el signo



significa un efecto de arpa o *arpeggio* (o *arpeggiando*):



La *apoyatura larga* está hoy completamente fuera de uso; a pesar de su tamaño minúsculo se la ejecutaba casi siempre como una figura normal del mismo valor:



Completamente anticuados son los *Mordentes superior e inferior*



lo mismo el *grupeto*, ya sea sobre una nota sola o entre dos notas:



En el último caso se ejecuta generalmente sobre la segunda mitad (en movimiento rápido) o sobre el último cuarto (mov. lento) de la primera nota cuando la última es binaria o en el último tercio o sexto, cuando es ternaria:



Prevalece, sin embargo, cierta ambigüedad en lo que concierne a los grupetos. A veces se hace una distinción entre (que comienza con la nota vecina superior) y su opuesto y algunos músicos sostienen que un grupeto agregado a una nota con puntillito debe ser ejecutado de modo que el valor representado por el puntillito suene con su duración completa:



(d) *Articulación.* La ligadura como signo de articulación exige una ejecución *legato* (ver pág. 37). El efecto opuesto (staccato) es indicado por puntos o "cuñas" encima o debajo de la cabeza de las notas. Las notas que llevan esos aditamentos se cantarán o ejecutarán con un valor métrico más corto que el indicado, seguido por un silencio:



La cuña se considera por lo general como un signo de intensificación del staccato:



Los puntos dentro de la ligadura implican: en notación para teclado, una ejecución "portato":



y para los instrumentos de cuerda, la ejecución de un número de sonidos staccato, en un solo golpe de arco, ya sea hacia abajo ( ) o hacia arriba ( ).

Una ligera prolongación de la nota es indicada por un guión o por la palabra *ten.* (= tenuto):



### — EJERCICIO 58 —

1. Cante, marque el tiempo. Dificultades adicionales, como en el Ejercicio 44. Nombre la tonalidad. Las voces femeninas cantan una octava más aguda.

*Allegro assai*



Cante  $\frac{1}{2}$  tono más grave.

= = de antes

Andante espressivo Cante  $\frac{1}{2}$  tono más agudo.

Cante en sol y en la.

Al cantar estas dos formas transportadas se observará que hasta cierto punto la transposición real puede ser reemplazada por un transporte por medio de claves: el transporte de esta pieza a *sol* se puede conseguir leyendo el original en clave de Sol, y las notas leídas en clave de Do en 3<sup>a</sup> línea efectúan el transporte a *la*. Pero pronto descubriremos la fragilidad de este procedimiento. El transporte real transfiere cada intervalo del original a su nuevo sitio, con su extensión exacta, mientras que en el transporte por claves los semitonos fijos *mi—fa* y *si—do* de la clave aparecen en sitios donde en el original hay un intervalo de tono entero. Por esto no es aconsejable confiar en transportes por lectura de clave. El mejor medio consiste en percibir con la mayor rapidez la estructura tonal del tono original con todos sus intervalos y transportarla como un todo a la nueva tónica. Sólo con la práctica constante de este método (¡no transportando únicamente las pocas piezas de este libro!) se podrá adquirir precisión y perfecta soltura en el transporte.

**Lento**

(d)

Cante en *sol*# v en *fa*.

Las escalas mayores y menores, a pesar de su utilidad y de estar consagradas por la tradición y el hábito, tienen una gran desventaja: son, como todas las demás clases de escalas diatónicas, estructuras "compuestas de antemano". Las melodías al seguir su camino deben estar necesariamente limitadas por la distribución melódica preestablecida de la materia prima, y en las progresiones armónicas construidas sobre sus dimensiones no se puede transpasar ciertos límites de la construcción tonal sin llevar al borde del caos al sistema completo de la tonalidad diatónica.

Por esto la teoría musical ha demostrado en décadas recientes, una fuerte inclinación hacia el uso de un material de escalas más neutral, que tiene todas las ventajas de la escala diatónica mayor y menor sin compartir sus limitaciones.

Podemos llegar a comprender tan profuso material tonal si imaginamos que el libre uso de los sonidos, como se observa en la mitad superior de nuestra escala menor puede ser aplicado a lo largo de la octava completa, proporcionando así un material abundante para fines melódicos y también armónicos.

La *escala cromática* es el más simple y evidente despliegue de este riquísimo material. Consiste en doce semitonos hasta la octava, pero a pesar de la equidistancia de sus sonidos, las funciones tonales básicas (tótona, dominantes, sensible) permanecen con los mismos sonidos como en mayor y menor. Así en la escala cromática de *do* los sonidos funcionales son como siempre *do, fa, sol, si*.

No es este el sitio para desarrollar teorías sobre la escala cromática, ni nos podemos extender en discusiones concernientes a las posibilidades técnicas y las cualidades estéticas del cromatismo. Pueden proporcionarse, sin embargo, algunas reglas sobre el manejo de su notación y algunos ejemplos prácticos.

**NOTA:** Si bien el empuje ascendente en una escala implica por lo general el uso de sostenidos para notas alteradas cromáticamente (ver, pág. 151) y el impulso contrario exige bemoles, la notación del cromatismo está ante todo determinada por la función armónica de las notas: mientras las notas alteradas cromáticamente son partes de sus intervalos más simples (quintas, cuartas, las dos tercera y las dos sextas) deben escribirse como tales y no como sus equivalentes enarmónicos (como se ha enunciado ya; ver la explicación que sigue al ejercicio 49).

A veces, no obstante, es la función *melódica* de un sonido la que determina la forma de la notación (por ejemplo, en el intervalo diatónico *sensible a tónica*): entonces es sencillamente imposible satisfacer por igual las exigencias de notación de ambas clases de funciones.

Si no hay complicaciones armónicas obvias —como en el caso de una escala cromática sin acompañamiento— seguimos generalmente la tendencia ascendente o descendente de las alteraciones. Debido a la fuerza armónica inherente de la dominante y la subdominante, los sonidos que representan estas funciones se escriben, siempre, como la quinta y la cuarta de la tónica, ambas ascendentes y descendentes. Además la séptima menor de la tónica se escribe habitualmente como tal en ambas direcciones, y no como una sexta aumentada precediendo y preparando la sensible. En notación descendente no hay regla establecida para el semitono entre la dominante y la subdominante.

