

Cultura Música



FIDEL
HERRERA BELTRÁN
VERACRUZ
GOBIERNO DEL ESTADO



Secretaría
de Educación



ÍNDICE

	Pág.
Presentación	1
Musicalidad	2
El carácter Humano y Social de la música	3
• Historia y antecedentes	5
• Bases teóricas y filosóficas	6
• Educación musical en la actualidad	9
Indicaciones y referencias para la planeación y desarrollo de la enseñanza	10
Organización de contenidos	10
La música - Definición	20
El sonido	21
Elementos de la música	23
Cultura y música	27
Notación musical	28
Aprender a leer el ritmo escrito	63
Dinámica y matiz	73
Movimiento y carácter	74
Manual de Flauta Dulce	88
Manual de Guitarra	135
Ritmo en la música	211
El ritmo en la educación musical: un olvido histórico	213
Instrumentos en la educación musical	216
La percusión en el aula	223
Taller de instrumentos de percusión	229
Bibliografía	240
Créditos	241

PRESENTACIÓN

La música, como toda manifestación artística, es un producto cultural. El fin de este arte es suscitar una experiencia estética en el oyente, y expresar sentimientos, circunstancias, pensamientos o ideas. La música es un estímulo que afecta el campo perceptual del individuo, así, el flujo sonoro puede cumplir con variadas funciones (entretenimiento, comunicación, ambientación, etc.).

Filósofos como Aristóteles y Platón, atribuían a la música virtudes únicas y esenciales para la formación del individuo: "... su poder de influir profunda y beneficiosamente en el individuo, modificando sus estados de ánimo (Aristóteles) e introduciendo en su espíritu el sentido del ritmo y de la armonía (Platón). (Hemsey, 1964: 18)

Por otra parte, la música se presenta como una actividad esencial y necesaria del hombre que surgió a través de su interdependencia y de la ya mencionada necesidad de expresarse como individuo y comunicarse como ser eminentemente social, ejerciendo una influencia determinada de acuerdo al contexto particular que rodea a cada individuo.

La música forma parte del programa de cultura artística que se imparte en el nivel medio y que tiene como objetivo general contribuir a la formación integral del estudiante a través de su práctica, logrando que ellos desarrollen su sensibilidad, emotividad, interpretación de su entorno, pensamiento racional, desarrollo intelectual, creatividad e integración social, además que logren el disfrute, aprecio, interés y gusto, llevándolos a conocer su historia, elementos básicos, lenguajes técnicos, conocimientos teóricos y propiciar así nuevas formas de comunicación.

La Dirección General de Telebachillerato a través del Departamento Técnico-Pedagógico y el área encargada de las Actividades Paraescolares han elaborado el presente manual con el propósito de facilitar al docente la enseñanza de la música mediante un modo práctico y fácil de entender, encaminando al alumno al aprendizaje de la Notación Musical y la ejecución de instrumentos como la Flauta Dulce, la Guitarra e instrumentos de Percusión, así como también, reconocer la función e importancia del ritmo en la música.

MUSICALIDAD

¿Qué es la musicalidad? ¿Cómo puede definírsela? Son preguntas muy interesantes sobre las que existen diversas respuestas. Pero antes de abocarnos al análisis específico del tema, sería sumamente beneficioso que cada lector, en este instante, reflexionara sobre las mismas, emitiendo su propia definición.

Seguramente, muchos serán los adjetivos que poseerá cada una de las respuestas que acudan a sus mentes. Quizás todos acertados; pero ¿cómo reunirlos en una sola que comprenda el completo significado de lo que es musicalidad ó aptitud musical?

Algunos estudiosos la definieron como "la capacidad del oído para discriminar fenómenos sonoros". El Dr. Bentley, destacado investigador, sugiere la siguiente: "es la característica ó las características que distinguen a las personas musicales de las no musicales. Pero, ¿cómo diferenciamos lo musical de lo no musical? Por ejemplo: un ejecutante, un músico, puede ser o no musical, un compositor, al margen de la discusión sobre la calidad de sus obras, se lo puede considerar musical; como así también un oyente puede poseer musicalidad. Entonces, ¿qué condiciones debe reunir una persona para ser considerada musical? Sus componentes: Es considerado musical quien posea los siguientes dones:

- Dones espirituales: emotividad ó afectividad; imaginación creadora; memoria; sensibilidad rítmica y melódica; inteligencia musical.
- Dones físicos: aptitud psico-motora; sentido rítmico; sentido auditivo

Resumiendo, psicológicamente hablando, la musicalidad se refiere a lo emotivo, a lo afectivo, a la sensibilidad. Intellectualmente, al conocimiento, a la elaboración.

La audición

Es una facultad congénita. ¿Qué es audición interior? Audición interior no quiere decir solamente que imaginamos notas, sino que escuchamos y recibimos los sonidos de la imaginación. Es característica del músico innato; del gran dotado. Oído relativo: consiste en poseer capacidad para percibir relaciones sonoras, independientemente de la ubicación real absoluta que corresponde a cada sonido dentro de la gama sonora.

Oído absoluto: es poseer capacidad para discriminar con toda exactitud la altura de los sonidos, denominándolos: En sentido estricto de la palabra; atañe solamente a la memoria de los sonidos. La audición absoluta favorece al virtuosismo por la exactitud con que se reconoce cada sonido con su nombre correspondiente; la memorización de trozos musicales; la lectura; la escritura; etc.,

pero, al transformarse en algo casi automático, va en detrimento de la sensibilidad, la cual generalmente queda excluida.

La audición relativa, desde el punto de vista práctico es menos rápida que la absoluta. Ahora bien, artísticamente la audición relativa toca las fibras más profundas del artista, caracteriza al músico innato, y permite obtener una justa afinación expresiva (sensibilidad).

Resumen del libro "Apuntes de Didáctica de la Música" de Leonor Veltri.

EL CARÁCTER HUMANO Y SOCIAL DE LA MÚSICA

Uno de los más grandes problemas de los que han sido objeto todas las civilizaciones humanas lo ha constituido la educación. Las más diversas civilizaciones se han pronunciado, en medidas tendentes a preparar a las generaciones más jóvenes para que sean capaces de integrar la sociedad, adaptarse a ella y convertirse en factores propulsores de una sociedad cada vez más avanzada y perfecta.

Platón, citado por Prieto Figueroa (1990), definía la educación por su finalidad que para él era "dar al cuerpo y al alma la belleza y perfección de que son susceptibles", belleza referida a los valores y cualidades morales del individuo, así como a la forma estética del cuerpo.

Para Kant, como para Rousseau, el hombre posee virtualidades que lo hacen capaz de una progresiva perfección, si para ello interviene la educación. Por ello decía "Es posible que la educación vaya mejorando continuamente y que cada generación dé un paso hacia la perfección de la humanidad, es la educación la que contiene el gran secreto de la perfección humana". Tal hecho humano no lo veía Kant como beneficio individual para privilegiados sino como un proceso general... de la especie humana (Prieto Figueroa, 1990: 15)

Podemos observar tan solo con estas breves citas, la importancia de la educación como función social en la que convergen aspectos diversos como la necesidad del hombre de prolongarse en el tiempo, de elevar y expresar su condición física, intelectual, espiritual y moral, de transmitir sus técnicas costumbres y tradiciones

(lo que implica evidentemente "comunicación") y de organizarse en pro de los mejores procedimientos que influyan significativamente en los individuos de su sociedad; en tal sentido, Blanco Tovar (1994) destaca tres elementos fundamentales que caracterizan a la educación como un hecho social:

- La educación es un hecho real y concreto.
- El sistema educativo organizado y el grado de tecnología educativa.
- Conscientes de las necesidades individuales y sociales del ser humano, hay quienes comienzan la búsqueda y selección de las disciplinas que como vías de perfección se deben implementar en un avanzado sistema educativo. Entre estas disciplinas se cuenta con la participación de la música, la cual, ha sido considerada por innumerables filósofos y pedagogos como uno de los medios mas apropiados, tanto para influir en el desarrollo del niño, como en los procesos de enseñanza aprendizaje.

Filósofos como Aristóteles y Platón, atribuían a la música virtudes únicas y esenciales para la formación del individuo: "... su poder de influir profunda y beneficiosamente en el individuo, modificando sus estados de ánimo (Aristóteles) e introduciendo en su espíritu el sentido del ritmo y de la armonía (Platón). (Hemsey, 1964: 18)

Por otra parte, la música se presenta como una actividad esencial y necesaria del hombre que surgió a través de su interdependencia y de la ya mencionada necesidad de expresarse como individuo y comunicarse como ser eminentemente social, ejerciendo una influencia determinada de acuerdo al contexto particular que rodea a cada individuo.

En relación a lo dicho anteriormente es pertinente analizar algunas concepciones generales sobre la música, consideradas de gran importancia como punto de partida para este estudio.

La música, como lo señala Hemsey (1964) "es un lenguaje y, como tal, puede expresar impresiones, sentimientos, estados de ánimo." (p: 25)

Concebida así, la música como lenguaje es universal, no conoce fronteras y es un medio de comunicación no solo de palabras sino de emociones.

Por su parte, Porcher (1975) considera que la música es "fuente inagotable de estímulos, equilibrio y dicha para la personalidad del niño"(p: 64).

Considerada de esta forma, la música se transforma en una herramienta invaluable para quienes tienen la tarea de formar la personalidad del niño, de encargarse del arduo trabajo de desarrollar en él no solo sus capacidades físicas, sino también sus emociones y sentimientos.

Hemsey (1964), también expone que:

La infancia es movimiento, actividad, ensayo constante, vida que pugna por proyectarse y hallar un cause por donde fluir libremente. La música posee las condiciones necesarias para llegar a satisfacer sus más íntimos anhelos. (p:13).

Historia y antecedentes

En las sociedades primitivas, la música ocupó casi siempre un lugar privilegiado, hallándose, por lo general, ligada a la vida misma del grupo.

En las antiguas civilizaciones la música desempeñó una función social y educativa, pero donde alcanzó mayor esplendor y jerarquía fue entre los griegos, donde existió una clara conciencia de la necesidad de difundir la práctica musical en la sociedad.

Allí, la música que se enseñaba desde la infancia, era considerada fundamental en la formación de los ciudadanos. El estudio de instrumentos y el canto, sobre todo con la lira y la flauta, era muy difundido.

La música ocupaba una jerarquía que podía compararse con la filosofía y la matemática. Le eran atribuidas virtudes como su poder de influir profundamente en el individuo, modificando sus estados de ánimo e introduciendo en su espíritu el sentido del ritmo y la armonía, que para los griegos abarcaban la vida entera.

En la historia de la música de Occidente Cristiano, Guido D' Arezzo se destacó por sus virtudes pedagógicas en el plano de la enseñanza musical. A lo largo de la Edad Media, la música junto con la aritmética, la geometría y la astronomía constituían el "Cuadrivium", y fue uno de los medios para expresar el espíritu religioso de la época.

En el Renacimiento, especialmente durante la Reforma, se planteó la necesidad de popularizar la enseñanza de la música.

Lutero afirmaba que la música ejerce un poder de gobierno sobre el mundo y recomienda que se le coloque en primer lugar junto con las Humanidades y las ciencias, como parte del pensum de estudio en las escuelas.

A partir del siglo XVIII, surgen grandes inquietudes en el campo pedagógico con respecto a la educación musical, su principal representante fue Rousseau; más tarde Pestalozzi, Fröbel, Montessori, Wilhem y Decroly, continuaron con el trabajo comenzado por Rousseau.

Bases Teóricas y filosóficas.

Rousseau: (Suiza, 1712-1778)

En 1751 comenzó a publicarse en Francia la "Enciclopedia". Para escribir sobre música fue llamado Juan Jacobo Rousseau; de joven había trabajado como maestro de música, preparó un diccionario musical y demostró siempre un gran interés por este arte.

En su gran obra el "Emilio", desarrolla un plan de enseñanza musical, propone canciones sencillas, escritas especialmente para niños. Dice que cuando el niño sienta el gusto por la música debe impartírsele la enseñanza del solfeo y de la escritura. Igualmente recomendaba el cultivo del oído, la rítmica y la improvisación

En esta época abundaron los creadores de sistemas simplificados para la enseñanza - aprendizaje de la música.

Pestalozzi: (Suiza, 1746- 1827)

Herederero de las ideas pedagógico - musicales iniciadas por Rousseau; comprendió la importancia de la música para el niño a partir de su primer año de vida. Plantea una metodología rígida que exige del niño un aprendizaje serio de la teoría antes de llegar al canto.

Pestalozzi consideraba que el canto tiene influencia sobre el carácter y destacaba la importancia de usar en la escuela canciones nacionales. Así, Pestalozzi expresaba su preocupación por utilizar la música como herramienta para transmisión de la cultura tradicional.

Fröbel: (Alemania, 1782- 1852)

Iniciador de los jardines de infantes. En su obra "Canciones para la madre y el niño" decía que los niños debían inventar melodías y aconsejaba a las madres para que trataran de incentivar a los niños, despertando su interés por el canto de un pájaro, por escuchar y producir sonidos armoniosos, y que les cantaran a sus hijos lo más frecuentemente posible.

El niño para desarrollarse integralmente debía ejercitarse en el canto, modelado y pintura, consciente de sus intereses y apreciativo del verdadero arte.

La música debía enseñarse de manera esencialmente práctica sin recargar a los niños de teoría, con cantos muy simples.

En sus jardines de infantes la música ocupaba un lugar de privilegio, se practicaban los juegos y las rondas y además se construían instrumentos rítmicos y melódicos.

Dalcroze: (Viena, 1865- 1950)

Emile Jacques Dalcroze. Músico compositor y pedagogo. Nació en Viena en 1865. En 1892 fue nombrado profesor del conservatorio de Ginebra, donde comenzó la innovación de la educación musical con su famoso método de rítmica y con su particular estilo reflejado en el movimiento y la expresión corporal.

En sus clases de música, pudo percatarse de la gran dificultad que presentaban sus alumnos al escribir acordes; y comprendió que el error de la enseñanza contemporánea era inducirlos a escribir antes que aprender a escuchar.

Allí comenzó su renovación en el campo de la educación musical, proponiéndose preceder las lecciones de armonía de experiencias tendientes a desarrollar la capacidad auditiva, constatando que en los niños pequeños los procesos se realizan en forma espontánea y rápida.

Su método comprende la rítmica, el solfeo y la improvisación. Relaciona el tiempo, el espacio y la energía, lo que da como resultado la "Conciencia del Ritmo".

"La rítmica Dalcroze, no es solamente un método de educación humana social, que da la posibilidad de un conocimiento profundo de sí mismo, de sus cualidades y limitaciones, permitiéndole no solo conocerse, sino corregir y dominar sus imperfecciones".(Ortiz de Stopello, 1994: 57)

"Fue el pionero implicando una acción motriz, de movimiento, conjugando música y espacio - el sentido rítmico es un sentido muscular - dijo, por ello su método consiste en poner siempre en funcionamiento el sentido muscular y corporal". La Rítmica, el Solfeo y la Improvisación (al piano) forman el corazón de este método." (Antonio Hernández Moreno, 1993: 15)

Montessori: (Italia, 1870- 1952)

María Montessori demostró gran preocupación e interés por la música como valor formativo, aclarando que "a los niños más pequeños se les puede iniciar en la música, pero nada más; el desarrollo ha de venir mucho después". (citado por Guidice y Rodrigo, 1984: 19).

Basándose en el respeto a la libre expresión, aconsejó educar el ritmo del niño con ejercicios de marcha y carrera, propiciando así el desarrollo de los sentidos.

Se preocupó por educar el oído del niño, iniciándolo con ejercicios en los que se reconozca el timbre, la altura, intensidad y duración del sonido.(cualidades del sonido).

En resumen la Dra María Montessori dedicó largas páginas a explicar como se establece el contacto entre el niño y la música y como puede ser utilizada para la enseñanza de los niños más pequeños.

Kodaly: (Hungría, 1882- 1967)

Parte del desarrollo melódico - vocal para la educación musical. Hace de la canción el centro de su acción educativa, tomando como base el folklore húngaro por estar basado en la pentatonía, es decir sistema musical de cinco sonidos (do - re - mi - sol - la). La fononimia o representación manual del sonido, es un recurso altamente eficaz para la entonación y el conocimiento de la partitura.

Willems. (1890 - 1978)

Edgar Willems musicólogo y pedagogo belga ha realizado uno de los más importantes aportes a la educación musical contemporánea. Él afirma que todo niño viene al mundo con las mejores condiciones para recibir educación musical; el principal problema estriba en saber desarrollar y cultivar esas dotes naturales, para ello propone los siguientes objetivos:

...que los niños amen la música, brindar el máximo de posibilidades para que los niños aprendan la música, ofrecer la oportunidad a todos los niños, dotar a la educación musical de raíces profundamente humana, favorecer mediante la música el desenvolvimiento del niño. (Guidice y Rodrigo, 1984: 21).

Estos objetivos pueden cumplirse si el educador conoce no solo los elementos que constituyen la música (melodía, armonía y ritmo) sino los de la naturaleza humana (fisiología, afectividad e inteligencia) y a partir de allí establecer una relación entre ellos.

En la educación insiste en utilizar canciones donde las dificultades melódicas surjan gradualmente para favorecer el buen desarrollo vocal, ejercicios que logren un completo desarrollo auditivo, desarrollo del sentido rítmico a través de los juegos y por este trayecto llegar a despertar y desarrollar la sensibilidad por la música.

La mayoría de los métodos modernos de educación musical, parten de los principios y proposiciones esenciales que hacen estos pedagogos, reconociendo

la importancia del ritmo como elemento activo de la música, además de dar un lugar de privilegio a las actividades expresivas y creativas del niño.

Karl Orff: (Alemania, 1895- 1982)

Basa su metodología en la relación Ritmo - Lenguaje; así, hace sentir la música antes de aprenderla: a nivel vocal, instrumental, verbal y corporal.

Según lo expresa Guerrero (1990), su contribución fundamental fue la selección e invención de instrumentos adaptados al desarrollo del niño agrupándolos en dos grandes categorías: instrumentos melódicos e instrumentos de percusión.

Educación y Música en la actualidad.

Entre los aportes más valiosos a la didáctica especial de la música en la actualidad se pueden mencionar las enseñanzas de Karl Orff y Jacques Dalcroze entre otros.

El método Orff tiene como punto de partida las canciones de los niños y las rimas infantiles. La improvisación comienza con canciones - juegos de acuerdo al desarrollo del niño. El fundamento principal de esta primera etapa es la completa y espontánea expresión musical propia del niño, la cual se ha comprobado, es más conveniente que una preparación técnica extensa. Este método otorga importancia relevante al ritmo, comprende una gran variedad de actividades y se caracteriza por la riqueza de recursos.

El método de la rítmica desarrollado por Jacques Dalcroze es una gimnasia especial que enseña a los músculos a contraerse, al cuerpo a alargarse, encogerse, en el tiempo y en el espacio.

El método de Dalcroze se distingue por su ilimitada creatividad, el educador con talento e interesado que lo use podrá crear arte, belleza y armonía sin fronteras.

En nuestro país es considerable el reciente interés que tanto educadores como pedagogos e investigadores están demostrando hacia este tema, prueba de ello lo constituye el importante espacio dedicado a la educación musical en la "Guía práctica de actividades para niños preescolares" en la cual se le da importancia al desarrollo integral del niño, a sus necesidades e intereses y en fin a todo aquello que lo caracteriza para entablar una relación "simbiótica" en la cual por el desarrollo se descubran los elementos de la música, así, a través de la música se estimule y facilite el proceso del desarrollo infantil como una estructura en permanente integración.

<http://www.aulamusical.com/datos/pages/la-educacionyla-musica.html>

Indicaciones y referencias para la planeación y el desarrollo de la enseñanza

- ❖ • La música debe ser una posibilidad de desarrollo en los estudiantes.
- ❖ • El trabajo en música es amplio y variado. Por lo tanto, no se centra en un aspecto exclusivamente (instrumento, vocal...).
- ❖ • La clase de música debe ser un espacio de disfrute para los estudiantes, conservando siempre la seriedad inherente a los procesos de formación de los alumnos.
- ❖ • El área de música busca apoyar el desarrollo integral de los estudiantes, a través del reconocimiento de las particularidades individuales, de actitudes de cooperación en trabajo de equipo, del respeto a la diferencia y de la exaltación del esfuerzo por la superación.
- ❖ • La educación musical, llena de vitalidad, fomenta la curiosidad y la sensibilidad para con los mundos que nos circundan.
- ❖ • Despertar el pensamiento creativo, la autenticidad y la sensibilidad.

Organización de contenidos

La **práctica instrumental**, junto con el canto y el movimiento, constituye otro de los contenidos esenciales de la expresión musical. Las actividades con instrumentos desarrollan capacidades muy diversas: cultivan e intensifican las destrezas motrices a través de las cuales se pone de relieve la disposición básica que todo el mundo tiene para sentir y expresar simultáneamente sus posibilidades internas y externas de movimiento. La riqueza sonora del conjunto instrumental provoca curiosidad auditiva y estimula la intensidad de la escucha, desarrollando con ello hábitos que resultan esenciales para experiencias auditivas posteriores. Además, en el acompañamiento de canciones, los instrumentos contribuyen a la adquisición de conocimientos relacionados con la afinación, la comprensión de estructuras rítmicas, melódicas, armónicas y formales, los planos sonoros y la relación entre carácter y timbre.

La práctica instrumental constituye también un medio indispensable para estimular el conocimiento propio y la capacidad de adaptación al grupo. El profesor debe ser consciente del papel que ejerce el grupo en la contención de las inseguridades musicales individuales que produce el lenguaje tradicional de la música, pues por encima de las destrezas individuales que se requieren para el desarrollo de cierto tipo de música y que en el límite llegarían al virtuosismo, existen otras cualidades de la música, como la comunicación, que deben ser aprovechadas en la educación para crear situaciones musicales en el aula. Si el interés musical de las producciones del grupo recae sobre las posibilidades discursivas del sonido se estará promoviendo la vivencia esencial de la música, es decir, la comunicación. Es más fácil para el alumno realizar música en grupo desde la fuerza discursiva de la música que atendiendo a las reglas internas de un código musical tan complejo como el tonal.

Los criterios para **seleccionar instrumentos** deben ser muy amplios al considerar una variada gama de posibilidades, siempre en respuesta a una continua y compartida actitud de exploración sonora entre profesor y alumno. A disposición de la clase estarán desde las múltiples posibilidades que ofrece el propio cuerpo, los gestos sonoros, hasta los sonidos que provienen del ambiente cotidiano los instrumentos fabricados en clase y aquellos otros convencionales adquiridos siempre con criterio de calidad.

La utilización de materiales de desecho para la **fabricación propia** de pequeños instrumentos proporciona una gran información sobre los fenómenos básicos de la producción sonora a través de actividades tales como:

- Explorar posibles materias sonoras para inventar y construir instrumentos.
- Descubrir los múltiples ruidos y sonidos que pueden utilizarse para hacer música.
- Clasificar sonidos y cualidades sonoras de acuerdo con el material, la forma y la manera de tocar.

Todas estas experiencias deben gozar de una alta funcionalidad, al surgir como respuesta a las necesidades de la práctica musical en clase, además de pasar a engrosar el instrumental disponible.

Los instrumentos de percusión ofrecen un espectro sonoro amplio y una diversidad de posibilidades que hacen de ellos un medio especialmente apto para la experimentación y la improvisación musicales. La percusión permite explorar muchas maneras diferentes de tocar, lo que no sólo ejercita la técnica, sino que entrena al oído para percibir y captar diferencias sonoras sutiles, desarrollando al mismo tiempo la sensibilidad. En consecuencia, el profesor debe conocer bien la técnica de estos instrumentos para motivar la búsqueda, por parte de los alumnos, de esa sonoridad óptima que se puede alcanzar en cada uno de ellos. En la práctica instrumental hay que vigilar continuamente **la posición corporal y la colocación del grupo**, pues son aspectos especialmente importantes para el desarrollo de la motricidad y de la musicalidad. En ningún caso los alumnos se colocarán dándose la espalda unos a otros: la posición del grupo debe ser tal que en todo momento se favorezca la escucha del conjunto. La colocación correcta se puede provocar a través de consignas como las siguientes: “colocaos de manera que todos veáis a todos” y, a continuación, “imaginad que escucháis al otro por los ojos”. El grupo reaccionará combinando la colocación musicalmente correcta con la que libremente tiende a adoptar. La necesidad de “tener que escuchar a través de los ojos” obligará, en un primer estadio, a centrar la atención auditiva en el otro, casi cara a cara.

El profesor aparece ante los alumnos **como un modelo** de “música en directo”. Sería recomendable que utilizara de forma habitual instrumentos como:

- flauta dulce,
- piano,
- guitarra.

Hacer música en grupo, en donde todos los alumnos participan en la medida de sus capacidades, requiere, por parte del profesor, mucha flexibilidad, ya que no se debe partir de unas determinadas exigencias previas excluyentes, sino que, por el contrario, hay que considerar las capacidades en potencia de todos los alumnos al mismo tiempo que sus intereses. El reparto de tareas y papeles, junto con la variación en la formación de agrupaciones instrumentales, exige del profesor gran sensibilidad y capacidad de observación para mantener una buena dinámica de grupo y motivar la participación.

En condiciones óptimas, la práctica instrumental no ha de quedar reducida a los instrumentos de percusión, sino ampliarse a otros provenientes de la música popular o de la enseñanza específica de la música. El profesor debe manejar con habilidad las aportaciones instrumentales de los alumnos implicados en el estudio profesional de algún instrumento, para incorporarlas al trabajo de grupo, buscando, por un lado, el apoyo estratégico en un momento determinado y, por otro, el refuerzo que puede suponer para los demás alumnos el verse colaborando al mismo nivel junto con los más “cualificados”.

Los ejercicios para desarrollar destrezas motrices tienen en los instrumentos corporales (gestos sonoros) una ayuda muy valiosa para fomentar y practicar la habilidad en la coordinación de movimientos, y resultan de gran utilidad como preparación previa antes de ejecutar dichos ritmos con otros instrumentos. Los ejercicios con elementos técnico-musicales (cambios armónicos, melodías, fórmulas rítmicas) deben mantener siempre un **carácter de interpretación** y evitar, con ello, el cansancio que produciría la repetición mecánica y sin sentido. Favorecer tal carácter interpretativo implica manejar hábilmente las situaciones de concierto. Por ejemplo, el trabajo con pequeños grupos, donde unos interpretan y otros actúan de público, provocará automáticamente la tensión interpretativa necesaria; también la oportuna grabación de una pieza o un pasaje situarán al grupo en clave de interpretación.

Un factor de considerable importancia se refiere a la capacidad de **lectura**, que en ningún caso debe ser impedimento para la práctica instrumental. Antes al contrario, la práctica con instrumentos debe resultar una actividad que motive para el aprendizaje de la lectura musical. Las piezas musicales han de seleccionarse con especial cuidado en relación con su duración. Las formas breves resultan muy valiosas porque facilitan la comprensión global, el sentido unitario y la memoria. Asimismo permiten el conocimiento e intercambio de todas las voces.

De todo lo expuesto se deduce que los criterios para elegir, ordenar y sistematizar las piezas instrumentales del repertorio escolar han de tender a la variedad de aspectos que confluyen en ellas y considerar por igual toda la riqueza de contenidos, en un tratamiento cíclico que tendrá su desarrollo a lo largo de la Enseñanza Obligatoria.

Lenguaje musical

Este núcleo configura un conjunto de contenidos que debe conducir al alumnado a construir un mundo sonoro con capacidad para favorecer el desarrollo de la expresión y comprensión musicales. En este proceso el alumno debe aprender a implicarse en la búsqueda de relaciones sonoras significativas, a nombrarlas en los términos musicales de uso universal y utilizar el material sonoro así sintetizado para reiniciar el proceso de búsqueda de nuevas relaciones. Esta investigación que aquí se propone debe surgir, en última instancia, como respuesta a la necesidad de dar coherencia sintáctica al discurso musical que se trata de crear en unos casos o de explicar en otros. Así pues, entender **la relación básica sonido-silencio** como el incipiente motor discursivo de la música supone que los alumnos se vean progresivamente implicados en un proceso de exploración escalonado a niveles de profundidad cada vez mayores. Desarrollando este enfoque, la música que se trabaja en la etapa podría llegar a entenderse como una gran glosa de la relación embrionaria sonido-silencio. Hasta dónde pueda llegarse en tal profundización dependerá de múltiples variables, entre otras, de las estrategias didácticas del profesor y de los diferentes ritmos de cada cual en el aprendizaje. A pesar de ello, la relación música-silencio debe ser entendida por todos.

La reflexión sobre el lenguaje debe conducir a una paulatina adquisición de conceptos musicales. Estos conceptos se sintetizan del material intuitivo producido en el transcurso del proceso de interacción de las vertientes expresiva y perceptiva de la música. En dicho transcurso, las capacidades expresivas informan a las perceptivas y, a la vez, éstas se manifiestan en nuevas propuestas expresivas. Esto debe desarrollarse en el clima de libertad adecuado para impulsar al alumnado a realizar propuestas e iniciativas, las cuales deben siempre ser tomadas en consideración y valoradas. Tal clima debe permitir al alumno sentirse a gusto en esta dinámica e, inevitablemente, llevarle a sentirse protagonista de su propio proceso de aprendizaje y a tomar iniciativas en la búsqueda de situaciones que expliquen las interrogantes planteadas. Por todo esto, los contenidos de este núcleo **deben estar presentes en todos los demás** y deberán trabajarse en relación con el resto como resultado lógico del proceso perceptivo que plantean las experiencias vocales, instrumentales, de movimiento y danza y de los descubrimientos y experiencias auditivas.

La música en el tiempo

Estos contenidos tratan de acercar e incorporar al bagaje cultural de los alumnos las diferentes manifestaciones en la música. Para ello se necesitará una parte motivadora y fomentar unos hábitos auditivos que interaccionen la percepción y la comprensión, el sentimiento y el análisis. Dichos hábitos serán el resultado de las experiencias desarrolladas y vividas a través de los contenidos expresivos. La principal vía de entrada a los conceptos de “La música en el tiempo” es, sin duda, **la audición**. El término audición, íntimamente relacionado con el de “educación auditiva”, define uno de los procedimientos más característicos de la

educación musical. De ahí que la audición deba constituir un contenido que impregne todos los del área. Así, en los de carácter expresivo actúa como elemento de control musical de la práctica de conjunto; tiene especial relevancia como vía de acceso a los contenidos conceptuales del lenguaje musical; y, por último, actúa, también, como instrumento que conecta la realidad social con las motivaciones e intereses musicales del adolescente. En los contenidos de “La música en el tiempo” se trata de potenciar la capacidad de escucha desde la apreciación de la música realizada en otro tiempo y lugar. Es decir, el alumnado debe aprender a apreciar y valorar la música que hacen los demás, la de un entorno cada vez más amplio, tanto en el espacio como en el tiempo, para ir, poco a poco, superando el egocentrismo narcisista que caracteriza su relación con la música.

Por último, conviene recordar que para hablar sobre música se necesita intensificar la capacidad auditiva, escuchar con exactitud y diferenciar elementos. Todo ello supone un largo proceso que afecta a todo el período escolar. En consecuencia, sólo como resultado de un proceso educativo reposado, donde se hayan cultivado equilibradamente las capacidades musicales básicas de “escucha” y de “memoria”, la apreciación de la obra musical se irá consiguiendo de forma natural y gradual en la medida que tal apreciación signifique la incorporación de esa música al mundo sonoro interno del alumno.

Música y comunicación

Los contenidos de este núcleo responden a las distintas maneras de cómo se emplea la música, qué relación guarda con otros lenguajes artísticos y qué función cumple en la sociedad que la crea y la consume. Forman parte de estos contenidos las utilizaciones perversas de la música, tales como el consumo abusivo e indiscriminado y de forma específica el problema de la contaminación acústica.

Si en repetidas ocasiones se ha hecho mención de la importante función que juega la música en la vida de los adolescentes, su educación debe orientar el consumo y contribuir a que el alumno sea autónomo en la selección, la valoración y elección de su propia música; debe contribuir, también, a crear actitudes críticas, bien fundamentadas, en los hábitos cotidianos del alumnado que le ayuden a transitar con libertad por la enorme inflación de música que percibe a través de los medios de comunicación. Estos aprendizajes revelan una madurez personal que revierte, a su vez, en el comportamiento social. **Aprender a consumir música** aparece, pues, como básico y su paulatina asimilación irá creciendo paralelamente al grado de sensibilidad musical que poco a poco debe ir alcanzándose en la etapa.

Este núcleo contiene además una propuesta de acercamiento al complejo mundo de los medios de comunicación, para lo cual hay que empezar a familiarizarse con los soportes y aprender a utilizarlos de forma creativa y crítica. Las actividades en este campo estarán encaminadas a descubrir sus posibilidades y limitaciones e

iniciarse desde el comienzo de la etapa en el análisis y crítica de los mensajes, valorar el papel que juega la música como soporte de la imagen, y a conocer la relación entre música, palabra e imagen para obtener una idea de lo que significan los medios de difusión de la música en nuestra sociedad.

Conocer y valorar el papel del intérprete, el de las grandes estrellas en distintos estilos musicales, valorar y diferenciar cualitativamente las grabaciones de la música en vivo, apreciar el internacionalismo que se produce en la música ligera y en la contemporánea, analizado bajo el prisma de los medios de comunicación, son elementos de la vida musical actual que pueden servir para situar en su contexto, a lo largo de toda la etapa, algunos contenidos recogidos en los otros núcleos.

Por último, todos los medios musicales que beneficien y enriquezcan la personalidad individual y promuevan valores para el entendimiento mutuo y de comunicación deben ser incorporados al mundo escolar.

Sobre la lectura y escritura

La lectura y escritura musicales son dos aspectos de una misma realidad que debe abordarse con mentalidad abierta. El criterio válido para tomar decisiones al respecto debe estar presidido por la funcionalidad.

Hay que tener en cuenta que la escritura musical es siempre una aproximación al hecho sonoro y, por consiguiente, la lectura es una **llamada a la memoria**. En consecuencia, será tanto más funcional cuanto más ayude a la memoria del sujeto que la practica. Porque la música reside en el músico que la realiza y no en unas hojas de papel que tratan de fijarla. Se alcanza un alto grado de madurez musical cuando se puede abordar la interpretación desde la sola lectura, es decir, “repentizando”. Podría decirse que en ese momento el músico está leyendo su propia memoria. En el contexto de la educación general debe utilizarse esta idea como criterio de funcionalidad, sabiendo que cualquier conquista en este terreno, por pequeña que sea, debe estar ilustrando una realidad musicalmente viva. Pero también los logros en la conceptualización de las relaciones sonoras, que amplían progresivamente el horizonte del lenguaje musical del alumno, deben tener un correlato gráfico que las identifique. Por ejemplo, el estado del pensamiento musical se puede manifestar en la tarea de fijar por escrito la música que surge de un proceso de improvisación. Este proceso de reflexión estará guiado por la necesidad de responder a cuestiones del siguiente tipo: ¿Cómo represento el paso del tiempo? ¿Qué es aleatorio en este pasaje y qué no? ¿Cómo lo represento? ¿Es necesario el pentagrama? ¿En qué momento...? Etc. Igualmente, la lectura debe plantearse con criterios de funcionalidad en relación con el progreso de la capacidad auditiva, sea en tareas de audición o de expresión. En cualquiera de estas vertientes, la necesidad de acudir a la lectura debe estar justificada en la respuesta afirmativa a las siguientes interrogantes: ¿Seguir la partitura de una pieza musical sirve para reconocer aspectos hasta

ahora desconocidos? ¿Ayuda al oído ver escritos, aquellos planos sonoros, fórmulas, giros, esquemas formales, etc., que hay que escuchar?

La lectoescritura musical nunca debe tratarse al margen de las necesidades musicales inmediatas que, por otra parte, el profesor debe provocar en el aula; lo contrario será garantía de un profundo fracaso.

Sobre la audición

La audición comprende simultáneamente procesos en dos niveles, el de **la inteligencia** y el de **la sensibilidad**, que se complementan mutuamente, pero que también se distinguen por los objetivos propuestos y por el método de trabajo. Por una parte, un “oído educado”, receptivo, capaz de comunicarse, puede diferenciar alturas, reconocer timbres, observar desarrollos dinámicos, etc., pero al mismo tiempo ha de ser capaz de percibir sensaciones y sentimientos, de acercarse a la obra musical con capacidad selectiva y crítica.

Por una serie de razones, la disposición auditiva es hoy relativamente pequeña. De un lado, vivimos inmersos en el mundo de la imagen. De otro, estamos sometidos a una fuerte dosis de lo que se ha dado en llamar “contaminación sonora”, de la cual el oído no puede protegerse. Todo ello hace que, en muchas ocasiones, la voluntad auditiva deba ser intensamente estimulada. La educación auditiva, pues, ofrece una gran contribución a la educación social, ayudando a superar el egocentrismo y desarrollando la capacidad de escuchar a los demás. Audición y educación auditiva son procesos que determinan la percepción y cultura musicales.

Diseñar actividades de audición es siempre delicado por el componente de pasividad que implican y, sin embargo, son actividades necesarias, pues constituyen el caldo de cultivo de la música misma. La música necesita un espacio y un tiempo característicos sin los cuales no tendría sentido. Aprender a respetar el ritual que la música impone es un criterio que debe seguirse en el diseño de estas actividades, pero con más fuerza aún debe operar la necesidad de que la música tenga un alto grado de motivación para que sea capaz de arrastrar cualquier otro interés.

Las actividades que se llevan a cabo **fuera del aula** conviene tenerlas incluidas en la programación para hacerlas partícipes de un enfoque global necesario. Las salidas a conciertos, a fiestas populares, a estudios de grabación, a museos que tengan relación con la música, etc., son siempre posibilidades que trazan un puente entre la vida escolar y cultural de la comunidad. La salida al **concierto** es paradigmática: constituye una experiencia enriquecedora para los alumnos, tanto o más que las experiencias de clase. Salir del aula es ya de por sí un acontecimiento para los más jóvenes, debiendo ser una actividad habitual a lo largo de la Educación Secundaria. El alumno ahora tiene una capacidad mayor de escucha que le permite una atención más intensa en la música. Varios factores

propician un clima de satisfacción e interés: la experiencia de la música en vivo, siempre emocionante y motivadora; la asociación entre el oído y la vista, que ayuda a comprender y a seguir la música con más facilidad, y, por último, la preparación de dicha actividad.

El trabajo previo a toda actividad “en directo” es indispensable para aprovechar pedagógicamente la experiencia. Escuchar lo que se va a interpretar, realizar trabajos de expresión musical en cualquiera de sus vertientes, con aquellos aspectos que el profesor considera importantes y destacables, investigar antes y después del concierto son actividades que ayudan a conseguir los objetivos deseados.

En **el ámbito del aula**, para las actividades donde la audición constituye el centro de la tarea conviene tener en cuenta algunas consideraciones: es necesario que el profesor analice las dificultades que plantean los diferentes tipos de música, el grado de conexión de la misma respecto al ámbito sociocultural de los alumnos y, sobre todo, la capacidad inicial para “sintonizar” con nuevas propuestas que intentan enriquecer su propio mundo.

Sea cual fuere el método de trabajo que se utilice conviene recordar que:

- El interés auditivo debe despertarlo sólo la música. La audición debe presentar elementos conocidos, pues de lo contrario sería rechazada y, a la vez, incluir elementos nuevos para proporcionar estímulos suficientes.

- La duración de los ejemplos de música, seleccionados siempre con sentido musical propio, debe estar siempre en relación con la correspondiente capacidad de concentración y memoria.

- El desarrollo de la actividad (enfoque, ejemplos, comentarios...) debe ser variado. Se debe evitar el esquema estereotipado de hacer una introducción a cargo del profesor, a continuación el ejemplo sonoro y, al fin, los comentarios. Estos últimos debieran realizarlos los alumnos, y el profesor, en todo caso, actuar de moderador.

En definitiva, el carácter pasivo - contemplativo- que posee en sí misma la acción de escuchar música debe trabajarse con recursos metodológicos adecuados, sabiendo que el objetivo último de la llamada audición activa es provocar en el alumno la representación interna de aquel movimiento que posee la aparente pasividad de la escucha. Debe evitarse caer en vacuos activismos.

Sobre la improvisación

La improvisación es una forma de expresión musical creativa, libre y espontánea. El tipo de actividad que desarrolla la improvisación la hace asimilable al juego. Improvisación y juego son procedimientos comunes de los tres bloques expresivos y, hasta cierto punto, pueden considerarse términos sinónimos. Sin embargo, aunque toda improvisación resulta una forma de juego, no todo el juego es improvisación. Ambos procedimientos posibilitan la adquisición de habilidades

para lograr la experiencia de crear un material musical y coreográfico. La improvisación estará presente como *proceso creativo* a lo largo de toda la etapa. En dicho proceso se pueden distinguir diferentes fases de dificultad progresiva:

- **La imitación**, para que los alumnos puedan desarrollar la memoria auditiva y reconocer modelos idénticos o diferentes. En esta fase resulta de gran utilidad el uso de textos de los que se puede extraer el ritmo de las palabras y trasladarlo a instrumentos de percusión o a movimiento.

- **La exploración**, a través de juegos hablados, utilizando todo tipo de fonemas, componiendo palabras sin sentido, jugando con la extensión y el timbre de la voz y de los instrumentos. También se incluyen aquí la exploración de movimientos con la totalidad o algunas partes del cuerpo y el descubrimiento de materiales sonoros.