Tónica *Do*

Tónica *Reb*



— EJERCICIO 59 —

- Escriba escalas cromáticas en: *mi*, *sib*, *fa#*, *dob*, etc., en clave de do en 4<sup>a</sup>
- Cante, marcando el tiempo:

**Moderato**

(a)

**Lento**

(b)

**Allegro**

(c)

Fine

D.C. al Fine

**Segunda Parte**

**DICTADO MUSICAL**

## PREFACIO DE LA SEGUNDA PARTE

El dictado musical, tal como está incluído en el programa de nuestros conservatorios, es decir, como un curso separado, sin relación con otras materias de mayor importancia, es, a mi entender, una parte absolutamente inútil de la enseñanza musical. Suelen músicos excelentes ser incapaces de escribir ejemplos dictados aun relativamente sencillos, mientras es frecuente que músicos de calidad inferior reproduzcan con facilidad dictados complicados. Este demuestra que la capacidad para acertar con un dictado no es un indicio seguro del grado o calidad de un talento musical; lo mismo que la memoria de las cifras, el don de imitación o el sentido de la dirección no son elementos esenciales de criterio para la inteligencia general.

Por otra parte no puede negarse que la ausencia completa de tal capacidad no sea, en última instancia, un indicio desfavorable del estado de una instrucción musical. Es pues preciso desarrollarla —no importa cual sea su monto o calidad— hasta el máximo, tanto cuanto han de desarrollarse las demás partes del saber musical. (Esto no justifica de ninguna manera un curso separado de dictado, que se estira durante un año y aun más). Para enfrentar esta necesidad, la manera más razonable de utilizar el dictado es combinarlo con otras actividades musicales y aplicarlo a consolidar el desarrollo general. La comprensión de frases rítmicas, de progresiones armónicas y líneas melódicas puede ser fácilmente comprobada con el dictado del material correspondiente. No es sólo esta una de las tantas maneras con las que un profesor puede seguir los métodos del alumno para captar y resolver problemas, pero esta actividad combinada hace también más agradable un curso que de otro modo es especialmente árido, desagradable y tedioso.

Esta exposición debería aclarar sobre el objeto de los ejercicios que siguen: continúan estrechamente los ejemplos propuestos en la primera parte de este libro, usándose en cada uno de ellos el material que ha sido trabajado a fondo en el ejercicio, ejecutado con eficacia, que lo precede. No cabe duda de que cualquier alumno que haya dominado el material en su primera forma será capaz de escribir sus dictados equivalentes; sus progresos en dictado irán así de acuerdo con los que haga en lectura, canto y ejecución instrumental.

Más aún que en la primera parte del libro, el profesor deberá en ésta usar su propio criterio respecto a cómo han de aplicarse los ejercicios. Hallará que no hay uniformidad en las reacciones ante un ejemplo dictado. En una clase cada individuo tiene su ritmo propio, su método personal de captación. Pero, a pesar de esta gran variedad, hay sólo dos métodos esencialmente diferentes: las dos maneras que los oyentes adoptan para percibir y comprender la música. Un grupo capta la impresión general de una estructura y por medio de reflexión analítica posterior con la ayuda de percepciones repetidas del mismo material o de conclusiones basadas en la memoria o en la lógica, descubre y agrega las partes constituyentes, completando así literalmente la forma musical preestablecida.

No es menos importante el otro método que agrega gran cantidad de impresiones auditivas aisladas hasta que se reconstruya la forma completa, en síntesis, en la mente del que escucha.

Un músico experimentado nunca confiará en uno u otro de estos dos métodos únicamente; los asociará siempre para emplear en el momento oportuno (consciente o intuitivamente) aquel que le dé mayor impulso.

Al dictar los ejercicios el profesor debe tener en cuenta ambos métodos de acercamiento. Debe saber cual de ellos desea subrayar con cada ejemplo y debe informar a la clase sobre sus intenciones.

La capacidad del alumno para percibir ante todo el contorno general de un ejemplo será fomentada dictando en un movimiento rápido y por medio de repeticiones frecuentes del ejemplo completo. Al dictar líneas melódicas es aconsejable dejar que el alumno simbolice gráficamente su curso con un trazo continuo de lápiz, antes de escribirlos con notas. Una vez que la primera impresión vaga esté asentada, se fijarán los puntos capitales del ejemplo, tales como el comienzo y el final, culminación, notas o ritmos importantes, y luego se completarán las partes remanentes. Con el desarrollo de la experiencia el número de ejecuciones repetidas irá decreciendo gradualmente.

Las ejecuciones de movimiento rápido con pocas repeticiones (el número de éstas será anunciado por adelantado) sirven de prueba para la creciente rapidez de percepción. De un número reducido de ejecuciones, digamos de cinco, el alumno no podrá percibir más que una impresión vaga de los ejemplos y recién más tarde será capaz de captar la mayor parte del contenido de ese número de repeticiones. Es conveniente hacer frecuentes preguntas entremezcladas sobre la denominación de sonidos determinados, el valor de las notas, etc., con el fin de intensificar la atención del alumno.

Para desarrollar el segundo método auditivo detallado se recomienda desmenuzar al principio los ejemplos en fragmentos pequeños (compases, motivos); más aún: en ejercicios coordinados, la estructura rítmica puede, al principio, ser dictada separada de la línea melódica, hasta que el alumno sea capaz de captarlas juntas. También aquí puede hacerse hincapié en la velocidad más que en la exactitud, por medio de la modificación del movimiento del dictado como del número de repeticiones.

Los alumnos deberán además usar el pizarrón, corregidos y vigilados continuamente por sus compañeros, y se turnarán para sustituir al profesor al cantar o ejecutar los ejemplos que los otros alumnos escribirán bajo su dictado. Esta y otras variantes agregarán vida y riqueza a la parte dictada de este método y conducirán eficazmente al alumno a completar su musicalidad.

Si bien el profesor debe insistir en la más estricta prolijidad, tanto de los ejemplos dictados como sobre su grafía, deberá en cambio, ser algo indulgente en lo siguiente: no contará como errores las pequeñas variantes del ejemplo dictado si no son más que interpretaciones diferentes de una impresión auditiva. Así, con frecuencia, una nota con puntillo puede ser representada en el trabajo del alumno reducida a una nota con un silencio en vez de llevar el puntillo de aumentación; podrán usarse barras en vez de corchetes y viceversa, y hasta puede permitirse ocasionalmente una ortografía ambigua.

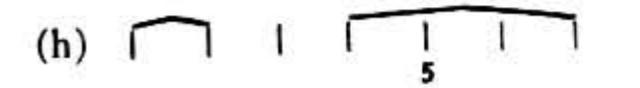
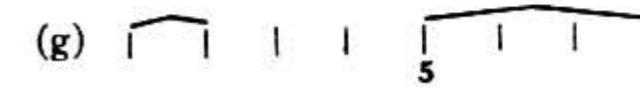
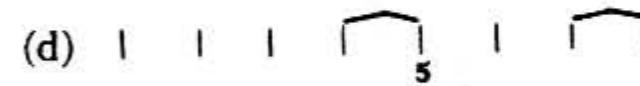
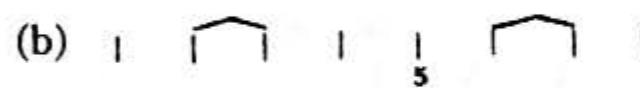
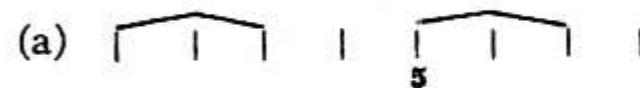
En todos los cursos de dictado el mayor peligro consiste en que éstos fácilmente degeneran en una especie de competencia. Nada es tan insensato como asociar metas musicales con la idea de rivalidad mental y hasta con una especie de acertijo infantil. Cuanto más alto mantenga el profesor el nivel de los ejercicios dictados en la clase, tanto mejor servirá sus propósitos artísticos.

## CAPITULO I

### DICTADO 1 —

PROFESOR: Palmee los tiempos y cante una nota en lo señalado con corchetes.

ALUMNO: Dibuje en una hoja de papel o en el pizarrón 8 rayas cortas verticales (para tiempos). Señale con corchetes las notas que oye cantar.



Agregue ejercicios similares, si es necesario.

*DICTADO 2 —*

**PROFESOR:** Palmee los tiempos y toque sonidos donde las notas están indicadas.

**ALUMNO:** Dibuje 10 tildes en un papel o en el pizarrón. Escriba notas para los sonidos que oiga tocar.

(a)									
(b)									
(c)									
(d)									
(e)									
(f)									
(g)									
(h)									

Agregue ejercicios similares, si es necesario.

*DICTADO 3 —*

- (1) PROFESOR: Palmee los tiempos y cante sonidos donde las notas están indicadas.  
ALUMNO: Escuche. En la repetición cante notas donde el profesor tiene silencios.

(a) Alumno:							
Profesor:	{		-	-		-	-
(b) Alumno:		-		-		-	
Profesor:	{		-		-		-
(c) Alumno:	-				-		
Profesor:	{	-		-	-		-
(d) Alumno:	-		-	-	-		
Profesor:	{		-		-	-	-
(e) Alumno:		-		-		-	
Profesor:	{	-		-		-	-

Agregue más ejercicios si es necesario.

- (2) PROFESOR: Palmee los tiempos y toque un sonido donde las notas están dibujadas.

**ALUMNO:** Dibuje tildes en un papel o en el pizarrón. Escuche. Escriba silencios encima de las tildes donde los sonidos del profesor cesan.

**NOTA:** Al alumno le es permitido representar los silencios por medio de cualquier signo de silencio, salvo una sucesión de silencios de negra. Podrá escribir así un silencio de 5 tiempos:



pero no así:



(a)

(b)

(c)

(d)

(e)

Agregue otros ejercicios si es necesario.

#### DICTADO 4 —

**PROFESOR:** Golpee los tiempos y cante sonidos de diferente altura de acuerdo a la posición de las notas.

**ALUMNO:** Dibuje una línea. Dibuje 10 tildes debajo de ella. Escriba notas graves, medianas y agudas a medida que oiga cantar los sonidos; agregue silencios donde sea necesario.

(a)

(b)

(c)

(d)

(e)

(f)

Agregue más ejercicios si es necesario.

## CAPITULO II

#### DICTADO 5 —

**PROFESOR:** Palmee los tiempos y toque.

**ALUMNO:** Escriba los ritmos de los sonidos tocados con notas y silencios.

(1) Debe escribirse en  $\frac{2}{4}$ :

(a)

(b)

(c)

(d)

(e)

(f)

(2) Debe escribirse en  $\frac{4}{4}$ :

(a) 

(b) 

(c) 

(d) 

(e) 

(f) 

(g) 

*DICTADO 6* —

PROFESOR: Cante, sin palmejar, ni contar.

ALUMNO: Escriba, con notas y silencios, el ritmo de los sonidos cantados en  $\frac{4}{4}$ .

(a) 

(b) 

(c) 

(d) 

(e) 

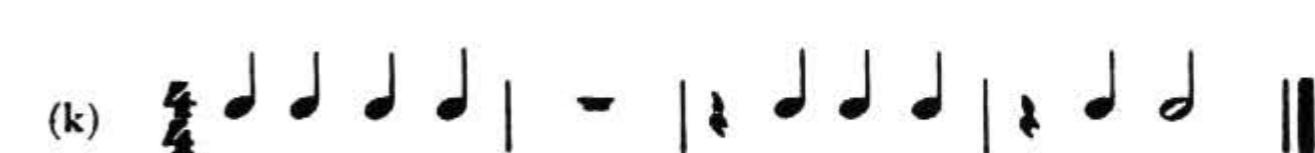
(f) 

(g) 

(h) 

(i) 

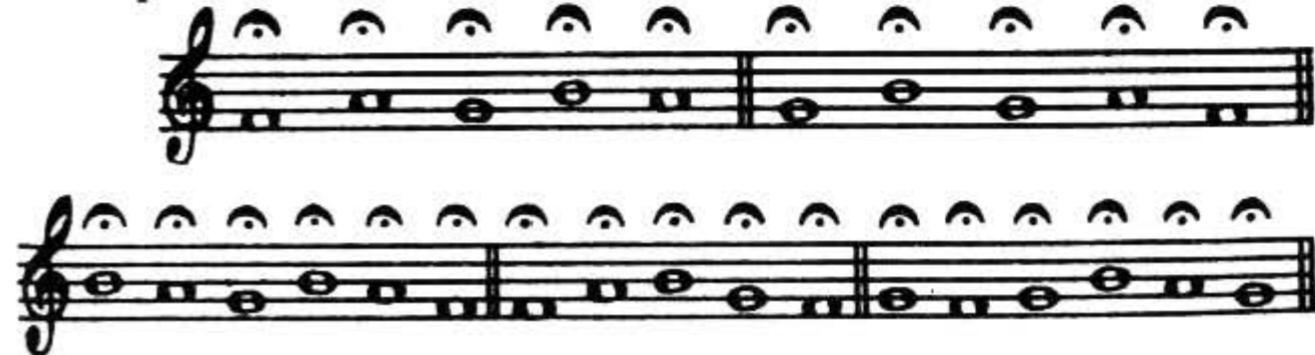
(j) 

(k) 

*DICTADO 7* —

(1) PROFESOR: Golpee el *la* en el diapasón. Toque.

ALUMNO: Escriba en el pentagrama los sonidos cantados por el profesor.



(2) PROFESOR: Golpee el *la*. Cante.

**ALUMNC:** Como antes.

*DICTADO 8 —*

1) PROFESOR: Toque la melodía (¡no olvide de golpear el *la* antes!) y palme el ritmo.

**ALUMNO:** Escriba la melodía en  $\frac{2}{4}$ .

A musical staff labeled '(a)' at the beginning. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody consists of eighth notes and sixteenth notes, primarily on the A, B, C, D, E, and F notes of the scale.