- **La organización**, es decir, la participación en una tarea que establece determinadas reglas de juego, como por ejemplo: construir frases (pregunta y respuesta) o formas elementales (ABA).

- **Trabajo en grupo**, en donde se decide un proyecto en torno a un tema dado, por ejemplo, una narración o una fórmula rítmica, y se reparten papeles para que trabajen los alumnos solos durante el tiempo que se determine dentro de la clase. En este caso, durante la puesta en común, los alumnos deberán ser capaces de retener lo creado, mientras otros grupos muestran su trabajo. (Más adelante se trata este aspecto en la descripción de la estrategia metodológica de resolución de problemas en el apartado de actividades de desarrollo y consolidación.)

- La improvisación es, por tanto, una forma de explorar posibilidades que lleva al alumno y a la alumna hacia la adquisición de nuevos conocimientos. El procedimiento de la improvisación debe estar diseñado de manera que permita iniciar un proceso de reflexión posterior. Es la forma natural de expresar, en un primer momento, la relación intuitiva con la música para, después, abordar la **reflexión sobre lo realizado**, por lo que constituye una estrategia idónea para ampliar el universo de conceptos musicales del alumno. Por todo ello, es un recurso de primer orden para la promoción de aprendizajes significativos.

- La improvisación como procedimiento debe dar mucho juego en el tratamiento de la diversidad por las múltiples entradas que admite, por su ductilidad y por su gran adaptabilidad. Por ello el profesor y la profesora deben estar familiarizados con la improvisación para poder utilizarla con agilidad en la atención a los diferentes ritmos en el aprendizaje que se encontrarán en la clase.

- El clima de clase resulta decisivo para favorecer la experimentación musical en libertad que todo trabajo creativo lleva consigo: descubrir, tantear y ensayar soluciones. Conviene recordar que cuantos más elementos musicales queden ordenados de antemano por la consigna que organiza la improvisación, más posibilidades tendrá el alumno de concentrarse en pocos elementos y, por consiguiente, más fácil le resultará la tarea. Una

consigna adecuada realizada en el momento oportuno debe dar, además, suficiente confianza al grupo para contrarrestar la natural tendencia al retraimiento que suele tener toda actividad expresiva.

Sobre el repertorio

El repertorio constituye el conjunto de obras mediante el cual se trabaja una buena parte de los contenidos musicales. Incide directamente en el aprendizaje, pues establece conexiones entre el conocimiento, la experiencia musical directa y la memoria asociativa.

El repertorio supone, para el profesor, un trabajo delicado de selección de materiales. Para que ésta sea adecuada debe primar el conocimiento de la situación musical de los alumnos, de sus intereses y capacidades, proporcionar variedad de estilos y géneros, y ofrecer calidad musical en todas sus acepciones. Tanto las piezas que se interpreten como las obras que se escuchen tendrán una duración que se corresponda con las posibilidades de **concentración** y **memoria auditiva** del grupo. Mediante el repertorio, el profesor va incorporando nuevos contenidos musicales, que en un tratamiento global sirven como repaso y afianzamiento de elementos trabajados con anterioridad.

El repertorio funciona como archivo de conocimientos musicales cuando las obras, en un primer momento, no se trabajan hasta agotar todas sus posibilidades. Existen puntos de vista o aspectos específicos musicales concretos, que requieren volver sobre ellos al cabo del tiempo para afianzarlos y posibilitar la incorporación de nuevos contenidos. El reencuentro con obras conocidas aumenta la capacidad de comprensión y disfrute de las mismas.

La adquisición del repertorio está directamente relacionada con el desarrollo cultural, constituyendo parte importante del mismo las canciones, piezas instrumentales y danzas aprendidas, así como las obras escuchadas y trabajadas auditivamente.

http://www.cnice.mec.es/profesores/asignaturas/musica/musica_doc_02/

LA MÚSICA

Definición

La música (del griego: μουσική [τέχνη] - *musiké [téjne]*, "el arte de las musas") es, según la definición tradicional del término, el arte de organizar sensible y lógicamente una combinación coherente de sonidos y silencios utilizando los principios fundamentales de la melodía, la armonía y el ritmo, mediante la intervención de complejos procesos psico-anímicos. De todos modos, desde hace varias décadas se ha vuelto más compleja la definición de qué es y qué no es la música, ya que hay destacados compositores que, en el marco de diversas experiencias rupturísticas, han realizado experiencias que, si bien son musicales, expanden los límites de la definición de este arte.

La música, como toda manifestación artística, es un producto cultural. El fin de este arte es suscitar una experiencia estética en el oyente, y expresar sentimientos, circunstancias, pensamientos o ideas. La música es un estímulo que afecta el campo perceptual del individuo, así, el flujo sonoro puede cumplir con variadas funciones (entretenimiento, comunicación, ambientación, etc.).

Las definiciones parten desde el seno de una cultura, y así, el sentido de las expresiones musicales se ve afectado por cuestiones psicológicas, sociales, culturales e históricas. De esta forma, surgen múltiples y diversas definiciones que pueden ser válidas al momento de expresar qué se entiende por música.

La definición más abarcativa se refiere a concebir la música como *sonoridad organizada* (según una formulación perceptual coherente y significativa). Esta definición parte de que —en aquello a lo que consensualmente se puede denominar "música"— se pueden percibir ciertos patrones del "flujo sonoro" en función de cómo las propiedades del sonido son aprehendidas y procesadas por los humanos y los animales (aves e insectos también hacen y entienden su música).

Según el compositor Claude Debussy, la música es "*un total de fuerzas dispersas expresadas en un proceso sonoro que incluye: el instrumento, el instrumentista, el creador y su obra, un medio propagador y un sistema receptor*".

La música está compuesta por dos elementos básicos: **los sonidos y los silencios**



El sonido (que suena) es la sensación percibida por el oído, que recibe las variaciones de presión producidas generadas por el movimiento vibratorio de los cuerpos sonoros y que se transmiten por el medio que los separa que generalmente es el aire. La ausencia perceptible de sonido es el silencio; que es relativo, ya que el silencio absoluto no se da en la naturaleza al haber atmósfera.

Naturaleza del sonido, onda sonora

La función del medio transmisor es fundamental, ya que el sonido no se propaga en el vacío. Por ello, para que exista el sonido, es necesaria una fuente de vibración mecánica y también un medio elástico (sólido, líquido o gaseoso) a través del cual se propague la perturbación. El aire es el medio transmisor más común del sonido. Al menos para nosotros, los seres humanos, ya que el sonido se está propagando en todo momento por toda clase de medios. Por ejemplo, cuando escuchamos un sonido que se origina del lado opuesto de una pared, nos llega a través del aire, pero ha tenido que atravesar el medio sólido que representa la pared para llegar a nuestros oídos. Así que todo el tiempo estamos escuchando sonidos que han tenido que atravesar diversos medios antes de llegarnos por el aire. La velocidad de propagación del sonido en el aire es de aproximadamente 340 metros por segundo a una temperatura de 20 °C ó 68 °F (293 °K). La velocidad del sonido depende del tipo de material. Cuando el sonido se desplaza en los sólidos tiene mayor velocidad que en los líquidos, y en los líquidos es más veloz que en los gases. Esto se debe a que las partículas en los sólidos están más cercanas.

No es necesario que la fuente en movimiento emita sonido para que produzca una onda de choque. Una vez que un objeto se mueve con más **rapidez que el sonido, produce sonido.**

Cuando un objeto (actuando como emisor de sonido) vibra, hace vibrar también al aire que se encuentra alrededor de él. Esa vibración se transmite a la distancia y hace vibrar (por resonancia) una membrana que hay en el interior del oído: el tímpano. La vibración del tímpano provoca el movimiento de los tres huesecillos: martillo, yunque y estribo. Este último impacta sobre la cóclea o caracol, y en un pequeño órgano, que se encuentra aquí, se produce la codificación de esa

vibración en información eléctrica. Esta información se trasmite al cerebro por medio de las neuronas. El cerebro decodifica esa información y la convierte en una sensación denominada *sonido*.

La voz humana (los distintos sonidos que conforman el habla) también se consideran sonidos. Éstos se estudian en la fonética y en la fonología.

Magnitudes físicas del sonido

Como todo movimiento ondulatorio, el sonido puede representarse por una curva ondulante como, por ejemplo, una senoide, y se pueden aplicar las mismas magnitudes y unidades de medida que a cualquier onda:

- **Longitud de onda:** indica el tamaño de una onda. Este va comprendido por el tamaño de la onda, que es la distancia entre el principio y el final de una onda completa (**ciclo**).
- **Frecuencia:** número de ciclos (ondas completas) que se producen o que se reciben por unidad de tiempo. En el caso del sonido la unidad de tiempo es el segundo y la frecuencia se mide en hercios (ciclos/s). Ambos valores no tienen porqué coincidir debido al efecto Doppler.
- **Periodo:** es el tiempo que tarda cada ciclo en repetirse.
- **Amplitud:** indica la cantidad de energía que contiene una señal sonora. No hay que confundir amplitud con volumen o potencia acústica.
- **Fase:** la fase de una onda expresa su posición relativa con respecto a otra onda.
- **Potencia:** la potencia acústica es la cantidad de energía radiada en forma de ondas por unidad de tiempo por una fuente determinada. La potencia acústica depende de la amplitud.

El sonido tiene cuatro **Parámetros Fundamentales:** la altura (**frecuencia o tono**), la duración, la intensidad (**volumen**) y el timbre.

- **La altura** es el resultado de la frecuencia (cantidad de vibraciones por segundo que produce un cuerpo sonoro), de acuerdo con esto se pueden definir los sonidos como "**graves**" y "**agudos**"; a mayor frecuencia (vibraciones, ciclos por segundo o Hercios (Hz)), más agudo será el sonido. La longitud de onda es la mínima distancia que existe entre dos puntos en los cuales la presión sonora toma el mismo valor, comparable a la distancia entre las ondas que produce una piedra al caer en el agua.
- **La duración** corresponde al tiempo que duran las vibraciones que producen un sonido. La duración del sonido está relacionada con el ritmo. La duración viene representada en la onda por los segundos que ésta contenga.
- **La intensidad** es la fuerza con la que se produce un sonido; depende de la energía. La intensidad viene representada en una onda por la amplitud.

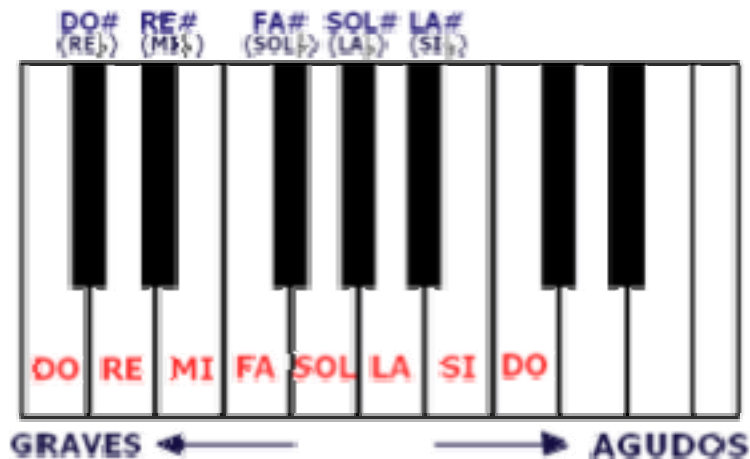
- **El timbre** es la cualidad que permite distinguir los diferentes instrumentos o voces a pesar de que estén produciendo sonidos con la misma altura, duración e intensidad. Los sonidos que escuchamos son complejos, es decir, son el resultado de un conjunto de sonidos simultáneos (tonos, sobretonos y armónicos), pero que nosotros percibimos como uno (sonido fundamental). El timbre depende de la cantidad de armónicos que tenga un sonido y de la intensidad de cada uno de ellos, a lo cual se lo denomina espectro. El timbre se representa en una onda por el dibujo. Un sonido puro, como la frecuencia fundamental o cada sobretono, se representa con una onda senooidal, mientras que un sonido complejo es la suma de ondas senooidales puras. El espectro es una sucesión de barras verticales repartidas a lo largo de un eje de frecuencia y que representan a cada una de las senoideas correspondientes a cada sobretono y su altura indica la cantidad que aporta cada una al sonido resultante.

Principios organizativos musicales

La definición más abarcativa se refiere a concebir la música como *sonoridad organizada* (según una formulación perceptual coherente y significativa). Esta definición parte de que —en aquello a lo que consensualmente se puede denominar "música"— se pueden percibir ciertos patrones del "flujo sonoro" en función de cómo las propiedades del sonido son aprehendidas y procesadas por los humanos y los animales (aves e insectos también hacen y entienden su música).

Elementos de la música

Según el compositor Claude Debussy, la música es "*un total de fuerzas dispersas expresadas en un proceso sonoro que incluye: el instrumento, el instrumentista, el creador y su obra, un medio propagador y un sistema receptor*"



La organización coherente de los sonidos y los silencios (según una forma de percepción) nos da los principios fundamentales de la Música, que son **la melodía, la armonía y el ritmo**. La manera en la que se definen y aplican estos principios varía de una cultura a otra (también hay variaciones temporales).

- **La melodía** es un concebidos dentro de un ámbito sonoro particular— que suenan sucesivamente uno después de otro (concepción conjunto de sonidos —horizontal), y que se percibe con identidad y sentido propio. También los silencios forman parte de la estructura de la melodía poniendo pausas al "discurso melódico". El resultado es como una frase bien construida semántica y gramaticalmente. Es discutible —en este sentido— si una secuencia dodecafónica podría ser considerada una melodía o no. Cuando hay dos o más melodías simultáneas se denomina contrapunto. El concepto de **melodía** es uno de los más complejos de definir para la teoría musical, porque se hace necesario poner en palabras lo que de manera descriptiva sería más simple y comprensible.

La melodía es a la música lo que la oración es a la comunicación. Un conjunto de palabras puestas es la escritura sin buscar un significado y una coherencia, no dicen ni expresan una oración. La melodía es el arreglo significativo y coherente de una serie de notas, este arreglo (en la música tonal) se realiza según la tonalidad en la cual se diseña la melodía. La melodía también puede tener un significado emocional, es difícil señalar cómo se produce ese sentimiento, combinaciones de ritmos, alturas de los sonidos, cadencias, velocidad y otros elementos técnicos que pueden ser analizados en las melodías mismas pero no expresados en la definición.

El tema principal es llamado **melodía**. Consiste en una o más frases musicales y normalmente se repite de varias maneras a lo largo de una canción o pieza. El motivo es la parte más pequeña de la melodía y tiene como mínimo dos notas. Son los ladrillos de la música.

En resumen sería la siguiente definición: Una melodía es una sucesión coherente de sonidos y silencios que se desenvuelve en una secuencia lineal poseyendo una identidad y significado propio dentro de un entorno sonoro particular. La melodía parte de una base conceptualmente horizontal, con eventos sucesivos en el tiempo y no vertical, como sería en un acorde donde los sonidos son simultáneos.

- **La armonía**, bajo una concepción vertical de la sonoridad, y cuya unidad básica es el acorde, regula la concordancia entre sonidos que suenan simultáneamente y su enlace con sonidos vecinos. La **armonía**, en la terminología musical, es el arte de combinar varios sonidos simultáneamente, formando grupos de sonidos ((acordes)) (tres o más sonidos ejecutados simultáneamente) que se suceden e interrelacionan de acuerdo a determinadas normas (que dependen del sistema armónico

elegido). Es, además, el arte de la formación y encadenamiento de una sucesión de acordes o grupos de sonidos. La **armonía** es un sistema musical basado en la organización y coordinación entre sí de sonidos simultáneos, tanto desde los puntos de vista verticales como horizontales. Se manifiesta en la estructura de los acordes y las relaciones entre éstos. Tradicionalmente, la armonía funciona como acompañamiento y/o armazón de las melodías y/o como una base sobre la que se desarrollan distintas melodías simultáneas. Melodía y armonía están totalmente interrelacionadas, pudiéndose considerar la melodía como una *sucesión expresiva en el tiempo de sonidos pertenecientes a acordes armónicos*, que son enriquecidos con otros sonidos que *adornan, suavizan*, y producen *efectos expresivos*, complementando a los anteriores gracias a las sutiles relaciones que entablan con los acordes en que se basa esa melodía (integrándose perfectamente con la armonía).

Desde hace varios siglos se descubrió que algunas combinaciones de acordes producen una sensación de tensión y tendencia al reposo. Algunos acordes, en un determinado contexto, tienen un sentido conclusivo y otros un sentido transitorio (aunque en realidad esto es relativo y depende de su relación con el conjunto de la composición. Hasta el oído menos cultivado puede distinguir, en la música académica europea, desde el final del siglo XVII hasta comienzos del siglo XX, cuándo está próximo o distante el final de una frase musical.

El contrapunto es la habilidad de poder conducir varias líneas melódicas simultáneas de acuerdo a la estructura y sistema armónico empleado en una composición. Contrapunto y armonía se refieren a dos aspectos de un mismo problema y un compositor siempre considera ambas relaciones juntas.

La armonía tradicional de los estilos Barroco, Clásico, Romántico y parte del "Pre-barroco" es conocida como armonía tonal, ya que está basada en el sistema tonal, teniendo una fuerte función estructural, siendo determinante en la forma musical de una determinada composición. A partir del romanticismo musical (siglo XIX), empieza a utilizarse con más fuerza el valor colorista de la armonía, debilitando paulatinamente la función estructural de la armonía tonal e introduciendo cada vez más modalismos (proceso que culmina con la aparición de compositores impresionistas, nacionalistas y contemporáneos neoclásicos que utilizarán una armonía más libre y modal). Las músicas populares suelen utilizar armonías modales y muy características (caso del flamenco), o armonías con un mayor componente tonal empleadas de forma sencilla (caso del tango), como así también armonías modales parecidas a las utilizadas por ciertos compositores de música culta a principios del siglo XX (caso de música pop/rock/electrónica).

- **Ritmo** se refiere a la pauta de repetición a intervalos regulares y en ciertas ocasiones irregulares de sonidos fuertes o débiles, y silencios en una composición. **Ritmo** en música, se refiere a la pauta de repetición a intervalos regulares y en ciertas ocasiones irregulares de sonidos fuertes y débiles en una composición.

En un sentido más amplio, el ritmo es un flujo de movimiento controlado o medido, sonoro o visual, generalmente producido por una ordenación de elementos diferentes del medio en cuestión. El ritmo es una característica básica de todas las artes, especialmente de la música, la poesía y la danza. También puede detectarse en los fenómenos naturales.

El ritmo musical engloba todo aquello que pertenece al movimiento que impulsa a la música en el tiempo. En la danza, el ritmo gobierna los movimientos del cuerpo.

Conceptos que abarca el ritmo musical:

- **Compás:** subdivisión del tiempo, usando un numerador (que indica la cantidad de notas que entran) y un denominador que indica la calidad, es decir si es negra, corchea, etc.
- **Tiempo o tempo:** una constante que se mantiene y que hace que el ritmo o cualquier otra parte de la música se mantenga.

En la prosa escrita, el impulso rítmico determina el equilibrio de las oraciones y la disposición de las palabras. El ritmo es un rasgo básico que determina la estructura de la poesía, bien en la sucesión planificada de sílabas largas y cortas que caracteriza a la poesía griega y latina antiguas, o en el uso del acento y la métrica, como en la poesía moderna. La rima también contribuye al efecto rítmico de la poesía. En las artes visuales, los objetos o figuras pueden yuxtaponerse para producir una composición rítmica.

En la naturaleza, se dice que existe ritmo en las series infinitas de actividades, como el dormir y despertarse, la nutrición y la reproducción que gobiernan la existencia de todo ser vivo. Dichas actividades suelen estar muy relacionadas con los procesos rítmicos de los fenómenos geofísicos como las mareas oceánicas, el día solar, el mes lunar y los cambios de estaciones.

Contrapunto

Fija y mide los parámetros que regulan el desarrollo de melodías en las voces con un criterio contrapuntístico general, sin entrar en la técnica concreta de los siglos anteriores al barroco.

Los parámetros matemáticos físicos en el contrapunto son:

- **Num. Voces.** Número máximo de voces simultáneas que admiten melodía.
- **Especie.** Número de figuras o partes en las que esas melodías se desarrollan, es decir, prácticamente el compás.
- **Oscilación.** Número máximo de grados que las melodías contrapuntísticas pueden saltar en sus evoluciones.
- **Estrategia.** Modo de obtención de los intervalos de esas melodías en función de la tésitura, grados e intervalos anteriores.
- **Repito.** Repite el compás contrapuntístico varias veces.

También existe el llamado *CONTRAPUNTO FLORIDO*.

Cultura y música

Todas las culturas tienen manifestaciones musicales. Incluso se ha demostrado que las ballenas se comunican gracias a un lenguaje sonoro que podríamos llamar musical al igual que la mayoría de las aves, lo que sugiere un posible origen filogenético común.

La música está ligada a un grupo social y a sus acontecimientos, y es expresión de éstos últimos. Estos acontecimientos no son universales, por tanto no podemos decir que la música sea universal, por lo menos en cuanto a su contenido, significado e interpretación. Por ejemplo, es probable que las obras de Mozart carezcan de sentido musical para un indígena de Borneo (quien entiende la música a partir estructuras psíquicas diferentes a las del mundo occidental).

El compositor (creador de música), delega en el intérprete (emisor) la ejecución de sus obras que en ocasiones, transmiten en la música determinados hechos y sentimientos a través de una secuencia de sonidos. También existen culturas musicales que no tienen en cuenta la separación occidental entre creador/intérprete ya que la música es improvisada principalmente



La Notación Musical es el sistema gráfico que permite representar la música.

Existen varias notaciones o formatos musicales, que varían en función del momento histórico y de los estilos musicales, del tipo de música y de los medios para su interpretación, sinfónica, instrumental, de cámara, electrónica, etc., y de determinados intérpretes y compositores, cuyas notaciones han facilitado la ejecución de ciertas obras.

La notación musical actual es el resultado de la evolución a lo largo de varios siglos de unos signos musicales concretos, que han sido perfeccionados con vistas a conseguir una mayor legibilidad, aumentar la facilidad de lectura y desarrollar la sencillez de interpretación a primera vista. Por tanto no ha dejado opción a un desarrollo paralelo de otros tipos de grafías menos perfeccionadas.

Pero eso no quiere decir que no hayan existido intentos de cambios en la notación, desde niveles prácticamente imperceptibles a introducción de nuevos signos, o incluso llegando a la sustitución de los anteriores.

El **Solfeo**, tras el estudio teórico-práctico de los signos de la notación musical, es la técnica de entonar una melodía —haciendo caso de todas las indicaciones de la partitura— gesticulando la marca del compás y —por lo común— pronunciando los nombres de las notas musicales entonadas.

También se refiere a la habilidad de reconocer los signos de la notación musical representados en una partitura, y la vocalización que se hace de su interpretación, entendiendo esto como la *lectura musical*, de la misma manera en que alguien leería en voz alta un texto escrito.

El **solfeo** de una pieza musical desde el punto de vista estrictamente técnico, no implica solamente la lectura del nombre de notas (DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI, DO), porque quien solfea debe, en el mejor de los casos, prestar atención a *todos* los signos sobre la partitura (matices, tempo, carácter, etc.). Sin embargo, en un contexto más amplio, leer los nombres de las notas con su respectiva figuración rítmica, incluso omitiendo aspectos tan importantes como la entonación, debe considerarse como práctica del solfeo (en un nivel muy básico).

Partitura



Partitura es un texto completo de una obra musical. En ella están representadas las diferentes voces que componen la misma mediante los llamados pentagramas. Se representa a base de notas que tienen un diferente valor y tono.

En obras orquestales, se llama partitura al texto general que utiliza exclusivamente el director de orquesta (y que contiene toda la música que se ejecutará) y *particella* (pronunciado *partichela*) a cada una de las partituras individuales de cada músico.

Tabla de contenidos

- 1 Estructura de la partitura
 - 1.1 Pentagramas
 - 1.2 Notas
 - 1.3 Figuras
 - 1.4 Alteraciones
 - 1.5 Armadura de clave
 - 1.6 Claves
 - 1.7 Compás
 - 1.8 Otros componentes
- 2 Enlaces externos

Estructura de la Partitura

La partitura consta de un pentagrama, sobre el cual se ubican los componentes musicales de la obra escrita en ella: las notas y figuras, las alteraciones, la armadura de clave, la indicación de tempo, las ligaduras entre notas, etc.

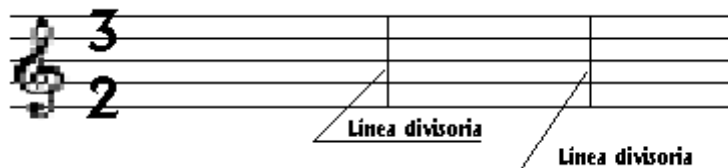
Pentagramas

Consta de cinco líneas y cuatro espacios, que en sí mismos no representan ninguna nota musical, ya que necesitan que a la izquierda se indique una clave para leerlo. Por ejemplo, si a la izquierda de un pentagrama hay una clave de sol (que es la más usada), las líneas del pentagrama (de abajo a arriba) representarán el **mi, sol, si, re, fa** y los espacios **fa, la, do, mi** cuando se este en **clave de Sol**, en **clave de Fa** las líneas serán **sol, si, re, fa** y **la** y los espacios **la, do, mi y sol**. Como estos espacios y líneas no son suficientes para abarcar todos los tonos generables por un instrumento, se utilizan las líneas adicionales, que son ubicadas arriba o abajo del pentagrama y que dependiendo del número de líneas adicionales, entonces será el nombre de la nota y su altura; aunque para evitar confusiones en identificar la nota por el número de líneas adicionales, se usa que escribiendo un signo que consta de un número 8 y de una línea de abarque por encima o por debajo del pentagrama, las notas que abarque la línea de indicación del signo, estas notas se tocarán una octava arriba o una octava abajo dependiendo de la posición del signo

CONOCER EL PENTAGRAMA

LINEAS DIVISORIAS

Son aquellas líneas que atraviesan el pentagrama verticalmente separando los compases.



DOBLE BARRA

Son dos líneas verticales paralelas que atraviesan el pentagrama indicando que se cambia de compás. En el caso que la segunda línea sea más gruesa, nos indicará que la obra ha terminado.

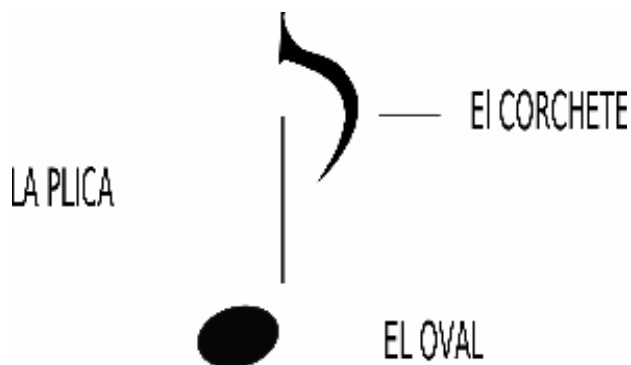


LÍNEAS ADICIONALES

Las que colocamos encima o debajo del pentagrama para situar las notas demasiado altas o demasiado bajas y que evidentemente no entran en el pentagrama.



Nota musical



La nota musical es un concepto fundamental en la teoría musical, que considera la frecuencia de la onda que se genera, o presión acústica que el oído interpreta como un sonido, afinado a un cierto tono o frecuencia constante. Así, una nota puede definirse según la convención musical o mediante la expresión de su frecuencia, por ejemplo La₄ o A₄ (según el sistema de notación inglés) es igual a 440 hertz, o vibraciones por segundo, en afinación estándar o a 446 hertz en afinación de cámara.

Comúnmente se considera a la nota musical asociada a una expresión de duración temporal, ya que si bien el concepto original sólo se refiere a la frecuencia acústica, la expresión común es mediante la simbología y notación estandarizada desde el siglo XI, que define el tono de la nota asociado a un valor temporal, que se divide, generalmente, en fracciones de 1/1, 1/2, 1/4, 1/8, 1/16, 1/32 y 1/64 más otras alteraciones temporales y agrupaciones que generan una amplia gama de rítmicas. Para este concepto temporal es más preciso utilizar la denominación de figura musical.

Los nombres de las notas musicales derivan del poema *Ut queant laxis*, específicamente de las sílabas iniciales del Himno a San Juan Bautista. Las frases, en latín, de este himno rezan así:

Ut queant laxis
Re sonare fibris
Mira gestorum
Famuli torum
Solve polluti
Labii reatum
Sancte **Io**nes

(en español, esto equivale a "Para que tus siervos puedan exaltar a plenos pulmones las maravillas de tus milagros perdona la falta de labios impuros, San Juan").

Fue el monje Guido D'Arezzo, considerado el padre de la música, quien desarrolló una aproximación a la notación actual, al asignar los nombres a las notas (excepto a la séptima nota, SI, que entonces era considerada *la nota del diablo*) y desarrollar la notación dentro de un patrón de 4 líneas, y no una sola como se venía haciendo anteriormente.

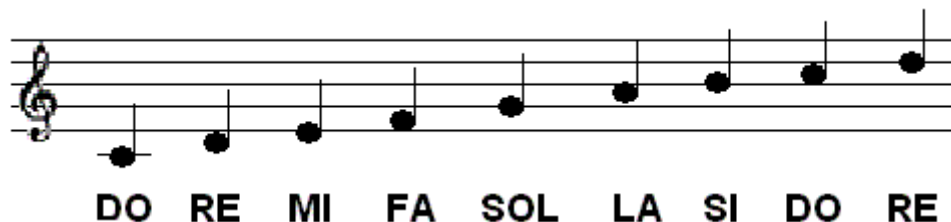
Hacia el siglo XVI se añadió la nota musical « **SI** », derivado de las primeras letras de **Sancte Iohannes**, y en el siglo XVIII se cambió el nombre de « **UT** » por « **DO** » (por **Dominus o Señor**). También en este proceso se añadió una quinta línea al plano de escritura musical, llegando a la forma en que hoy lo conocemos, también llamado pentagrama.

Nota es el símbolo que representa el sonido de un tono. Por convención hay siete tonos: **do, re, mi, fa, sol, la y si**. Con esos siete tonos se puede realizar cualquier **melodía**. Según la ubicación de las notas sobre el pentagrama, representan cualquiera de los tonos.

En algunos casos se utiliza la palabra Nota para referirse a la tecla de un piano y también a un acorde.

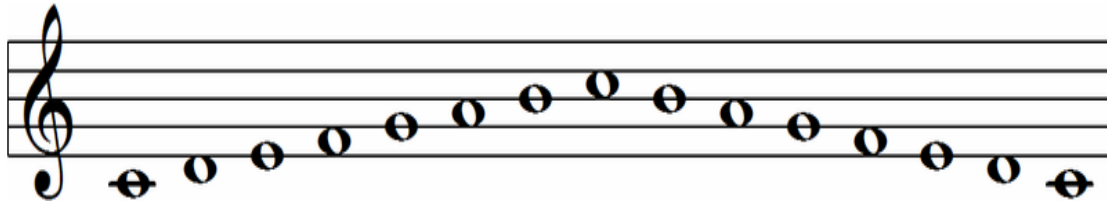
Se denomina **escala** cuando los tonos se ejecutan uno detrás de otro en su orden natural. Existen varios tipos de escalas, las cuales serán identificadas por sus características, y las principales son:

Posición y el nombre de las notas tanto en clave de Sol como en clave de FA





Escala musical



El ejemplo anterior muestra una escala de do mayor, escrita en clave de sol, ascendente y descendente escrito con notas con duración de tiempo igual a la Unidad, conocidas también como redondas.

Actualmente la escala musical diatónica (sin alteraciones ni accidentes tonales) está compuesta por siete notas. En el caso de la mencionada **escala mayor de DO**, las notas son las siguientes:

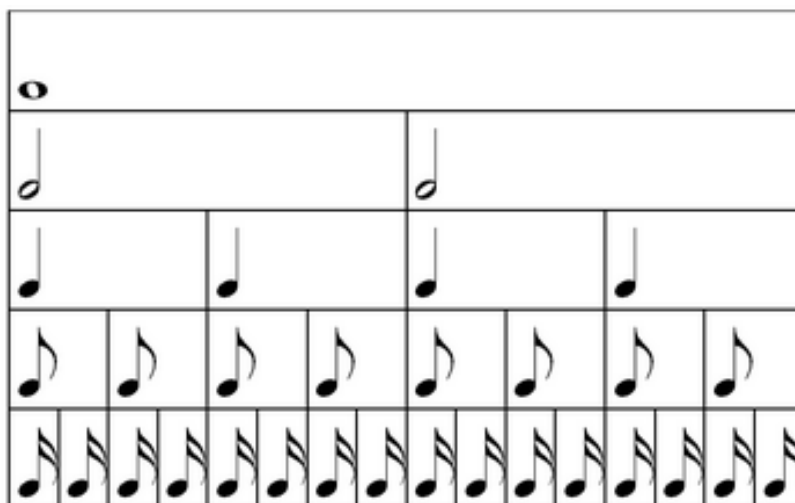
Do Re Mi Fa Sol La Si según el sistema de notación musical latina y
C D E F G A B según el sistema de notación musical inglesa
(En el sistema alemán la B no vale Si, sino Si bemol; el Si se indica como **H**).
(En Francia a la nota Do también se le conoce como *ut*).

[Escucha las notas musicales ▶ \(ayuda·info·🗨️ en ventana\)](#)

A diferencia del ruido, una nota musical describe un patrón constante y controlado de vibraciones o frecuencia, que permite definirlo correctamente y reproducirlo en distintos medios de creación de ondas sonoras, por lo cual, por ejemplo, la nota DO se puede reproducir con la misma afinación exacta en una cuerda frotada, punteada, en una vibración metálica e incluso en una madera percutida.

Las figuras

Son las distintas formas que adoptan las notas para determinar su duración. Las hay simples y compuestas, siendo simples las que vienen a seguir —y también todas las figuras de los silencios— y compuestas las que están acompañadas de signos complementarios de duración.



Valor relativo de las notas, de arriba abajo: redonda, blanca, negra, corchea y semicorchea

- **Longa**
- **Breve, Cuadrada**
- **Redonda**
- **Blanca**
- **Negra**
- **Corchea**
- **Semicorchea**
- **Fusa**
- **Semifusa**
- **Garrapatea**
- **Semigarrapatea**

Las figuras que se usan actualmente son: Redonda, Blanca, Negra, Corchea, Semicorchea, Fusa y Semifusa. Longa, Cuadrada y Máxima son figuras antiguas que no se utilizan. La Garrapatea y Semigarrapatea son usadas en unas pocas composiciones por su difícil interpretación.

En el orden anterior, cada una dura el doble de lo que dura la siguiente. Tomando como referencia de tiempo a la negra, la redonda tiene una duración de cuatro tiempos, los cuales equivalen a tener 2 blancas que valen 2 tiempos c/u, o 4 negras que valen 1 tiempo c/u, u 8 corcheas que valen 1/2 tiempo c/u, o 16 semicorcheas que equivalen a 1/4 de tiempo c/u, o 32 fusas que que valen 1/8 de tiempo c/u, o finalmente 64 semifusas que equivalen a 1/16 de tiempo c/u.

El valor de las notas

En **1999**, un estudio examinó el incremento en el aprendizaje de matemáticas proporcional a través del entrenamiento musical y es que la base de la música son las matemáticas como podemos ver en la siguiente tabla:

Nombre	Figura	Equivalencia					
Redonda		2 	4 	8 	16 	32 	64 
Blanca		2 	4 	8 	16 	32 	
Negra		2 	4 	8 	16 		
Corchea		2 	4 	8 			
Semicorchea		2 	4 				
Fusa		2 					
Semifusa		1/64 parte de redonda					

LAS NOTAS Y SUS SILENCIOS

Los silencios valen tanto como las notas pero es éste el que escucharemos en lugar del sonido.

Nombre	Figura	Silencio
Cuadrada		
Redonda		
Blanca		
Negra		
Corchea		
Semicorchea		
Fusa		
Semifusa		

Alteraciones

Son signos que influyen en la altura de una nota escrita:




- el sostenido, representado por un, "  " agudiza la altura de la nota en un semitono.
- el doble sostenido agudiza la altura de la nota en dos semitonos
- el bemol, parecido a una b minúscula "  ", agrava la altura de la nota en un semitono.
- el doble bemol agrava la altura de una nota en un tono
- el becuadro, "  " que anula el efecto de la alteración.

Tabla de contenidos

- 1 Función de las claves
- 2 Origen e historia
- 3 Clave de sol
- 4 Clave de fa
 - 4.1 Clave de fa en cuarta
 - 4.2 Clave de fa en tercera
 - 4.3 Clave de fa en quinta (no usada)
- 5 Clave de do
 - 5.1 Clave de do en tercera
 - 5.2 Clave de do en cuarta
 - 5.3 Clave de do en primera (no usada)
 - 5.4 Clave de do en segunda (no usada)
- 6 Clave para percusión
- 7 Clave para guitarra (TAB)
- 8 Clave de transposiciones de octava
- 9 Usos de las claves
- 10 Claves en la partitura
- 11 Claves en la música vocal
- 12 Bibliografía

Función de las claves Estas tres claves designan sonidos distintos sobre el pentagrama: la clave de *fa* asocia a una línea del pentagrama el fa_3 , la clave de *sol* asocia el sol_4 , y la clave de *do* asocia el do_4 (siendo éste, por convención, el *do* central del piano). De esta manera, se usa una u otra clave para determinar distintas tesituras. Si un instrumento tiene una tesitura más grave o una tesitura más aguda, se usarán claves que permitan escribir las distintas notas sobre el pentagrama sin tener que añadir líneas adicionales. (Las líneas adicionales son líneas paralelas a las cinco del pentagrama, pero mucho más cortas, para seguir el esquema de líneas y espacios en la partitura y que el instrumentista pueda reconocer la nota que se representa. Pero si se añaden muchas de estas líneas adicionales, se pierde la perspectiva y resulta muy complicado leerlo, y en otros casos, simplemente no hay espacio físico entre un pentagrama y el inferior o superior).

En teoría, al tener tres símbolos de tres claves distintas, y cinco líneas en el pentagrama, se podrían disponer de 15 posibilidades distintas de colocación de las claves, y por lo tanto, 15 posibilidades distintas de colocar cada sonido sobre el pentagrama. Pero en el pasado solamente se utilizaron siete de estas posibilidades: una para la clave de *sol*, dos para la clave de *fa*, y cuatro para la clave de *do*. Al conjunto de las tres claves y de estas siete posiciones se le denomina septiclavio.

Origen e historia

En su origen, la grafía del símbolo de cada clave se deriva del nombre de la misma según el sistema de notación musical anglosajón, que nombra a sus notas, y por extensión a sus claves, con letras en vez de con nombres (A en lugar de *la*, B en

lugar de *sí*, etc.). De manera que según este sistema, la clave de *sol* sería la clave de G, la clave de *fa* sería la clave de F, y la clave de *do* sería la clave de C. La G, la F y la C se usarían en su día para simbolizar las claves, y la actual grafía sería una versión transformada de estas letras. Este hecho, se asocia a un monje benedictino italiano, Guido D'Arezzo, que fue el creador de la notación musical, y el que puso las bases para el sistema musical que conocemos en la actualidad, aunque con anterioridad ya hubo otro intento de notación, propuesto por Hucbaldo.



Posible evolución de la clave de *sol*

En un principio, la música se transmitía de manera oral, pero llegó un momento en el que vio la necesidad de crear un sistema de notación para poder recordarla y transmitirla. Aunque al principio estos sistemas de notación eran bastante primitivos y solo marcaban la dirección de la voz, si el sonido era o no ascendente, este sistema se fue complicando. Uno de los principales problemas era nombrar a los sonidos que se cantaban, y poder representarlos por escrito, de manera que la clave fue uno de los primeros signos musicales en aparecer.

En los siglos XI y XII, ya se usaban claves, que se ponían al inicio de los tetragramas, ya que solo tenían cuatro líneas, y asignaban líneas a las notas. En el canto gregoriano había en un principio dos claves, la de *do* y la de *fa*, que se podían situar en distintas líneas, en la segunda, tercera y cuarta del tetragrama. Se utilizaron también para marcar las tesituras en las que cantaban las diferentes voces cuando se empezó a usar un sistema musical polifónico. La más antigua clave de *do* tenía forma de pequeña C, mientras que la clave de *fa* tenía forma de F, pero formada con tres pequeños cuadrados negros. Posteriormente se les unió la clave de *sol*.

La grafía de las claves fue modificándose, a lo largo de toda la Edad Media y Renacimiento, pero sobre todo es a partir del año 1600, con el inicio del Barroco cuando cambia, y se comienza a usar la misma simbología que usamos para representar las claves actuales, como se puede apreciar en las partituras de la época que han sobrevivido hasta ahora.

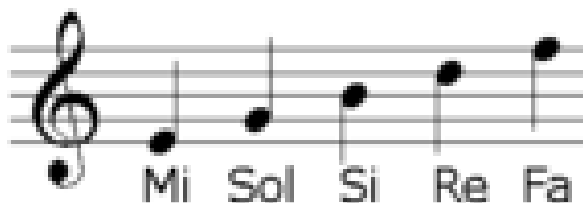
Clave de *sol*]



Nombre de los espacios en clave de *sol*

El símbolo usado para representar esta clave se basa en una espiral, unida a una especie de S. La clave de *sol* en la notación musical moderna se coloca en la

segunda línea del pentagrama empezando por la de abajo, y esa colocación se guía por el inicio de la espiral que la forma. Durante el Barroco se la conocía como clave italiana. También se la denominaba “clave de violín” (puesto que las partituras para este instrumento se escriben en esta clave) o “clave de G” (utilizando la notación musical anglosajona). En inglés se denomina *treble clef* (‘clave para agudos’) y a veces “clave francesa”.



Nombre de las líneas en clave de *sol*

Esta clave se encarga de situar al *sol*₄ en la segunda línea, lo que quiere decir que el resto de las notas que estén escritas sobre la partitura se nombran a partir de esa. Es la clave que da la posibilidad de representar los sonidos más agudos en el pentagrama, de manera que es la que usan los instrumentos con tesituras más altas. Sobre todo la usan los instrumentos de viento de madera, el violín, algunos instrumentos de percusión, y la mano derecha del piano (a diferencia de la mano izquierda, que lee en clave de *fa*). En la música vocal, tanto la voz soprano como la contralto están escritas igualmente en esta clave, aunque en sus orígenes esto no era así, ya cada una tenía una clave propia. La clave de *sol* es la más usada en la actualidad.

Durante el siglo XVII y el siglo XVIII, era costumbre escribir la música para violín o flauta, sobre todo la publicada en Francia, en una clave de *sol* en la primera línea, ya que daba la posibilidad de representar en el pentagrama sonidos un poco más agudos.

Clave de *fa*

Clave de *fa* en cuarta

La clave de *fa* se ha representado con dos símbolos distintos, aunque uno de ellos en la actualidad está en desuso. Ambos símbolos provenían de una versión estilizada de la letra F, que en la notación musical anglosajona simboliza a la nota *fa*. Esta clave sitúa a la nota *fa*₃ sobre el pentagrama, y tiene dos posiciones distintas sobre el mismo, o bien sobre la tercera línea, o bien sobre la cuarta línea. Su situación sobre una o sobre otra línea lo marcan dos pequeños puntos, uno encima del otro, que se colocan a la derecha de la clave y delimitando la línea a la que se refiere.



Clave de *fa* en quinta

La clave de *fa* que se sitúa en la quinta línea del pentagrama, se denomina clave de *fa* en quinta y hace más tiempo se denominaba también clave de bajo, ya que para la música vocal la partitura de los bajos estaba escrita en esta clave. Es la clave en uso que permite escribir sobre el pentagrama sonidos más graves. En la actualidad, la

usan sobre todo los bajos de la cuerda frotada, como el violonchelo y el contrabajo, y los instrumentos más graves de la familia del viento metal, como por ejemplo la tuba o el trombón. También usada en percusión (redoblante, timbales, platillos, batería, etc.). También se usa para la mano izquierda del piano, que da sonidos más graves que la mano derecha, que se escribe en clave de *sol*.

Clave de fa en tercera

La clave de *fa* que se sitúa en la tercera línea del pentagrama se denomina clave de *fa* en tercera. Se utilizaba como clave de transición para instrumentos de tesituras graves. Una denominación más antigua era clave de barítono, ya que en la música vocal, las partituras escritas para estos cantantes se escribían en esta clave. Se usa muy poco, o casi nada.

Clave de fa en quinta (no usada)

En alguna ocasión se ha usado la clave de *fa* situada en la quinta línea del pentagrama, como el caso del compositor Heinrich Schütz, pero en la actualidad no se utiliza. Daría el mismo nombre a las notas que la clave de *sol* en segunda línea, pero la tesitura sería dos *octavas* más grave. Es la *clave* que proporciona la tesitura más grave de todas las posibles combinaciones de *claves* en el *pentagrama*.

Clave de do



Clave de do en tercera

El símbolo que representa a la clave de *do*, está formada por dos C al revés, una encima de la otra. Esto es porque en la notación anglosajona, la C representa a la nota *do*, y además se encarga de asignar a las líneas del pentagrama la nota *do*₄. Esta clave tiene cuatro posiciones posibles, en la primera línea, en la segunda, en la tercera o en la cuarta, aunque las más utilizadas son las que se sitúan sobre la tercera o cuarta línea. Como generalidad, se usa para representar sonidos medios.

Clave de do en tercera

La clave de *do* que se sitúa sobre la tercera línea del pentagrama, se denomina clave de *do* en tercera o clave de contralto, debido a que la música para contraltos se solía representar en esta clave. Se usa para la música para violas, a veces para trombones y para música vocal antigua.

Clave de do en cuarta



Clave de *do* en cuarta

La clave de *do* situada sobre la cuarta línea del pentagrama, se denomina clave de *do* en cuarta o clave de tenor. Esto se debe a que la música para tenor solía representarse en esta clave. Se usa para el fagot, como clave de transición para algunas notas agudas del violonchelo y para representar notas agudas del trombón. En ocasiones se puede ver todavía en partituras de música vocal antigua.

Clave de *do* en primera (no usada)

La clave de *do* que se representa en la primera línea del pentagrama, siempre empezando a contar por abajo, se llama clave de *do* en primera o clave de soprano. En la actualidad no se utiliza, pero en otros tiempos se usaba sobre todo para representar la parte de soprano en las partituras vocales. Ahora se puede encontrar en textos antiguos, para algún fragmento cantado por sopranos.

Clave de *do* en segunda (no usada)

La clave de *do* situada en la segunda línea del pentagrama, se denomina clave de *do* en segunda, o también clave de mezzosoprano, debido a que se usaba esta clave para representar la música de las cantantes mezzosoprano. Apenas se usa, excepto para algunos fragmentos para evitar añadir muchas líneas adicionales en la música para mezzosoprano.

Clave para percusión



Clave de percusión

La clave de percusión, a diferencia del resto de claves, no tiene el mismo significado que la de *sol*, la de *fa* ni la de *do*. Ésta, no coloca los sonidos entre las líneas y espacios, como hacían las otras, sino que es una convención para mostrar que lo que está escrito a continuación de ella en el pentagrama está dedicado a la percusión que no tiene ninguna afinación en concreto. A cada instrumento se le asigna una línea o un espacio distinto.

Para partituras de instrumentos de percusión que sí emiten distintas notas, que tienen afinación, como por ejemplo los timbales, o los xilófonos, tienen partituras propias separadas de la de percusión, con las claves ya explicadas, como el resto de instrumentos.

y el instrumento está afinado una octava más agudo de lo que indica su clave, como por ejemplo, la flauta píccolo, que tiene sus partituras escritas en clave de *sol*. A esto se le llama transposición de octava.

Para señalar que el instrumento está emitiendo los sonidos con una octava de diferencia de lo escrito en la partitura, se añade un 8 pequeño a la parte inferior de la clave, en el caso de que sea una octava más grave, y un 8 en la parte superior de la misma en el caso de que sea una octava más agudo. También existe la posibilidad de añadir un 15, lo que significaría que habría dos octavas de diferencia, pero esto apenas se usa.

En la mayoría de los casos, los editores no se suelen molestar en añadir el 8 a las claves de las partituras de estos instrumentos, ya que consideran que la diferencia de octavas está sobreentendida.

Hay otros casos en los que se amplía la tesitura de una clave, añadiéndole en algún fragmento de la obra la notación de octava, 8va en el caso de que sea más aguda, y 8vb en el caso de que sea más grave, para evitar tener que cambiar de clave o añadir muchas líneas adicionales.

Usos de las claves



Edición de fragmento de partitura de Bach, donde se aprecian claves similares a las actuales

A pesar de existir tantas posibilidades distintas de claves y posiciones en el pentagrama, solamente se usan normalmente siete de estas posibilidades. Los criterios para usar una clave u otra son principalmente dos, que la tesitura del instrumento que lo va a interpretar se adecue al rango de notas que impone la clave, y que sea lo más claro y simple posible, para facilitar la lectura de la partitura al músico.

No se usa la clave de *sol* colocada en la tercera, cuarta o quinta línea, porque estaría dando las mismas notas que la clave de *do* en primera, la clave de *do* en segunda y la clave de *do* en tercera respectivamente. Son totalmente equivalentes, en cuanto al nombre de las notas y en cuanto a la tesitura. No tiene mucho sentido usar distintas claves para nombrar exactamente lo mismo. Si además tenemos en cuenta que las claves de *do* en primera y segunda línea son muy poco utilizadas, es muy innecesario usar más claves.

No se usa la clave de *fa* en la primera o en la segunda línea, porque tienen equivalencia de nombre y tesitura con la clave de *do* en tercera y la clave de *do* en cuarta respectivamente, así que no es útil porque estas claves de *do* son bastante utilizadas.

De entre las claves de *do* posibles, la que no se usa es la que está colocada en la quinta línea del pentagrama. Esto es porque tiene equivalencia de nombre y tesitura con la clave de *fa* en tercera. Si esta clave ya se usa poco, es innecesario crear más elementos para la notación.

El que se usen unas claves y no otras, cuando comparten tesitura y designan los mismos nombres a las notas del pentagrama, es una cuestión de tradición, y de evolución de las primitivas claves que se usaban en los tetragramas durante la Edad Media.

Claves en la partitura

The image displays a musical score for a string quartet, specifically measures 60 through 68. The score is written for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as dynamics (p, f, mf, pp), articulation (tr), and phrasing. The first system (measures 60-63) shows the Violin I and II parts with dynamics p and f, and the Viola and Violoncello parts with dynamics p and cresc. The second system (measures 64-67) shows the Violin I part with dynamics mf and p, and the Violoncello part with dynamics mf and p. The third system (measures 68) shows the Violin I and II parts with dynamics p and pp, and the Viola and Violoncello parts with dynamics pp.

Particella del *Cuarteto de cuerda n.º 2, op. 33*, de Haydn

Las claves se sitúan obligatoriamente al principio de la obra, al principio del pentagrama, y se tiene que colocar antes que la armadura y que el *tempo* del compás. También es necesario ponerlas en el primer compás de cada pentagrama, siempre delante de la armadura que también se debe colocar en el primer compás de todos los pentagramas, a lo largo de toda la obra, aunque algunos editores no lo hacen. Si es necesario cambiar la clave en medio de una partitura porque cambia la tesitura, es decir, se va a interpretar un fragmento más agudo o más grave que es complicado de representar debido a que se tendrían que añadir muchas líneas adicionales, se puede hacer sin problema, en cualquier compás, aunque no sea el primero del pentagrama, y en cualquier parte del mismo, no sólo al principio.



Sonata n.º 23 para piano, Appassionata, de Beethoven

En los instrumentos de gran registro, por ejemplo, las piezas para piano se escriben con dos pentagramas simultáneos, el de arriba en clave de *sol*, que se toca con la mano derecha y el de abajo, en clave de *fa* en cuarta, con la izquierda. Las claves en estos sistemas de pentagramas (un sistema es un grupo de pentagramas que se leen simultáneamente, y que vienen agrupados mediante unas llaves o corchetes) funcionan exactamente igual que si solo hubiera uno, cumpliéndose las normas generales ya descritas también para estas partituras. Aunque en el caso del piano, es muy raro que cambie la clave a lo largo de una obra.

Cuando se escribe música para más de un instrumento (dúos, tríos, cuartetos, quintetos, orquestas de cámara, orquestas sinfónicas...), se suelen compilar todos los pentagramas de todos los instrumentos en una sola partitura, de manera vertical, y de las tesituras más agudas a las más graves. A eso se le llama *particella*. En las *particellas* se conservan los principios generales de colocación de las claves, no cambia absolutamente en nada, cada pentagrama de cada instrumento es independiente y está en su clave correspondiente. Estas partituras se usan como guías sobre todo para el director de orquesta.

Claves en la música vocal

Adeste Fideles

Latin 18th Century

JOHN F. WADE

A musical score for the hymn 'Adeste Fideles' by John F. Wade. The score is written for two staves, both in 4/4 time and G major. The upper staff contains the vocal line with lyrics: 'A - des - te, fi - del - es, Lac - ti tri - um - phan - tes, Ven - Cae - tet nunc hym - nos Cho - rus ang - el - or - um; Can - Er - go qui na - tus di - e ho - di - er - na le -'. The lower staff contains a bass line with chords and single notes.

Música vocal representada en dos pentagramas

Para las partituras de música vocal, normalmente se suelen representar en una misma partitura todas las voces, cada una en su pentagrama correspondiente, al igual que se hace en las *particellas*. Las voces que normalmente se representan en la música vocal polifónica son cuatro: soprano, contralto, tenor y bajo. Hasta hace un siglo, las claves que se usaban para cada voz eran distintas a las que se usan de manera general en la actualidad. La voz de **soprano** era representada en clave de *do* en primera, de ahí que se le denomine también clave de soprano. La voz de **contralto**, era representada en clave de *do* en tercera, de ahí que también se le llame clave de contralto. La voz de **tenor**, era representada en clave de *do* en cuarta, y por eso se le llama también clave de tenor. Y por último, la voz del bajo estaba escrita en clave de *fa* en cuarta. Por eso se le llama también clave de bajo.

En la actualidad, estas claves se han dejado de usar generalmente para la mayoría de estas voces, excepto para algunos fragmentos. Para las voces de soprano y contralto se usa la clave de *sol*, para tenor se suele usar la clave de *sol*, aunque como su tesitura es una octava más grave, se suele añadir un pequeño 8 en la parte inferior de la clave. El bajo mantiene su antigua representación en la clave de *fa* en cuarta.

En algunos casos, se puede representar estas partituras de música vocal en 2 pentagramas en vez de en cuatro. En el pentagrama superior, en clave de *sol*, se representan las voces de soprano y contralto, y en el pentagrama inferior, en clave de *fa* en cuarta se representan las voces de tenor y de bajo.

Bibliografía

- *Teoría de la música* (vol. 1), Madrid: Sociedad Didáctico Musical, 1976. ISBN 84-400-1566-6.
- *Teoría de la música* (vol. 2), Madrid: Sociedad Didáctico Musical, 1976. ISBN 84-400-1567-4.
- *Diccionario de la música clásica* (vol. 1). Barcelona: Plaza y Janés, 1991. ISBN 84-01-61536-4.

Claves en la música vocal

Adeste Fideles

Latin 18th Century

JOHN F. WADE

A musical score for the hymn 'Adeste Fideles'. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is in 4/4 time and G major. The lyrics are written between the two staves. The lyrics are: 'A - des - te, fi - del - es, Lac - ti trium - phan - tes, Ven - Can - tet nunc hym - nos Cho - rus ang - el - or - um; Can - Er - go qui na - tus di - e ho - di - er - na le -'.

Música vocal representada en dos pentagramas

Para las partituras de música vocal, normalmente se suelen representar en una misma partitura todas las voces, cada una en su pentagrama correspondiente, al igual que se hace en las *particellas*. Las voces que normalmente se representan en la música vocal polifónica son cuatro: soprano, contralto, tenor y bajo. Hasta hace un siglo, las claves que se usaban para cada voz eran distintas a las que se usan de manera general en la actualidad. La voz de **soprano** era representada en clave de *do* en primera, de ahí que se le denomine también clave de soprano. La voz de **contralto**, era representada en clave de *do* en tercera, de ahí que también se le llame clave de contralto. La voz de **tenor**, era representada en clave de *do* en cuarta, y por eso se le llama también clave de tenor. Y por último, la voz del bajo estaba escrita en clave de *fa* en cuarta. Por eso se le llama también clave de bajo. En la actualidad, estas claves se han dejado de usar generalmente para la mayoría de estas voces, excepto para algunos fragmentos. Para las voces de soprano y contralto se usa la clave de *sol*, para tenor se suele usar la clave de *sol*, aunque como su tesitura es una octava más grave, se suele añadir un pequeño 8 en la parte inferior de la clave. El bajo mantiene su antigua representación en la clave de *fa* en cuarta.

En algunos casos, se puede representar estas partituras de música vocal en 2 pentagramas en vez de en cuatro. En el pentagrama superior, en clave de *sol*, se representan las voces de soprano y contralto, y en el pentagrama inferior, en clave de *fa* en cuarta se representan las voces de tenor y de bajo.

Bibliografía]

- *Teoría de la música* (vol. 1), Madrid: Sociedad Didáctico Musical, 1976. ISBN 84-400-1566-6.
- *Teoría de la música* (vol. 2), Madrid: Sociedad Didáctico Musical, 1976. ISBN 84-400-1567-4.
- *Diccionario de la música clásica* (vol. 1). Barcelona: Plaza y Janés, 1991. ISBN 84-01-61536-4.

COMPÁS

El **compás** es la entidad métrica musical, compuesta por varias unidades de tiempo. Esta división se representa gráficamente por unas líneas verticales, llamadas **líneas divisorias o barras de compás** que se colocan perpendicularmente a las líneas del pentagrama. Si observa una obra, las notas, silencios y valores que estén comprendidos entre dos líneas divisorias componen un compás. Un fragmento musical estará compuesto por el conjunto de compases que lo conforman, los cuales tendrán la misma duración hasta que se cambie el tipo de compás.

Los compases, según la cantidad de partes de las que constan, se pueden clasificar en Binarios, Ternarios o Cuaternarios.

El final de un fragmento musical u obra se señala por una barra vertical doble, que también se usa para señalar partes principales (unidades formales) de un trozo de música, un cambio de compás o un cambio de clave.

Compás son dos líneas verticales que cortan el pentagrama musical y que encierran un espacio variable de tiempo (Ígor Stravinski)

Tabla de contenidos

- 1 Tiempos del compás
 - 1.1 División de los compases
 - 1.2 Subdivisión de los compases
 - 1.3 Compases simples y compuestos
- 2 Nomenclatura
- 3 Marcando el compás
- 4 Compases Irregulares
- 5 Otros tipos de compases
- 6 Discrepancias audioperceptivas
- 7 Líneas divisorias
- 8 Origen e Historia
- 9 Bibliografía

Tiempos del compás

División de los compases

El compás se divide en partes llamadas tiempos o pulsos. Según el número de partes que tenga un compás se pueden dividir éstos en **compases binarios** (de dos tiempos) o **compases ternarios** (tres tiempos). También se conocen **compases cuaternarios**, pero esta denominación tiende a desaparecer, y actualmente se les conoce también como compases binarios.

En solfeo, para medir los compases binarios o de dos tiempos se marca con el brazo la primera parte abajo, y la segunda parte, arriba. Los compases ternarios, se miden en tres tiempos, la primera parte con el brazo abajo, la segunda parte con el brazo a la derecha, y la tercera parte con el brazo hacia arriba. En los compases cuaternarios, la primera parte se marca con el brazo hacia abajo, la segunda con el brazo a la izquierda, la tercera con el brazo en la derecha, y la cuarta parte con el brazo hacia arriba. Además, los compases se marcan con el brazo derecho. El movimiento para efectuar la primera parte de cualquiera de los distintos tiempos de compás se denomina *dar*, y para el resto de movimientos se denomina *alzar*.

Además, los tiempos de un compás se marcan o articulan de manera diferente: unos son más fuertes que otros, es decir, tienen una acentuación, mientras que en otro, los tiempos débiles, esa acentuación se amortigua. La primera parte de todos los tipos de compás, de dos, tres, o cuatro tiempos, es la parte fuerte del compás. El resto de partes, son la parte débil del compás. En el caso del compás de cuatro tiempos, se puede considerar como dos compases de dos partes, de manera que su parte fuerte será la primera, y su tercera parte se considera semifuerte.

Existen además compases que requieren una ejecución rápida, y se marcan a un solo tiempo. Se mide marcando la primera parte de cada compás, integrando en ese pulso la totalidad de las partes que lo forman.

Subdivisión de los compases

Cada una de las partes o pulsos del compás, se pueden subdividir, a su vez, en fracciones. Si esas subdivisiones son en número par, dos normalmente, se dice que el compás tiene **subdivisión binaria**. Si las subdivisiones son tres o un múltiplo, aunque normalmente son solo tres, se dice que es un compás de **subdivisión ternaria**. En definitiva, subdividir, en solfeo, sería marcar dos percusiones en cada parte en los compases de subdivisión binaria, y tres percusiones en cada parte en los compases de subdivisión ternaria. Esta subdivisión se define para poder delimitar más claramente todas las fracciones en las que se divide un compás, y facilitar su ejecución.

Compases simples y compuestos

Se entiende como compás simple, aquel que tiene una subdivisión binaria, mientras que es compuesto aquel que tiene una subdivisión ternaria. Este tipo de nomenclatura se utiliza sobre todo en la notación musical anglosajona, también usada en Alemania, a diferencia de la notación usada tradicionalmente en el resto de Europa

Nomenclatura

Por convención, los compases se indican por medio de dos cifras, que se representan en forma de quebrados, y que se colocan al principio del pentagrama, tras la clave y la armadura, y no se vuelven a indicar a no ser que cambie el compás. En los compases de subdivisión binaria, la cifra superior, el numerador representa el número de tiempos que tendrá el compás. Los compases más comunes tienen 2, 3, 4 o 6 tiempos. El denominador o la cifra inferior representa la unidad de tiempo, o sea la figura que llena un tiempo del compás. Por ejemplo, en un compás de $2/4$, el número superior indica que hay 2 partes, y el número inferior, 4, indica la negra, con lo cual significa que en cada parte del compás cabe una negra, en total, dos negras en el compás. Sin embargo, en los compases de subdivisión ternaria, el numerador expresa el número de *tercios de parte* que hay, el número de subdivisiones ternarias totales, y el denominador, la figura musical que llena cada tercio de parte. Como ejemplo, el compás de $6/8$, indica el numerador que hay seis subdivisiones ternarias, repartidas en dos tiempos, y el 8 que hay una corchea en cada subdivisión.

Las equivalencias entre número y figura musical son las siguientes:

- 1 equivale a la redonda.
- 2 equivale a la blanca.
- 4 equivale a la negra.
- 8 equivale a la corchea.
- 16 equivale a la semicorchea.
- 32 equivale a la fusa.
- 64 equivale a la semifusa.

Como generalidad, son compases de subdivisión ternaria todos aquellos que tengan como numerador cualquier número múltiplo de 3 (6, 9 y 12 sobre todo). Cualquier otro numerador indicaría que es un compás de subdivisión binaria.

El Compás es lo que divide el tiempo en partes iguales

El numerador nos indica el número de tiempos y de figuras que entran

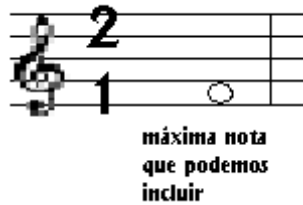
El Denominador nos indica la clase de figuras que entran en base a la división que podemos hacer de una redonda que es la unidad.

De esta forma tendremos los siguientes ejemplos:

Compás de 2/1:

- a) Está compuesto de dos partes
- b) Entran dos figuras
- c) La figura es la redonda 1

d) Esto quiere decir que la máxima nota que podemos incluir en este tipo de compás es una redonda y el mínimo de notas que podemos incluir en éste compás son tantas cuya suma equivalga a una redonda.



Compás de 2/2:

- a) Está compuesto de dos partes
- b) Entran dos figuras

c) La figura es la blanca, porque una redonda equivale a dos blancas y si entran dos figuras únicamente pueden ser 2 blancas.



Compás de 2/4:

- a) Está compuesto de dos partes
- b) Entran dos figuras
- c) La figura es la negra, pues una redonda equivale a 2 blancas, o bien a 4 negras por lo tanto hablamos de negras.



Maximo de notas que podemos incluir También, porque suman 2 negras También, porque suman 2 negras

Compás de 3/2:

- a) Está compuesto de 3 partes
- b) Entran 3 figuras
- c) La figura es la blanca, pues la redonda se divide en 2 blancas y el denominador indica que se divide en dos partes.



Maximo de notas que podemos incluir También, porque suman 3 blancas

Compás de 2/8:

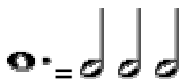
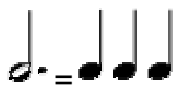
- a) Está compuesto de 2 partes
- b) Entran 2 figuras
- c) Si una redonda la dividimos en 8 partes obtenemos Corcheas, o sea, está compuesto por 2 corcheas

Maximo de notas que podemos incluir
También, porque suman 2 corcheas
También, porque suman 2 corcheas

Por lo tanto existe una figura que representa como máximo cada tiempo del compás y una figura representativa del compás completo, es decir que como máximo podríamos escribir esa figura para marcar todo el compás.-

COMPAS	UNIDAD DE TIEMPO	UNIDAD DE COMPAS
<i>Tipo de compás</i>	<i>Figura que representa el denominador</i>	<i>La nota más grande que podemos poner en el compás como suma de todos los tiempos</i>
2/4		
3/4		
4/4		
2/2		
3/2		
4/2		
2/8		
3/8		

El Puntillo junto a una nota nos indica que le suma la mitad de su valor a dicha nota. De esta forma una negra con puntillo equivale a 3 corcheas



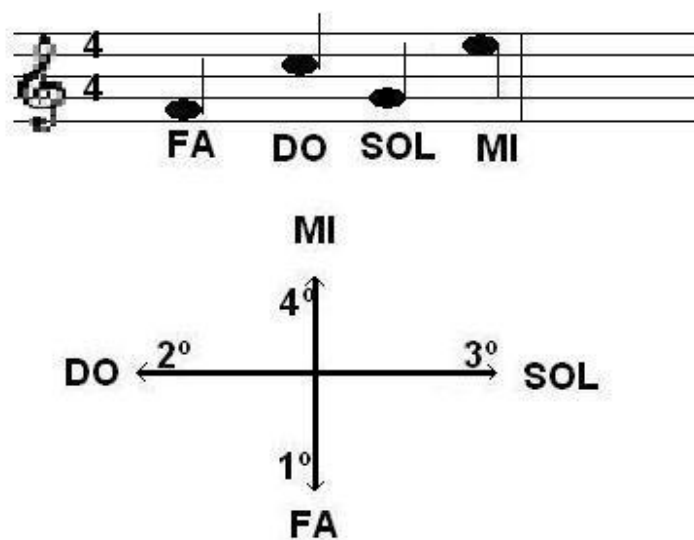
Marcando el compás

Para marcar el compás debemos conocer las notas que entran en el y por supuesto de que tipo de compás se trata (4/4) (3/2) (4/2).....

Compás 4/4

Si es un 4/4 sabemos que la nota mas grande que podemos escribir es una redonda, dividimos el compás en 4 partes y obtenemos que la nota más grande que podemos incluir en cada parte es el valor de una negra.

De esta forma:



De esta otra forma hacemos la misma operación, al ser un 4/4 la máxima nota que podemos escribir es una redonda, al dividirlo en 4 partes obtenemos que la máxima nota a marcar en cada parte equivale al valor de una negra (2 corcheas = 1 Negra) (1 blanca = 2 negras).

4
4

LA FA DO RE

RE E E E E E E

DO ← 2° 4° 3° RE

1°

LA FA

Compás 3/4

Siguiendo la misma pauta anterior la máxima nota que podemos escribir en éste tipo de compás es la blanca con puntillo la cual al dividirla en tres partes nos da una negra (3 negras = 1 blanca con puntillo)

3
4

FA SOL RE

RE

3°

2° SOL

1°

FA

http://www.telefonica.net/web2/iniciomusical/nociones_basicas.htm

Compases Irregulares

Otros tipos de compases

También se usa el **compás de 8/8 (ocho octavos)**, que no es binario, ternario, simple ni compuesto, ya que se utiliza cuando el compositor desea que se perciba un patrón de ritmo no tan regular. Esta subdivisión arbitraria generalmente debe ser especificada al principio del primer pentagrama de la obra. El compás de 8/8 más común es el 3+3+2 (utilizado en los tangos de vanguardia de Piazzolla, por ejemplo; mientras que los antiguos tangos de la "guardia vieja" estaban siempre en compás de 2/4).

Otros compases "raros", utilizados en la música académica contemporánea (que más bien es la música del siglo veinte), en la música folclórica búlgara, húngara, etc. , o en la música de los rockeros progresivos de los años setenta (o de Sting en los ochenta y noventa) son los de 5/8 (cinco octavos, o cinco corcheas por compás) y 7/8 (siete octavos, o siete corcheas por compás). El compositor debe avisar al comienzo del pentagrama cómo quiere que los músicos enfatizen el compás: en el caso del 5/8 puede ser 3+2, 2+3 o zortziko; en el caso del 7/8 puede ser 2+2+3, 2+3+2, 3+4, etc.

Discrepancias audioperceptivas

A veces hay discrepancias con respecto a la percepción del compás. Por ejemplo, en un vals se percibe que los pulsos se agrupan naturalmente en conjuntos de tres. Por eso se dice que el vals tiene compás ternario simple (que se baila con tres pasos: 1-2-3, 1-2-3, 1-2-3).

En cambio otros analistas piensan que los bailarines de vals agrupan los compases ternarios de a dos, lo que los convierte en un compás binario compuesto (haciendo que cada compás se baile con seis pasos divididos en dos: 1-2-3-1-2-3, 1-2-3-1-2-3).

Líneas divisorias

Artículo principal: Barra de compás

Las líneas divisorias, también llamadas barras de compás, son unas líneas verticales que se colocan sobre el pentagrama y que se encargan de delimitar y separar los compases.

Origen e Historia

Franco de Colonia fue uno de los primeros teóricos de la música, en el siglo XIII, y perteneciente a la Escuela de Notre Dame, que impulsó el concepto de métrica o medida de la música, paso previo elemental para poder constituir agrupaciones de

tiempo mayores, es decir, el compás. En un primer momento no se le daba tanta importancia, pero cuando la música se fue haciendo más compleja, cuando la polifonía y la música instrumental fueron desarrollándose, se vio la necesidad de medir el tiempo en las obras musicales. El mayor desarrollo fue en el siglo XIV, en Francia, en lo que se llamó *Ars nova*. En los comienzos de la notación musical, el tiempo se medía con proporciones, la semibreve medía la mitad de la breve, y así sucesivamente. La proporción entre los distintos valores, no era siempre la misma, sino que esta cambiaba dependiendo de la obra. Para indicar cuál era esa proporción entre notas, se empezaron a usar una serie de símbolos que se colocaban al inicio del pentagrama, para que los músicos pudieran interpretar correctamente la obra. El *tempus* era la relación entre la breve y la semibreve, y el *prolatio*, la relación entre la semibreve y la mínima.

Si se ponía un círculo al principio de la obra, significaba *tempus perfectum*, es decir, una breve sería igual a tres semibreves, equivaldría a un compás ternario, y que se identificaba así por la relación entre la música y la religión, y consideraban a casi todo lo que tuviera un 3 relacionado con la Santísima Trinidad. Si se ponía una C, significaba *tempus imperfectum*, es decir, una breve sería igual a dos semibreves, es un compás binario. Si existía un punto en el interior del círculo o C, se llamaba *prolatio maiori*, una semibreve sería igual a tres mínimas, y si carecía de él, era *prolatio minori*, una semibreve igual a dos mínimas. En el primer caso, significaba que había una subdivisión ternaria, y en el segundo, que había una subdivisión binaria.

Mano guidoniana, manuscrito de Mantua, siglo XV. Las barras de compás no se usaban para diferenciar compases

De las combinaciones de estos sistemas, salían cuatro modos distintos de escribir el tiempo del compás:

- Con un círculo con un punto en su interior, significaría que era un compás de división ternaria y subdivisión ternaria, y sería el actual 9/8, por ejemplo.
- Con un círculo sin ningún punto en su interior, era un compás de división ternaria, y subdivisión binaria, como el actual 3/4.
- Con una C con un punto en su interior, era un compás de división binaria y subdivisión ternaria, y sería equivalente al actual 6/8.
- Con una C sin ningún punto en su interior, era un compás de división y subdivisión binaria, sería equivalente al actual 2/4.

En la notación musical moderna se sigue manteniendo la **C** para representar el compás de **4/4**, y se denomina **Compasillo**.

El concepto de compás como espacio de tiempo se comenzó a establecer durante el siglo XV. Sin embargo, el sistema de líneas divisorias para delimitarlo

gráficamente no se utilizó hasta el siglo XVI. El primer caso que se conoce es en el año 1536, cuando Sebald Heynen la nombra en su tratado de música *De arte canendi*. Hasta entonces, las líneas divisorias no delimitaban compases, sino que indicaban diferencias entre lo que iba delante o después de ellos, pero no marcaba ninguna regularidad. En un principio no fue regularmente utilizado en música, y lo que cuando se estableció definitivamente fue por la acción del barroco de Centroeuropa.

Bibliografía

- Teoría de la música (vol. 1), Madrid: Sociedad Didáctico Musical, 1976. ISBN 84-400-1566-6.
- Teoría de la música (vol. 2), Madrid: Sociedad Didáctico Musical, 1976. ISBN 84-400-1567-4.
- Diccionario de la música clásica (vol. 1). Barcelona: Plaza y Janés, 1991. ISBN 84-01-61536-4.

APRENDER A LEER EL RITMO ESCRITO

Entender el compás y los valores temporales

Un concepto muy elemental que hay que tener en cuenta es que casi todos los ritmos consisten en grupos de dos o de tres tiempos. Mucha música antigua se marca en dos tiempos, los vales llevan un ritmo de tres tiempos y la mayor parte de la música pop lleva un ritmo de cuatro tiempos (dos grupos de dos). Otros ritmos con seis y ocho tiempos llevan, en el fondo, grupos de tres y dos tiempos, respectivamente.

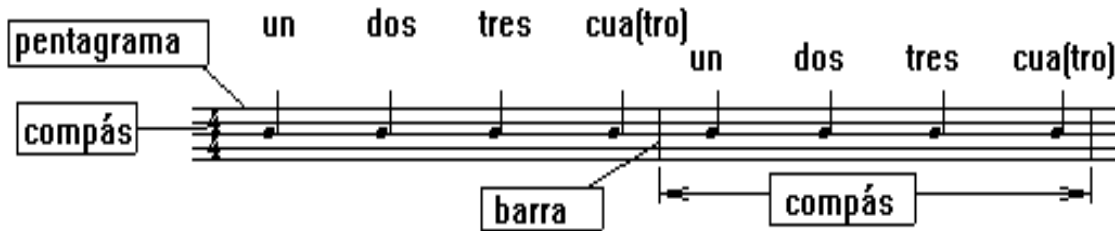
Si no entiendes bien algún término en el siguiente texto, echa un vistazo al primer gráfico que se ve a continuación.

Al comienzo de una partitura, se suele ver dos números, uno encima del otro, con aspecto de una fracción. Este símbolo se llama **compás** y sirve para definir el ritmo. El número superior representa el número de tiempos entre las barras verticales en que se divide el pentagrama. Por ejemplo, un compás de tres por cuatro indica que la música lleva un ritmo de tres tiempos por cada compás escrito. El número inferior indica qué clase de nota se usa para representar un tiempo. Por ejemplo, un compás de tres por cuatro indica que la música lleva un ritmo de tres tiempos y que cada tiempo está representado por una nota negra. Un compás de seis por ocho indica que lleva un ritmo de seis tiempos y que cada tiempo está representado por una corchea. Los compases de tres por cuatro, de cuatro por cuatro y de tres por ocho valen para la gran mayoría de la música que hay.

Ahora que sabemos interpretar el esquema rítmico de una partitura, tendremos que fijarnos en los **valores temporales** (la duración de las notas). En casi todos los tipos de música, cuando una nota suena durante dos o más tiempos, se representa en el papel con un círculo blanco. Cuando una nota suena durante un tiempo, se representa con un círculo negro, y cuando suena durante menos de un tiempo, las notas negras aparecen unidas por barras horizontales. Estas barras son casi siempre sencillas o dobles.

Negras (1 tiempo)

Vamos a ver cómo funciona todo esto con un compás de cuatro por cuatro. Utilizando las palmas, contando en voz alta, marcando con el pie o de la forma que tu prefieras, pon en marcha un ritmo de cuatro tiempos perfectamente espaciados. Después vas contando los tiempos en voz alta: "un, dos, tres, cua(tro)". En el siguiente ejemplo, cada tiempo está representado por una negra, que son los círculos negros con su tallo. Cada nota aparece por separado, sin estar unida a otra.



El pentagrama lleva las barras que la divide en compases. El compás de cuatro por cuatro nos indica que cada compás contiene cuatro tiempos, y que cada tiempo se representa con una negra, que es un círculo negro con tallo. Es un ejemplo muy sencillo de un compás de cuatro por cuatro, el cual vamos a seguir aplicando en los siguientes ejemplos. Hacia el final de este documento veremos ejemplos de otros compases.

Corcheas (1/2 tiempo)

El ejemplo anterior coloca una nota en cada tiempo del compás, pero cuando hay varias notas dentro de un tiempo, se utilizan barras horizontales que conectan los tallos de las notas. Dos notas distribuidas de forma igual en un solo tiempo se llaman corcheas. Las notas aparecen en el pentagrama unidas por una barra que las agrupa en un tiempo. Cuando hay medio tiempo de silencio, y por tanto una sola nota, la barra se queda en el aire por encima de esa sola nota. Se llama corchete (véase gráfico). Retoma el marcaje del ritmo de cuatro por cuatro, y ahora coloca una "y" justo entre los tiempos (piensa en una marcha militar, no en un ritmo de swing).



Ahora vuelve a marcar el ritmo pero pensando en ese ritmo de swing, en el cual la "y" está más cerca del tiempo siguiente en vez de estar justo en medio (en realidad es la sílaba "a" de los tresillos). Los distintos estilos de música suelen emplear uno u otro de los dos ritmos. El ritmo de swing se indica a veces al

comienzo de la partitura con un pequeño símbolo: $\text{♩} = \overset{3}{\text{♩}}$, o algo parecido, el cual significa que todas las corcheas en la pieza deben interpretarse como la primera y tercera nota de un tresillo.

Tresillos (1/3 tiempo)

Si dividimos cada tiempo en tres partes iguales nos da otro aire, pero seguimos con una sola barra. Debería haber un pequeño número tres encima de cada barra para indicar este aire, pero a veces es innecesario, ya que podemos ver claramente los grupos de cuatro tiempos por compás (a veces es necesario, pero lo veremos más adelante). Las sílabas para contarlo podrían ser, "un y a, dos y a, tres y a, cua y a...". Procura mantener las sílabas espaciadas igualmente al pronunciarlas. Hay varias maneras de dividir un tiempo en tres partes, pero sólo una de ellas emplea tercios iguales.



Semicorcheas (1/4 tiempo)

Para dividir un tiempo en cuatro partes iguales empleamos dos barras, como se ve en el gráfico. Se llaman semicorcheas:



Quintillos (1/5 tiempo), seisillos (1/6) y septillos (1/7)

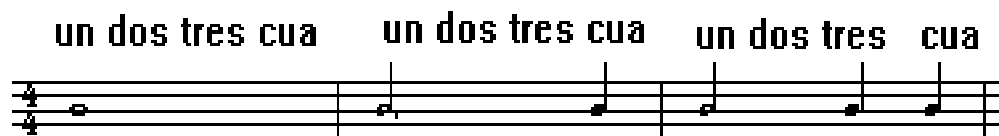
Las divisiones de cinco, o quintillos, no se oyen frecuentemente, salvo en el flamenco, y son cinco notas conectadas por la doble barra. Las divisiones de seis, los seisillos, son mucho más frecuentes y también emplean la doble barra. Los seisillos son dobles tresillos. En una partitura, los dos valores deberían incluir el pequeño número que indica las partes iguales en los que se ha dividido el tiempo. Los septillos, la división de un tiempo en siete notas iguales, se oye poquísimas veces, pero seguiría la misma regla.

Fusas (1/8 tiempo)

Al dividir un tiempo en ocho partes iguales (es muy rápido) utilizamos la triple barra, y estas notas se llaman fusas. No se usan muy a menudo, pero a veces los adornos pueden escribirse de esta forma en una partitura.

Redondas, blancas y blancas punteadas

Hasta aquí sólo hemos visto notas que duran un tiempo o menos. También se puede sostener una nota durante varios tiempos, y hay símbolos que lo representan. En vez de la negra usamos un círculo blanco sin tallo que se llama redonda, que indica una duración de cuatro tiempos. Cuando la redonda lleva tallo se llama blanca y representa dos tiempos. Un punto al lado de la cabeza de la nota aumenta su duración en 50 por ciento. Se utiliza una blanca punteada para indicar una duración de tres tiempos. Mira esto:



Resumen

El gráfico a continuación resume los símbolos presentados hasta ahora. El nombre es la forma de referirse a la nota y el número o la fracción se refiere a cuántos tiempos dura la nota en un compás de cuatro por cuatro. Tendrás que memorizar todas las formas y valores de las notas, desde la redonda (círculo hueco sin tallo, cuatro tiempos) hasta la fusa (triple barra o corchete, la octava parte de un tiempo).

$\frac{4}{4}$ = cuántos tiempos por compás (entre las barras verticales)

$\frac{4}{4}$ = qué clase de nota representa un tiempo (negras aquí y abajo)

redonda = 4 blanca punteada = 3 blanca = 2 negra = 1

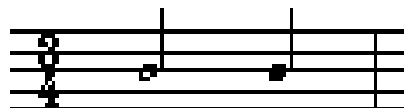
corcheas = 1/2 tresillo = 1/3

semicorcheas = 1/4 quintillos = 1/5

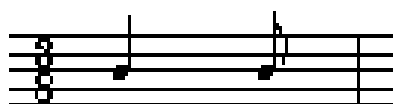
seisillos = 1/6 fusas = 1/8

Otros compases, notación de tresillos

Todos los ejemplos que hemos visto hasta ahora llevan un compás de cuatro por cuatro. Es tan corriente este compás que a veces se representa con una **C** mayúscula grande en vez de la fracción que hemos visto. Hay otros compases como el tres por cuatro, que se utiliza para los ritmos de tres tiempos, como el vals. Un vals se podría escribir con un compás de tres por ocho, pero tendría otro aspecto, ya que cada corchea sería un tiempo. Los dos ejemplos a continuación representan una misma idea:



Tres tiempos / cada negra = un tiempo.