A musical staff in treble clef and common time. It consists of ten eighth notes. The first note has a vertical stem pointing down. The second note has a vertical stem pointing up. This pattern repeats five times. The notes are separated by short vertical bar lines.

A musical staff in G major (indicated by a treble clef and a 'G' with a sharp sign) and common time (indicated by a 'C'). The staff consists of eight vertical lines representing strings. Notes are placed on these lines according to standard musical notation rules. The notes include quarter notes, eighth notes, sixteenth notes, and rests. The sequence starts with a quarter note on the top line, followed by an eighth note on the bottom line, a sixteenth note on the third line, a quarter note on the second line, another sixteenth note on the third line, a quarter note on the fourth line, a rest on the fifth line, and finally a quarter note on the bottom line.

A musical staff labeled '(d)' at the beginning. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody consists of eighth notes and a prominent dotted half note. The notes are grouped by vertical bar lines.

A musical staff in common time with a treble clef. It contains eight eighth notes. The first note has a vertical stem pointing down. The second note has a vertical stem pointing up. This pattern repeats four times. The notes are separated by vertical bar lines.

A musical score for piano, page 10, system 1. The key signature is B-flat major (two flats). The measure starts with a forte dynamic (f). The right hand plays eighth-note chords (B-flat major), and the left hand provides harmonic support with eighth-note bass notes.

(2) PROFESOR: Cante

**ALUMNO:** Escriba la melodía en 

A musical staff in G clef, common time, featuring a sequence of eighth and sixteenth notes. The notes are distributed across the four spaces of the staff, with some notes having vertical stems and others having horizontal stems.

A musical staff in treble clef, common time, featuring a key signature of one sharp. It consists of eight measures. The first measure contains a quarter note followed by a half note. The second measure contains a quarter note followed by a half note. The third measure contains a half note. The fourth measure contains a half note. The fifth measure contains a quarter note followed by a half note. The sixth measure contains a half note. The seventh measure contains a half note. The eighth measure contains a quarter note followed by a half note.

A musical staff labeled '(c)' at the beginning. It features a treble clef (G clef) and consists of five horizontal lines. The melody is composed of eighth notes and sixteenth notes, primarily in the upper half of the staff. There are two measures of rests (a whole note and a half note). The notes are grouped by vertical bar lines.

A musical staff in G major with a common time signature. It consists of five horizontal lines and four spaces. The notes are primarily eighth notes, with some sixteenth-note pairs and rests. The sequence starts with a quarter note, followed by a rest, then a pair of sixteenth notes, another rest, a pair of eighth notes, a rest, a pair of sixteenth notes, another rest, and ends with a pair of eighth notes.

A musical staff in treble clef, 4/4 time, and A major. It consists of five horizontal lines. The first measure contains a quarter note followed by a rest. The second measure contains a rest followed by a quarter note. The third measure contains a rest followed by a quarter note. The fourth measure contains a quarter note followed by a rest. The fifth measure contains a rest followed by a quarter note.

(f)

A musical staff labeled '(g)' at the beginning. It features a treble clef, a key signature of one sharp, and a time signature of 2/4. The staff contains six measures of music, each consisting of two eighth notes. The notes are grouped by vertical bar lines. The first measure starts with a quarter note followed by a eighth note. The second measure starts with a eighth note followed by a quarter note. The third measure starts with a eighth note followed by a quarter note. The fourth measure starts with a eighth note followed by a quarter note. The fifth measure starts with a eighth note followed by a quarter note. The sixth measure starts with a eighth note followed by a quarter note.

*DICTADO 9 —*

(1) PROFESOR: Conte, sin palinear ni contar (*¡golpec el la!*) pero anuncie la indicación de tiempo.

**ALUMNO:** Escriba la melodía

A musical staff labeled '(a)' at the beginning. It features a treble clef, a 'G' key signature, and a common time signature. The melody consists of eighth and sixteenth note patterns, starting with a quarter note 'C'. The notes are distributed across three measures.

(b)

A musical staff in G clef and common time. It contains ten notes: a quarter note, two eighth notes, a quarter note, a sixteenth note followed by a eighth note, a quarter note, a sixteenth note followed by a eighth note, a quarter note, and a sixteenth note followed by a eighth note.

(c)

(d)

(e)

Agregue nuevos ejercicios, si es necesario.

- (2) PROFESOR: Toque, sin palmejar ni contar.  
ALUMNO: Nombre las notas que escucha.

### CAPITULO III

#### DICTADO 10 —

- (1) PROFESOR: Toque, marcando los tiempos. Indique el compás de cada ejemplo.  
ALUMNO: Escriba los ritmos de los sonidos tocados.

(a)

(b)

(c)

(d)

(e)

(f)

- (2) PROFESOR: Cante; como antes.  
ALUMNO: Escriba los ritmos.

(a)

(b)

(c)

(d)

(e)

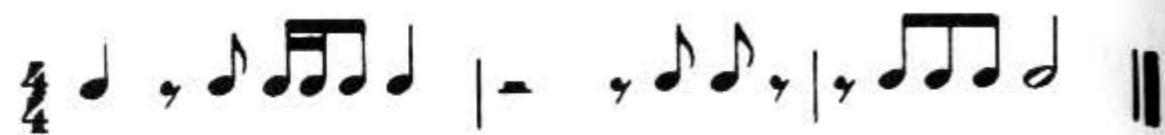
(f)

### DICTADO 11 —

**PROFESOR:** Cante, sin marcar el ritmo. Indique el compás y marque dos tiempos por adelantado, para establecer el movimiento.

**ALUMNO:** Escriba los ritmos.

(a) 

(b) 

(c) 

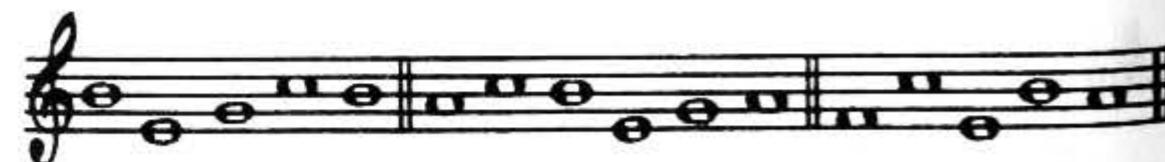
(d) 

(e) 

(f) 

### DICTADO 12 —

(1) **PROFESOR:** Toque las notas siguientes.  
**ALUMNO:** Escribalas.



(2) **PROFESOR:** Cante.  
**ALUMNO:** Escriba las notas.



### (3) PROFESOR: Cante.

**ALUMNO:** Nombre las notas.



### (4) PROFESOR: Nombre notas.

**ALUMNO:** Cántelas.

*fa, mi, la, do, sol, si, la mi, fa, do, si, etc.*

### DICTADO 13 —

(1) **PROFESOR:** Cante y palmee (o golpee). Indique el compás y marque tiempos preparatorios.  
**ALUMNO:** Escriba las melodías.