Tres tiempos / cada corchea = un tiempo

A veces se utilizan otros compases para simplificar la notación. Por ejemplo, el compás de doce por ocho que se puede usar para representar los ritmos de blues y shuffle, que tienen un fuerte aire de tresillo.



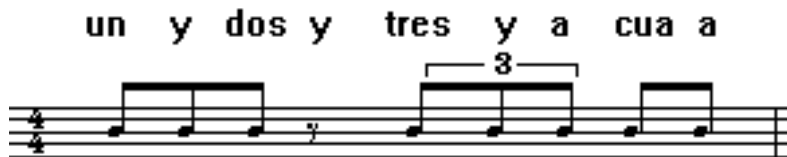
En el compás de doce por ocho, el número superior indica que hay **doce tiempos por compás** y el número inferior significa que **cada corchea es un tiempo**. En el ejemplo de arriba se ve que hay un total de doce corcheas, y que su aspecto es igual que el de un compás de cuatro por cuatro en tresillos. **Son distintas formas de plasmar la misma idea**, y en este caso nos ahorraría el tener que colocar un pequeño número tres encima de cada barra horizontal. En un ritmo de cuatro tiempos con un fuerte aire de tresillo a lo largo de la pieza, el uso del compás de doce por ocho sería una alternativa. Sin embargo, hay momentos en los que la inclusión del tres se hace necesaria para dejar claro que un grupo de tres notas unidas por una barra forme un tresillo, **ya que las barras horizontales pueden abarcar más de un tiempo**.

Observa estos dos ejemplos:



Aquí el compás de cuatro por cuatro se ve claramente en los cuatro grupos de notas bajo barra. El símbolo en "dos y" es un silencio de corchea, como otro que vimos antes, e indica que hay que meter medio tiempo de silencio. El tercer tiempo lleva tres notas bajo barra que hay que tocar como tresillo (tres-y-a).

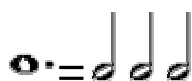
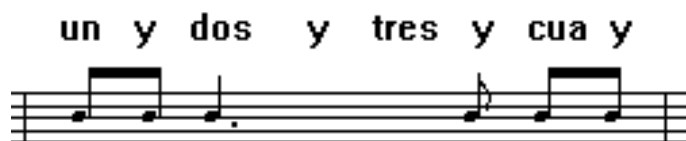
Pero esta misma idea podría escribirse así:



Observa que ahora las tres primeras corcheas están bajo barra, pero la última comienza en el segundo tiempo, igual que en el primer ejemplo. Las notas en el tercer tiempo tienen el mismo aspecto que las del primer tiempo pero se tocan de otra forma. Para diferenciarlas usamos el pequeño número tres. Esto ocurre también con los demás valores temporales que "comparten" el mismo tipo de barra, o sea, la doble: las semicorcheas, los quintillos, los seisillos y los septillos.

Notas punteadas, ligaduras

Sólo nos queda aprender algunos símbolos más para terminar este breve tratado sobre los valores en el solfeo. Al sostener una nota, dejando que suene, tenemos dos opciones en cuanto a su notación. En notación musical, existen dos signos que se emplean para indicar una modificación del valor o duración de las notas. La primera es una línea en curva que une dos o más notas cortas, formando un valor más largo. En la segunda opción, que se ve abajo en el segundo compás, se emplea una sola nota cuyo valor es igual que el de varias notas ligadas. Puede que sea necesaria emplear una nota punteada, que equivale 150 por ciento del valor de la nota sin punto (el punto añade 50 por ciento más de duración).



En el primer compás podemos ver que se sostiene la primera nota. La línea en curva es una ligadura e indica que la primera nota se sostiene, sonando la duración de la suma de los valores de las notas ligadas (solo se toca la primera corchea, las demás se dejan sonar). En el segundo y tercer compás vemos formas más coherentes de transcribir la idea. En el tercer compás ya no hace falta la ligadura, ya que la negra punteada indica la misma duración que antes (la negra equivale dos corcheas, la punta indica una corchea más, para un total de tres). En las partituras de guitarra, la ligadura también se usa para reflejar los ligados, pero evidentemente no se puede sustituir distintos tonos por una sola nota.

Ligadura

La ligadura de valor **es un símbolo que sirve para unir la duración de dos figuras de valor** que estén a la misma altura. Se trata de un pequeño arco, paralelo al pentagrama que une a las dos notas musicales.

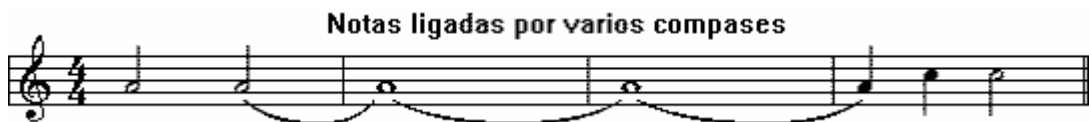
Cabe decir que mínimo son dos unidas, pero pueden ver más notas afectadas por la ligadura. Por otro lado, en la práctica **solo se toca la primera nota**, y se mantiene sonando durante la suma de las restantes.

En la siguiente imagen se ve esto más gráficamente:



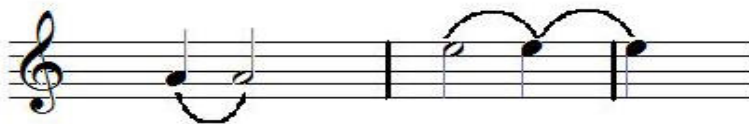
Las notas ligadas no se tocan; solo la primera durante la suma de las demás.

Las ligaduras de valor que están dentro de un compás; no obstante, las ligaduras **pueden exceder el compás**, extendiéndose al siguiente (incluso a alguno más allá). La ligadura de valor **se renueva cuando una una nota del siguiente compás**.



La ligadura debe renovarse cuando exceda el compás donde nació.

Ligadura Conjuntiva: (Unión) Es una línea curva que une dos o más notas del mismo nombre y de la misma altura, es decir une el valor de las dos figuras convirtiéndolas en un solo sonido.



Ligadura Expresiva: (Fraseo) Es una línea curva que une dos o más notas de diferente altura, señala una indicación de fraseo, de respiración y articulación, es decir de legato. Este tipo de ligadura puede llegar a unir multitud de compases dentro de una misma frase o englobar únicamente dos notas, indicando una apoyatura.



Legato.- (It.) Literalmente, ligado. Término que indica la unión de los sonidos. Opuesto a *staccato*, destacado.

Apoyatura.- Adorno melódico que apoya una parte fuerte de la melodía

Silencios

Hay una serie de símbolos que indican las duraciones de los silencios. A continuación vemos un ejemplo de cada símbolo al final de cada compás. Observa que los silencios de corchea, semicorchea y fusa emplean palitos parecidos a los corchetes de las notas. La notación que precede a cada silencio es lo que queda del valor completo del compás una vez restado el valor del silencio. Recuerda que en estos casos cada compás tiene que contener cuatro tiempos. Se emplea un poco de matemática en la interpretación del solfeo: no fórmulas complicadas, sino la suma de números enteros y fracciones hasta llegar al número de tiempos por compás. En el último compás del gráfico que se ve abajo, la suma sería "dos + uno y medio + tres octavos + un octavo = cuatro". Hay que fijarse bien en las notas punteadas.

redonda = 4 tiempos blanca = 2 tiempos negra = 1 tiempo

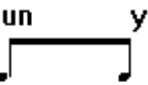
corchea = 1/2 tiempo semicorchea = 1/4 fusa = 1/8

Distinguir entre patrones iguales y desiguales

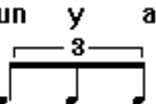
Los ejemplos a continuación contrastan formas de dividir un tiempo en el mismo número de partes. A la izquierda del gráfico los patrones son divisiones perfectamente iguales de un tiempo, y a la derecha se ven la misma cantidad de divisiones en partes desiguales. Es muy importante que un músico o bailarín sepa distinguir entre los patrones "iguales" y "desiguales". El gráfico incluye sílabas para ayudar con el marcaje, pero hay que tener en cuenta que las sílabas "y" y "a" no caen en el mismo sitio en los tresillos y seisillos que en las corcheas y semicorcheas (un tresillo se compone de unidades de 33,3 por ciento y las semicorcheas de unidades de 25 por ciento). Es la manifestación de la diferencia entre las divisiones binarias y ternarias. Las sílabas abarcan un solo tiempo y pueden repetirse para proyectar un ritmo. Contando en voz alta, hay que sentir las sílabas entre paréntesis sin pronunciarlas. No hay que olvidar que todos los ejemplos emplean un compás como el dos por cuatro, el tres por cuatro o cuatro por cuatro, en el cual se representa cada tiempo con una negra.

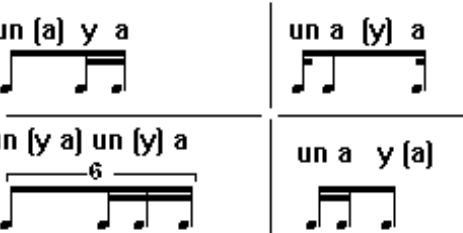
IGUALES

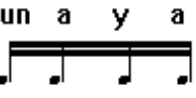
DESIGUALES

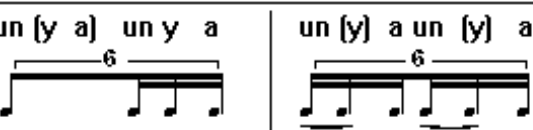
corcheas = 1/2 


comparar con 

tresillos = 1/3 

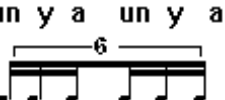
comparar con 


semi-corcheas = 1/4 


comparar con 

quintillos = 1/5 

comparar con 

seisillos = 1/6 

septillos = 1/7 

fusas = 1/8 

© Norman Paul Kliman

<http://www.ctv.es/USERS/norman/timec.htm>

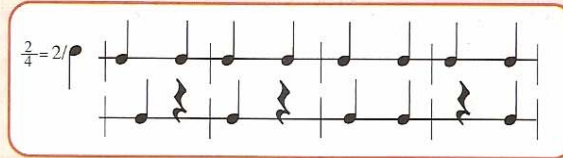


ACTIVIDADES

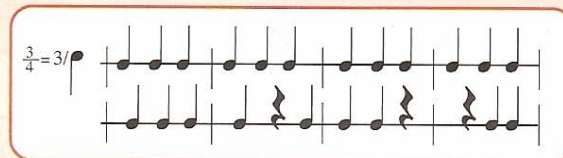
Práctica rítmica

1. A continuación se presenta una serie de prácticas rítmicas en compases de dos cuartos, tres cuartos y cuatro cuartos para que se lean las notas de sonido: negra y blanca así como las negras de silencio. Se pueden marcar con aplausos, con golpes ligeros sobre el mesabanco, o bien, para percibir mejor la duración de las notas, vocalizando sin cantar con la nota mi.

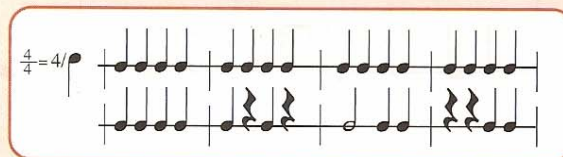
Se marca el compás como marcha.



El compás es suave y ondulante como vals.








El compás es como la música de cumbias.



2. Para que queden comprendidos algunos aspectos básicos referentes a ritmos y notas en clave de Sol, se realizarán sencillos ejercicios rítmicos. Tomando como unidad de tiempo la nota negra, se llevará a cabo una práctica rítmica a través de palmadas, golpes con el lápiz o con la mano sobre el pupitre y con los pies contra el piso utilizando compases de cuatro, tres y dos cuartos mediante notas de sonidos y silencios con distinta duración.

Es importante recordar que se debe contar el tiempo del silencio, pero no se debe escuchar nada. Al tomar la figura negra como unidad de tiempo es preciso considerar el diagrama siguiente:

Figura	Golpes que se dan	Tiempos que se cuentan
Negra 	1	1
Blanca 	1	2
Blanca con puntillo 	1	3
Redonda 	1	4
Corchea 	1	1/2

$\frac{4}{4} = 4/4$

This block contains five staves of musical notation for a 4/4 time signature. The first staff is a treble clef with a common time signature $\frac{4}{4}$ and a key signature of one flat. It contains a sequence of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The second staff has a 4/4 time signature and contains a sequence of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The third staff has a 4/4 time signature and contains a sequence of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The fourth staff has a 4/4 time signature and contains a sequence of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The fifth staff has a 4/4 time signature and contains a sequence of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6.

$\frac{3}{4} = 3/4$

This block contains five staves of musical notation for a 3/4 time signature. The first staff is a treble clef with a common time signature $\frac{3}{4}$ and a key signature of one flat. It contains a sequence of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The second staff has a 3/4 time signature and contains a sequence of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The third staff has a 3/4 time signature and contains a sequence of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The fourth staff has a 3/4 time signature and contains a sequence of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The fifth staff has a 3/4 time signature and contains a sequence of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6.

$\frac{2}{4} = 2/4$

This block contains five staves of musical notation for a 2/4 time signature. The first staff is a treble clef with a common time signature $\frac{2}{4}$ and a key signature of one flat. It contains a sequence of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The second staff has a 2/4 time signature and contains a sequence of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The third staff has a 2/4 time signature and contains a sequence of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The fourth staff has a 2/4 time signature and contains a sequence of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The fifth staff has a 2/4 time signature and contains a sequence of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6.

Tabla de contenidos

Dinámica y Matiz

Movimiento y Carácter

Intervalo Musical

**Alteraciones fijas, accidentadas y de
precaución**

Calderón

Signos de repetición

barras

casillas de repetición

Da capo DC

Coda

Escalas Diatónicas

Escalas pentatónicas y cromáticas



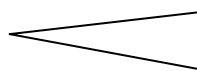
DINÁMICA O MATIZ

La **DINÁMICA** es la parte de la música que se ocupa de las diferencias de intensidad y contrastes. Los matices son los diferentes grados de intensidad que pueden tener los sonidos. Los matices se indican por medio de términos o signos colocados en la partitura.

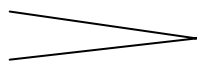
Los términos son los siguientes:

Términos	Abreviatura	Significado
Pianissimo	pp	Muy suave
Piano	p	Suave
Mezzopiano	mp	Medio Suave
Mezzoforte	mf	Medio fuerte
Forte	f	Fuerte
Fortissimo	ff	Muy fuerte

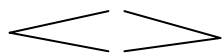
Para aumentar		
Crescendo	Cresc.	Creciendo en intensidad
Para disminuir		
Decrescendo	Decresc.	Disminuyendo en intensidad
Diminuendo	Dim.	"



Crescendo



Decrescendo



Crescendo-decrescendo

Existen también unos términos para designar la **disminución gradual de la intensidad** del sonido simultáneamente con la **retardación del movimiento**:

Calando	Cal.	Disminuyendo
Perdendosi	Perd.	Perdiéndose
Smorzando	Smor.	Apagando
Stinguendo	Sting.	Extinguiendo

MOVIMIENTO Y CARÁCTER

El aire es el grado de lentitud o rapidez con que se ha de ejecutar una obra musical. El aire se puede indicar de dos maneras:

- por medio de palabras, generalmente en italiano.
- por medio de indicaciones metronómicas.
- uniendo las dos formas.

TÉRMINOS PRINCIPALES

LENTO LARGO	Muy despacio
ADAGIO	Despacio
MODERATO ANDANTE	Tranquilo, pausado pero sin exageración
ALLEGRO	Deprisa
VIVO VIVACE PRESTO	Muy deprisa

MODIFICACIONES

Los términos principales no bastan para expresar todos los grados de lentitud o rapidez requeridos. Se utilizan entonces los DIMINUTIVOS (menos) y SUPERLATIVOS (más). Las modificaciones más habituales son:

LARGHETTO	Menos lento que LARGO
ADAGIETTO	Menos despacio que ADAGIO
ANDANTINO	Menos tranquilo que ANDANTE
ALLEGRETO	Menos aprisa que ALLEGRO
PRETISSIMO	Más rápido que PRESTO
VIVACISSIMO	Más rápido que VIVACE

TÉRMINOS AÑADIDOS PARA OTRAS MODIFICACIONES

ASSAI	Bastante
POCO	Poco
MENO	Menos
MOLTO	Mucho
PIÚ	Más
ANCOR PIÚ	Aún más
MOLTO PIÚ	Mucho más
SEMPRE PIÚ	Siempre más
NON MOLTO	No mucho
NON TANTO	No tanto
QUASI	Casi
NON TROPPO	No demasiado

TÉRMINOS QUE INDICAN DISMINUCIÓN O AUMENTO *GRADUAL* DEL MOVIMIENTO

Para disminuir: rallando (rall.), ritardando (rit.), ritenendo, allargando, slargando.
Para aumentar o apresurar: accellerando (accel.), affretando, stringendo, animando, incalzando

TÉRMINOS PARA UN BREVE Y SÚBITO CAMBIO

Ritenuto (retenido), stretto (estrecho: apresurado).

TÉRMINOS PARA LA *SUSPENSIÓN* DE LA *REGULARIDAD* DEL MOVIMIENTO

El ejecutante puede variar a voluntad la marcha del compás. Los principales términos son: Ad libitum, A piacere, Senza tempo, Senza rigore, Rubato.

TÉRMINOS DE MOVIMIENTO UNIFORME QUE SE REFIEREN A UN MOVIMIENTO ANTERIOR

COME PRIMA	como la primera vez
PRIMO TEMPO	primer movimiento
LO STESSO TEMPO	el mismo movimiento (cuando en un cambio de compás o idea musical no debe variarse el tiempo)

CARÁCTER

El carácter es la expresión especial de una obra musical o un fragmento. Se indica con una serie de términos que pueden presentarse unidos a los de aire (Andante Enérgico) o directamente referidos a los dos aspectos (Enérgico). Los términos más frecuentes son:

AFFETTUOSO	Afectuoso
AGITATO	Agitado
ANIMATO	Animado
AMOROSO	Amoroso
APPASIONATO	Apasionado
BRILLANTE	Brillante
CANTABILE	Cantable
CANTANDO	Cantando
CANTATO	Cantado
CAPRICCIOSO	Caprichoso
CON BRAVURA	Con bravura
CON DELICATEZA	Con delicadeza
CON GRAZIA	Con gracia
CON ALLEGREZZA	Con alegría
CON ANIMA	Con alma
CON BRIO	Con brío
CON ESPRESSIONE	Con expresión
CON FUOCO	Con fuego
CON SENTIMENTO	Con sentimiento
CON SPIRITO	Con espíritu
CON TENEREZZA	Con ternura
DECISO	Decidido
DELICATAMENTE	Delicadamente
DOLCE	Dulce
DISPERATO	Desesperado
DRAMMATICO	Dramático
ENERGICO	Enérgico
ESPRESSIVO	Expresivo
FURIOSO	Furioso
GIOCOSO	Jocoso
GRAZIOSO	Gracioso
LEGGIERO	Ligero
LUGUBRE	Lúgubre
MAESTOSO	Majestuoso
MALINCONICO	Melancólico
MARZIALE	Marcial
MESTO	Triste

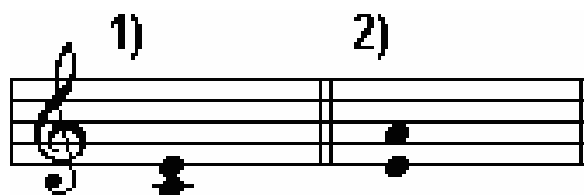
MOSSO	Movido
PATETICO	Patético
POMPOSO	Pomposo
RISOLUTO	Resuelto
SCHERZANDO	Jugueteando
SEMPLICE	Con simplicidad
SOLENNE	Solemne
SOSTENUTO	Sostenido
SPIRITOSO	Con espíritu
TRANQUILLO	Tranquilo
TRISTAMENTE	Tristemente
TENERAMENTE	Tiernamente

Intervalo Musical

La **distancia entre dos sonidos** musicales es lo que se conoce como intervalo musical.

Es posible analizar los intervalos, solo tenemos que colocar el número que corresponde a la distancia entre las notas, y después identificarlos dentro de su clasificación.

Es bastante simple **saber ante que intervalo estamos**; solo tenemos que **contar el número de notas que hay entre las notas** musicales que conforman el intervalo.



Dos intervalos que se diferencian por la cantidad de notas entre las que lo constituyen.

En el **compás 1** podemos ver que **entre Do y Mi hay tres notas** que son Do - Re - Mi; con lo que **el intervalo es de tercera**. En cambio, en el **compás 2** hay **cuatro notas entre Mi y La** que son: Mi - Fa - Sol - La; con lo que **el intervalo es de cuarta**.

Pero lo realmente importante es **la clasificación de los intervalos**. Así pues, los intervalos pueden ser:

MAYORES - MENORES - JUSTOS - AUMENTADOS - DISMINUÍDOS - SUPER AUMENTADOS - SUB DISMINUÍDOS

A continuación se muestra una tabla en la que se refleja la **correspondencia de la clasificación de los intervalos según la distancia** de tono-semitono de sus notas.

2ª menor	½ tono
2ª mayor	1 tono
3ª menor	1 tono y ½
3ª mayor	2 tonos
4ª justa	2 tonos y ½
4ª aumentada	3 tonos
5ª disminuida	3 tonos
5ª justa	3 tonos y ½
5ª aumentada	4 tonos
6ª menor	4 tonos
6ª mayor	4 tonos y ½
7ª menor	5 tonos
7ª mayor	5 tonos y ½
8ª justa	6 tonos

Hay que tener en cuenta que **dos intervalos distintos pueden poseer la misma distancia de tonos y semitonos**; aunque no el mismo número de notas, por lo que **es necesario poner siempre en primer lugar el número del intervalo** dependiendo de las notas que tenga.



Distintos tipos de intervalos

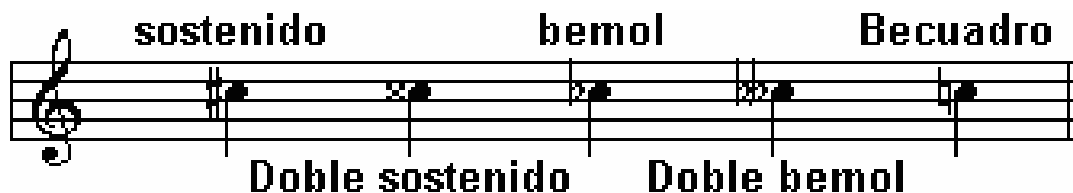
Podemos ver que la 4ª aumentada y la 5ª disminuida tienen 3 tonos; pero del Do al Fa, y del Do al Sol hay cuatro y cinco notas respectivamente. **Fa# y Solb son enarmónicas**, con lo que las diferencias de estas notas depende de un concepto armónico.

Las alteraciones fijas, accidentales y de precaución

Las alteraciones son unos símbolos gráficos que colocamos al lado izquierdo de las notas musicales. Estas alteraciones **modifican la altura de la nota** y son cinco:

¿SOSTENIDO? ¿DOBLE SOSTENIDO? ¿BEMOL? DOBLE BEMOL - BECUADRO

Sin duda alguna, **las que más se conocen son el sostenido y el bemol**; pero las restantes alteraciones también son importantes para respetar las reglas a la hora de escribir en la partitura.



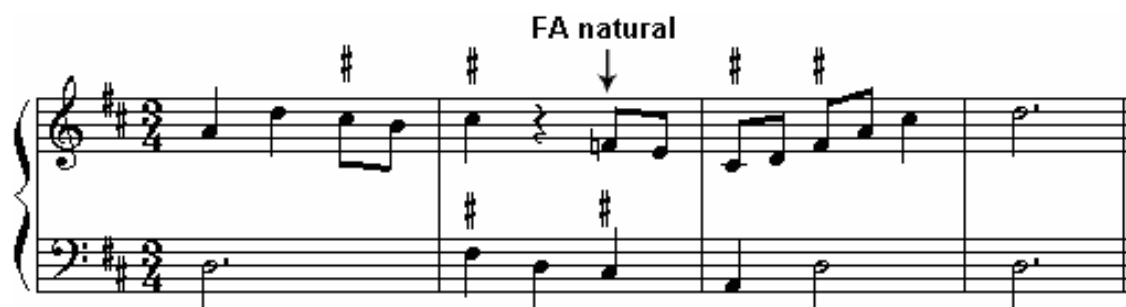
Las distintas clases de alteraciones.

- El sostenido sube medio tono la nota.
- El doble sostenido sube un tono la nota.
- El bemol baja medio tono la nota musical.
- El becuadro sirve para anular el efecto de alteración.

En la práctica, y en algunos casos, al subir dos alteraciones mediante las dobles alteraciones, se pasa a la nota siguiente. Por ejemplo, el Fa doble sostenido coincidiría con la nota Sol; lo mismo ocurre para una nota afectada por un doble bemol.

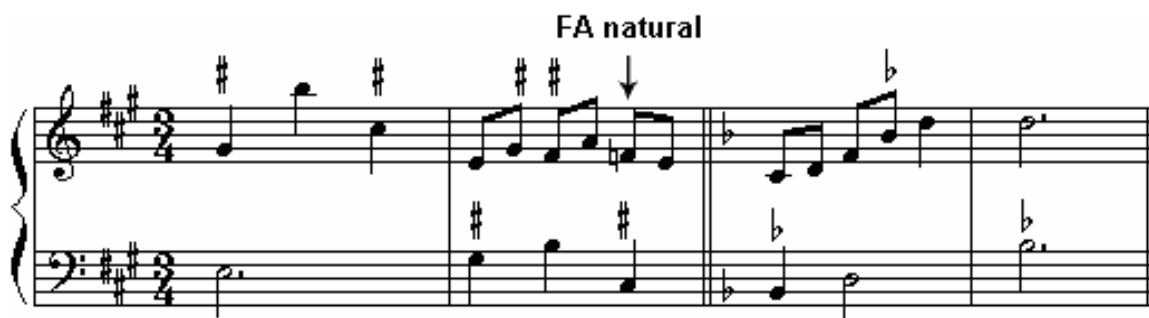
Alteraciones fijas (o propias)

Estas alteraciones **aparecen al principio de la partitura**, justo a continuación de la clave y antes de la fórmula de compás. Estas alteraciones se conocen como *armadura de clave*. Por otra parte, **alteran los tonos de todas las notas que se encuentren a la altura de cualquier alteración de la armadura, también a sus octavas.**



Distintas notas Fa y Do afectadas por la armadura de clave.

Cuando queramos cambiar la armadura de clave, para modificar las alteraciones propias, necesitamos **anticipar el cambio por medio de la doble barra**. De esta forma quedará advertido el intérprete de un cambio significativo en la partitura.



A la hora de cambiar las alteraciones fijas en mitad de la partitura, hay que anunciarlo con la doble barra.

Alteraciones accidentales

Este tipo de alteraciones pueden aparecer en notas que no estén afectadas por la armadura de clave. Son **alteraciones que podemos hacer a las notas de forma arbitraria**. Cuando alteramos una nota, **las notas que estén a la misma altura y en el mismo compás se alterarán automáticamente**.



Análisis de las alteraciones accidentales.

Alteraciones de precaución

Hay ocasiones en las que es necesario facilitar la lectura de la partitura, bien porque sea muy compleja, o porque esté destinada a estudiantes. Las alteraciones de precaución **están colocadas en donde teóricamente no son necesarias**, se hace por eso, **para facilitar la lectura**. En muchas ocasiones están entre paréntesis para diferenciarlas.



Para evitar errores en la lectura se pueden poner alteraciones de precaución.

Por otro lado, **el calderón** es un signo de expresión que se le pone a una determinada nota **para hacer indicar que se puede extender su duración cuanto se quiera**, o se estime oportuno. Lo más general es verlo en la última nota

de la partitura; pero si está en otro lugar, **a continuación hay que poner a tempo para que el intérprete vuelva al tempo original.**



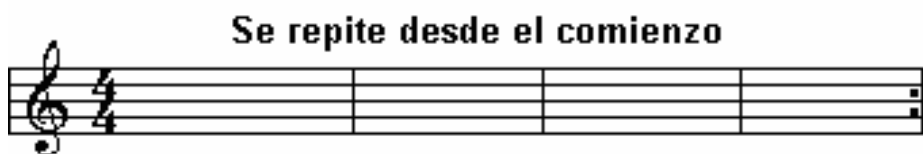
Con el calderón podemos alargar la duración en lo que consideremos oportuno.

Los signos de repetición

Estos signos **nos ayudan a ahorrar espacio en la partitura.** En música es muy frecuente que se repitan las mismas frases musicales, por lo que existen símbolos que **nos asisten a la hora de saber los compases que hay que repetir** al tocar. Esta característica de los signos de repetición es muy útil en el sentido que **nos evita volver a escribir compases que ya han sido escritos;** y por lo tanto nos evita un esfuerzo extra a la hora de componer música. También la lectura de la partitura se hace más esquemática y práctica; con las ventajas que ello conlleva.

Barra de repetición

Es una barra ancha que cruza en perpendicular el pentagrama, se caracteriza por tener dos puntos (encima y debajo de la 3ª línea del pentagrama). Esta barra de repetición **nos indica un fragmento de partitura que ha de repetirse.**



No hay necesidad de volver a escribir fragmentos repetidos gracias a la barra de repetición.

Como ves, **cuando no se incluye en la partitura la barra de apertura,** se está indicando que es necesario **repetir desde el principio** del tema musical.

Casillas de verificación

Estas casillas de verificación se usan, generalmente, junto a la barra de separación. Este símbolo indica también una repetición, pero con un salto cuando se está tocando la repetición. En la práctica, **hay que saltarse el compás indicado por la primera casilla**; pasando directamente a la casilla 2.

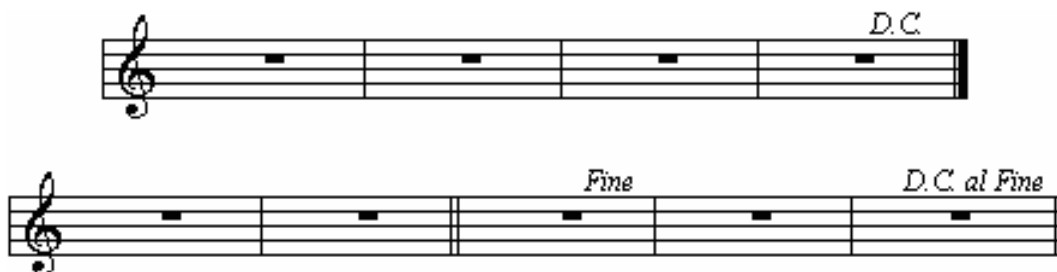


En la repetición no se toca la 1ª casilla.
Se salta directamente a la 2ª.

Las casillas de verificación nos proporcionan más flexibilidad a la hora de organizar la escritura.

Signo Da capo: DC

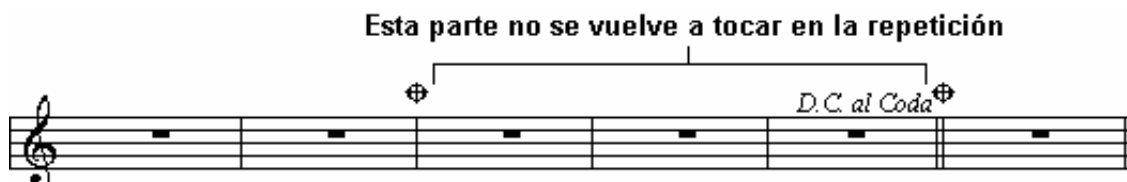
Se trata de un signo escrito en italiano, y viene a decir "desde el principio"; indicando **una repetición, de principio a fin, de la partitura**. Generalmente equivale a la barra de repetición, aunque **cuando se añade la indicación *al Fine*, hay que repetir desde el principio y finalizar donde se lea *Fine***.



El signo Da Capo dispone de dos variantes para hacer este símbolo más versátil.

Coda

Indica una referencia y puede aparecer como *CS al coda* o *DC al coda*. Su significado es que **después de la repetición, hay que saltar al segundo símbolo *Coda***. Puede estar también en el comienzo del tema.



Coda es otro símbolo para gestionar las repeticiones en la interpretación.

Las escalas diatónicas

Las escalas, en general, son un **determinado número de notas que están en el orden natural** de los sonidos musicales (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La y Si).

Las **escalas diatónicas** (que son las que vamos a ver en esta lección) tienen grupos de siete notas musicales; y **se caracterizan por la sucesión de tonos y semitonos**.

Por lo tanto, **hay diferentes tipos de escalas**; por ejemplo, está la menor, la mayor o la armónica. Cada tipo con su propia sucesión de tonos y semitonos.

Escalas musicales mayores

Cuando seguimos la sucesión de las notas musicales naturales obtenemos esta escala, siempre que se empiece por la primera nota que es Do. A continuación puedes ver la sucesión de tonos y semitonos para las escalas mayores.

¿TONO? ¿TONO? ¿SEMITONO? ¿TONO? ¿TONO? ¿TONO? SEMITONO



Podemos empezar por cualquier nota, pero hay que respetar el patrón tono-semitono.

Cuando tengamos que alterar dos notas para mantener el patrón tono-semitono, tenemos que **hacerlo sobre la nota de la derecha**; ya que de lo contrario modificaríamos la distancia entre las dos notas anteriores. También cabe decir, que en estas escalas **no podemos mezclar sostenidos y bemoles**.

Escalas musicales menores

Las escalas menores son un poco más complicadas que las anteriores; ya que **existen tres tipos de escalas menores**: la natural, la armónica y la melódica. Esto es así porque **no existe un equilibrio sonoro-armónico que se asiente en una sola**.

Si seguimos el orden natural de los sonidos, empezando por La, obtendremos **el patrón de tonos y semitonos que da lugar a la escala menor natural**. Se le dice natural por eso: porque se obtiene a partir de la sucesión de los sonidos naturales.

¿TONO? ¿SEMITONO? ¿TONO? ¿TONO? ¿SEMITONO? ¿TONO? TONO



Escala menor caracterizada por su patrón tono-semitono.

A partir de la natural se construyen las otras dos: la armónica y la melódica. **La armónica se diferencia de la natural en la séptima nota, que hay que subirla medio tono.** Con esto queda una distancia de tono y medio entre la sexta y séptima nota musical de esta clase de escalas.

A continuación, el patrón de tonos y semitonos para la menor armónica:

¿TONO? ¿SEMITONO? ¿TONO? ¿TONO? ¿SEMITONO? TONO Y ¿MEDIO? SEMITONO



Se aumenta medio tono a la penúltima nota para formar la escala armónica.

En cuanto a la **escala menor armónica**, la principal característica de esta es que **sube con una estructura y baja con otra**. Se toma como referencia la menor natural, **ascendiendo sube medio tono la sexta y séptima nota. Cuando baja, coincide con la natural.**



Ascendemos de una forma y descendemos de otra para las menores melódicas.

Como cambia el patrón tono-semitono según ascendemos o descendemos por la escala. Cuando estamos descendiendo, y sin llegar a finalizar la escala comenzamos a ascenderla, hay que respetar el patrón tono-semitono correspondiente.

Las escalas pentatónicas y cromáticas

Las escalas pentatónica y cromática son un poco menos comunes a la hora de su utilización para componer. Pero no por ello son menos importantes que las diatónicas.

En la **pentatónica**, que está **formada por cinco notas musicales**, aparece la nota más importante que es la tónica, y le da el nombre a la escala. En cambio, la **cromática** no tiene tónica y la separación de las notas es de medio tono. Está **formada por todos los sonidos**.

Veamos algunas características de estos dos tipos de escalas. En principio decir que **la pentatónica se suele usar para la improvisación**; y la cromática como puente para cambiar de tonalidad.

Las escalas pentatónicas

Fundamentalmente **hay dos escalas pentatónicas: la escala pentatónica mayor y la escala pentatónica menor**. La mayor se forma a partir de la primera, segunda, tercera, quinta y sexta nota de la escala diatónica mayor.

El patrón de tonos y semitonos de esta escala pentatónica mayor es:

TONO - TONO - TONO Y MEDIO - TONO - TONO Y MEDIO

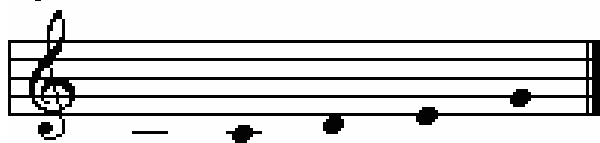
Pentatónica de DO mayor



Una escala pentatónica mayor.

En cuanto a la **escala pentatónica menor**, ésta consta de la primera, tercera, cuarta, quinta y séptima nota de la escala menor natural. En la práctica **comparte las mismas notas que la mayor**, pero su tónica empieza en la de la escala menor.

pentatónica de LA menor



Una escala pentatónica menor.

Las escalas relativas pentatónicas tienen las mismas notas, por lo que se simplifica mucho el asimilarlas. Tan solo, con conocer como se arma las mayores, podemos derivar a las menores. También decir que **estas escalas se utilizan mucho en el Jazz** para improvisar.

La escala cromática

Todos los sonidos de esta escala cromática están separados por medio tono; además de que la escala cromática **está formada por todos los sonidos**. Cuando se asciende por la escala utilizamos sostenidos; cuando descendemos hacemos uso de bemoles.

Para armar la escala cromática construimos la escala mayor y le agregamos sostenidos entre las notas que tengan un tono de distancia.

Escala cromática ascendente



Escala cromática descendente



La escala cromática ascendente y descendente.

En el contexto de una melodía **se utiliza la escala cromática para utilizar** lo que se llama como **pasajes cromáticos**.

MANUAL DE FLAUTA DULCE

- Historia de la Flauta Dulce
- Técnica de la Flauta
 - Ejercicios
 - Partituras

HISTORIA DE LA FLAUTA DE PICO

Aerófono constituido por un cuerpo cilíndrico de madera, dotado de varios orificios superiores y uno inferior para su digitación, que posee una abertura en su extremo superior para la insuflación.

Se denomina flauta dulce y flauta recta, en latín recibió los nombres de fístula ánglica, fístula angélica, fístula vulgaris y tibia vulgaris; menos frecuentemente se encuentra con los nombres de flauta a bisel, flauta inglesa y flauta de punta. Su nombre usual, hasta los decenios centrales del siglo XVII, fue el de la flauta.

Como quiera que sea, este instrumento halló una gran implantación desde la Edad Media en el ámbito musical centroeuropeo.



LA FLAUTA MÁS VIEJA: DORDRECHT

Ciertamente, las fuentes iconográficas de la Edad Media son demasiado inexactas como para hacernos una idea real de las características de aquellos instrumentos, que habitualmente contaban con seis orificios. Incluso es frecuente no poder afirmar su naturaleza a no ser que la representación de la ventana o la posición del dedo pulgar sean suficientemente claras como para no dejar lugar a dudas. Afortunadamente una medieval ha llegado hasta nosotros en bastante buen estado. Se trata del célebre ejemplar de **Dordrecht** guardado en el Gemeentemuseum de la Haya y que apareció enterrado en el fango del foso del castillo de Merwede; es el testimonio máspreciado que poseemos de las flautas medievales.

A juzgar por la señales de la madera, tenía una pequeña embocadura y pabellón de hueso. La reproducciones modernas de este instrumento- el original prácticamente no suena - emiten un potente sonido, con una extensión de más de dos octavas que se obtendrían con digitaciones.

En el inventario de la reina María de Hungría, hermana de Carlos V, fechado en

1556 y guardado en el Archivo de Simancas, se diferencian ambas familias, pues si en la relación aparecen "*III flautas metidas cada una en una caja [...] la una muy grande, de tres varas poco más o menos de largo, e las otras cada una disminuyéndose e haciendo de más pequeña*".

La definición que Sebastián de Covarrubias (1611) hace de la flauta nos da a entender que está refiriéndose a la flauta de pico, puesto que el sonido que consigue "dándole el soplo de la boca por lo alto", lo cual produce voces "dulces y apacibles". El diccionario de autoridades sigue igual criterio, pues el término flauta señala que es un instrumento "de los de viento, que se compone de un cañón cilíndrico con un orificio largo y angosto por la parte que se pone en la boca, y una ventanilla cerca de él con la superficie esquinada, y oblicua, y varios agujeros hacia la parte inferior, los cuales se tapan y destapan con los dedos para formar los punto de la música".

La importancia que paulatinamente fue adquiriendo la flauta dulce en Italia a lo largo del siglo XVI y en general en toda la música europea. Conviene hacer un último comentario acerca de una nomenclatura asiduamente debatida, como es la procedencia y aplicación del apelativo inglés *recorder* para la flauta recta..

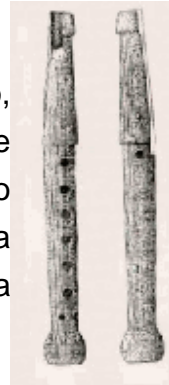


LA PRIMERA ILUSTRACIÓN DE UNA FLAUTA DE PICO

Quizás la ilustración más temprana de una flauta de pico es *Burlándose de Jesús* (después de 1315), una pintura al fresco que se encuentra en la Iglesia de Staro Nagoricvino, cerca de Kumanova, en Macedonia. En él, un músico toca una flauta

La identificación *recorder* está relacionada con el verbo "to record" uno de cuyos sentidos es el de "cantar como un pájaro".

La flauta de pico, tal como fuera conocida a partir del Renacimiento, es el resultado del desarrollo de los silbatos y flautillas rectas de carácter popular. Su perfeccionamiento fue objeto de un largo proceso que partía de los aerófonos de sección estrecha y seis orificios para la digitación, en los que, para lograr la segunda octava, se requería una insuflación más potente e intensa.



Los artesanos del XV comenzaron a probar maderas con las que conseguir un sonido pleno y dúctil. El boj, muy resistente a la humedad, fue una de las más utilizadas por los constructores antiguos.

La tendencia de los maestros a aumentar el diámetro de la sección interior hizo que la flauta de pico emitiera con mayor facilidad y nitidez las notas fundamentales, lo cual, sin embargo, iba en detrimento de la ejecución de las octavas. Para ello le fue practicado un orificio en la parte inferior destinado al pulgar de la mano izquierda con la finalidad de producir una segunda octava, cosa que se obtiene con su apertura parcial.

Esta será la flauta prototípica, con ocho orificios, esto es, siete superiores y uno inferior. Una de las características fundamentales del instrumento reside en su embocadura fija, que es análoga a la de un silbato. Dicha pieza está formada por un canal que permite la entrada de la insuflación, la cual es lanzada directamente contra un bisel, con lo que se produce la vibración del aire. Es, además, uno de los escasos aerófonos en el que los labios del ejecutante no desempeñan un papel sustancial en la producción del sonido.

Si comparamos una flauta de travesera con una flauta de pico nos encontramos con que ambos son instrumentos en los cuales el sonido se produce al chocar el aire contra el bisel; la diferencia principal estriba en que el aire llega en la primera lanzado a través de un canal muy peculiar, logrado con la posición de los labios, mientras que en la flauta de pico ese mismo canal es fijo y forma parte de la propia estructura del instrumento. Así frente a la flexibilidad de los labios, capaces de modificar con la mayor sutileza el ángulo de incidencia en el bisel y la presión de soplo en el modelo recto el aire llega hasta el bisel de forma

mecánica, con lo cual es extremadamente difícil incidir en la sonoridad. La emisión de la flauta de pico goza de una espontaneidad incomparablemente superior a la de cualquier otro instrumento de viento.



A causa de su sonoridad pobre en armónicos, se aproxima mucho a lo que podemos llamar "sonido puro", por lo que tales dificultades de afinación son en este aerófono extraordinarias y deben ser resueltas con particular rigor.

De nuevo las digitaciones secundarias jugarán un papel fundamental en la producción de variaciones dinámicas. Seguramente, dicha limitación dinámica es la única razón que puede justificar la decadencia de pico a mediados del siglo XVIII y su total desaparición en el plazo de unos lustros.

Sin embargo, el esplendor de la flauta de pico no tuvo lugar hasta llegado el siglo XVI, cuando nació una verdadera familia compuesta por las flautas soprano, alto, tenor y bajo, capaces de tocar música polifónica a imitación de la voz humana. Serán, en general, ejemplares más estilizados, como la flauta tañida por el ángel músico de la virgen de Granada.

El tipo de flauta renacentista más arcaico es un aerófono de taladro cilíndrico y estrecho con un angostamiento del 15 al 20% a la altura del séptimo agujero; su relación con la flauta medieval es todavía evidente y es posible que pueda identificarse con las dos flautas que sujeta una dama en el conocido fresco del Palazzo Schifanoia.

Dicha variedad de flauta se singulariza por la facilidad de su tañido en el registro agudo. Otra clase de flauta renacentista, que será el modelo más difundido, contaba con un tubo ancho y presentaba desde el primer agujero hasta el séptimo, para volverse a ensanchar en un pequeño pabellón.

La llamada flauta de Ganassi es otra de las variedades renacentistas, y se asemeja, por la descripción que hace en su tratado el músico y teórico italiano, a un instrumento que ha sido reconstruido a partir de un ejemplar del Kunsthistorisches Museum de Viena, que estaba bastante deteriorado.

La familia de la flauta se ve ampliada en un miembro más, el que denomina altus. Ésta dispondrá, pues, de cuatro componentes: *bassus*, *tenor*, *altus* y *discantus*. El modelo grave de M. Agrícola tiene, como el de S. Virdung una llave que está protegida por una cobertura cilíndrica con perforaciones generalmente de cobre o madera.

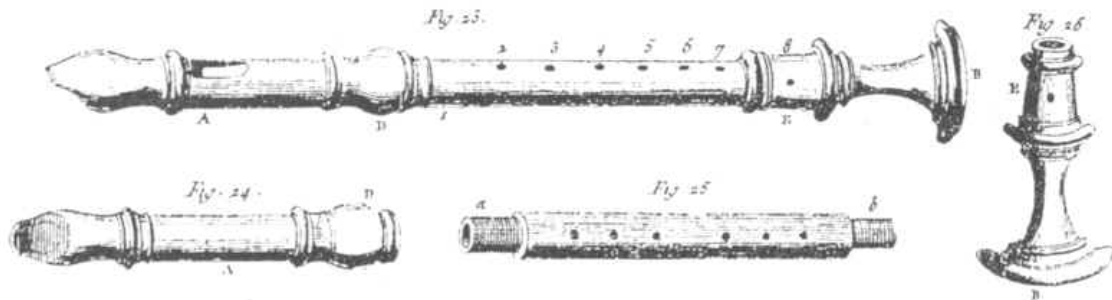
En el tratado de Michael Praetorius se registran ocho representantes en el *Theatrum Instrumentorum* (1620), esto es:

Klein Flöten: (14 cm)	
Middelflöte: (21 cm)	
Diskantflöte: (24,5 cm)	
Altflöte: (27 cm)	
Tenorflöte: (30 cm)	
Basenflöte: (33 cm)	
Saxoflör: (41,5 cm)	
Groß-Basenflöte: (49 cm)	

Los modelos más graves poseían un tudel para facilitar su tañido.

Unos años después de la importante compilación de Praetorius, apareció en Francia la obra de M. Mersenne quien, llama a la flauta de pico *Flûte d'Angleterre*. Así mismo presenta ocho grupos, el "petit jeu" y el "grand jeu".

La evolución de las flautas de pico fue pareja al desarrollo de la música instrumental, con lo cual se llegó a la elaboración de una flauta con características propias nacida de las síntesis de los modelos renacentistas.



La flauta barroca con su taladro cónico, ligeramente ondulado, consigue una extensión no muy ancha y una gran calidad sonora.

En comparación con las del renacimiento, las flautas barrocas gozan de una sonoridad más íntima, recogida y dulce, lo cual facilita una ejecución más sutil y matizada, al mismo tiempo que brillante y virtuosa. Otra de sus virtudes reside en su admirable exactitud en la afinación de las octavas y en su considerable flexibilidad dinámica. La perfección de este tipo de flautas es tal que los constructores modernos, sólo tras numerosos ensayos para mejorarlas, se han aproximado a la calidad de los modelos antiguos. Estos artesanos han aportado algunas novedades, como la disposición de los orificios para la digitación denominada inglesa y el empleo de dobles agujeros para la mejor obtención de notas alteradas, aunque esto no constituye por entero una novedad, ya que algunos ejemplares antiguos contaban con esa misma duplicidad. Características como la curvatura del bisel - y del canal de aire - y la conicidad de los orificios - más anchos por dentro- propias de la flauta barroca, son de absoluta importancia.

La elaboración en un sólo cuerpo dificultaba la perfecta factura del interior; así, con piezas individualizadas, el artesano podía trabajar con mayor precisión.

La familia de la flauta de pico de los primeros decenios del siglo XVII ya tenía plena madurez. En *L'Encyclopédie* se citan, como los más ordinarios, los siguientes miembros con sus extensiones.

dessus:

haute-contre:

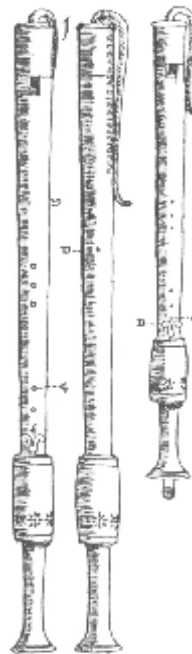
taille:

quinte:

basse:

The image shows five staves of musical notation, each representing a different register of the flute family. From top to bottom: 'dessus' (treble clef, notes on the top line), 'haute-contre' (treble clef, notes on the top line and first space), 'taille' (treble clef, notes on the first space and second line), 'quinte' (treble clef, notes on the second line and third space), and 'basse' (bass clef, notes on the bottom line and first space).

Pero dicha familia es mucho más numerosa. E. Hunt llega a enumerar nada menos que 18 tipos.



El repertorio de la flauta de pico es de gran magnitud, como también lo es el número de obras instrumentales en las que participó. Ya en los últimos años del renacimiento encontramos una música destinada de modo más o menos exclusivo a la flauta en colecciones como las de Bassano y Virgiliano, pero no será hasta el pleno barroco cuando su literatura solística alcance el punto de esplendor. Uno de los usos más destacados de la flauta de pico corresponde a Johann Sebastian Bach (1685-1750), quien, pese a no haberle dedicado música solística, le confirió un trato especial en muchas de sus obras, especialmente en las cantatas.

En Francia, el auge de la flauta de pico tuvo una singular incidencia a partir de los primeros años del siglo XVIII, coincidiendo con la última época del reinado de Luis XIV y de manera intensa las primeras décadas de la regencia de su sucesor. Con el advenimiento de la moda cortesana por "*le goût pour la bergerie*" se creó una música de carácter alegre y pastoral, afectada y galante.

Debido a la irrupción de la ópera en Italia y al predominio de la música vocal sobre la puramente instrumental, ésta quedó en desventaja y su producción no fue tan copiosa como en otros países. Sin embargo, la calidad de la misma, circunscribiéndonos a la escritura para flauta de pico, se hace evidente.

Pero cuando los músicos italianos llegaron a Inglaterra encontraron allí una larga tradición y estima por la flauta de pico o *recorder*.

En el siglo XVIII, el uso de la flauta de pico decrecerá a favor del traveso, no será hasta hace pocas décadas cuando la flauta de pico empiece en España a hacerse vigente gracias a la creación e implantación de ésta en los conservatorios y escuelas y sobre todo a Dolmetsch en Inglaterra, ha vuelto la moda y en la actualidad existe un auténtico culto de la flauta dulce. Su técnica se aprende no sólo en las escuelas alemanas e inglesas, sino también en España o Italia.

El resurgir de la flauta de pico en el siglo xx: fabricantes



La fabricación de flautas de pico en el siglo XX, que comienza de forma accidental en los años veinte tras 150 de silencio, desemboca en la apasionante historia de la investigación, recreación y re-invenición de un instrumento que es a la vez vestigio de épocas y músicas pasadas y vehículo útil para la música contemporánea.

Foto de Paul Richardson

Desde entonces hasta nuestros días, lo que comenzó siendo una actividad familiar se ha transformado en un movimiento productivo de ámbito mundial, con un dinamismo difícil de prever hace tan sólo cincuenta años. Una creciente cantidad de personas se dedica con interés y notables dosis de dificultades y sacrificios a la fabricación de flautas.

Hemos asistido a intentos de lo más variado de imitar con escrupulosidad milimétrica los originales conservados, partiendo de la premisa de que la flauta de pico desapareció a mediados del siglo XVIII precisamente a causa de su incapacidad para evolucionar y desarrollarse sin, con ello, perder gran parte de los atributos que la singularizan frente a sus más próximos vecinos en la familia de los

instrumentos de viento madera.

Se considerarán tres tipos de fabricación: industrial, semi-industrial y manufactura, que en primera instancia se refieren, obviamente, al número de personas involucradas en el proceso de elaboración, al grado de maquinización de la producción y a la cantidad y rapidez en la fabricación de instrumentos

1.- **Industrial:** canal de aire con los bordes paralelos y sin curva en el techo del mismo, bloque fabricado con algún sustituto económico del *Juniperus Phoenicea* (cedro rojo aromático, cuya mayor virtud es que absorbe convenientemente la humedad) y centrado con respecto al bisel, y techo del canal de aire muy alto, por lo que no es necesaria intervención manual alguna y disminuyen las posibilidades de pérdida de sonido. Se utilizan maquinas muy poderosas y rápidas que hacen gran parte del trabajo. Se considerará siempre fabricación industrial la que se sigue para realizar flautas de plástico y resina ABS mediante moldes, esto es, sin torneár.

2.- **Semi-industrial:** diseño simple pero refinado del canal de aire: el bloque está más alto con respecto al bisel y los chaflanes son pulcros y calculados. La mayor diferencia con las flautas industriales es el contacto directo del instrumento con las manos del constructor en la etapa final de ajuste del sonido y afinación.

3.- **Manufactura:** cuidado en la selección y secado de las maderas; fabricación curva del canal de aire, lo que garantiza la distancia constante entre el techo del mismo y el centro del taladro interior, conicidad horizontal del bloque, interdependencia en la alteración de todos los elementos del voicing; agujeros de los dedos en forma de chimenea; el fabricante cuida individualmente cada instrumento durante todo el largo proceso de elaboración. El constructor ha de fabricarse sus herramientas que difieren en muy poco de las que pudiera poseer un artesano durante el periodo barroco (cf. el grabado sobre el taller de lutería que aparece en la *Encyclopédie de Diderot*). Todas estas características producen como resultado una enorme singularidad en cada instrumento fabricado.

(Fragmento del documento escrito por Guillermo Peñalver y Bárbara Sela)

Técnica de la flauta



Postura
del cuerpo



Las manos



La respiración



Emisión
del sonido

Cómo estudiar



1.-El primer aspecto que hay que tener en mente es el tiempo de estudio. Si queremos adquirir unas destrezas mínimas con un instrumento musical, debemos **trabajar con regularidad**. Es preferible una práctica diaria de media hora a estudiar durante un día entero al mes. Cuando estemos estudiando debemos estar concentrados en todos los detalles de la interpretación y convertirnos en intérprete y a la vez en oyente crítico que nos permita corregir las deficiencias técnicas y expresivas que tengamos.

2.-En un principio, debemos buscar [partituras](#) que sean fáciles de interpretar. Posteriormente, podrás interpretar obras más complicadas, pero es importante que avances poco a poco, madurando tu técnica y, sobre todo, disfrutando de la música.



3.-**Analiza** la partitura escogida antes de tocarla. Observa todos los elementos del lenguaje musical: compás, notas, figuras musicales, repeticiones, etc., y realiza una lectura previa.

4.-**Interpreta muy lentamente** toda la obra, de principio a fin.

5.-**Señala** con un lápiz de color los pasajes donde has encontrado más dificultades y trabaja éstos de forma independiente. Cuida todas las [digitaciones](#) y el ritmo de la interpretación.

¡Recuerda, en este momento hay que tocar muy despacio todos nuestros estudios!

6.- Cuando domines toda la partitura, puedes empezar a interpretarla completamente. En todo momento tienes que cuidar los [aspectos técnicos](#), como la [postura del cuerpo](#), la [colocación de las manos](#), la [respiración](#) o la [emisión del sonido](#).



7.- Si has llegado a este punto, seguramente dominarás la obra que estás ensayando. Ahora es un buen momento para trabajar la memoria musical. Intenta tocar sin partituras las frases musicales que estás estudiando. Cuando memorices una frase, trabaja otra, y de este modo podrás ganar seguridad a la hora de interpretar la pieza ante tus amigos o en clase con tu profesor o profesora.

8.- Si ya te sabes la partitura, interpreta tu repertorio ante tus familiares, tus amigos, compañeros de clase, etc.

Postura del cuerpo



Debemos cuidar la posición que adoptamos a la hora de tocar la flauta.

Una buena postura del cuerpo nos facilitará la respiración y el movimiento de los dedos.



La espalda y la cabeza se deben mantener erguidas y la flauta debe estar un poco separada con respecto a la vertical de nuestro cuerpo. Los codos los situaremos separados ligeramente del cuerpo, sin levantarlos excesivamente.

Si es posible utilizaremos un atril o un soporte que mantenga nuestras partituras de tal modo que resulte agradable la interpretación y no nos obligue a adoptar una posición forzada e incómoda.

La respiración

La respiración es un intercambio de gases que se produce en nuestros pulmones entre el cuerpo y el exterior, cambiando oxígeno por dióxido de carbono.

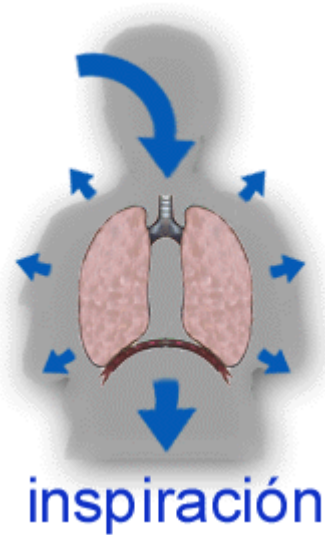


Aunque esta actividad es regulada involuntariamente por las demandas de nuestro cerebro, el instrumentista de viento tiene que conocer su funcionamiento, ya que la respiración es la base de una buena interpretación musical.

El aparato respiratorio lo forma la nariz, la boca, la tráquea, los pulmones y el diafragma. El diafragma es un músculo que divide el tórax y el abdomen, y es uno de los elementos más importantes a la hora de controlar nuestra respiración.

La respiración sigue tres partes rítmicas: la inspiración, una pausa y la espiración.

1. La inspiración: se expande el área torácica y baja el diafragma, permitiendo la entrada del aire a través de la nariz y de la boca.
2. Pausa: se mantiene el aire dentro de nuestros pulmones.
3. Espiración: El diafragma presiona a los pulmones provocando la salida del aire al exterior.



Para aprovechar la máxima capacidad de respiración, el diafragma debe bajar y permitir "llenar" la base de los pulmones. Tenemos que sentir cómo se infla nuestro abdomen.

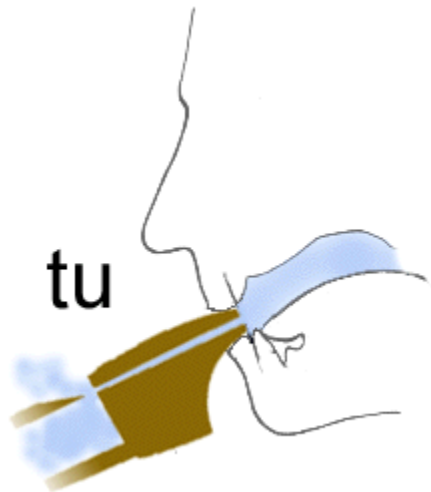
Emisión del sonido

En este apartado te describimos cómo tienes que controlar la emisión del sonido.

Es un error muy habitual en los principiantes soplar directamente en la boquilla como si estuvieran inflando un globo.

Para hacerlo correctamente tienes que seguir los siguientes pasos:

1. Toma aire por la boca.
2. Coloca la lengua detrás de los dientes superiores.
3. Imagina que estás pronunciando "TUuuuu" para expulsar el aire.

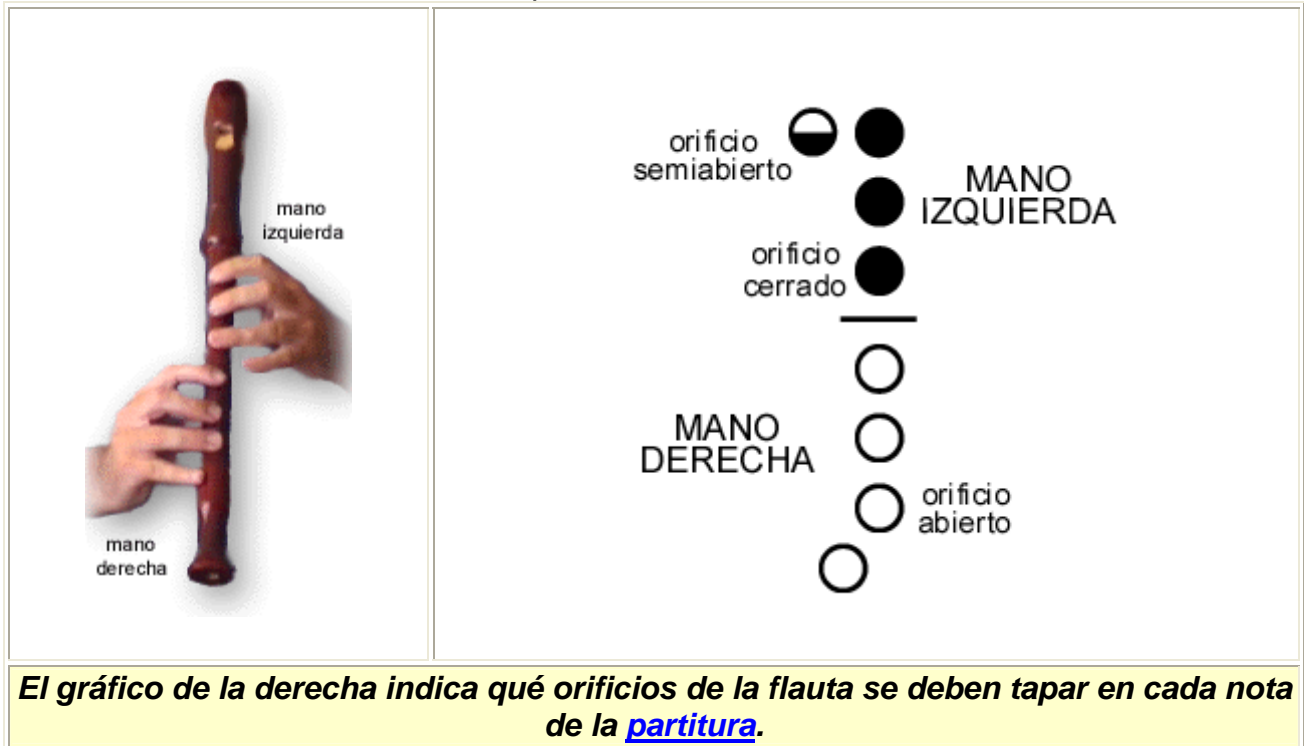


Observa este proceso en la animación superior

4. Ahora debes mantener una columna de aire regular mientras que la lengua deja paso a la emisión.
5. Para cortar el sonido, la lengua volverá a su posición inicial, detrás de los dientes superiores, cortando la emisión del aire.

Las manos

Coloca tu mano izquierda en la parte superior de la flauta, tapando los tres primeros orificios y el [portavoz](#) . La mano derecha se sitúa en la parte baja, colocando el dedo meñique en el último orificio.



El gráfico de la derecha indica qué orificios de la flauta se deben tapar en cada nota de la [partitura](#).



Los dedos deben tapar los orificios completamente. Para ello, no es necesario apretar demasiado. Simplemente deben cubrir suavemente con la yema hasta que no exista ningún escape de aire.

No separen demasiado los dedos del cuerpo de la flauta, de este modo podrás tocar con más rapidez y precisión.

El pulgar de la mano izquierda controla el orificio posterior de la flauta. Este orificio se llama **PORTAVOZ** y con él podremos cambiar la octava grave o aguda. Observa en la imagen de la derecha cómo debemos mover este dedo para abrir parcialmente el portavoz. El dedo no se separa del cuerpo de la flauta.



Digitaciones

REGISTRO GRAVE



DO

REGISTRO GRAVE



DO # RE b

REGISTRO GRAVE

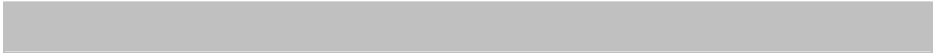


RE

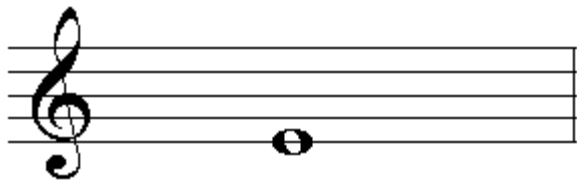
REGISTRO GRAVE



RE # MI b



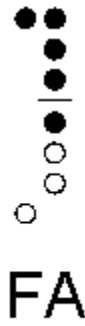
REGISTRO GRAVE



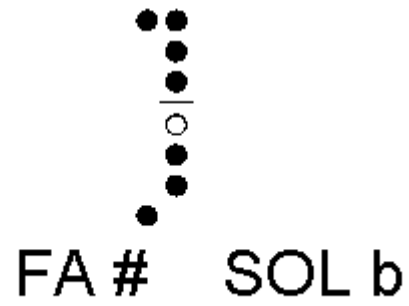
MI



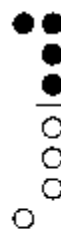
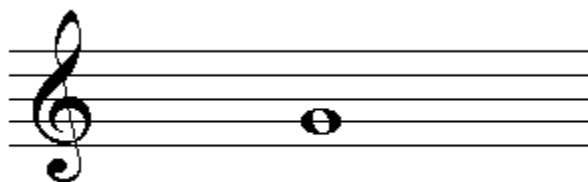
REGISTRO GRAVE



REGISTRO GRAVE



REGISTRO GRAVE



SOL

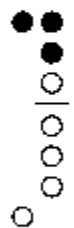
REGISTRO GRAVE



SOL #

LA b

REGISTRO GRAVE



LA

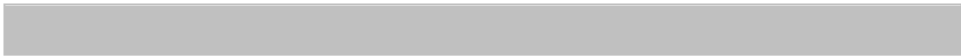
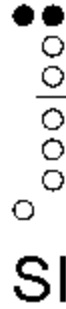
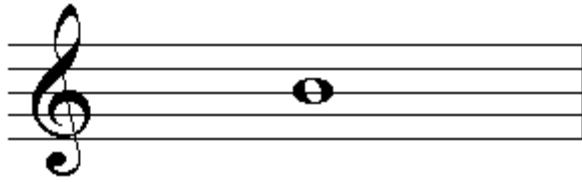
REGISTRO GRAVE



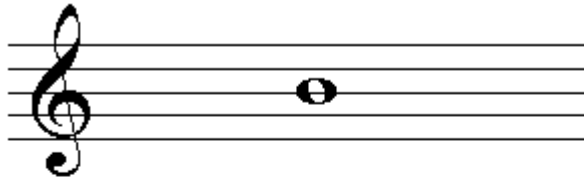
LA #

SI b

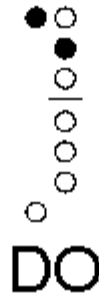
REGISTRO GRAVE



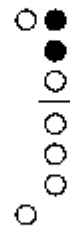
Digitación alternativa



REGISTRO AGUDO



REGISTRO AGUDO



DO # RE b

REGISTRO AGUDO



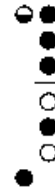
RE # MI b

REGISTRO AGUDO



MI

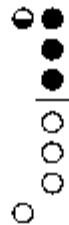
REGISTRO AGUDO



FA # SOL b



REGISTRO AGUDO



SOL

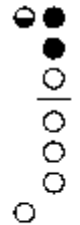
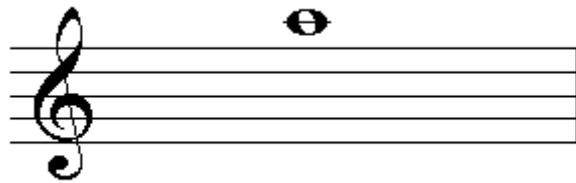


REGISTRO AGUDO



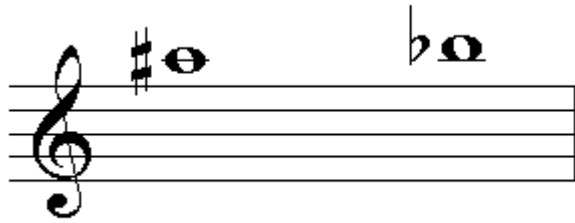
SOL # LA b

REGISTRO AGUDO



LA

REGISTRO AGUDO

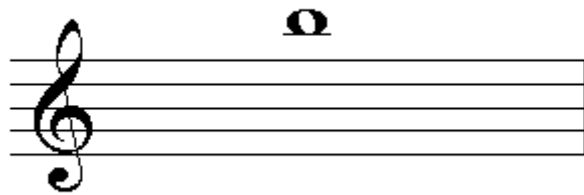


LA #

SI b

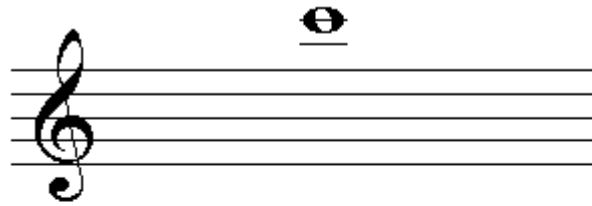


REGISTRO AGUDO

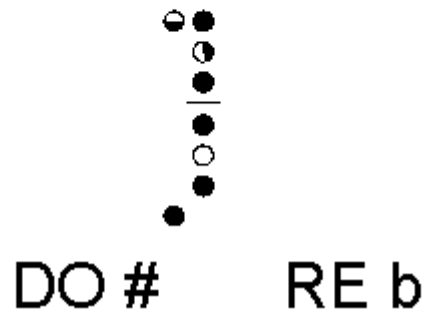


SI

REGISTRO AGUDO



REGISTRO AGUDO



http://www.juntadeandalucia.es/averroes/recursos_informaticos/concurso1999/1primario/index.htm

LA FLAUTA DULCE

Te gustaría aprender a tocar un instrumento musical? Si te gusta la música puedes aprender a interpretarla. La flauta dulce, como la que aparece en la figura es un sencillo instrumento, de los menos costosos. Si esta a tu alcance, aquí están las instrucciones para comenzar. Estas son algunas indicaciones que se deben considerar para obtener los sonidos musicales de la flauta:

El aire siempre debe ser soplado suavemente. Respira, y luego sopla suave.

Presiona los orificios de la flauta con las yemas de los dedos, no con la punta de ellos. Cada orificio debe cubrirse totalmente con la yema, de lo contrario el aire se fuga, produciendo sonidos desagradables o desafinados.

Coloca la lengua contra el paladar detrás de los dientes superiores y principia cada toma tratando de pronunciar la silaba *tu* o *du* soplando suavemente el aire. Como va viste cada sonido tiene un nombre de (do, re, mi, fa, sol, la, si). Observa los siguientes dibujos con las indicaciones.

Significa que debe estar cubierto con la yema del dedo.

Quiere decir que queda libre o destapado.

Se cubre solo la mitad.

La forma de tomar la flauta es fácil. Es parecido a tomar un refresco con popote o pajilla. La parte que va sobre los labios es la embocadura, esta se coloca suavemente sobre el labio inferior y Literalmente hacia adentro. Observa la colocación de los dedos de la mana derecha e izquierda sobre los agujeros u orificios.

Mano Izquierda: Los primeros tres dedos, a partir del índice, tocan la parte superior de los tres primeros orificios. El dedo meñique no se usa y el pulgar cubre el agujero inferior.

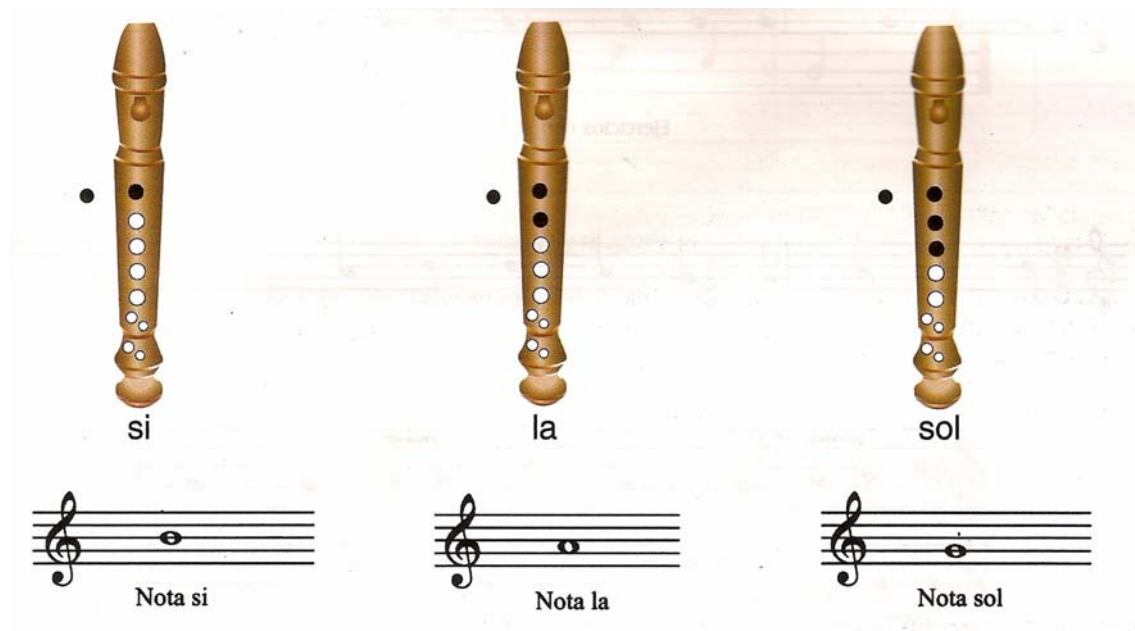
Mano derecha: Los cuatro dedos desde el índice, hasta el meñique cubren los siguientes agujeros. El pulgar derecho ayuda a sostener la flauta para dar libertad al resto de ambas manos.

Producción del sonido: sopla suavemente el orificio de la flauta que queda dentro de los labios. Se producen diferentes sonidos dependiendo de los agujeros que están descubiertos; por ejemplo, cuando se cubren todos, se obtienen sonidos suaves y bajos o graves; cuando solo se cubren uno o dos hoyos el sonido será agudo y alto.



NOTAS Si, La y Sol

Las tres primeras notas que se aprenderán en la flauta son **Si, La y Sol**. En seguida se presentan las posiciones de cada una de ellas tanto en la flauta como en el pentagrama.



Ejercicio con **Si**

Recuerda que una blanca dura dos tiempos



Ejercicio con **La**

No olvides que dos corcheas caben en un tiempo.



Ejercicios con **Sol**

Acuérdate que la redonda dura cuatro tiempos. (Suelta el aire poco a poco para que esta pueda durar su valor).



Ejercicios con Si, La, Sol.

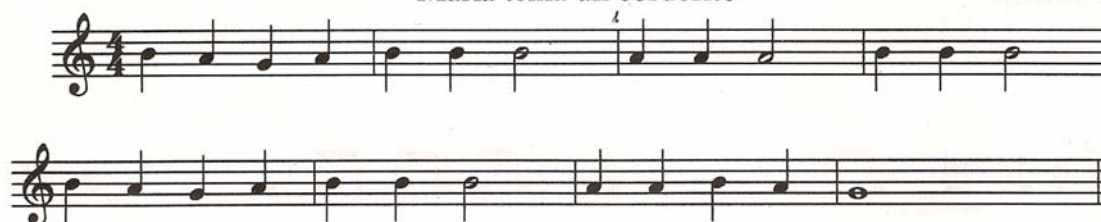


Melodías con Si, La, Sol.

Ejecuta la siguiente melodía con la flauta.

María tenía un corderito

Tradicional



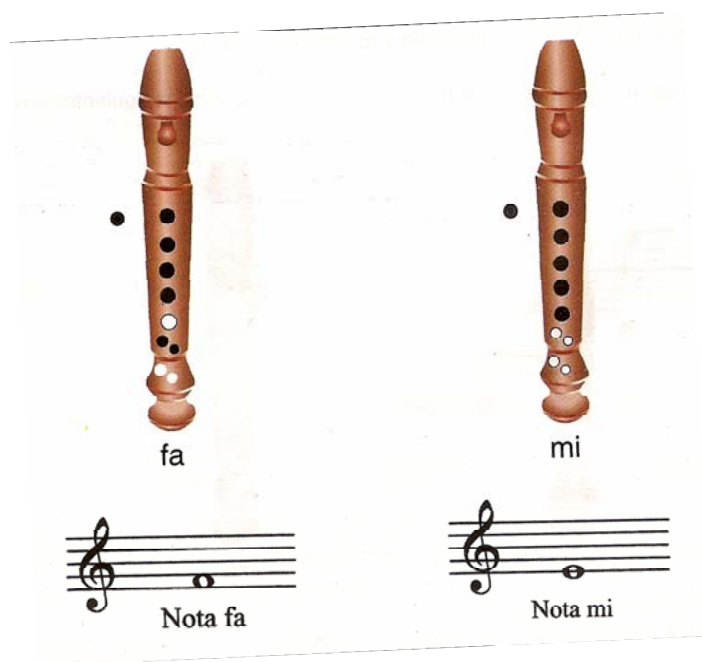
Campanas navideñas

Tradicional

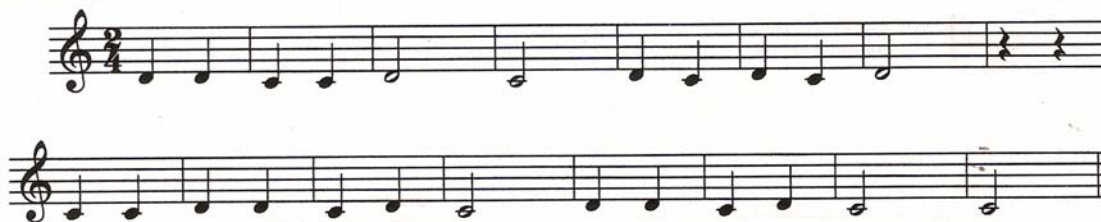


Himno a la alegría

L.V. Beethoven



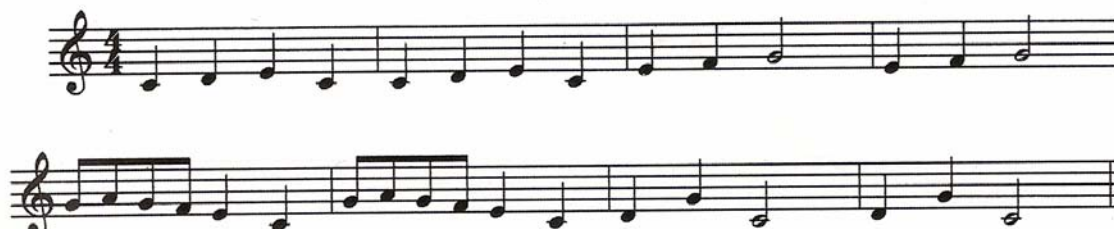
Ejercicios



Ejecuta las siguientes melodías con la flauta

Martinillo

Tradicional



Adorar al niño Venezuela



Cuando en un compás aparece una nota con bemol o sostenido y se repite en ese compás la misma nota, la alteración afecta también a la siguiente, a menos que se indique lo contrario

La ligadura de unión o prolongación une las notas del mismo nombre y de la misma altura, haciendo que la segunda nota no se repita sino que su valor se asume al valor de la primera y esta se prolongue.

O sole mio

The image displays a musical score for the song "O sole mio" in 4/4 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody is written in a simple, accessible style. The second and third staves continue the melody, with the third staff featuring a sharp sign (#) above a note, indicating a sharp or sostenido. The fourth staff concludes the piece with a double bar line. Ligatures (brackets) are used to connect notes of the same pitch across measures, illustrating the concept of note prolongation.

Existe una alteración del sonido llamada **sostenido** (#) la cual hace que la nota sea medio tono mas alta.

Campana sobre campana

Popular andaluza



The musical score consists of four staves of music in 2/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). The first staff begins with a treble clef and a key signature change to one flat. The second staff includes a first ending bracket labeled '1' and a second ending bracket labeled '2'. The third staff starts with a piano dynamic marking (*p*) and a first ending bracket labeled '1'. The fourth staff begins with a forte dynamic marking (*f*) and a first ending bracket labeled '2', concluding with a double bar line and the marking 'D.C.' (Da Capo).

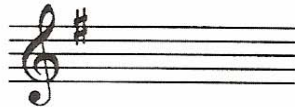
Campana sobre campana

Popular andaluza

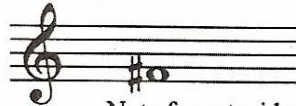


The musical score is written on four staves in 2/4 time, featuring a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes a melody line with notes and rests, and a corresponding guitar accompaniment line with chord diagrams. The first staff begins with a first ending bracket. The second staff includes a second ending bracket. The third staff starts with a dynamic marking of *p* (piano) and a first ending bracket. The fourth staff concludes with a second ending bracket and the instruction *D.C.* (Da Capo). The guitar accompaniment uses a variety of chord voicings, including triads and dyads, to support the melody.

Enseguida se presenta el fa #, que servirá para interpretar la siguiente melodía, en la cual todas las notas fa siempre son sostenidas, y para no estar poniendo el sostenido cada vez que aparezca esta nota, se escribe al principio, en la armadura.




Armadura de sol mayor
siempre se toca fa sostenido



Nota fa sostenido

La muñeca vestida de azul Tradicional



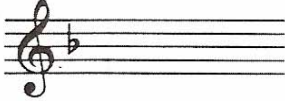

Al principio de la melodía el primer compás no está completo, no empieza en su primer tiempo, a esto se le llama *anacrusa*.

La víbora de la mar Tradicional

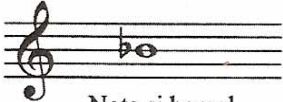


Otra alteración es el bemol \flat , el cual hace que el sonido baje medio tono. El si \flat es la nota que servirá para interpretar una melodía típica estadounidense: *La marcha de los santos*.

Enseguida se presentan tanto la posición de la nota si, como la armadura que te indica que todos los si \flat de la pieza son bemoles.




Armadura de fa mayor
siempre se toca si bemol



Nota si bemol

La marcha de los santos Tradicional



Nota sol sostenido

Las mañanitas

Tradicional

The musical score for 'Las mañanitas' is written in a single system of eight staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piece continues with a series of eighth and quarter notes, including a dotted quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The melody concludes with a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The score is presented in a clean, black-and-white format on a white background.