(a) 

(b) 

(c) 

(d) 

(e) 

(f) 

(2) PROFESOR: Toque y palmee (o golpee).  
ALUMNO: Repita, cantando y palmeando (o golpeando).

(a) (b) (c) (d) (e) (f) (g) (h) (i)

## CAPITULO IV

### DICTADO 14 —

(1) PROFESOR: Cante y marque (o golpee); indique el compás y marque tiempos preparatorios.  
ALUMNO: Escriba los ritmos de los sonidos cantados.

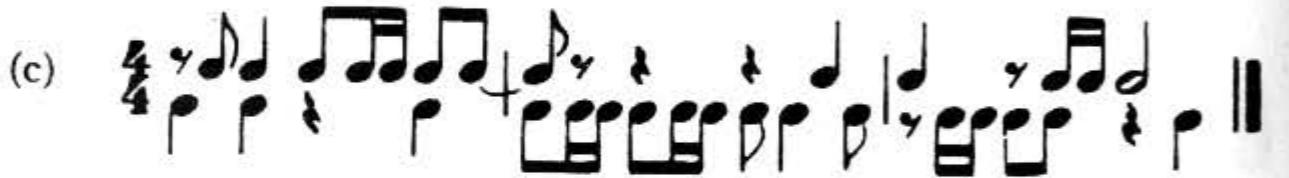
(a) (b) (c) (d) (e)

'2) PROFESOR: Toque; como antes.  
ALUMNO: Escriba.

(a) (b) (c)



- (3) PROFESOR: Cante y marque (o golpee).  
ALUMNO: Repita, cantando y marcando (o golpeando).



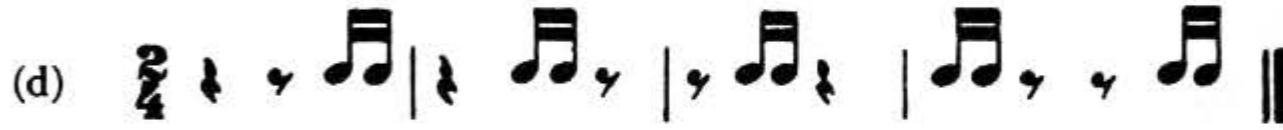
### DICTADO 15 —

- (1) PROFESOR: Cante. Indique el compás y marque (golpee) los tiempos de un compás por adelantado, pero no marque mientras canta.

ALUMNO: Escriba los ritmos.



- (2) PROFESOR: Toque; como antes.  
ALUMNO: Marque los ritmos que ha escuchado.



- (3) PROFESOR: Cante; como antes.  
ALUMNO: Repita, cantando.



*DICTADO 16* —

(1) PROFESOR: Toque las notas siguientes.

ALUMNO: Escríbalas.



(2) PROFESOR: Cante.

ALUMNO: Escriba las notas.



(3) PROFESOR: Cante.

ALUMNO: Nombre las notas.



(4) PROFESOR: Nombre las notas.

ALUNMO: Cántelas (las voces masculinas cantan a la octava inferior) *mi, si, re, do, fa, do<sup>1</sup>, re, sol, la, mi, do<sup>1</sup>, fa, do, sol*, etc.

*DICTADO 17* —

(1) PROFESOR: Cante, marque (o golpee). Indique el compás y marque tiempos preparatorios.

ALUMNO: Escriba la melodía con las ligaduras apropiadas.

(a) *la-la-la-la—etc.*

A musical staff in G clef with four measures. The melody consists of eighth notes: *la-la-la-la—etc.*

(b)

A musical staff in G clef with four measures. The melody consists of eighth notes: *la-la-la-la—etc.*

(c)

A musical staff in G clef with four measures. The melody consists of eighth notes: *la-la-la-la—etc.*

2) PROFESOR: Cante; como antes.

ALUMNO: Repita cantando sólo las melodías.

(a)

A musical staff in G clef with four measures. The melody consists of eighth notes: *la-la-la-la—etc.*

(b)

A musical staff in G clef with four measures. The melody consists of eighth notes: *la-la-la-la—etc.*

(c)

A musical staff in G clef with four measures. The melody consists of eighth notes: *la-la-la-la—etc.*

*DICTADO 18* —

PROFESOR: Toque, marque (o golpee). Indique el compás y marque tiempos preparatorios.

ALUMNO: Escriba la melodía y el ritmo marcado (o golpeado).

(a)

A musical staff in G clef with four measures. The melody consists of eighth notes: *la-la-la-la—etc.*

(b)

A musical staff in G clef with four measures. The melody consists of eighth notes: *la-la-la-la—etc.*

(c)

A musical staff in G clef with four measures. The melody consists of eighth notes: *la-la-la-la—etc.*

(d)

A musical staff in G clef with four measures. The melody consists of eighth notes: *la-la-la-la—etc.*

(e)

A musical staff in G clef with four measures. The melody consists of eighth notes: *la-la-la-la—etc.*

*DICTADO 19* —

(1) PROFESOR: Toqué, sin marcar los tiempos. Palmeé (o golpee) un compás por adelantado sin indicar el compás.

ALUMNO: Escriba la melodía.

(a)

A musical staff in G clef with four measures. The melody consists of eighth notes: *la-la-la-la—etc.*

## CAPITULO V



- (2) PROFESOR: Cante; como antes.  
ALUMNO: Repita cantando. Marque el primer tiempo de cada compás con golpes de manos.



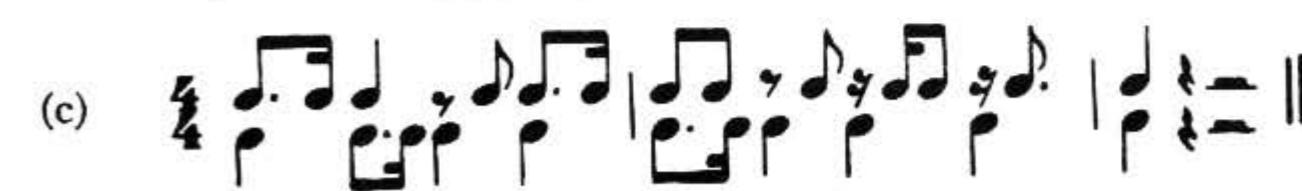
## DICTADO 20 —

- (1) PROFESOR: Cante. Palmee (o golpee). Indique el compás y marque tiempos preparatorios.

ALUMNO: Escriba los ritmos cantados.



- (2) PROFESOR: Toque y palmee (o golpee).  
ALUMNO: Cante el ritmo tocado ,mientras palmea ( o golpea).



- (3) PROFESOR: Cante, sin marcar los tiempos. Marque un compás por adelantado.