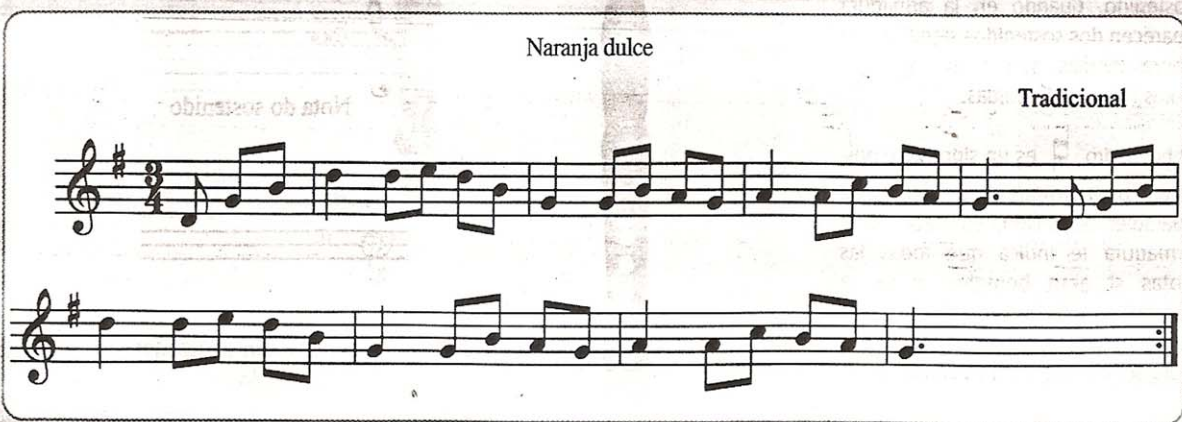
El sonido mi agudo, en la flauta se ejecuta poniendo casi la misma posición que con el mi grave que tú ya conoces, sólo que tendrás que destapar la mitad del orificio de atrás y hacer un poco más de presión de aire. Ten cuidado de no soplar demasiado fuerte porque podrías hacer que se desafine el sonido.



Ejercicio con las notas do, re, mi agudos




• Ejecuta las siguientes melodías con la flauta.

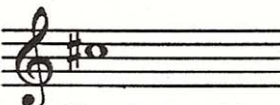


La cucaracha

Tradicional

Para interpretar la siguiente melodía debes aprender una nota más: Do sostenido. Cuando en la armadura aparecen dos sostenidos significa que ahora tendrás que tocar todas las notas fa y do sostenidas.

El becuadro  es un signo que nos sirve para romper el efecto de cualquier alteración, es decir, si la armadura te indica que todas las notas si eran bemoles, y se te presenta un si con un becuadro, éste rompe el efecto y se convierte en la nota si natural que tú ya conoces.



Nota do sostenido



Armadura de re mayor siempre son sostenidos el fa y el do

De colores

A musical score for the song 'De colores' in 3/4 time, featuring five staves of music. The first staff is in C major with a treble clef. The second staff changes to D major (two sharps). The third and fourth staves continue in D major. The fifth staff concludes the piece with a double bar line. The melody is simple and repetitive, consisting of eighth and quarter notes.

Recuerda: Si la armadura lleva fa y do sostenidos, éstos siempre serán así.

A photograph of a didgeridoo, a traditional Australian wind instrument, is shown vertically. To its right is a musical staff with a treble clef and a sharp sign on the second line, indicating the note F#4. Below the staff, the text reads "Nota fa sostenido agudo".

" Manual de Guitarra "



Lección 1 "La guitarra"

Lección 2 "Principios básicos de solfeo y cifrado"

Lección 3 "Construcción de acordes"

Lección 4 "Inversión de acordes"

Lección 5 "Mano derecha"

Cancionero

Lección 1ª " La Guitarra"

1.-Introducción:

La guitarra forma parte de la familia de los instrumentos de cuerda y se puede decir que, hoy día, es el instrumento más extendido por todo el mundo. Sus orígenes no están muy claros. Existen teorías que defienden que el instrumento antecesor de la guitarra fue introducido en España durante la invasión de los moros en el Siglo VIII, sin embargo, otras teorías defienden que sus orígenes se remontan hasta la época de los griegos, los cuales crearon un instrumento con cierta apariencia a la guitarra actual aunque de bordes rectos y 4 cuerdas que fue copiado y modificado por los romanos y que, según otros autores, fue el que se introdujo en España por el año 400 a.c.

Pero también existen documentos que prueban que en época de los Hititas (1.300 a.c.), ya existía un instrumento de 4 cuerdas que, además, presentaba unos bordes curvos.

Sea cual sea su origen, fue a finales del Siglo XVIII y principios del Siglo XIX cuando apareció la primera guitarra con una apariencia muy similar a la actual guitarra clásica, de la cual han derivado las demás guitarras que, hoy en día, existen (acústica, eléctrica, etc.). Destacan fabricantes como Antonio Torres, quien implantó el diseño de los refuerzos en abanico por la parte inferior de la tapa e introdujo una caja más grande, aunque del mismo peso y con curvas más amplias allá por el año 1.780. Desplazó el puente a una posición más alta y aumentó la profundidad de la caja. Hoy día la mayoría de los fabricantes utilizan las modificaciones introducidas por Torres. Las guitarras de flamenco presentan algunas diferencias con respecto a la guitarra clásica o española: menor altura de las cuerdas que facilitan la percusión y la velocidad, mayor ligereza y una o dos placas llamadas golpeadores que protegen la caja.

2.-Estructura de la guitarra:

La guitarra clásica moderna consta de los siguientes elementos:

Vista Posterior y Lateral



Elementos

.-Cuerdas: La guitarra clásica consta de seis cuerdas que toman su nombre según el sonido que producen cuando se tocan al aire y se enumeran desde abajo hacia arriba (tomando como referencia la posición normal de coger la guitarra para tocar), de la siguiente forma:

- 1ª Cuerda: Sonido al aire Mi
- 2ª Cuerda: Sonido al aire Si

- 3ª Cuerda: Sonido al aire Sol
- 4ª Cuerda: Sonido al aire Re
- 5ª Cuerda: Sonido al aire La
- 6ª Cuerda: Sonido al aire Mi

La 1ª cuerda es la de grosor más fino. El grosor va aumentando progresivamente desde la 1ª a la 6ª, siendo esta la más gruesa. Antiguamente se fabricaban a partir de tripa de animal, pero en la actualidad el material que se utiliza es el nylon. La 4ª, 5ª y 6ª son de hilos muy finos de nylon envueltos en metal. La 1ª cuerda (por ser la más fina) y la 4ª cuerda (por tener la envoltura de metal más fina), son las que más tienden a romperse por la tensión que adquieren.

El tiempo de vida de las cuerdas es muy variable, dependiendo de la calidad de las cuerdas, uso del instrumento, etc. Por lo general, unas cuerdas en buen estado pueden durar unos 4-5 meses si son de buena calidad y se le da bastante uso al instrumento. Se pueden utilizar algunos trucos como el de frotar las cuerdas con un paño impregnado en jabón de sosa cáustica y luego secarlas bien cuando las cuerdas están un poco sordas, con esto se consigue alargar un poco más su buen estado, pero lo ideal es cambiarlas completamente.

Un aspecto muy importante de las cuerdas es su correcta afinación, tema que desarrollaré más adelante. Otro aspecto muy importante a tener en cuenta es que si se va a guardar el instrumento sin utilizarlo durante algún tiempo, conviene aflojar las cuerdas, ya que si se guarda con las cuerdas tensas nos podemos encontrar, al ir a cogerlo, que la tensión ha hecho que el puente se haya despegado unos milímetros de la caja. También se debe colocar la guitarra en posición vertical inclinada unos 15º hacia atrás, de manera que la boca y las cuerdas queden de frente.

.-Clavijero: Su función es la de sostener y tensar las cuerdas, para ello consta de un mecanismo compuesto por un tornillo (sin fin) que hace girar un eje donde van enrolladas las cuerdas. Estos ejes poseen un agujero central por el que se introduce el extremo de la cuerda, de manera que sin hacer ningún nudo, se vuelve a introducir por el agujero. De esta forma al darle vueltas a la clavija, la cuerda se va tensando sobre sí misma repartiendo el tensado sobre toda la extensión de la misma, con lo que es más difícil que se rompa que si la tensión estuviera solamente repartida en un punto.

Es muy importante mantener en buen estado las clavijas, es una zona muy delicada ya que soportan una gran tensión. Para mantenerlos limpios y suaves se puede emplear cualquier spray de aceite desengrasante, teniendo la precaución de secar bien después para que el aceite no penetre en la madera y no queden restos, para que las partículas de polvo no formen ninguna masa de suciedad.

.-Cejuela: Es una pieza de forma alargada que va incrustada entre el clavijero y el mástil de hueso o madera dura. Sirve de puente a las cuerdas, permitiendo la separación entre ellas y fijándolas gracias a unas ranuras que lleva en su parte superior. La mayor o menor altura de la Cejuela regula la suavidad o dureza del instrumento. Es muy importante que las ranuras de este puente estén en perfecto estado, su deterioro por el tiempo, etc. ocasiona que las cuerdas se aproximen más hacia el mástil, lo que puede ocasionar que al vibrar las cuerdas rocen con los trastes (cerdean) produciendo distorsiones en el sonido.

.-Diapasón: Es una pieza alargada de madera y forma aplanada que cubre el Mástil por la parte superior. Está dividido en espacios delimitados por unas barritas incrustadas de metal llamadas "**Trastes**", generalmente a estos espacios también se les llama Trastes. Cada traste representa una nota musical, al igual que ocurre por ejemplo en un piano, donde cada tecla representa una nota (blancas=notas naturales, negras=sostenidos). La progresión dentro de la escala musical que siguen los trastes es de un semitono o 1/2 tono. Lo podemos ver más claramente en el siguiente gráfico:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI
SI	DO	DO#	RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI
SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL
RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE
LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA
MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI

Esta sería una representación gráfica con sostenidos del Diapasón desde el traste 1º hasta el 12, se podría realizar uno igual sustituyendo los sostenidos por su bemol correspondiente (por ejemplo en lugar de Fa# sería Solb). Podéis observar que al llegar al traste 12 se repiten los sonidos pero a una octava más alta.

Un dato muy importante a tener en cuenta con respecto a los trastes, es que cuando se pisan con los dedos, se debe hacer lo más cerca posible a la varilla metálica, ya que lo que hace obtener el sonido de la nota deseada no es el contacto de la cuerda con el traste, sino el contacto de la cuerda con la varilla metálica.

Por ejemplo si queremos obtener el sonido Fa en la 6ª cuerda, el lugar correcto donde se debe pisar es el marcado con un círculo rojo, cómo se puede ver el círculo está lo más cerca posible a la varilla, con lo que la presión es muy suave y el sonido más limpio que si se hiciera más al centro del traste.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI
SI	DO	DO#	RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI
SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	DO#	MI	FA	FA#	SOL
RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE
LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA
MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI

Los trastes, sobre todo en las guitarras que usan cuerdas metálicas, también tienen su desgaste; cuando este desgaste es muy superficial, se puede recurrir a quitar todas las cuerdas y lijar ligeramente la superficie de los trastes con papel de lija fino (metálica), teniendo la precaución de que el lijado sea por igual, quedando los trastes todos al mismo nivel. Pero cuando el desgaste es más profundo se debe recurrir a cambiar todos los trastes, normalmente se deben cambiar una vez al año (dependiendo del uso de la guitarra), y esto es conveniente que lo realice una persona con experiencia.

.-Cuerpo: El cuerpo o caja de resonancia es la parte principal y fundamental de la Guitarra, está formado por la tapa superior o tapa armónica, la tapa inferior y los costados. Es el encargado de amplificar los sonidos que se producen al tocar las cuerdas, cuando estas se golpean se produce una vibración que es recogida por el puente y se transmite a la tapa del cuerpo (que debe ser de una madera blanda), la vibración que produce esta tapa es recogida y amplificada por el cuerpo de la guitarra, sonido que sale a través de la **boca**.

En la calidad del sonido influyen muchos aspectos, calidad de la madera, barnices, calidad de las cuerdas, dimensiones del cuerpo, etc.

.-Puente: Pieza alargada y estrecha situada sobre la Tapa Armónica a poca distancia de la Boca, es donde se fijan las cuerdas antes de colocarlas y tensarlas en el clavijero. El sistema de colocación es similar al del clavijero: se introduce el extremo de la cuerda por los agujeros que hay situados en el puente, este extremo se vuelve sobre si mismo con 2-3 vueltas sobre la cuerda, de manera que el extremo quede situado en la parte inferior del puente con la punta hacia abajo. Tensando la cuerda para que no se suelte del puente se lleva el otro extremo hacia el clavijero y se tensa como se explicaba anteriormente. Para graduar la altura de las cuerdas en la parte superior del puente nos encontramos con una pieza de hueso o pasta llamada **Selleta**.

Hasta ahora hemos visto los componentes que forman la guitarra clásica o española, pero estos componentes suelen tener algunas modificaciones en el resto de guitarras, y también aparecen otros que no tiene la guitarra clásica.



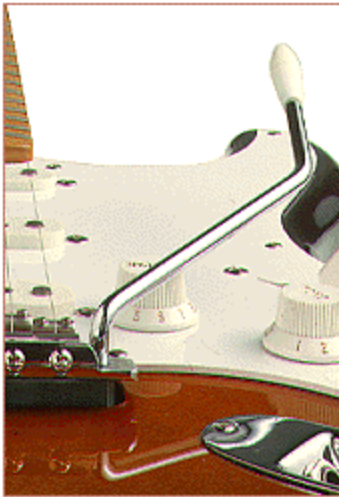
.-Cuerdas metálicas: El material de estas cuerdas suele ser el acero, son características de las guitarras acústicas, eléctricas y bajos (estos poseen sólo 4 cuerdas y son más gruesas). Las guitarras acústicas, además de poseer las cuerdas metálicas, tienen un cuerpo más grande que el de las guitarras clásicas, lo que proporciona un sonido más fuerte. Nos podemos encontrar guitarras acústicas de 6 y 12 cuerdas.

.-Este clavijero es el típico de las guitarras eléctricas y bajos, el sistema de fijación de las cuerdas es similar al del clavijero de la guitarra clásica.



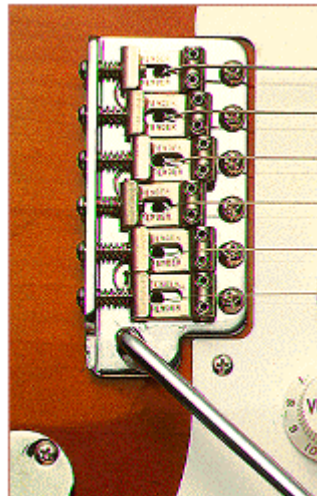
.-Estos controles nos lo vamos a encontrar principalmente en las guitarras eléctricas y bajos. Sirven para controlar el nivel de agudos y graves, y el volumen. Algunas guitarras acústicas y clásicas también se pueden amplificar, aunque el sistema de controles que llevan esas guitarras son diferentes tienen la misma función. También se puede observar la palanca del Selector, cuya función es la de activar las diferentes pastillas.

.-Pastillas magnéticas: Son las encargadas de recoger el sonido producido por las cuerdas y transmitirlos a un amplificador. Generalmente las guitarras eléctricas tienen más de 1 pastilla.



.-Palanca del Trémolo: Sirve para modificar la altura sonora de las notas mientras se toca. Si se sube se tira hacia atrás del puente, con lo cual se estiran las cuerdas y se sube de tono, si se baja disminuye la tensión de las cuerdas y baja de tono. Se usa principalmente para crear efectos de distorsión y también para efectos de vibración

.-Este es el puente característico de las guitarras eléctricas. Su sistema de fijación es distinto al de las guitarras clásicas. Se puede ver también donde se inserta la Palanca del Trémolo.



También existen una serie de accesorios como puede ser un *Amplificador de Sonidos*, característico y necesario para las Guitarras Eléctricas y Bajos, aunque también se pueden conectar a él las Guitarras Acústicas y Españolas. Otro accesorio muy utilizado

es la *Pedalera de Efectos* que se conecta entre el Amplificador y la Guitarra, nos permite crear un gran número de efectos como Distorsiones, Coros, etc. En definitiva una gran variedad de accesorios que nos permiten ajustar y modificar el sonido a nuestras preferencias.

3.-Posición con la Guitarra:

La posición ideal para tocar la guitarra es sentado en una silla no muy alta, donde la pierna derecha debe estar haciendo contacto con el suelo y la pierna izquierda debe estar por encima del plano del suelo, apoyada sobre un soporte especial, banco, etc.

De esa manera apoyamos la guitarra (por su parte inferior) sobre la pierna derecha y a la misma vez sobre la pierna izquierda (que como hemos dicho anteriormente debe estar más elevada) por el costado que está aproximadamente a la altura de la boca, aprovechando la curva.



Esta posición no se toma de forma caprichosa, si apoyáramos solamente la guitarra sobre la pierna derecha aprovechando la curvatura de los costados (postura que parece ser más cómoda y muy utilizada), no obtenemos las ventajas que nos da la posición correcta además de que la guitarra está más inestable al contar solamente con un punto de apoyo.

Con la posición correcta estamos obteniendo dos puntos de apoyo: la guitarra descansa sobre la pierna izquierda (que está elevada) y a la misma vez se apoya por su parte inferior sobre la pierna derecha. A la misma vez el fondo de la guitarra se apoya ligeramente contra el cuerpo, mientras que con el brazo derecho estamos también haciendo sujeción por el arco superior. Uno de los aspectos más importantes, es que con esta posición se consigue sujetar de manera estable la guitarra y el mástil queda más cerca de nuestro cuerpo, con lo que la mano izquierda puede desplazarse fácilmente a lo largo de él.

4.-Posición y numeración de la mano derecha:

Como se ha dicho anteriormente, el antebrazo se apoyará sobre la caja de la Guitarra. La posición de la mano será arqueada intentando evitar la rigidez de la muñeca, dedos, etc. Cuando utilizamos una técnica de rasgueado debemos actuar principalmente con la articulación de la muñeca y si utilizamos una técnica de arpeggios la articulación que actúa es la de los dedos intentando evitar en las diferentes técnicas que actúe todo el brazo.

La posición correcta donde debe tocar la mano derecha es sobre la boca de la guitarra dejando libre aproximadamente la mitad de esta, es decir, no ocupar con la mano derecha toda la boca de la guitarra. Aunque si queremos obtener otros efectos de sonido podemos desplazar la mano derecha hacia el mástil de la guitarra (sonido más suave) o bien hacia el puente (sonido más seco y metálico).

Los dedos de la mano derecha los vamos a numerar de la siguiente manera:

Pulgar: Con la letra **P**
Índice: Con la letra **I** o con el número "1"
Medio: Con la letra **M** o con el número "2"
Anular: Con la letra **A** o con el número "3"
Meñique: Con el número "4"

Cuando utilizamos técnicas de rasgueo, ya sea con púa o con los dedos, las cuerdas se tocan indistintamente hacia arriba o hacia abajo. Ahora bien, si utilizamos técnicas de Arpeggios, es importante tener en cuenta que las cuerdas que se tocan con el dedo pulgar siempre se tocan hacia abajo, mientras que las cuerdas que se tocan con los dedos restantes se tocan hacia arriba.

5.-Posición y numeración de la mano izquierda:

Los dedos de la mano izquierda los vamos a numerar de la siguiente manera:

Índice: Con el número **1**
Medio: Con el número **2**
Anular: Con el número **3**
Meñique: Con el número **4**

La teoría dice que el dedo pulgar de la mano izquierda debe apoyarse en la parte posterior del mástil y nunca debe asomar por la parte superior, pero también os puedo decir que en algunas ocasiones, los grandes guitarristas han utilizado el dedo pulgar asomando por la parte superior para pisar la 6ª cuerda y utilizar el resto de los dedos para completar un acorde ciertamente complicado.

De momento nosotros nos vamos a basar en la teoría y seguiremos la norma de que no debe asomar por la parte superior. También debe estar siempre a la misma altura que el dedo número dos, es decir, si ponemos la mano en la posición como si tuviera cogido el mástil debemos observar que el dedo pulgar está justo enfrente del dedo número dos independientemente de la posición de los otros dedos.

Todos los dedos deben estar a la misma distancia de las cuerdas incluido el número 4, para ello deberemos girar un poco la muñeca. A la misma vez debemos conseguir que los dedos formen un pequeño arco para poder pisar las cuerdas, esto también se consigue con el movimiento de muñeca.

La forma correcta en que los dedos toman contacto con la cuerda es con la yema de los dedos y como comentaba anteriormente lo más cerca posible de la varilla de metal (traste), si por el contrario el contacto con la cuerda lo hacemos más hacia el espacio entre las varillas, la presión deberá ser mayor y se pueden producir sonidos desagradables. Debemos recordar que el sonido de la nota deseada lo produce el contacto de la cuerda con la varilla metálica no con el espacio.

Para poder conseguir un sonido nítido es necesario una buena sincronización de la buena colocación de los dedos (arqueados, misma altura hacia las cuerdas, dedo pulgar enfrentado a dedo número dos), toma de contacto correcta con las cuerdas (yema de los dedos, lo más cerca posible de la varilla), y evitar que las cuerdas puedan rozar en la mano (posición arqueada).

Es muy importante conseguir una posición adecuada de las manos, aunque al principio es una tarea que nos va a resultar monótona a la larga nos va a permitir conseguir los objetivos que buscamos.

6.-Afinación de la Guitarra:

Ya sea para el estudio, práctica, etc. la guitarra debe estar afinada correctamente, tanto para evitar notas o sonidos deformados como para evitar crear malos hábitos sonoros. El sistema que considero ideal para la afinación de la guitarra es el "**Afinador Electrónico**", es un aparato pequeño cuyo precio oscila entre las 2.000-4.000 pesetas.

Este afinador viene preparado para afinar por el sonido que recibe a través de un pequeño micrófono incorporado o bien se le puede conectar directamente una guitarra eléctrica, acústica si tiene pastilla, bajos, etc.

El método es muy fácil, basta con pulsar la cuerda que queremos afinar, el afinador nos indicará si efectivamente esa es la cuerda, si señala otra habrá que girar la clavija correspondiente hasta que señale la cuerda que queremos afinar. Una vez que señala la cuerda correcta suele tener tres indicadores que nos pueden indicar lo siguiente: el **central** que suele ser de **color verde** nos indicará que está correctamente afinada, el de la **derecha**

de **color rojo** indica que está más aguda por lo que habrá que aflojar un poco la clavija y el de la **izquierda** también de **color rojo** que indica que está más grave, por lo que habrá que apretar un poco más la clavija, es decir, hay que conseguir que nos dé el central de color verde. La mayoría de las pedaleras de efectos de sonido traen incorporado un afinador.

Otro método de afinación que requiere más práctica y sobre todo más educación del oído es el que utiliza un **Diapasón**, este aparatito nos da la nota La, que como ya sabemos es la que produce la 5ª cuerda de la guitarra al aire. Un método casero lo podemos encontrar en el teléfono, el sonido que nos da al descolgar que indica línea tiene la misma frecuencia que el Diapasón.

Una vez que hemos afinado la 5ª cuerda con el mismo sonido que nos da el Diapasón debemos afinar el resto de las cuerdas a partir de esta de la siguiente forma:

- 6ª cuerda: Con el 5º traste pisado debe sonar igual que la 5ª cuerda al aire.
- 4ª cuerda: Igual sonido que la 5ª cuerda con el 5º traste pisado.
- 3ª cuerda: Igual sonido que la 4ª cuerda con el 5º traste pisado.
- 2ª cuerda: Igual sonido que la 3ª cuerda con el 4º traste pisado.
- 1ª cuerda: Igual sonido que la 2ª cuerda con el 5º traste pisado.

Otro método que suelen utilizar los músicos experimentados consiste en mutar la cuerda que quieren afinar y tocar, de manera que el sonido que se produce es como un sonido muy fino y metálico, si este sonido es continuo está bien afinada, si por el contrario presenta ligeras oscilaciones hay que ajustar su afinación. Pero como decía al principio, para mí el sistema ideal es un afinador electrónico, sobre todo cuando se está empezando a practicar este instrumento, ya que es el que nos va a permitir una afinación exacta.

Un dato a tener en cuenta a la hora de afinar la guitarra y que también debemos de tener en cuenta a la hora de cambiar las cuerdas, es no hacerlo de una manera seguida, es decir, empezar por la 1ª cuerda y terminar en la 6ª o viceversa. Conviene hacerlo una cuerda sí y otra no y luego las que hemos ido dejando entre medias, sobre todo en el caso de las guitarras eléctricas con puente basculante, estas guitarras tienen un sistema de microafinación y si se hacen todas seguidas conforme se van afinando las cuerdas las 2-3 anteriores se van desafinando debido a los cambios de tensiones entre el mástil y el puente.

En el caso de cambio de cuerdas, no es conveniente quitar todas y poner todas las nuevas a la vez, conviene quitarlas y ponerlas una a una para evitar los cambios de tensiones bruscos en el mástil.

Lección 2ª: "Principios básicos de Solfeo y Cifrado"

1.-Solfeo:

No es necesario tener unos conocimientos muy amplios de Solfeo para poder tocar la guitarra, hay muchas personas que han aprendido las posiciones de los acordes, han educado su oído musical y tocan de maravilla, de hecho algunos de los grandes guitarristas tienen unos conocimientos muy básicos.

Estos conocimientos básicos así como poder interpretar pentagramas y Tablaturas, os va a ayudar enormemente al avance de vuestro aprendizaje y perfeccionar vuestros conocimientos.

Lo primero y fundamental que debemos conocer son las notas musicales, estas son 7: Do, Re, Mi, Fa, Sol, La y Si. La progresión que siguen así como la distancia entre ellas las podemos recoger en este gráfico:

	Do#	Re#		Fa#	Sol#	La#		
Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do	
	1	1	1/2	1	1	1	1/2	

Figura 1

O bien este otro:

	Reb	Mib		Solb	Lab	Sib		
Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do	
	1	1	1/2	1	1	1	1/2	(Tonos)

Figura 1

La Diferencia entre uno y otro es que en el primero nos encontramos los semitonos representados en sostenidos y en el segundo representados en bemoles. Estas notas se pueden ver muy bien representadas en el piano, donde las teclas blancas hacen referencia a las notas musicales y las negras se corresponden con los sostenidos o bemoles.

Estos gráficos vienen a decir lo siguiente:

- De **Do** a **Re** va 1 Tono: En medio se encuentra el semitono **Do# ó Reb**
- De **Re** a **Mi** va 1 Tono: En medio se encuentra el semitono **Re# ó Mib**
- De **Mi** a **Fa** va 1/2 Tono: No existe semitono intermedio
- De **Fa** a **Sol** va 1 Tono: En medio se encuentra el semitono **Fa# ó Solb**
- De **Sol** a **La** va 1 Tono: En medio se encuentra el semitono **Sol# ó Lab**
- De **La** a **Si** va 1 Tono: En medio se encuentra el semitono **La# o Sib**
- De **Si** a **Do** va 1/2 Tono: No existe semitono intermedio

La música es un lenguaje universal que se puede escribir, de manera que pueda ser entendido sin ser oído. **Los pentagramas** están formados por plantillas de 5 líneas, a las que se le pueden unir líneas adicionales (fragmentos de líneas por arriba o por abajo para escribir las notas que se salen de la escala del pentagrama) cuando se representen notas muy agudas o graves. Un pentagrama está dividido en compases que se representa por líneas verticales que van dividiendo el pentagrama e indican periodos de tiempo iguales en que se divide una frase musical.

Al principio del pentagrama nos vamos a encontrar dos números escritos uno sobre el otro, que nos indica cuántas partes tiene un compás, su tiempo lo determina 2,3 o 4 movimientos simétricos de la mano.

El compás sirve para concretar la duración de las notas, nos podemos encontrar un compás de 4:4 (también llamado de compasillo que puede venir representado con una "C"), compases de 3:4, de 2:4 (también llamado binario que puede venir representado con una "C" atravesada por una rayita vertical), compases de 6:8.....etc.

Como hemos comentado el compás determina la duración de las notas, ya que dentro de un compás, el valor total de las notas y símbolos no puede ser superior al valor del compás. Por ejemplo tenemos el compás de compasillo (4 por 4), esto quiere decir que en ese compás nos vamos a encontrar por ejemplo una **redonda** (que tiene valor cuatro), o cuatro **negras** (cada una tiene valor 1), o dos **blancas** (cada una tiene valor dos). O bien nos podemos encontrar 3 negras y un silencio de negra, o dos blancas y un silencio de blanca.

Si tuviéramos un compás de 3:4 no nos podremos encontrar una redonda, porque el valor de la redonda es 4, y el compás indica que no puede superar la duración 3, sí podríamos encontrarnos 3 negras o una blanca y una negra, o una blanca y un silencio de negra.....etc.

Resumiendo, un pentagrama está formado por una planilla de 5 líneas horizontales que está dividido en compases representados por líneas horizontales. El tiempo del

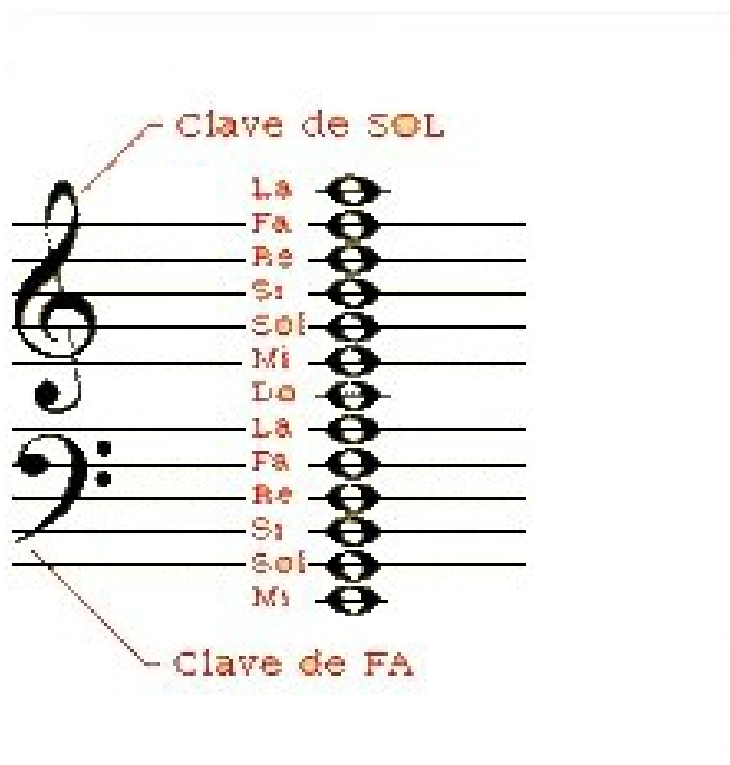
compás viene determinado al principio del pentagrama por un número escrito sobre otro, ese número indica que cada compás (espacio entre dos líneas verticales) es el total de la duración de notas y símbolos que están escritos en ese compás.

Sobre las líneas del pentagrama y sus espacios es donde vamos a escribir las notas y demás signos musicales. Estos pueden ser:

-Claves: Al principio de la plantilla nos vamos a encontrar una clave que nos va a indicar la posición de las notas en el pentagrama, existen dos claves:

Clave de Sol: Cuando aparece la clave de Sol al principio del pentagrama, nos indica que la nota Sol, se sitúa justo sobre la 2ª línea de la plantilla empezando por abajo, y a partir de ahí hacia arriba y hacia abajo se colocan el resto de las notas siguiendo la escala.

Clave de Fa: Indica que la nota FA se sitúa sobre la 4ª línea y todas las demás según esa referencia.



Para guitarra nos vamos a encontrar solamente partituras en clave de Sol, el bajo utiliza la clave de Fa y otros instrumentos como puede ser el piano utiliza ambas claves, la clave de Sol sería para la mano derecha y la clave de Fa para la mano izquierda.

-Notas: Es importante saber 3 cosas con respecto a una nota: su tonalidad, su duración y cuándo hay que empezar a tocarla. Hay 7 valores diferentes de duración de una nota, desde la "redonda" hasta la "semifusa". Sin embargo su duración no sólo depende de la

nota que sea, sino también del compás de la pieza musical, una redonda durará más en un tema de aire lento que en un tema de aire rápido.

Esquemáticamente se puede decir que:

Redonda (valor 4)	Blanca (valor 2) Blanca	Negra (valor 1)	Corchea (valor 1/2)	Cada corchea equivale a 2 Semicorcheas.....
		Negra	Corchea	
		Negra	Corchea	
		Negra	Corchea	

Una redonda equivale a dos blancas, una blanca a dos negras, una negra a dos corcheas, una corchea a dos semicorcheas, etc. O lo que es igual, una redonda equivale a dos blancas o cuatro negras u 8 corcheas.....y así sucesivamente.

Si una nota va seguida de un puntillo, su valor de tiempo aumenta una mitad. Por ejemplo una blanca seguida de un puntillo, equivale a una blanca más una negra. También nos podemos encontrar que dos notas de la misma tonalidad están unidas por una línea curva, esta línea se conoce con el nombre de ligadura y su función también es la aumentar la duración de la nota, por ejemplo 2 negras ligadas equivalen a una nota blanca.

-Silencios: Al igual que las notas tienen su duración, también existen una serie de símbolos que indican un silencio, como su propio nombre indica no existe ningún sonido, pero sí hay que respetar su duración.

SILENCIOS de:



-Alteraciones: Las alteraciones son otros de los símbolos que nos podemos encontrar en un pentagrama. Al principio o a lo largo de un pentagrama nos podemos encontrar sobre una línea de la planilla o bien sobre un espacio un símbolo de sostenido (#) o un bemol (b), esto quiere decir que durante toda la pieza o hasta que encontremos un símbolo que anule lo anterior la nota que corresponde tiene una alteración. Supongamos que nos

encontramos el símbolo (#) sobre la 2ª línea del pentagrama, nos indica que la nota que se debe tocar cada vez que corresponda no es Sol, sino Sol#.

En el pentagrama también nos podemos encontrar otros signos como por ejemplo la doble barra con 2 puntos, cuando llegamos a esa situación nos indica repetición, tendremos que repetir desde el comienzo (si no hubiera ninguna otra indicación), hasta el final. También nos podemos encontrar abreviaturas como D.C. (Da Capo), o letras que nos indican la fuerza de la pieza musical, por ejemplo la letra "p" indica piano=dulce, "pp" indica pianissimo=muy dulce, "f" indica fuerte y "ff" fortísimo. Estas indicaciones pueden ir acompañadas de los signos "<" y ">", que indican de menos a más fuerte o viceversa.

El aire de una pieza suele venir indicado con palabras italianas como Lento, Adagio, Andante, Moderato, Allegro, etc.

2.-Cifrado Musical:

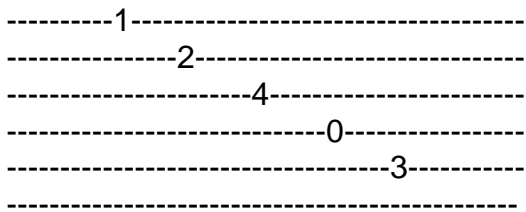
Para facilitar el estudio de la Guitarra y no sólo de la Guitarra sino de todos los instrumentos de cuerda, desde hace mucho tiempo se utiliza la sustitución de las notas musicales por número, lo que conocemos con el nombre de Cifrado o Tablatura.

El Cifrado de las notas musicales se representa sobre una plantilla de seis líneas, cada una de estas líneas representa una cuerda de la Guitarra y se leen en el siguiente orden teniendo en cuenta que la posición de referencia es cogiendo la guitarra para tocar, por lo que la 1ª línea que equivale a la 1ª cuerda es la que se encuentra abajo y el resto hacia arriba.

1ª	línea	equivale	a	la	1ª	cuerda
2ª	línea	equivale	a	la	2ª	cuerda
3ª	línea	equivale	a	la	3ª	cuerda
4ª	línea	equivale	a	la	4ª	cuerda
5ª	línea	equivale	a	la	5ª	cuerda
6ª	línea	equivale	a	la	6ª	cuerda

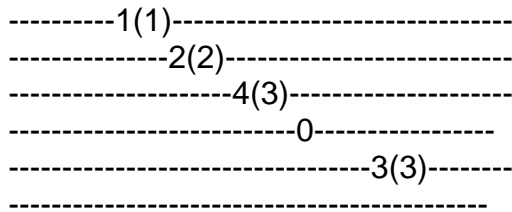
Sobre estas líneas que representan las cuerdas se escriben los números que representan las notas musicales, pero a la misma vez que representan la nota musical también indica el Traste (espacio del Diapasón) donde debe de pisarse para producir ese sonido. Todo esto se entenderá mucho mejor con el siguiente ejemplo:

Observar el gráfico de la derecha, sobre la 1ª línea está escrito el número 1, eso quiere decir que se debe pisar el primer traste de la 1ª cuerda, después el 2º traste de la 2ª cuerda, después el 4º traste de la 3ª cuerda. El número "0" sobre la 4ª cuerda



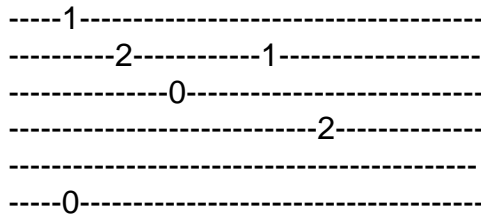
indica que debe tocarse la 4ª cuerda al aire (sin pisar ningún traste) y por último el 3º traste de la 5ª cuerda.

El mismo gráfico nos lo podemos encontrar también así:



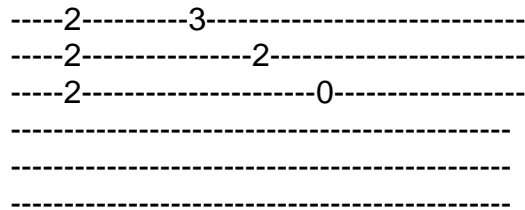
Los números pequeños entre paréntesis nos indican con el dedo de la mano izquierda que debemos pisar la cuerda.

Veamos un par de ejemplos más de cifrados que nos podemos encontrar:



Observar que el número 1 de la 1ª cuerda y el 0 de la 6ª cuerda están a la misma altura, nos indica que se deben pulsar las dos cuerdas a la misma vez. En los gráficos anteriores y en este a partir de esos dos números, todos los demás van con, pero en un caso así debemos pisar el traste 1º de la 1ª cuerda y tocarla a la misma vez que la 6ª cuerda al aire, luego ya sigue normal.

En esta ocasión nos encontramos que debemos tocar el 2º traste de la 1ª, 2ª y 3ª cuerda a la vez, algunas tablaturas nos indicarán al lado de estos números otro entre paréntesis (1), sería el 1 para indicar que pongamos cejilla para tocarlo o bien otros números que forman una posición de acorde. Pero la mayoría de las veces no nos indican nada y tendremos que utilizar el ingenio y la lógica.



En el Cifrado también se indica la duración de las notas, aunque normalmente en la mayoría de las tablaturas que se manejan por ejemplo en Internet no lo vamos a encontrar. Los signos que nos van a indicar la duración son:

- Los números solos sin otro signo equivalen a las redondas.
- Los números con una rayita debajo vertical equivalen a las blancas.

- Los números con una rayita debajo vertical y un punto equivalen a las negras.
- Los números con un corchete debajo o unidos por una barra equivalen a las corcheas.
- Los números con un punto a la derecha aumentan su duración en la mitad de su valor.

Y también nos vamos a encontrar los signos de "silencio" que son igual y representados de la misma forma que en el solfeo habitual.

Todo lo expuesto en esta lección son los aspectos que considero básicos para poder interpretar una partitura o tablatura. En las siguientes lecciones iremos viendo más a fondo otras cuestiones como la Formación de Acordes, Escalas, etc.

Lección 3ª : "Construcción de Acordes"

1.-Introducción:

Un acorde es una combinación de notas musicales que se puede construir a partir de dos notas hasta seis, aunque la regla general nos dice que un acorde está construido por un mínimo de tres notas diferentes.

Se pueden encontrar muchos libros donde vamos a encontrarnos representados gráficamente todos o la gran mayoría de los acordes. Simplemente aprendiendo esas posiciones, a ejecutarlas de una manera rápida y ágil nos va a permitir poder tocar de una manera notable la guitarra y muchas canciones, pero lo importante es entender y aprender su construcción.

2.-Nomenclatura de Acordes:

Antes de adentrarnos en la materia, es importante que tengamos claro el concepto de nomenclatura de los acordes, ya que nos lo vamos a encontrar denominados de diferente forma.

En algunas ocasiones, nos vamos a encontrar que un acorde viene representado como su propio nombre indica, es decir:

Do	Mayor:	DOM
Do	Menor:	Dom
Re	Mayor:	REM
Re	Menor:	Rem

Y así sucesivamente, pero lo más común actualmente en el mundo de la música es encontrarlo representado mediante un cifrado que asigna una letra para cada acorde, quedando de la siguiente manera:

Do = C	Re = D	Mi = E	Fa = F	Sol = G	La = A	Si = B
--------	--------	--------	--------	---------	--------	--------

Así, el Acorde de Do nos lo podemos encontrar de estas maneras:

Do Mayor = DOM ó C Do Menor = Dom ó Cm ó C- (este raras veces)

A continuación he diseñado un cuadro con el cifrado más normal que se suele utilizar, que es el que vamos a utilizar a lo largo del curso.

Acordes	Mayor	Menor	Mayor 7 ^a mayor	Mayor 7 ^a menor	Menor 7 ^a mayor	Menor 7 ^a menor
Do	C	Cm	CMaj7	C7	CmMaj7	Cm7
Re	D	Dm	DMaj7	D7	DmMaj7	Dm7
Mi	E	Em	EMaj7	E7	EmMaj7	Em7
Fa	F	Fm	FMaj7	F7	FmMaj7	Fm7
Sol	G	Gm	GMaj7	G7	GmMaj7	Gm7
La	A	Am	AMaj7	A7	AmMaj7	Am7
Si	B	Bm	BMaj7	B7	BmMaj7	Bm7

3.-Construcción de Acordes:

Como he comentado anteriormente un acorde (por lo general), está formado por una combinación de 3 notas diferentes, vamos a ver como se eligen esas notas, su nombre, significado, etc.

La primera nota que debemos coger es la que le da el nombre al acorde y a la que vamos a llamar **tónica**, por ejemplo Do.

La segunda nota que compone el acorde es la llamada **3ª o modal**, esta nota es la que determina si el acorde es mayor o menor y se obtiene contando a partir de la primera nota o tónica, según la escala musical, y sería aquella que se corresponde con la 3ª nota. Como estamos construyendo el acorde de Do, la tercera nota desde Do es Mi.

La tercera nota que compone el acorde es la llamada **5ª o dominante**, y al igual que la 3ª se obtiene contando de forma ascendente a partir de la tónica, en el caso de Do la 5ª sería Sol.

Según esto ya hemos obtenido las notas que componen el acorde de Do, que son: Do, Mi y Sol. De la misma forma se obtienen todos los acordes, vamos a hacer otro ejemplo para hallar el acorde de Fa:

Fa Sol La Si Do Re

Contamos a partir de Fa que es el acorde que queremos construir, por lo tanto Fa sería la primera nota (tónica), contando desde Fa la tercera nota es La por lo tanto esta sería la segunda nota que compone el acorde de Fa. Y por último la quinta de Fa es Do, con lo cual el acorde de Fa estaría formado por las notas: Fa, La y Do.

Hasta aquí hemos visto como construir un acorde básico formado por una triada de notas, antes de ampliar la construcción de estos acordes con más notas vamos a analizar más profundamente el significado de cada una de las notas que componen la triada, para ello vamos a ayudarnos de un gráfico donde está representado la progresión de la escala musical con la distancia en tonos que existe entre unas notas y otras:

	Do#	Re#		Fa#	Sol#	La#
Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si
1	1	1/2	1	1	1	1/2

Figura 1

.-Tónica: Como he comentado anteriormente es la nota que le da el nombre al acorde y a partir de la cual vamos a hallar las demás notas.

.-Tercera: También llamada **modal**, es la que determina si un acorde es mayor o menor. Si la Tercera se encuentra a una distancia de **dos tonos** de la tónica el acorde es **mayor**, si se encuentra a una distancia de **un tono y medio** de la tónica el acorde es **menor**. Veamos un ejemplo:

-El acorde de Do (C) hemos visto que está formado por las notas Do - Mi - Sol, si observamos el gráfico de la Figura 1, podemos observar que la distancia entre Do y Mi es de dos tonos (de Do a Re va 1 tono y de Re a Mi va 1 tono), por lo tanto el acorde es Mayor.

-Sin embargo ahora vamos a hacer que el acorde de Do sea menor en lugar de mayor, para ello debemos coger su tercera medio tono más bajo, es decir, la tercera debe estar a una distancia de un tono y medio de la tónica, por lo tanto la tercera ya no sería la nota Mi, sino Mi Bemol (semitono entre Re y Mi también llamado Re#), si observamos nuevamente la Figura 1 podemos ver que entre Do y Re va 1 tono y entre Re y Mib o Re# va medio tono, con lo cual obtenemos la distancia de un tono y medio de la tercera que determina que el acorde es menor y el acorde de Do menor (Cm) queda de la siguiente manera: Do - Mib - Sol.

.-Quinta o dominante: También va a depender de la distancia a la que se encuentra de la tónica. Si la 5ª está **3 tonos y medio** de la tónica se denomina **5ª justa**, si se encuentra a **3 tonos** hablamos de un acorde con **5ª disminuida** (se representa con un cero pequeño superior al lado del acorde, por ejemplo: Bm^o = Si menor con 5ª disminuida), y si la 5ª se encuentra a **4 tonos** de la tónica estamos hablando de un acorde con **5ª aumentada** (se suele representar con el signo "+" al lado del acorde, por ejemplo: C+ = Do Mayor con 5ª aumentada). Veamos algunos ejemplos:

-El acorde de Do (C) está formado por Do - Mi - Sol, donde Sol es la 5ª y si observamos la Figura 1 podemos observar que se encuentra a una distancia de 3 tonos y medio por lo tanto es 5ª justa, si queremos hacer que este acorde sea con 5ª disminuida (3 tonos) debemos de quitar medio tono y se quedaría de la siguiente manera: Do - Mi - Solb y si por el contrario queremos hacerlo con 5ª aumentada debemos aumentar medio tono y quedaría como Do - Mi - Sol#.

Para identificar rápidamente la tónica, tercera y quinta de un acorde podemos utilizar un gráfico que nos va a servir de gran ayuda:



Figura 2

Simplemente tenemos que elegir la tónica del acorde que vamos a formar y siguiendo las líneas que van saltando de unas notas a otras podemos identificar las terceras y quintas que le corresponden.

Les aconsejo que le dediquen tiempo a esta teoría, hacer ejercicios de construir acordes tanto mayores como menores con quintas justa, aumentadas y disminuida. Es muy importante manejar bien estos primeros conceptos sobre la construcción de acordes y manejar perfectamente la distancia entre los tonos. Para cualquier ejercicio que les cree dudas, explicaciones sobre un determinado acorde, corregir algún ejercicio, etc. pueden escribirme a mi [E-mail](#).

En las siguientes lecciones empezaremos a estudiar la construcción de acordes mayores y menores y añadiremos una nota más a esa construcción, la séptima.

4.-Acordes Mayores:

En la lección anterior explicaba que un acorde mayor es aquel en el que la tercera se encuentra a dos tonos de la tónica. Vamos a construir los acordes mayores naturales y para ayudarnos vamos a usar los gráficos utilizados en la lección anterior y una representación gráfica del trastero que nos va a permitir identificar rápidamente las nota que estamos utilizando.

	Do#	Re#		Fa#	Sol#	La#
Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si
1	1	1/2	1	1	1	1/2

Figura 1



Figura 2

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI
SI	DO	DO#	RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI
SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL
RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE
LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA
MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI

Figura 3

Do Mayor (C): Según el Gráfico de la Fig. 2, la triada se formaría con las notas Do, Mi y Sol, dónde:

- C: Es la tónica.

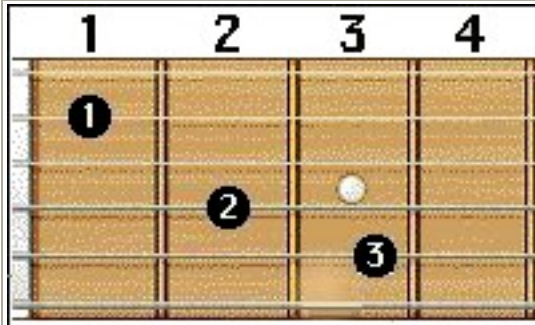
Acorde C

Cuerdas que actúan

1ª

- E: Es la 3ª (a dos tonos de la tónica)
- G: Es la 5ª (a tres tonos y medio de la tónica)

La posición sería la siguiente:

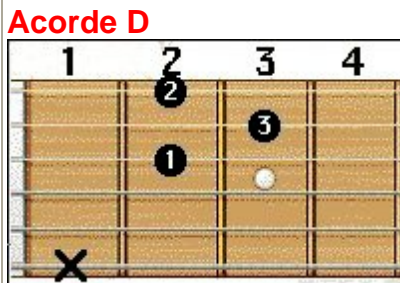


Cuerda: E
2ª
Cuerda: C
3ª
Cuerda: G
4ª
Cuerda: E
5ª
Cuerda: C
6ª
Cuerda: E

Re Mayor (D): La Triada está formada por las notas Re, Fa y La, donde:

- D: Es la tónica
- F#: Es la 3ª (a dos tonos de la tónica)
- A: Es la 5ª (a tres tonos y medio de la tónica)

La posición sería la siguiente:

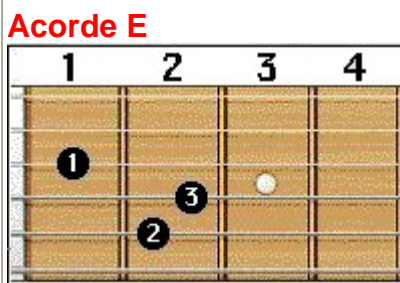


Cuerdas que actúan

1ª
Cuerda: F#
2ª
Cuerda: D
3ª
Cuerda: A
4ª
Cuerda: D
5ª
Cuerda: A

Mi Mayor (E): La triada está formada por las notas Mi, Sol y Si, donde:

- E: Es la tónica
- G#: Es la 3ª (a dos tonos de la tónica)
- B: Es la 5ª (a tres tonos y medio de la tónica)



Cuerdas que actúan

1ª
Cuerda: E
2ª
Cuerda:

La posición sería la siguiente:

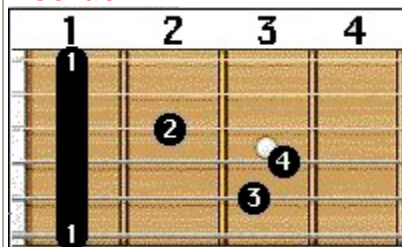
B
3^a
Cuerda:
G#
4^a
Cuerda:
E
5^a
Cuerda:
B
6^a
Cuerda:
E

Fa Mayor (F): La triada está formada por las notas Fa, La y Do, donde:

- F: Es la tónica
- A: Es la 3^a (a dos tonos de la tónica)
- C: Es la 5^a (a tres tonos y medio de la tónica)

La posición sería la siguiente:

Acorde F



Cuerdas que actúan

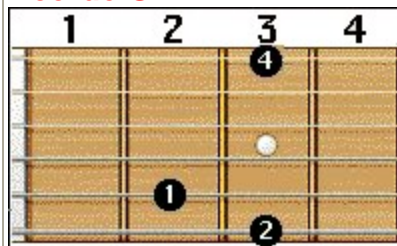
1^a
Cuerda:
F
2^a
Cuerda:
C
3^a
Cuerda:
A
4^a
Cuerda:
F
5^a
Cuerda:
C
6^a
Cuerda:
F

Sol Mayor (G): La triada está formada por las notas Sol, Si y Re, donde:

- G: Es la tónica
- B: Es la 3^a (a dos tonos de la tónica)
- D: Es la 5^a (a tres tonos y medio de la tónica)

La posición sería la siguiente:

Acorde G



Cuerdas que actúan

1^a
Cuerda:
G
2^a
Cuerda:
B

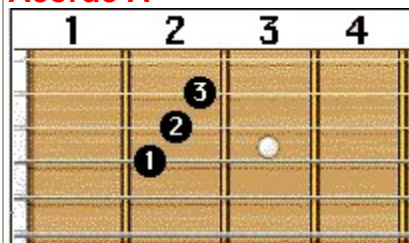
3^a
Cuerda:
G
4^a
Cuerda:
D
5^a
Cuerda:
B
6^a
Cuerda:
G

La Mayor (A): La triada está formada por las notas La, Do y Mi, donde:

- A: Es la tónica
- C#: Es la 3^a (a dos tonos de la tónica)
- E: Es la 5^a (a tres tonos y medio de la tónica)

La posición sería la siguiente:

Acorde A



Cuerdas que actúan

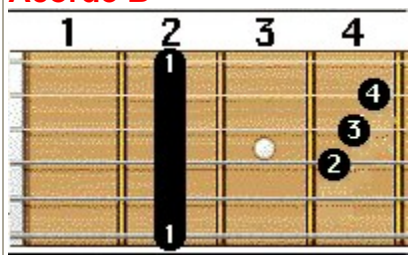
1^a
Cuerda:
E
2^a
Cuerda:
C#
3^a
Cuerda:
A
4^a
Cuerda:
E
5^a
Cuerda:
A
6^a
Cuerda:
E

Si Mayor (B): La triada está formada por las notas Si, Re y Fa, donde:

- B: Es la tónica
- D#: Es la 3^a (a dos tonos de la tónica)
- F#: Es la 5^a (a tres tonos y medio de la tónica)

La posición sería la siguiente:

Acorde B



Cuerdas que actúan

1^a
Cuerda:
F#
2^a
Cuerda:
D#
3^a

		Cuerda: B 4ª Cuerda: F# 5ª Cuerda: B 6ª Cuerda: F#
--	--	---

Observar que cuando la 3ª nota de la triada está a una distancia de un tono y medio, se le ha añadido medio tono, obteniendo una nota con un sostenido, para conseguir los dos tonos necesarios entre la tónica y la tercera para que el acorde sea mayor.

5.-Acordes Menores:

La característica que identifica un acorde menor es la distancia tonal que existe entre la tónica y su tercera, y esta distancia era de 1 tono y medio. Una vez este pequeño recordario vamos a hallar las triadas de los acordes menores, para ello vamos a volver a utilizar los gráficos que nos servían de ayuda para formar los acordes mayores:

	Do#	Re#		Fa#	Sol#	La#	
Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do
1	1	1/2	1	1	1	1/2	


Figura 1

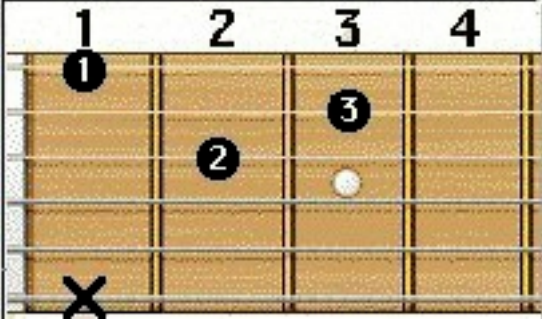
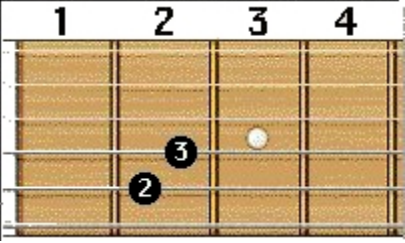
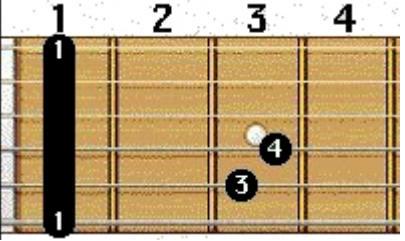


Figura 2

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI
SI	DO	DO#	RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI
SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL
RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE
LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA
MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI

Figura 3

<p>Do Menor: La Triada está formada por las notas Do, Mi y Sol, dónde:</p> <ul style="list-style-type: none"> • C: Es la tónica. • D#: Es la 3ª (a 1 tono y medio de la tónica) • G: Es la 5ª (a tres tonos y medio de la tónica) <p>La posición sería la siguiente:</p>	<p>Acorde Cm</p> 	<p>Cuerdas que actúan</p> <p>1ª Cuerda: G</p> <p>2ª Cuerda: D#</p> <p>3ª Cuerda: C</p> <p>4ª Cuerda: G</p> <p>5ª Cuerda: C</p> <p>6ª Cuerda: G</p>
<p>Re Menor: La Triada está formada por las notas Re, Fa y La, donde:</p> <ul style="list-style-type: none"> • D: Es la tónica • F: Es la 3ª (a 1 tono y medio de la tónica) • A: Es la 5ª (a tres tonos y medio 	<p>Acorde Dm</p>	<p>Cuerdas que actúan</p> <p>1ª Cuerda: F</p> <p>2ª</p>

<p>de la tónica)</p> <p>La posición sería la siguiente:</p>		<p>Cuerda: D 3ª</p> <p>Cuerda: A 4ª</p> <p>Cuerda: D 5ª</p> <p>Cuerda: A</p>
<p>Mi Menor: La triada está formada por las notas Mi, Sol y Si, donde:</p> <ul style="list-style-type: none"> • E: Es la tónica • G: Es la 3ª (a 1 tono y medio de la tónica) • B: Es la 5ª (a tres tonos y medio de la tónica) <p>La posición sería la siguiente:</p>	<p>Acorde Em</p> 	<p>Cuerdas que actúan</p> <p>1ª Cuerda: E 2ª Cuerda: B 3ª Cuerda: G 4ª Cuerda: E 5ª Cuerda: B 6ª Cuerda: E</p>
<p>Fa Menor: La triada está formada por las notas Fa, La y Do, donde:</p> <ul style="list-style-type: none"> • F: Es la tónica • G#: Es la 3ª (a 1 tono y medio de la tónica) • C: Es la 5ª (a tres tonos y medio de la tónica) <p>La posición sería la siguiente:</p>	<p>Acorde Fm</p> 	<p>Cuerdas que actúan</p> <p>1ª Cuerda: F 2ª Cuerda: C 3ª Cuerda:</p>

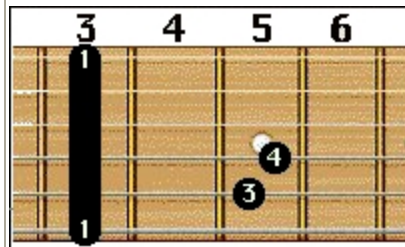
G#
4ª
Cuerda:
F
5ª
Cuerda:
C
6ª
Cuerda:
F

Sol Menor: La triada está formada por las notas Sol, Si y Re, donde:

- G: Es la tónica
- A#: Es la 3ª (a 1 tono y medio de la tónica)
- D: Es la 5ª (a tres tonos y medio de la tónica)

La posición sería la siguiente:

Acorde Gm



Cuerdas que actúan

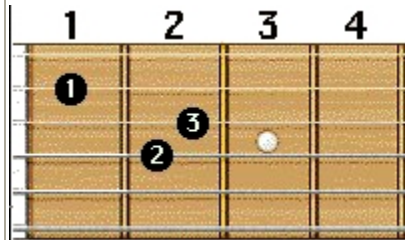
1ª
Cuerda:
G
2ª
Cuerda:
D
3ª
Cuerda:
A#
4ª
Cuerda:
G
5ª
Cuerda:
D
6ª
Cuerda:
G

La Menor: La triada está formada por las notas La, Do y Mi, donde:

- A: Es la tónica
- C: Es la 3ª (a 1 tono y medio de la tónica)
- E: Es la 5ª (a tres tonos y medio de la tónica)

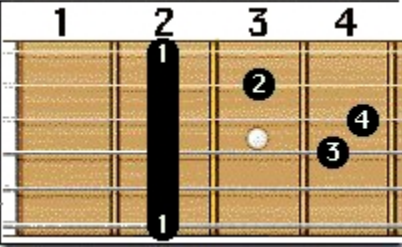
La posición sería la siguiente:

Acorde Am



Cuerdas que actúan

1ª
Cuerda:
E
2ª
Cuerda:
C
3ª
Cuerda:
A

		4ª Cuerda: E 5ª Cuerda: A 6ª Cuerda: E
<p>Si Menor: La triada está formada por las notas Si, Re y Fa, donde:</p> <ul style="list-style-type: none"> • B: Es la tónica • D: Es la 3ª (a 1 tono y medio de la tónica) • F#: Es la 5ª (a tres tonos y medio de la tónica) <p>La posición sería la siguiente:</p>	<p>Acorde Bm</p>  <p>El diagrama muestra un acorde Bm en una guitarra. Las cuerdas están numeradas del 1 al 6 de arriba hacia abajo. Los dedos se colocan de la siguiente manera: el dedo 1 en la segunda cuerda (E) en la segunda traste, el dedo 2 en la tercera cuerda (D) en el tercer traste, el dedo 3 en la cuarta cuerda (B) en el tercer traste, y el dedo 4 en la quinta cuerda (F#) en el cuarto traste. La sexta cuerda (E) no se toca.</p>	Cuerdas que actúan 1ª Cuerda: F# 2ª Cuerda: D 3ª Cuerda: B 4ª Cuerda: F# 5ª Cuerda: B 6ª Cuerda: F#

Observar que cuando la 3ª nota de la triada está a una distancia de dos tonos de la tónica, se le ha quitado medio tono para obtener la distancia de 1 tono y medio con respecto de la tónica, característica que convierte al acorde en menor. Si comparamos las posiciones de los acordes mayores con los menores, podemos observar que en algunas ocasiones ha bastado con bajar medio tono el dedo que estaba pisando la 3ª nota, en otras ocasiones se ha utilizado una inversión del acorde.

6.-Acordes con Séptimas:

Hasta el momento hemos estudiado la triada de los acordes mayores y menores, es decir, la construcción de esos acordes utilizando solamente 3 notas, ahora vamos a

construir cuatreadas y para ello tenemos que añadir una 4ª nota a esa triada que en este caso será la **Séptima**.

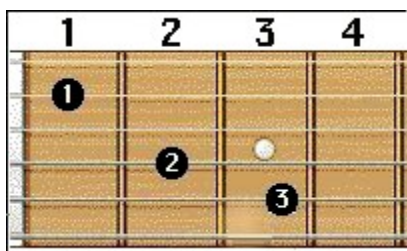
¿Cual es la séptima?, es muy fácil de identificar, es aquella nota que contada a partir de la tónica (en la escala) hace el número 7 o lo que es lo mismo, es la nota anterior a la tónica en la escala musical. Por lo tanto, la séptima de Do es Si, la de Re es Do, la de Mi es Re y así sucesivamente.

Al igual que los acordes pueden ser mayores o menores, la séptima también puede ser mayor o menor. Cuando la séptima está a **medio tono** de la tónica es **séptima mayor** y se representa como **Maj7**, (por ejemplo CMaj7 = Do Mayor con 7ª Mayor) y cuando se encuentra a **1 tono** de la tónica es **séptima menor** se representa solamente con un **7** a lado del acorde (por ejemplo C7 = Do Mayor con 7ª menor).

Vamos a ver cuales serían las 7ª que les corresponderían a cada nota, según sea Mayor o Menor.

Nota	7ª Mayor (Medio Tono)	7ª Menor (1 tono)
Do	Si	Sib
Re	Do#	Do
Mi	Re#	Re
Fa	Mi	Mib
Sol	Fa#	Fa
La	Sol#	Sol
Si	La #	La

¿Dónde se coloca esta nota? Su colocación también es fácil, ponemos la posición normal del acorde, identificamos donde se **repite la tónica** del acorde y bajamos **medio tono o un tono** dependiendo de si queremos poner séptima mayor o menor. La tónica del acorde también es fácil de identificar, normalmente es la primera tónica que nos encontramos en la posición del acorde contando desde la 6ª a la 1ª cuerda, por ejemplo Do Mayor:



Observar que en el traste 3º de la 5ª cuerda (pisada con el dedo 3), nos encontramos el primer Do por lo tanto ese Do es la tónica del acorde. Vemos que se vuelve a repetir en el 1º traste de la 2ª cuerda, ahí es donde debemos sustituir para poner la 7ª.

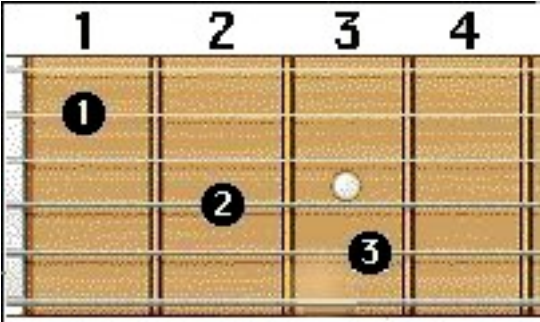
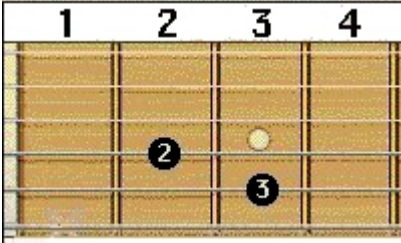
Vista la teoría, vamos a pasar a construir los acordes con séptimas, que lo vamos a estructurar en 4 bloques.

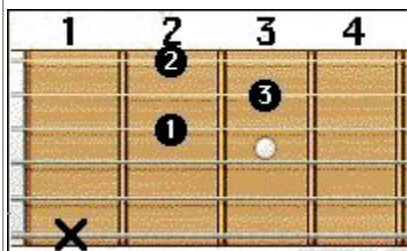
- Acordes mayores con 7ª mayor
- Acordes mayores con 7ª menor
- Acordes menores con 7ª mayor
- Acordes menores con 7ª menor

6.1.-Acordes mayores con 7ª Mayor

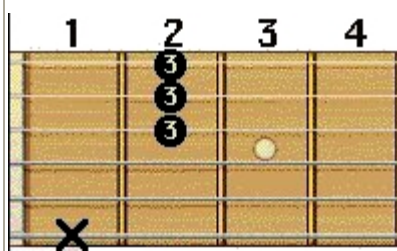
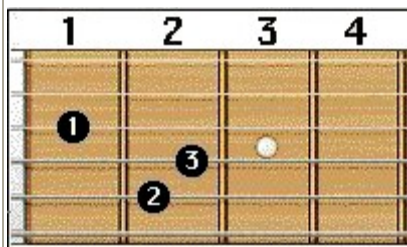
Como hemos visto anteriormente, la 7ª Mayor se obtiene disminuyendo un semitono (medio tono) la tónica. Tomando como referencia la posición de los Acordes Mayores vamos a identificar las 7ª correspondientes:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI
SI	DO	DO#	RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI
SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL
RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE
LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA
MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI

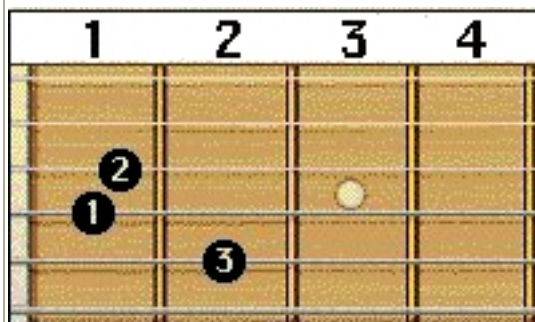
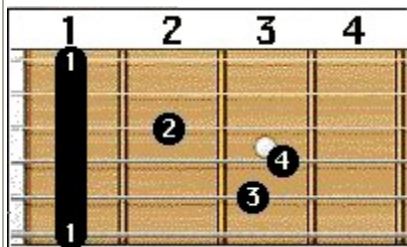
C	Procedimiento	CMaj7
	<p>Partiendo de la posición de Do Mayor, retiramos el dedo 1 que está pisando Do (tónica repetida), con lo que obtenemos la 7ª Mayor que es Si.</p>	

D**Procedimiento DMaj7**

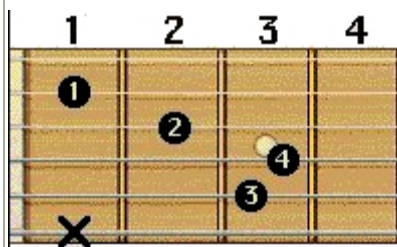
Partiendo de la posición de Re Mayor, bajamos un semitono el dedo 3 que está pisando la nota Re, con lo que obtenemos la 7ª mayor que es Do#.

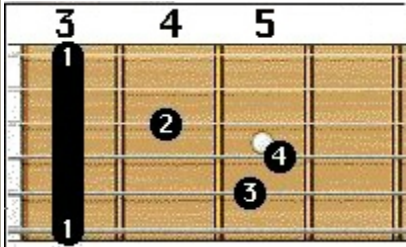
**E****Procedimiento EMaj7**

Partiendo de la posición de Mi Mayor, bajamos un semitono el dedo 3 que está pisando la nota Mi, con lo que obtenemos la 7ª mayor que es Re#. Cambiamos el orden de los dedos para hacer más cómoda la posición.

**F****Procedimiento FMaj7**

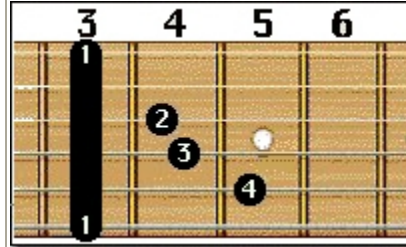
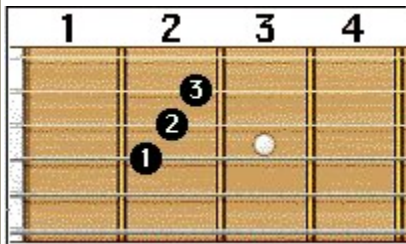
Partiendo de la posición de Fa Mayor, retiramos el dedo 1 que en la 1ª cuerda estaba pisando Fa, con lo que obtenemos la 7ª mayor que es Mi.



G**Procedimiento GMaj7**

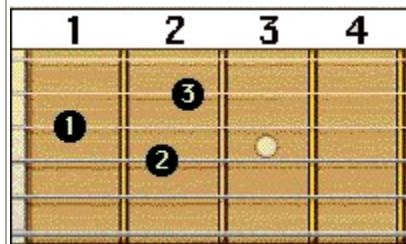
Partiendo de la posición de Sol Mayor (figura estándar de Mi Mayor), bajamos un semitono el dedo 4 que está pisando Sol, para obtener la 7ª Mayor que es Fa#.

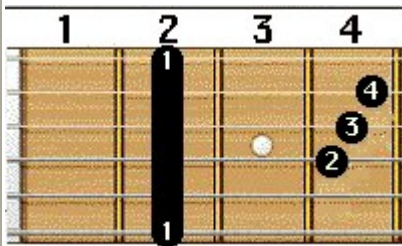
Cambiamos el orden de los dedos para hacer más cómoda la posición.

**A****Procedimiento AMaj7**

Partiendo de la posición de La Mayor, bajamos un semitono el dedo 2 que está pisando La, para obtener la 7ª Mayor que es Sol#.

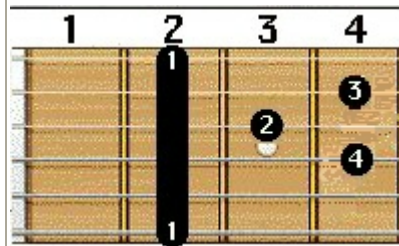
Cambiamos el orden de los dedos para hacer más cómoda la posición.



B**Procedimiento BMaj7**

Partiendo de la posición de Si Mayor, bajamos un semitono el dedo 3 que está pisando Si, para obtener la 7ª Mayor que es La#.

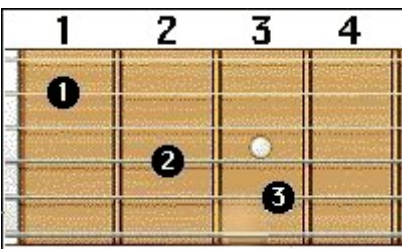
Cambiamos el orden de los dedos para hacer más cómoda la posición.



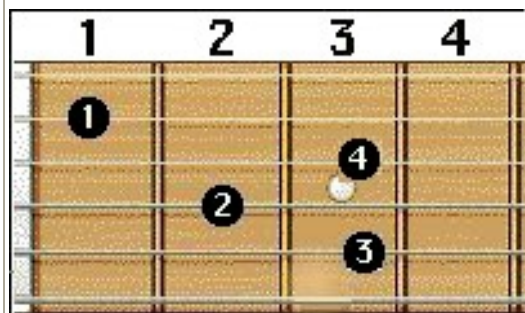
6.2.-Acordes mayores con 7ª Menor

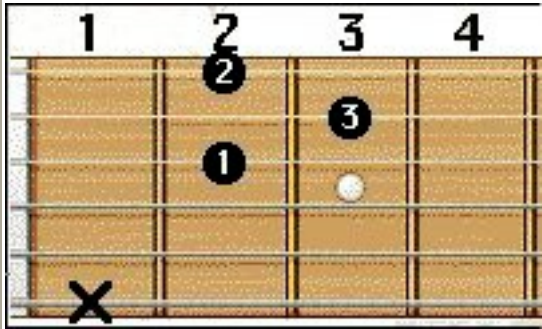
La 7ª menor se obtiene disminuyendo un tono la tónica. Tomando como referencia la posición de los Acordes Mayores vamos a identificar las 7ª correspondientes para construir los acordes mayores con 7ª menor añadiendo esta nota a la triada:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI
SI	DO	DO#	RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI
SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL
RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE
LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA
MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI

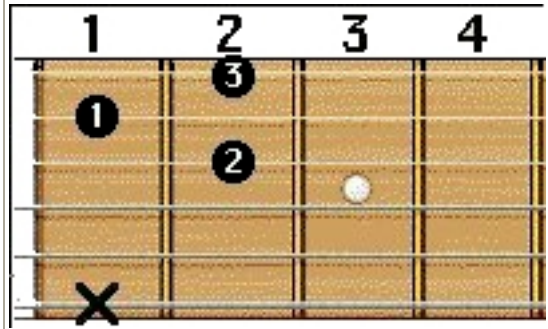
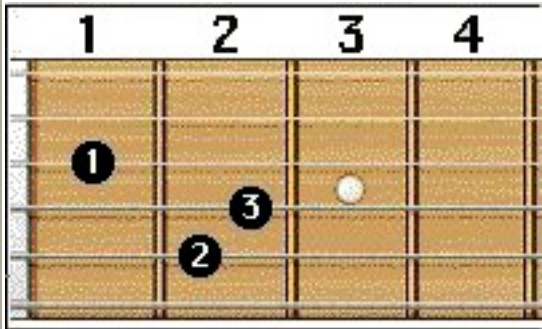
C**Procedimiento C7**

Partiendo de la posición de Do Mayor, añadimos la 7ª menor que es La#, en esta posición la podemos localizar en el traste 3º de la 3ª cuerda.

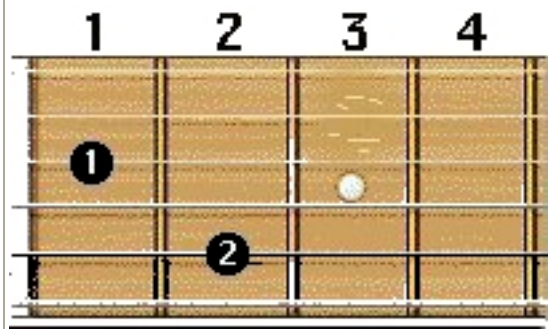
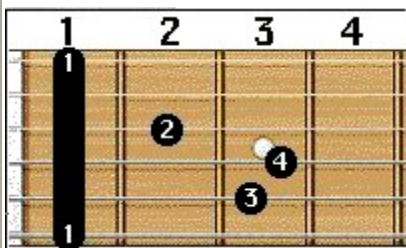


D**Procedimiento**

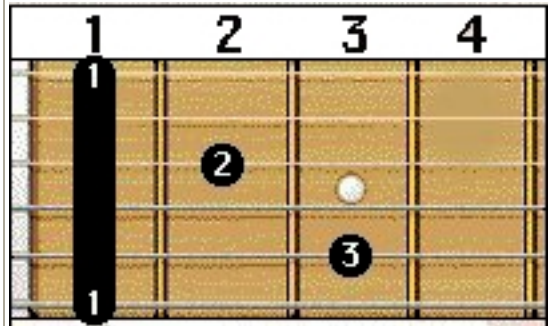
Partiendo de la posición de Re Mayor, bajamos un tono el dedo 3 que está pisando la nota Re, con lo que obtenemos la 7ª menor que es Do.

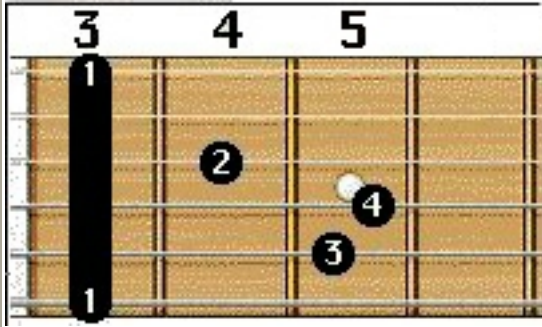
D7**E****Procedimiento**

Partiendo de la posición de Mi Mayor, bajamos un tono el dedo 3 que está pisando la nota Mi, con lo que obtenemos la 7ª menor que es Re.

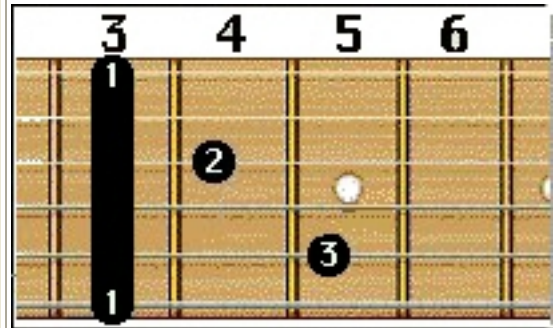
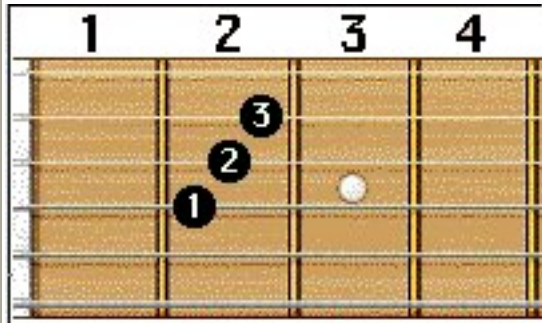
E7**F****Procedimiento**

Partiendo de la posición de Fa Mayor, retiramos el dedo 4 que está pisando la nota Fa, con lo que obtenemos la 7ª menor que es Mi.

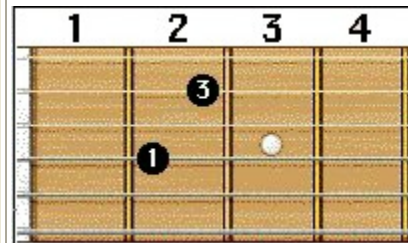
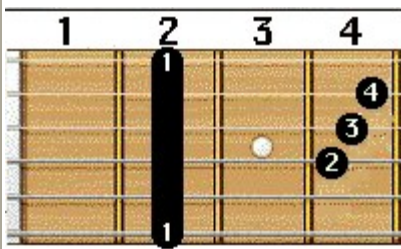
F7

G**Procedimiento G7**

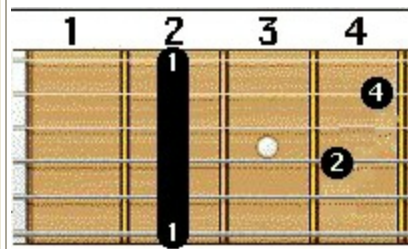
Partiendo de la posición de Sol Mayor (figura estándar de Mi Mayor), bajamos un tono el dedo 4 que está pisando Sol, para obtener la 7ª menor que es Fa.

**A****Procedimiento A7**

Partiendo de la posición de La Mayor, retiramos el dedo 2 que está pisando La, para obtener la 7ª menor que es Sol.

**B****Procedimiento B7**

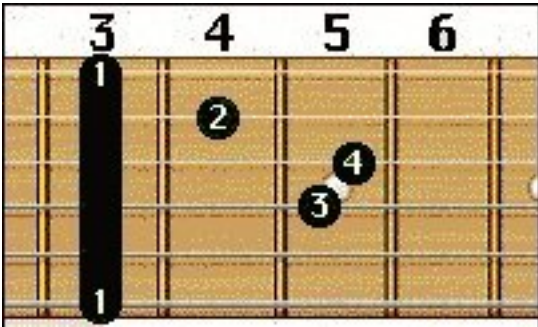
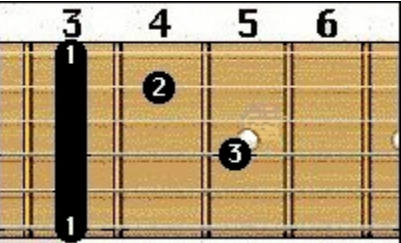
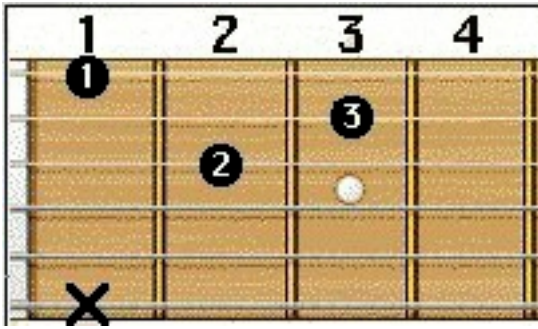
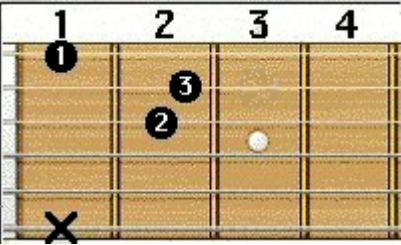
Partiendo de la posición de Si Mayor, retiramos el dedo 3 que está pisando Si, para obtener la 7ª menor que es La.