ALUMNO: Repita cantando. Golpee el primer tiempo de cada compás.



(b) 

(c) 

### DICTADO 21 —

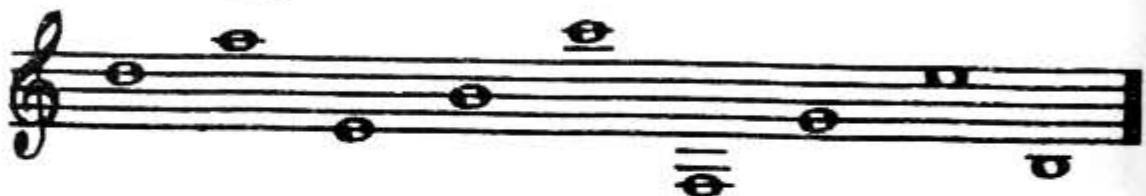
(1) PROFESOR: Nombre notas.

ALUMNO: Escriba sus nombres con la indicación de la octava a que pertenecen.

*mi, si, la-<sup>1</sup>, sol<sup>1</sup>, do<sup>2</sup>, fa<sup>1</sup>, mi<sup>1</sup>, re, si<sup>1</sup>, la, sol-<sup>1</sup>, etc.*

PROFESOR: Toque notas en el piano entre *mi-<sup>1</sup>-do<sup>2</sup>*.

ALUMNO: Nómbrelas.



Este ejercicio no será un problema para los alumnos que tengan lo que se llama "oído absoluto". Esto no significa que otros no puedan conseguirlo. El oído de todo músico normalmente dotado, puede educarse hasta llegar a lo que se supone "absoluto" en este sentido. Con mayor razón, puesto que tal cualidad no existe basada en ningún atributo físico del oído. Lo que entendemos por "oído absoluto" es simplemente una capacidad altamente desarrollada para comparar con rapidez una impresión auditiva con arquetipos acústicos almacenados en nuestra memoria. Estos arquetipos tienen su origen en las más tempranas experiencias musicales y están estrechamente relacionados con toda clase de cualidades externas del sonido y de su producción. Así el oído "absoluto" de un violinista puede depender del timbre típico de su instrumento y de sus registros; cuando escucha sonidos de otros timbres, inconscientemente los relaciona con la escala de colores de sonidos del violín que le es familiar, fijada en su memoria por una práctica constante, y así determina la afinación de sus impresiones sonoras. Para un cantante la tensión de sus cuerdas vocales puede ser la base de ese juicio: mide la afinación de cada sonido que escucha por el esfuerzo muscular que haría para producirlo, y así encuentra su altura.

Además de la experiencia, que más de una vez nos ha probado que el "oído absoluto" puede ser adquirido y desarrollado, un simple razonamiento confirma la relatividad del más estricto juicio auditivo: no hay una norma fija de afinación. Lo que denominamos *la* o *do* lo es sólo por convención y no tiene, de ningún modo, un lugar fijo

en el ilimitado número de frecuencias de la escala auditiva. No sólo el *la* de un clarinetista es algo muy diferente del *la* del violinista, sino que ambos varían considerablemente en el transcurso de los años. Certo sonido puede ser fijado hoy en un nivel de 100 vibraciones por segundo, pero hace 20 años tenía 105, y dentro de 10 años podrá tener 97: en las pocas décadas pasadas nuestro diapasón ha subido cerca de un semitono. Un juicio respecto a la correspondencia entre la afinación y los sonidos, no puede ser más absoluto que la afinación misma y, por lo tanto, la cuestión estriba tan sólo en cómo construiremos un fundamento estable para ese juicio.

Si los ejercicios de este libro han sido firmemente practicados en el sentido indicado, se puede, hasta cierto punto, establecer este principio: el *la* del diapasón debe desde ya ser fijado en la mente del alumno, de modo que pueda recordarlo cada vez que escuche otro *la*. Para fortificar aún más la sensibilidad hacia ese sonido, el profesor de aquí en adelante comenzará cada ejercicio ordenando: "Cante el *la*", y después producirá el sonido con el diapasón, en vez de hacerlo antes. Este experimento fallará al principio con frecuencia, pero tras unos ochenta o cien intentos se ha de conseguir una impresión del *la* cabalmente firme y reproducible. Si no el problema estribará en si hay algún don musical en una mente incapaz de aprender a recordar y comparar sonidos.

El ejercicio que precede puede ser simplificado para principiantes: eliminense los intervalos grandes; volver siempre al *la* del diapasón y, si es necesario, háganse ejecutar los saltos primero por grado conjunto partiendo del punto fijo *la*. Comenzar cada lección con este ejercicio para la educación del oído. Y tener paciencia.

### DICTADO 22 —

(1) PROFESOR: Toque las melodías que siguen e indique las tonalidades a las que el alumno ha de transportarlas. Marque un compás por adelantado.

ALUMNO: Escríbalas; agregue las alteraciones que faltan a las notas que han de subirse con el fin de obtener las tonalidades indicadas al principio de cada ejemplo.

(a)   
en La mayor

(b)   
en Sol mayor

(c)   
en Mi mayor

(d) en Si mayor

en Re mayor

(2) PROFESOR: Cante; como en el dictado anterior.

ALUMNO: Cante; corrija las notas que, tal como están, no convengan a la tonalidad indicada.

en Re mayor

en La mayor

en Si mayor

en Sol mayor

en Mi mayor

## CAPITULO VI

¡No olvidar la educación del oído!  
(ver pág. 208)

DICTADO 23 —

(1) PROFESOR: Cante y toque alternativamente. Indique el compás y marque (o golpee).

ALUMNO: Escriba los ritmos.

Lento-Cante



Algo movido-Toque



Movido-Cante



Algo movido-Toque



Movido-Cante



(2) PROFESOR: Cante, sin indicar el compás. Marque un compás por adelantado, luego deje de marcar.

ALUMNO: Escriba el ritmo.

Lento. (El alumno puede escribir en  $\frac{3}{8}$  o  $\frac{2}{4}$ )



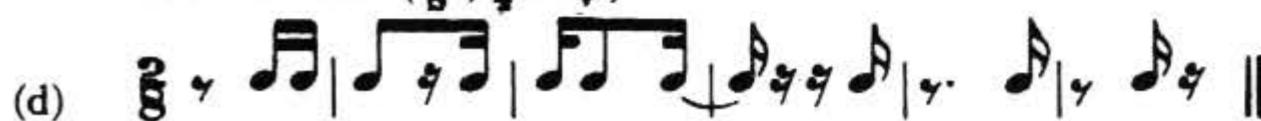
Movido (Puede escribirse en  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{2}{4}$  o  $\frac{4}{4}$ )



Algo movido (Puede escribirse en  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{2}{4}$  o  $\frac{4}{4}$ )



Poco movido ( $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{2}{4}$  o  $\frac{4}{4}$ )



Moderado



## DICTADO 24 —

PROFESOR: Nombre notas.

ALUMNO: Escríbalas.

*fa<sup>2</sup>, sol, si<sup>2</sup>, mi<sup>#1</sup>, mi<sup>#-1</sup>, la<sup>1</sup>, la<sup>#2</sup>, do<sup>3</sup>, do<sup>#</sup>, sol<sup>1</sup>, re<sup>2</sup>, fa<sup>#1</sup>, sol<sup>#2</sup>  
si<sup>#</sup>, etc.*

Ciertos ejercicios para la educación del oído que proponen estas notas agudas, son muy recomendables, pero el momento en que tales ejercicios han de utilizarse depende del grado de capacidad alcanzada por el alumno para reconocer dichos sonidos.

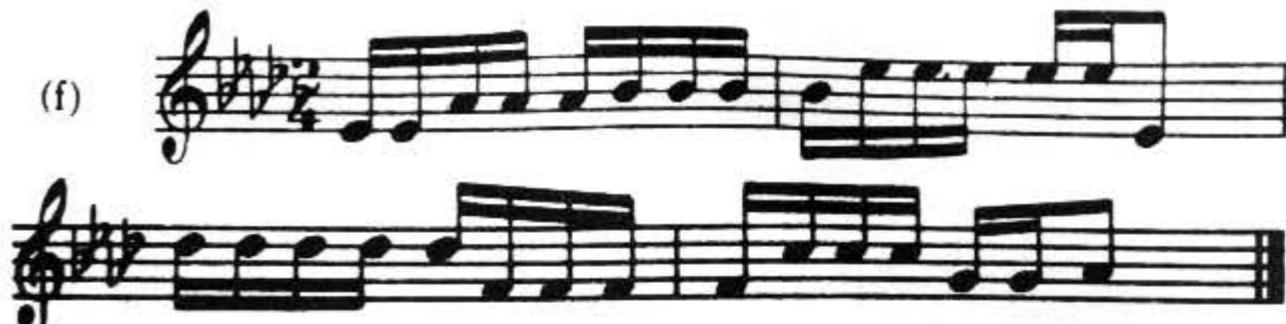
## DICTADO 25 —

PROFESOR: Toque. Indique la tonalidad y el compás. Marque sólo un compás por adelantado.

ALUMNO: Escriba.



(Puede escribirse en Sol<sup>b</sup> mayor)



## DICTADO 26 —

1) Igual procedimiento que en el Dictado 22, par. 1, pág. 209. Agrégue bemoles a las notas que han de ser disminuidas.



(2) Instrucciones: ver el Dictado 22, par. 2, pág. 210.



(c) en Mi**b** mayor

(d) en La**b** mayor

(e) en Fa**#** mayor

## CAPITULO VII

### DICTADO 27 —

(1) PROFESOR: Cante \* y toque alternativamente. Indique el compás y marque los tiempos.

ALUMNO: Escriba el ritmo.

Más bien lento-Cante

(a)

Movido-Toque

(b)

(c)

\* Las sílabas la, la pueden ocasionar ciertas dificultades de articulación en tiempos animados. Use "da, da", o cualquiera otra sílaba que convenga para este fin.

Lento-Toque

(d)

Movido-Cante

(e)

(2) PROFESOR: Cante, sin indicar el compás. Marque un compás por adelantado, luego deje de marcar.

ALUMNO: Escriba los ritmos.

(El alumno puede escribir en  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$  o  $\frac{4}{4}$ )

(a)

(en  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$  o  $\frac{4}{4}$ )

(b)

(en  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$  o  $\frac{4}{4}$ )

(c)

(en  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$  o  $\frac{5}{4}$ )

(d)

(e)

*DICTADO 28* —

PROFESOR: Nombre notas.

ALUMNO: Escríbalas en clave de Fa.

*sol, fa $\sharp$ -2, si -1, si $\flat$ -2, la, do $\sharp$ -2, do $\flat$ -1, do $\sharp$ -1, si $\sharp$ -1, do,  
re $\flat$ -1, re $\flat$ , mi-2, mi, etc.*

Ejercicio de afinación: PROFESOR: Toque notas en la región grave.

ALUMNO: Nómbrelas.

*DICTADO 29* —

(1) PROFESOR: Toque una nota (indicada con ) y cante otra (indicada por ).

ALUMNO: Nombre el intervalo entre los dos sonidos.

(2) PROFESOR: Cante.

ALUMNO: Repita lo escuchado, pero cante la quinta justa superior (o una cuarta justa inferior).

(a)

(b)

(c)

(d)

(e)

(3) PROFESOR: Cante.

ALUMNO: Repita. Cante una cuarta justa superior (o una quinta justa inferior).

(a)

(b)

(c)

(d)

(e)



*DICTADO 30* —

(1) PROFESOR: Toque; marque sólo un compás por adelantado. Indique el compás.

ALUMNO: Escriba la melodía en clave de Fa.  
Poco movido

(a)

Movido

(b)

Andante

(c)

Algo movido

(d)

2) PROFESOR: Cante. Indique el compás y las dos tonalidades. No marque.

ALUMNO: Cante lo que oye, pero agrege o suprima alteraciones con el fin de cambiar de tonalidad, como está indicado.

Si  $\flat$  mayor (cambia a Sol  $\flat$  mayor)

(a)

La mayor (a Mi  $\flat$  mayor)

(b)

Do mayor (a Re  $\flat$  mayor)

(c)

(d)

Si mayor (a Sol mayor)

**CAPITULO VIII**

*DICTADO 31* —

PROFESOR: Nombre las notas que siguen.

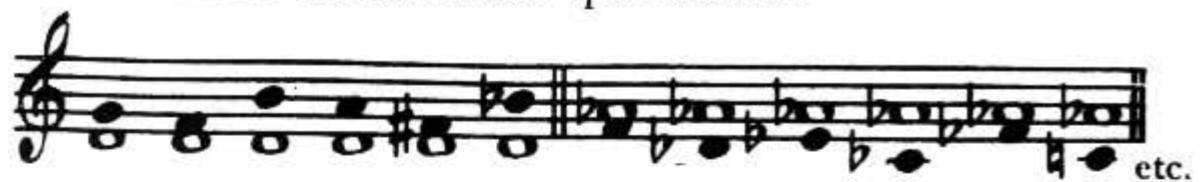
ALUMNO: Escríbalas en clave de Fa.

$si^{-2}$ ,  $mi^{-1}$ ,  $do^{\#-2}$ ,  $do\flat^{-2}$ ,  $do^{\#-3}$ ,  $la^{-4}$ ,  $si^{\#-4}$ ,  $do^{-3}$ ,  $la\flat^{-2}$ ,  $si^{\#-1}$ ,  $do$ ,  
 $mi^{-3}$ ,  $fa\flat^{-3}$ ,  $re^{\#-3}$ ,  $sol\flat^{-3}$ , etc.

### DICTADO 32 —

(1) PROFESOR: Toque las notas inferiores, cante las superiores; luego a la inversa.

ALUMNO: Nombre los intervalos que escuche.



(2) PROFESOR: Toque.

ALUMNO: Nombre los intervalos.



(3) PROFESOR: Toque ejemplos similares pero cuyos intervalos no excedan la octava.

ALUMNO: Trate de nombrar las notas de los intervalos.

Que el alumno pueda acertar con este ejercicio depende completamente del grado de perfección auditiva logrado por los ejercicios anteriores. Si el alumno demuestra que su oído no está aún bastante desarrollado como para dominar estos ejemplos, se agregarán más ejercicios preparatorios.

### DICTADO 33 —

PROFESOR: Toque las dos voces que siguen. Indique compás y tonalidad. Marque un compás por adelantado, si fuera necesario.

ALUMNO: Escuche primero la melodía hasta saberla, luego haga lo mismo con el bajo. Escriba ambas como un trozo a dos voces.

A complex musical staff consisting of two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. Both staves have a key signature of one sharp (F#). The music consists of six measures. The top staff starts with a G note, followed by eighth notes and sixteenth notes. The bottom staff starts with a C note, followed by eighth notes and sixteenth notes. Measures 2-6 continue this pattern.

Seven sets of musical staves, labeled (b) through (g). Each set consists of a treble staff above a bass staff. (b) Treble staff: G major, 2/4 time. Bass staff: F# major, 2/4 time. (c) Treble staff: C major, 3/4 time. Bass staff: C major, 3/4 time. (d) Treble staff: G major, 2/4 time. Bass staff: F# major, 2/4 time. (e) Treble staff: C major, 3/4 time. Bass staff: C major, 3/4 time. (f) Treble staff: G major, 2/4 time. Bass staff: F# major, 2/4 time. (g) Treble staff: C major, 3/4 time. Bass staff: C major, 3/4 time.

h)

i)

j)

## CAPITULO IX

### DICTADO 34 —

**PROFESOR:** Toque. Indique el compás; marque un compás por adelantado.

**ALUMNO:** Busque la tonalidad. Escriba la melodía.

(a)

(b)

(c)

(d)

(e)

(f)

### DICTADO 35 —

**PROFESOR:** Toque la nota inferior, cante la superior; luego a la inversa.

**ALUMNO:** Nombre los intervalos que escuche.

(2) PROFESOR: Toque.

ALUMNO: Nombre los intervalos.

(3) PROFESOR: Toque quintas, cuartas, terceras, sextas, segundas y séptimas ordenando su sucesión, registro y tiempo de acuerdo a las posibilidades del alumno.

ALUMNO: Nombre los sonidos de cada intervalo.

DICTADO 36

PROFESOR: Toque los siguientes ejemplos a dos voces. Marque un compás por adelantado e indique tonalidad y compás.

ALUMNO: Escriba los ejemplos.

(i)

(j)

Es fácil encontrar más material para dictados para este ejercicio y los correspondientes a los dos capítulos que siguen en trozos breves de toda clase de música publicada.

## CAPITULO X

### DICTADO 37 —

PROFESOR: Cante; indique tonalidad y compás; no marque los tiempos.  
ALUMNO: Cante, golpeando el primer tiempo de cada compás.

(a)

(b)

(c)

(d)

Movido

(e)

(f)

### DICTADO 38 —

PROFESOR: Nombre las notas.

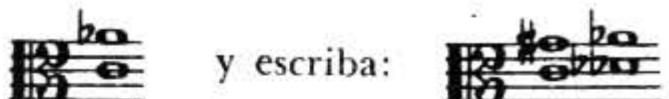
ALUMNO: Escríbalas en clave de Do en 3<sup>a</sup>.

*dob<sup>-1</sup>, mi<sup>-1</sup>, fa<sup>#</sup>, lab<sup>-1</sup>, do, si<sup>#-1</sup>, mi b<sup>-1</sup>, do b<sup>-1</sup>, si b<sup>-1</sup>, sol<sup>-1</sup>,  
mi<sup>#-1</sup>, fa<sup>1</sup>, fa<sup>-1</sup>, sol<sup>#-1</sup>, etc.*

DICTADO 39 —

PROFESOR: Toque intervalos.

ALUMNO: Escriba los sonidos que escuche en todas las formas disminuidas y aumentadas que sea capaz de hallar. Escuche esto:



Escriba en clave de Do en 3<sup>a</sup>.



DICTADO 40 —

PROFESOR: Toque en el piano. Indique tonalidad y compás.

ALUMNO: Cante al principio la voz del medio de cada fragmento a tres voces, en la octava conveniente para su voz. Cante luego la voz inferior. Finalmente escriba el trozo completo. Escriba la voz superior en clave de Do en 3<sup>a</sup>.

(a)

(b)

(c)

(d)

(e)

(f)

(g)

(h)

(i)

(j)

## CAPITULO XI

### DICTADO 41 —

PROFESOR: Nombre las notas.

ALUMNO: Escríbalas en clave de Do en 4<sup>a</sup>.

*fa<sup>-1</sup>, si<sup>#-1</sup>, do, sol<sup>b</sup>, mi<sup>#-1</sup>, si<sup>bb</sup>, reb, re<sup>#-1</sup>, la<sup>x</sup>, la<sup>bb-1</sup>, si<sup>bb-2</sup>, do<sup>1</sup>, fa<sup>b</sup>, do<sup>b-1</sup>, etc.*

### DICTADO 42 —

PROFESOR: Toque los intervalos siguientes.

ALUMNO: Escriba lo que oye en todas las formas posibles de doble aumentación y de doble disminución, en clave de Do en 4<sup>a</sup>.

etc.

### DICTADO 43 —

PROFESOR: Toque. Indique tonalidad y compás.

ALUMNO: Cante primero cada una de las voces del medio, luego escriba cada ejemplo completo. Use las claves de Do en 4<sup>a</sup> y de Do en 3<sup>a</sup> donde sea posible (para ambos pentagramas, superior e inferior).

(a)

(b)

(c)

(d)

(e)



### SISTEMA ADOPTADO POR HINDEMITH

Subcontra	Contra	Grande	Pequeño	con 1'	con 2'	con 3'	con 4'	con 5'
II A	I C	C	C	C II	C III	C III	C III	C III

### SISTEMA ADAPTADO PARA ESTE LIBRO

- 4	- 3	- 2	- 1	Central	1	2	3	4
la -4	si -4	do -3	do -2	do -1	do 1	do 2	do 3	do 4