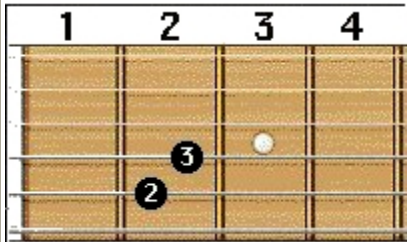


6.3.-Acordes Menores con 7ª Mayor

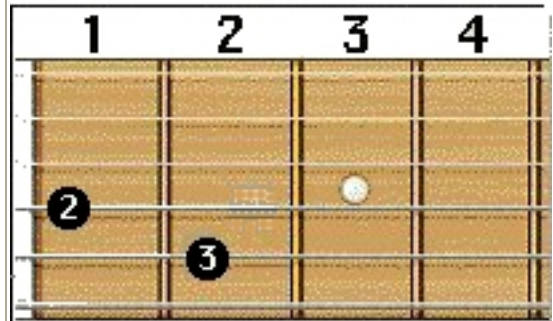
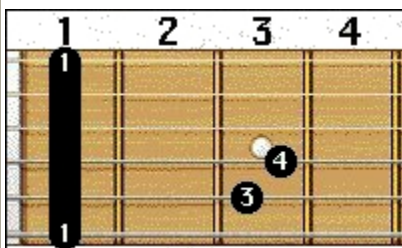
Recordemos que la 7ª mayor era aquella que se obtenía disminuyendo 1/2 tono (un semitono) a la tónica. En este caso vamos a construir los acordes menores que son aquellos que su 3ª o modal se encuentra a 1 tono y medio de la tónica. El gráfico del trastero nos ayudará a identificar más rápidamente la 7ª que debemos utilizar.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI
SI	DO	DO#	RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI
SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL
RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE
LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA
MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI

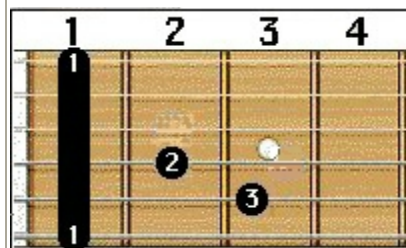
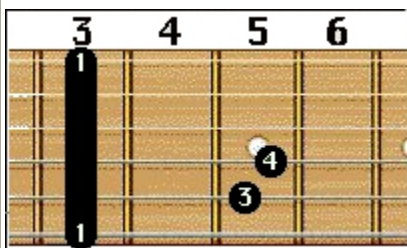
Cm	Procedimiento	CmMaj7
	<p>Partiendo de la posición de Do Menor, añadimos la 7ª Mayor que como hemos dicho anteriormente se encuentra a 1/2 tono, por lo que sería la nota Si.</p>	
Dm	Procedimiento	DmMaj7
	<p>Partiendo de la posición de Re Menor, bajamos 1/2 tono el dedo 3 que está pisando la nota Re, con lo que obtenemos la 7ª Mayor que es Do#.</p>	

Em**Procedimiento EmMaj7**

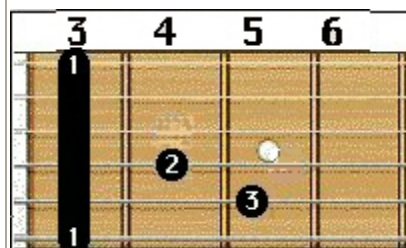
Partiendo de la posición de Mi Menor, bajamos 1/2 tono el dedo 3 que está pisando la nota Mi, con lo que obtenemos la 7ª Mayor que es Re#, en este caso modificamos el orden de los dedos para hacer más cómodo el acorde.

**Fm****Procedimiento FmMaj7**

Partiendo de la posición de Fa Menor, bajamos 1/2 tono el dedo 4 que está pisando la nota Fa, con lo que obtenemos la 7ª Mayor que es Mi. Modificamos el orden de los dedos.

**Gm****Procedimiento GmMaj7**

Partiendo de la posición de Sol Menor bajamos 1/2 tono el dedo 4 que está pisando Sol, para obtener la 7ª Mayor que

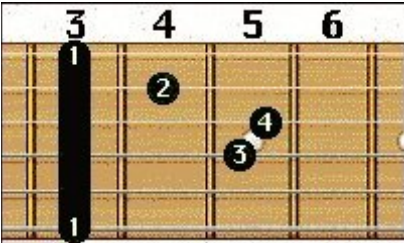
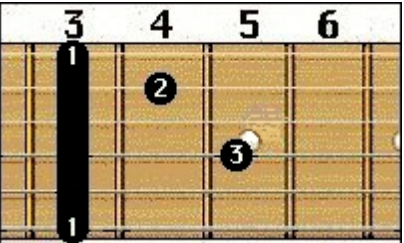
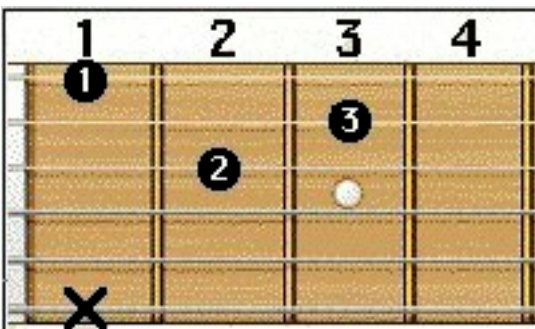
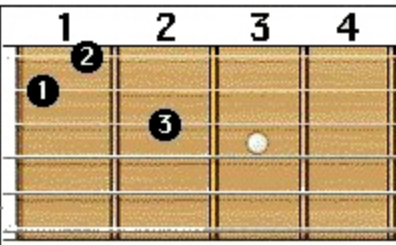
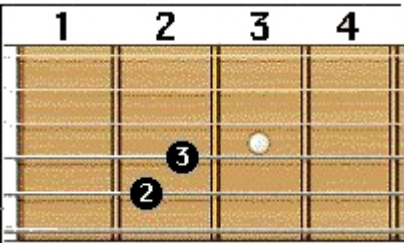
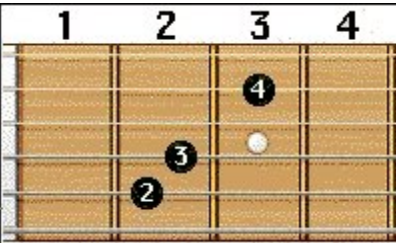
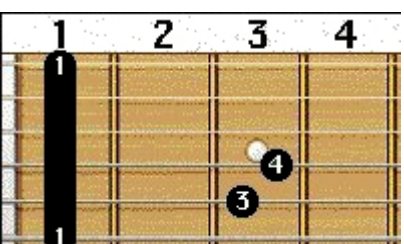
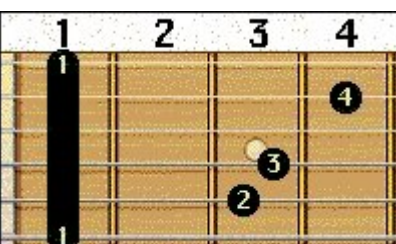


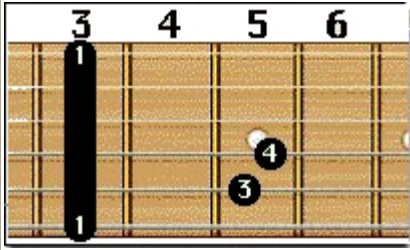
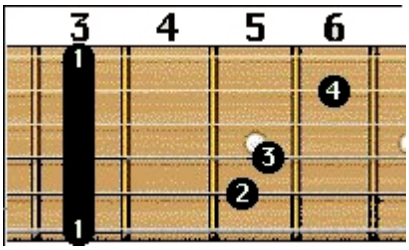
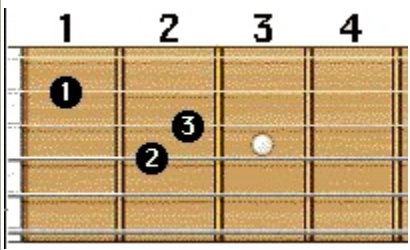
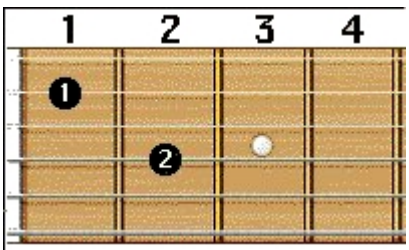
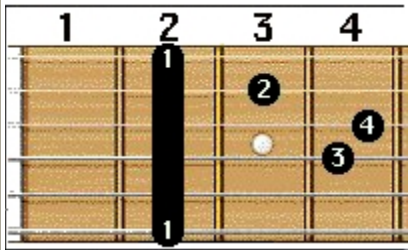
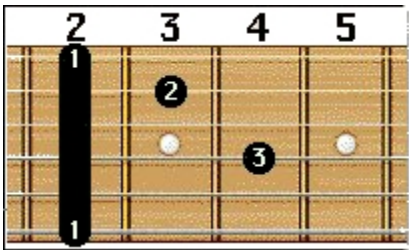
	es Fa#.	
Am	Procedimiento	AmMaj7
	<p>Partiendo de la posición de La Menor, bajamos 1/2 tono el dedo 3 y obtenemos la 7ª Mayor que es Sol#. Modificamos el orden de los dedos.</p>	
Bm	Procedimiento	BmMaj7
	<p>Partiendo de la posición de Si Menor, bajamos 1/2 tono el dedo 4 con lo que obtenemos la 7ª Mayor que es La#. Modificamos el orden de los dedos.</p>	

6.4.-Acordes Menores con 7ª Menor

Recordemos que la 7ª menor era aquella que se obtenía disminuyendo 1 tono a la tónica.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI
SI	DO	DO#	RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI
SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL
RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE
LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA
MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI

<p>Cm</p> 	<p>Procedimiento</p> <p>Partiendo de la posición de Do Menor, retiramos el dedo 4 que está pisando la tónica y obtenemos la 7ª Menor que es Sib que se encuentra a 1 tono.</p>	<p>Cm7</p> 
<p>Dm</p> 	<p>Procedimiento</p> <p>Partiendo de la posición de Re Menor, bajamos 1 tono el dedo 3 que está pisando la nota Re, con lo que obtenemos la 7ª Menor que es Do. Se modifica la posición de los dedos para hacer más cómoda la posición.</p>	<p>Dm7</p> 
<p>Em</p> 	<p>Procedimiento</p> <p>Partiendo de la posición de Mi Menor, añadimos la nota Re que es su 7ª menor en el traste 3º, cuerda. También podríamos haber retirado el dedo 3 y obteníamos la nota Re.</p>	<p>Em7</p> 
<p>Fm</p> 	<p>Procedimiento</p> <p>Partiendo de la posición de Fa Menor, añadimos su 7ª Menor que es Mib en el Traste 4ª, 2ª cuerda de la misma manera que hacíamos con el</p>	<p>Fm7</p> 

	acorde anterior.	
Gm	Procedimiento	Gm7
	Partiendo de la posición de Sol Menor añadimos la 7ª menor que es Fa en el 6º Traste, 2ª cuerda.	
Am	Procedimiento	Am7
	Partiendo de la posición de La Menor, retiramos el dedo 3 que está pisando La y obtenemos la 7ª menor que es Sol.	
Bm	Procedimiento	Bm7
	Partiendo de la posición de Si Menor, retiramos el dedo 4 que está pisando Si y obtenemos la 7ª menor que es La.	

Lección 4ª: " Inversión de Acordes "

1.-Concepto y Realización:

Para entender bien este proceso, nuevamente, nos vamos a ayudar del siguiente gráfico que nos va a permitir localizar rápidamente las notas que están actuando dentro del acorde.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI
SI	DO	DO#	RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI
SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL
RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE
LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA
MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI

Ahora, observad estas 4 posiciones de acordes:

Fig. 1

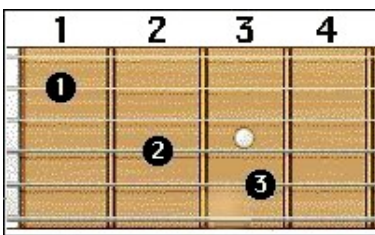


Fig. 2

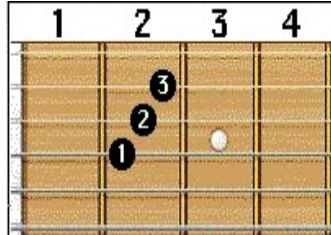


Fig. 3

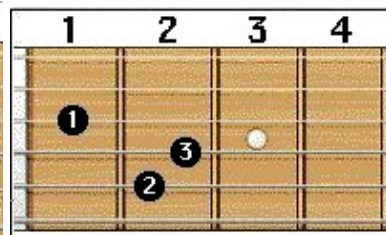
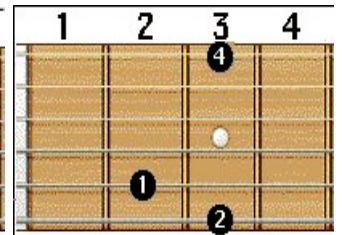
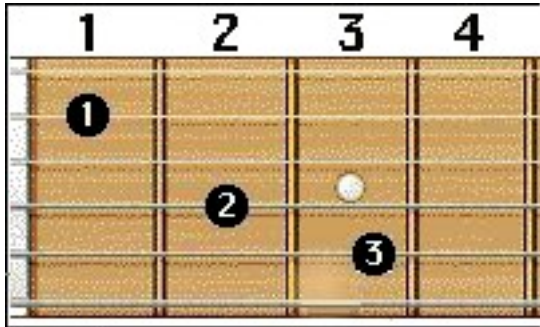


Fig. 4



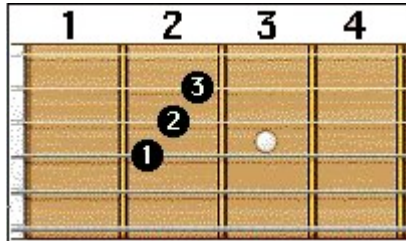
A simple vista, para aquellos que están empezando a iniciarse en esta práctica, puede parecer que son acordes diferentes; sin embargo, no es así. Las cuatro figuras corresponden al acorde de **Do Mayor** y para que se pueda entender más fácilmente vamos a analizar cada una de las figuras.

Como ya sabemos, el acorde de Do Mayor está formado por la siguiente triada de notas: **Do (Tónica)** **Mi (3ª)** **Sol (5ª)**, veamos el análisis de las figuras:



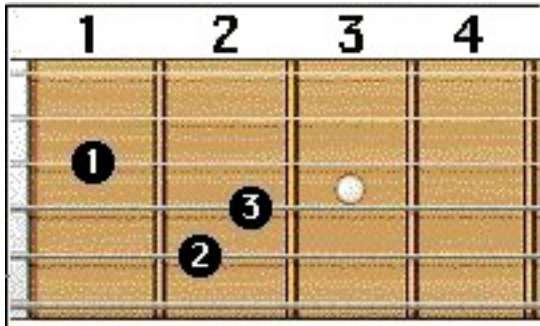
Do Mayor en su posición natural (o abierta)

- 1ª Cuerda al aire, estamos dando la nota **Mi (3ª)**
- 2ª Cuerda estamos dando **Do (repetición de la tónica)**
- 3ª Cuerda al aire, estamos dando la nota **Sol (5ª)**
- 4ª Cuerda estamos dando **Mi (3ª)**
- 5ª Cuerda estamos dando **Do (Tónica)**



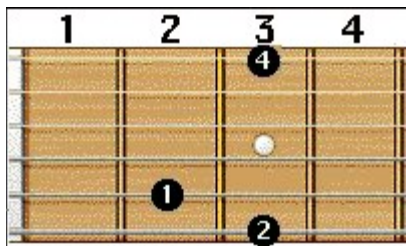
Do Mayor con figura de La Mayor

- 1ª Cuerda, estamos dando **Sol (5ª)**
- 2ª Cuerda, estamos dando **Mi (3ª)**
- 3ª Cuerda, estamos dando **Do (repetición de la tónica)**
- 4ª Cuerda, estamos dando **Sol (5ª)**
- 5ª Cuerda, estamos dando **Do (Tónica)**



Do Mayor con figura de Mi Mayor

- 1ª Cuerda, estamos dando **Do (repetición de tónica)**
- 2ª Cuerda, estamos dando **Sol (5ª)**
- 3ª Cuerda, estamos dando **Mi (3ª)**
- 4ª Cuerda, estamos dando **Do (repetición de tónica)**
- 5ª Cuerda, estamos dando **Sol (3ª)**
- 6ª Cuerda, estamos dando **Do (Tónica)**



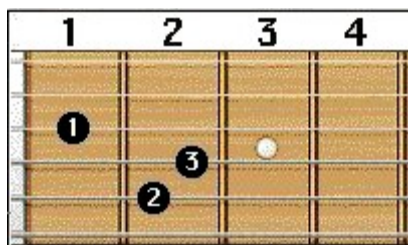
Do Mayor con figura de Sol Mayor

- 1ª Cuerda, estamos dando **Do (repetición de tónica)**
- 2ª Cuerda, estamos dando **Mi (3ª)**
- 3ª Cuerda, estamos dando **Do (repetición de tónica)**
- 4ª Cuerda, estamos dando **Sol (5ª)**
- 5ª Cuerda, estamos dando **Mi (3ª)**
- 6ª Cuerda, estamos dando **Do (Tónica)**

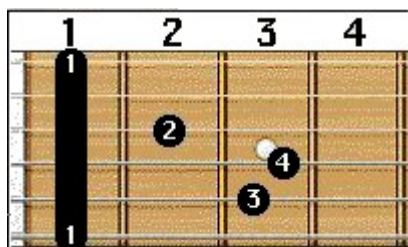
Puedes observar que en las 4 figuras las notas que actúan son siempre las mismas: la triada que forma el Acorde de Do Mayor (Do como tónica, Mi como 3ª y Sol como 5ª), esto es lo que se conoce con el nombre de Inversión de un Acorde, que más o menos viene a decir que están sonando las mismas voces pero de una forma invertida dependiendo de la posición, en una posición nos encontraremos: Tónica-3ª-5ª y en otras: Tónica-5ª-3ª.

Por esta razón, cuando nos encontramos con alguna tablatura, cifrado, etc. es común que al poner el acorde que viene referido no nos suene exactamente con el mismo tono, voz, etc. y en este caso me estoy refiriendo a los archivos que podemos encontrar por la red, donde no se especifica la posición del acorde. Efectivamente, es ese acorde el que se utiliza pero habría que buscar la inversión correcta en la que se está tocando.

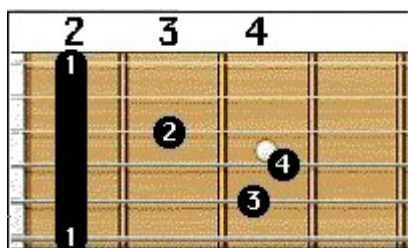
Para entender un poco más el tema de las Inversiones, vamos a ver una serie de conceptos que nos van a facilitar enormemente la tarea de buscarlas. Hay una serie de posiciones de acordes conocidas como abiertas o naturales a partir de las cuales vamos a obtener otros acordes simplemente variando su colocación en el trastero. Vamos a realizar el ejemplo con el acorde Mi Mayor, pero igualmente podríamos utilizar La Mayor, La menor, etc.



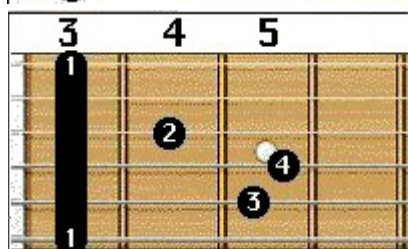
Esta es la posición de **Mi Mayor**, podemos decir que es una posición natural o abierta. Si desplazamos un traste (semitono) esa misma posición a lo largo del trastero obtenemos lo siguiente:



Podéis observar que los dedos 2-3-4 están ocupando la misma posición que ocupaban anteriormente el 1-2-3 sólo que desplazados un traste o mejor dicho un semitono, y el dedo 1 actúa ahora como cejilla, sustituyendo a la cejilla natural de la guitarra. De esta forma obtenemos el Acorde **Fa Mayor**: **Fa** (dedo 3) como tónica, **La** (dedo 2) como 3ª y **Do** (Dedo 1 en el 2º traste) como 5ª. Ahora vamos a desplazar otro semitono esa posición, o si la tomamos desde la posición de Mi Mayor estaríamos desplazando 1 tono completo.



Observad que lo único que hemos hecho es desplazar la misma posición que teníamos en el gráfico superior un traste o lo que es lo mismo un semitono, por lo tanto, obtenemos el acorde **Fa# Mayor**.



Y siguiendo con esta teoría ahora hemos obtenido el Acorde **Sol Mayor**.

De esta manera, si seguimos avanzado a lo largo del trastero iremos obteniendo los acordes en la misma secuencia que nos encontramos las notas musicales dentro de la escala, es decir:

Do - Do# - Re - Re# - Mi - Fa - Fa# - Sol - Sol# - La - La# - Si

Así, si empezamos p.ej en el acorde La Mayor y vamos desplazando esa posición aumentando en un semitono (recordad poner la cejilla), iremos obteniendo: La# Mayor - Si

Mayor - Do Mayor - Do# Mayor.....y así sucesivamente y, del mismo modo podemos empezar con cualquier acorde Mi Mayor, Mi menor, La Mayor, La menor.....etc.

Como podéis observar, de esta manera, es fácil pasar p.ej. de un acorde de La Mayor a un Re Mayor con un cambio muy sencillo que sería desplazar la misma posición 2 tonos y medio o lo que es lo mismo 5 trastes, ya que cada medio tono se corresponde con 1 traste. Pero además, es importante que vayáis observando ciertos detalles:

En la posición de La mayor (posición abierta), vemos que la tónica del acorde está en la 5ª cuerda (al aire), si desplazamos este acorde hacia un Re mayor, tenemos que avanzar hasta el traste 7º y la cejilla la debemos colocar en el traste 5º, pues bien, observad que la tónica sigue estando en la misma cuerda, en el traste 5º en la 5ª cuerda estamos pulsando Re, que es la tónica de Re Mayor.

Es un proceso muy sencillo y básico para aumentar nuestros conocimientos teórico-prácticos de guitarra, tened presente que se puede realizar con cualquier acorde: Mayor, menor, con 7ª, con 9ª.....etc.

Lección 5ª: " Mano Derecha "

1.-Introducción:

Llegados a este punto, vamos a ir introduciendo algunos ejercicios, técnicas y ritmos para emplear la mano derecha, de manera que podamos ir pasando a la práctica la teoría que hasta el momento hemos visto. A la hora de tocar una melodía podemos hacerlo con los dedos, con una púa o bien con una combinación de ambos (técnica muy compleja que requiere mucha destreza para realizarla correctamente). Normalmente se utiliza la púa para pop-rock, blues y jazz; y la mano para flamenco, música clásica y folk.

La mano derecha, al igual que la izquierda también tiene su numeración, normalmente nos la vamos a encontrar de esta manera:

- Dedo pulgar: P
- Dedo índice: 1 ó **I**
- Dedo medio: 2 ó **M**
- Dedo anular: 3 ó **A**
- Dedo meñique: 4

A la hora de tocar la guitarra, es muy importante no tocar con la mano derecha tapando por completo la boca de la tapa armónica (a no ser que se quieran conseguir una serie de

efectos de sonido), ya que se apagaría el volumen del sonido; tampoco muy cerca del mástil, ya que las cuerdas se encuentran más flojas y se altera el sonido (sonido más suave), igual ocurre si se toca muy cerca del puente pero al contrario (sonido más metálico), ya que las cuerdas están más tensas. Como norma general se puede decir, que el lugar idóneo para realizar los rasgueos con la mano derecha, es en el centro de la tapa armónica, ocupando aproximadamente la mitad de la boca (sí la tiene: acústica, clásica, ya que la guitarra eléctrica no tiene boca).

La mano derecha, así como el antebrazo y los dedos, deben estar relajados para tocar de una forma correcta, si por el contrario la utilizamos de una manera tensa, va a ocasionar que el sonido no sea el adecuado, a parte de que los músculos al estar contraídos nos van a impedir realizar de una manera correcta las técnicas con el consiguiente cansancio antes de tiempo.

Uno de los problemas que se presentan al principio, es conseguir independizar la mano derecha de la izquierda (parar el ritmo al cambiar de acorde, apretar excesivamente los acordes al acentuar algún golpe con la mano derecha, etc.), una buena sincronización sólo se consigue con muchos ejercicios y por supuesto mucha paciencia.

También se debe de tener en cuenta al tocar la melodía la intensidad de los golpes, a no ser que hagamos alguna acentuación, todas las notas deben ser tocadas con la misma intensidad ya sea en arpeggio o con rasgueo, aquí el dedo que puede presentar más problema es el meñique, ya que es el que menos ejercitado tenemos, pero igualmente con práctica se corrigen todos estos detalles.

2.-Ejercicios:

A continuación veremos algunos ejercicios que nos van a ir proporcionando velocidad, destreza y soltura de la mano derecha, debo indicaros la importancia de estos ejercicios, no niego que pueden llegar a ser aburridos pero a la misma vez muy necesarios para evitar coger malos hábitos, conseguir un avance homogéneo, etc. Como consejo a la hora de realizar estos ejercicios os puedo decir que es preferible realizarlo en espacios cortos de tiempo (p.ej. 2-3 veces al día durante 15-20 minutos), que estar 2-3 horas seguidas haciendo el mismo ejercicio. Lo que es más difícil determinar es durante cuantos días debe hacerse, algunos necesitarán más días que otros, esto debéis decidirlo vosotros mismos pero sin engañaros, no intentes avanzar más deprisa mental que realmente, ser sinceros con vosotros mismos y no paséis al siguiente ejercicio sin realizar de una manera correcta el anterior. Normalmente se suele pasar de ejercicio cuando este se realiza de una manera mecánica, sin pausas para pensar qué dedo utilizar o qué hay que hacer, cuando el ejercicio se realiza con una velocidad y seguridad considerable.

2.1. Ejercicio 1: Empezaremos por uno muy básico en el que de momento sólo vamos a emplear dos dedos de la mano derecha, el índice y medio. De momento olvidaros de la mano izquierda, tocar sólo las cuerdas al aire, el ejercicio consiste en lo siguiente:

- 1.-Tocar la 1ª cuerda con el dedo índice y medio hacia arriba.
- 2.-Seguidamente tocar la 2ª cuerda con los mismos dedos.

- 3.-Y por último la 3ª cuerda con los mismos dedos.
- 4.-Nos volvemos a la 1ª cuerda y volvemos a empezar.

2.2. Ejercicio 2: Este ejercicio es similar al anterior, con la variedad de que al finalizar en la 3ª cuerda volvemos descendiendo pasando por la 2ª, es decir:

- 1.-Tocar la 1ª cuerda con el dedo índice y medio hacia arriba.
- 2.-Seguidamente tocar la 2ª cuerda con los mismos dedos.
- 3.-Tocar la 3ª cuerda con los mismos dedos. (Ahora empezamos a descender)
- 4.-Tocar la 2ª cuerda.
- 5.-Tocar la 1ª cuerda y empezamos a ascender pasando a la 2ª, luego 3ª y así sucesivamente.

2.3. Ejercicio 3: Este ejercicio es exactamente igual que el Ejercicio 1, con la diferencia de que vamos a añadir un tercer dedo que es el anular, por lo demás utilizamos la misma técnica.

2.4. Ejercicio 4: Y este exactamente igual que el Ejercicio 2 pero al igual que el anterior también introducimos ya el dedo anular.

2.5. Ejercicio 5: Este ejercicio sigue utilizando la misma técnica que los anteriores, empezamos en la 1ª cuerda, subimos hasta la 3ª y volvemos a descender hacia la 1ª. Pero en esta ocasión la variante que vamos a introducir es la siguiente:

1.-Hasta ahora tocábamos cada cuerda de la siguiente manera: dedo índice, medio y anular.

2.-Ahora en cada cuerda haremos esta secuencia: dedo índice, medio, anular, medio nuevamente e índice y pasamos a otra cuerda.

2.6. Ejercicio 6: Vamos a realizar un ejercicio que empieza a utilizar ambas manos a la vez, es muy útil para empezar a ir cogiendo destreza e independencia de ambas manos. Es un ejercicio relativamente fácil, quizá donde exista más dificultad es en la manera de explicarlo de una manera teórica sin poder hacer una demostración práctica. Intentaré hacerlo paso a paso de una manera simple:

1.-Con la mano izquierda vamos a utilizar 2 dedos, el índice y el medio. Con ellos vamos a ir pulsando sobre dos trastes, me es indiferente que dos trastes utilices ahora mismo, el 1º y 2º ó el 3º y 4º ó 4º y 5º, lo que me interesa es que sean dos trastes consecutivos.

2.-Vamos a empezar en la 6ª cuerda pulsamos con el dedo índice de la mano izquierda sobre el primer traste que hemos elegido y a la misma vez golpeamos la cuerda hacia arriba con el dedo índice de la mano derecha.

3.-Sin levantar el dedo índice de la mano izquierda pulsamos con el dedo medio sobre el siguiente traste, y a la misma vez golpeamos la cuerda hacia arriba con el dedo medio de la mano derecha.

4.-A continuación pisamos el primer traste escogido pero de la cuerda siguiente hacia abajo, es decir, la 5ª cuerda con el dedo índice de la mano izquierda y seguimos manteniendo pisada la 6ª cuerda en el 2º traste con el dedo medio. A la misma vez volvemos a golpear hacia arriba la 5ª cuerda con el dedo índice de la mano derecha.

5.-Y utilizando la misma técnica bajamos hasta la 1ª cuerda, al llegar a esta iniciamos el ascenso hacia la 6ª utilizando la misma técnica y vuelta a bajar de una manera cíclica.

Los aspectos que debemos tener en cuenta en este ejercicio son los siguientes: Es muy importante ir pisando los sucesivos trastes sin levantar el dedo del traste que ya teníamos pisado, sobre todo al ir bajando de cambiando de cuerdas. Ahora mismo os puedo resultar muy complicado e incluso hasta absurdo, dentro de poco veras la importancia que tiene. Realizar el ejercicio muy despacio al principio pero consiguiendo una buena sincronización de ambas manos, lo importante es conseguir una buena técnica, la velocidad vendrá sola. Y lo más importante, "no pasar al siguiente ejercicio hasta que este no esté consumado".

2.7. Ejercicio 7: Este ejercicio es una ampliación del anterior, razón por la que os decía que no pases a él hasta que no hayas conseguido buena técnica en el anterior, de lo contrario, los malos hábitos que no corriges en el anterior se irán sumando en los posteriores. En esta ocasión ampliamos los dedos de la mano izquierda, vamos a utilizar los 4 dedos: índice, medio, anular y meñique y, de la misma manera con la mano derecha vamos a utilizar el dedo índice, medio y anular.

1.-Ahora necesitamos utilizar 4 trastes, os aconsejo que en un principio utilices los trastes contando a partir del 4º ó 5º por la sencilla razón de que están más unidos (son más estrechos) y tendréis menos dificultad que si utilizamos los primeros, conforme vayamos practicando el ejercicio podemos ir desplazándonos un traste hacia la izquierda.

2.-Al igual que el ejercicio anterior pisamos el primer traste elegido de la 6ª cuerda con el dedo índice de la mano izquierda y golpeamos hacia arriba con el dedo índice de la mano derecha.

3.-Sin levantar el dedo índice de la mano, pisamos el siguiente traste con el dedo medio de la mano izquierda y golpeamos hacia arriba con el dedo medio de la mano derecha.

4.-Igualmente sin levantar los dos dedos que ya tenemos apoyados en los trastes pisamos el 3º con el dedo anular de la mano izquierda y golpeamos hacia arriba con el dedo anular de la mano derecha.

5.-Concluimos en esa cuerda pisando el 4º traste con el dedo anular (sin levantar el resto) y golpeamos hacia arriba con el dedo índice de la mano derecha. Y a partir de aquí comienza la dificultad.

6.-Con la mano izquierda tenemos que ir bajando de cuerda, en esta ocasión de la 6ª a la 5ª, tenemos que pisar el primer traste elegido con el dedo índice de la mano izquierda pero seguimos manteniendo todos los demás trastes de la 6ª cuerda con el resto de dedos (medio, anular y meñique). De manera que cada vez que vayamos pisando un traste los demás deben seguir pisados.

7.-Y con la mano derecha ocurre lo siguiente, en la 6ª cuerda hemos terminado con el dedo índice por lo que el primer dedo que empieza a golpear en la 5ª cuerda es el siguiente, es decir, el dedo medio. De tal manera que la secuencia que utilizamos con la mano derecha es siempre la misma: índice, medio y anular independientemente de como hayamos terminado en la cuerda anterior, es decir, en la siguiente cuerda tenemos que empezar por el dedo siguiente a la que hemos terminado en la cuerda anterior.

8.-Al llegar a la 1ª cuerda al igual que hacíamos en el ejercicio anterior volvemos a ascender hacia la 6ª cuerda y así cíclicamente.

Tomaros este ejercicio con calma, tiene bastante dificultad realizarlo de una manera adecuada y aunque me digas pesado no me cansaré de deciros los mismo, tomaros el tiempo que necesites que lógicamente será más que para los anteriores. Vuestros jueces vais a ser vosotros mismos, pero al primero que engañes si no lo haces correctamente es a vosotros mismos, razón por la que vais a ser los únicos perjudicados.

Por el momento vamos a dejar la secuencia de ejercicios con los que hay publicados actualmente, voy a dar un tiempo prudencial para su práctica, mientras tanto vamos a ir viendo en otro capítulo algunas técnicas para tocar con la mano derecha y vais a apreciar como os va a resultar más fácil de realizar una vez que estas realizando los ejercicios.

3.-Arpeggios:

Los Arpeggios es una técnica utilizada con la mano derecha, se puede decir que teóricamente significa sucesión de sonidos, por lo tanto podemos decir que es una sucesión de sonidos realizados con la mano derecha al ir tocando sobre las cuerdas.

Los arpeggios se pueden tocar con líneas de bajos o con líneas melódicas y también se pueden tocar a la vez dos o más cuerdas de forma simultánea. En todos los estilos la forma de realizarlos es utilizando el pulgar para tocar las cuerdas bajas y los demás dedos para las cuerdas altas, que son la primera, segunda y tercera; aunque también se pueden realizar los arpeggios utilizando como cuerdas altas la segunda, tercera y cuarta. El pulgar pulsa las cuerdas hacia abajo y el resto de dedos hacia arriba.

Debemos tener en cuenta cual es el bajo que debemos tocar con el dedo pulgar, no es correcto utilizar siempre como norma la 6ª ó 5ª cuerda sea cual sea el acorde que utilicemos. El bajo que corresponde a cada acorde es la tónica de ese acorde, en la próxima actualización explicaré como se realiza, ahora vamos a ver algunas demostraciones de arpeggios:

- **Arpeggio p123 ó PIMA:** Primero se pulsa el bajo correspondiente con el pulgar (p), luego la tercera cuerda con el dedo 1, después la segunda cuerda con el dedo 2 y por último la primera cuerda con el dedo 3, seguidamente nuevamente el bajo y de nuevo las cuerdas altas en la misma progresión p123, p123..... Recordar que el pulgar pulsa los bajos hacia abajo y el resto de los dedos hacia arriba.
- **Arpeggio p321 ó PAMI:** En esta ocasión empezamos nuevamente con el bajo (p), luego la primera cuerda con el dedo 3, después la segunda cuerda con el dedo 2 y por último la tercera cuerda con el dedo 1.....así continuamente.
- **Arpeggio p121 ó PIMI:** Pulsamos el bajo (p), luego la segunda cuerda con el dedo 1, después la primera cuerda con el dedo 2 y terminamos nuevamente con la segunda cuerda con el dedo 1.....así continuamente.
- **Arpeggio p12321 ó PIMAMI:** Este arpeggio es muy utilizado en las baladas, empezamos con el bajo (p), después la tercera cuerda con el dedo 1, la segunda cuerda con el dedo 2, la primera cuerda con el dedo 3, la segunda cuerda con el dedo 2 y terminamos otra vez en la tercera cuerda con el dedo 1.....así continuamente.

Creo que ya habéis entendido la técnica, así que os voy a poner solamente la realización del arpeggio para que ustedes mismos vayan tomando destreza para realizarlo.

- Arpeggio p1213212
- Arpeggio p23212
- Arpeggio p32123
- Arpeggio p21321
- Arpeggio p32321
- Arpeggio p13212
- Arpeggio p12123
- Arpeggio p1p2p3

En todos ellos debes de tener en cuenta las normas principales:

- Empezar siempre por el bajo, pulsando la cuerda hacia abajo.
- Las cuerdas altas pueden ser primera, segunda y tercera o bien la segunda tercera y la cuarta, y siempre se pulsan hacia arriba.
- Procurar pulsar todas las cuerdas con la misma intensidad, a no ser que se quiera o tenga que acentuar alguna nota en concreto.
- Es una secuencia cíclica, es decir, al terminar con las notas altas vuelve a empezar el arpeggio con su correspondiente bajo.

Esto ha sido una breve introducción a la realización de los arpeggios, en la próxima actualización se ampliará su realización así como el bajo que debemos utilizar, tienes

aproximadamente un mes para la realización de los nuevos ejercicios y práctica de estos arpegios y espero que no tengas ninguna dificultad.

<http://www.guitarra.net/curso/Guitarra/Tecnicas.htm>

Para poder tocar las pisadas nosotros usaremos el método cifrado, donde a cada nota musical corresponde una letra, comenzando por La, los acordes correspondientes también se representan con letras.

La convención de letras que tenemos será:

A = La
B = Si
C = Do
D = Re
E = Mi
F = Fa
G = Sol

Adicionalmente se agregan algunos signos y letras para especificar el acorde, se agrega una m minúscula para indicar que el acorde es menor, un 7 para indicar que va a séptima # nos dice que es un sostenido, básicamente estos son los acordes mas comunes, cuando haya una canción que lleve algunas especificaciones extra, serán indicadas en la misma hoja.

Te recomiendo, si vas comenzando que hagas ejercicios con todos tus dedos pisando cada cuerda una vez por traste tratando de que el sonido salga claro, una vez que domines la presión de tus dedos y la posición ya que es importante que tu dedo pise una sola cuerda para que suene claro, cuando hayas logrado esto, entonces puedes empezar a aumentar la velocidad.

La guitarra es buena amiga y si le eres fiel y todos los días practicas muy pronto llegaras a tocar como un profesional, siendo un gran animador en fiestas y reuniones, llevando serenatas, sacando tus canciones favoritas o incluso componiendo tus propias canciones.

Si ya cuentas con una hoja de consulta de pisadas, entonces ya puedes comenzar a tocar las canciones que tenemos en este sitio, si no es así, entonces te recomiendo que imprimas [la hoja de pisadas](#).

Ahora si, buena suerte!

El ritmo.

Por la importancia que tiene el ritmo es indispensable aprender a pisar y a tocar y llevar el ritmo, para poder tener un dominio de la guitarra, puede ser que nuestro nivel ya sea el adecuado y las notas salgan limpias, pero si no podemos llevar el ritmo simplemente no lograremos ningún avance.

Pero llevar el ritmo es algo muy complicado para algunos y ahí es donde muchos se dan cuenta de lo torpe que puede llegar a ser su mano derecha.

No existe un método para llevar el ritmo y aprender a hacerlo es mucho más cuestión de sentimiento que de cálculos.

Al escribir música realizamos operaciones aritméticas para determinar que tiempo lleva cada nota y en base a ello, el ritmo, pero como ese no es nuestro caso, lo principal será tratar de seguir, paso a paso un orden para poder tocar a tiempo y que suene bien.

Lo que te recomiendo es que comiences con algo muy sencillo, como un corrido o una ranchera, tu oído debe estar acostumbrado al Chun-Ta-Ta clásico de una ranchera, si ya has dominado este ritmo tan simple podemos dar el siguiente paso.

Las primeras indicaciones que puedo hacerte es que escuches la canción que quieres tocar, te aprendas de memoria las pisadas, para que no tengas que ver el papel y te vayas a perder y la sigas escuchándola, así es, no hay nada mejor para llevar el ritmo.

Si se te dificulta, debes ir paso a paso. Toca solo el acorde cuando entra, en el tiempo en que debería sonar la primera vez, según la canción. Toca un solo rasgueo. Ahora no vamos a comenzar con los arpeggios y no me importa si tocas el rasgueo con pluma, con tu pulgar o con las uñas de los dedos índice y medio. Lo importante es que entres a tiempo tocando la nota solo una vez.

Ahora analiza el ritmo... escucha el bajo y el bombo de la batería, estos dos instrumentos son los que mandan en las canciones que no llevan guitarra, no te desesperes, por eso te dije que escogieras algo sencillo, no querrás aprender de la noche a la mañana a tocar un guapango.

Hay una dificultad al llevar el ritmo, que es donde todo mundo se pierde y falla, a la hora de hacer el cambio para que entre la siguiente pisada, cuando tratas de cantar y ya te saliste de ritmo todo suena mal, descuadrado y fuera de tono, además que te desesperas y te llenas de nervios.

Lo importante es que caigas en el tiempo fuerte siempre, para que se escuche bien, puede ser que solo des un par de rasgueos, pero si lo haces a tiempo suena mejor que si llevas el ritmo pero entras fuera de tiempo.

En música toda partitura lleva tiempo y divisiones de tiempos, seguramente has oído hablar de los cuatro cuartos, dos tercios, tres dieciseisavos, etc... Escucha bien la canción y te darás cuenta que algunas estrofas llevan de por sí un acento. Vamos a trabajar sobre la marcha en una canción muy sencilla que se ha vuelto un clásico y que es mi favorita para marcar los ritmos.

Es Te quiero de [Hombres G](#), esta canción tiene muy bien definido el ritmo, el bajo y el bombo suenan clarísimos y te dejan cambiar con tranquilidad porque es una canción sencilla.

Vamos a analizar el ritmo de la guitarra, escúchala con atención y te darás cuenta que la guitarra acompañante hace un ritmo muy sencillo de 3 bajos y un rasgueo desde la mitad de las cuerdas si pudiera escribirlo sonaría mas o menos así: |tu-tu-tu-TAH!... | tu-tu-tu-TAH!... |

Esto es bien sencillo de expresar en la guitarra, rasguebas el bajo principal (si tienes problemas para hallar el bajo principal rasguebas las 3 primeras cuerdas, pero te recomiendo que busques cual es el principal), bueno, das tres veces al bajo principal, luego rasguebas largo desde la 4a o 3a cuerda y dejas caer, luego haces un silencio que dura el tiempo sobrante, útil para cambiar la pisada.

Practica con canciones que sientas que tienen el tiempo bien definido y recuerda aprenderte las pisadas, por lo menos de las primeras para que no te pongas de nervios leyendo en papel y te vayas a perder. Trata de seguir las canciones al mismo tiempo que las escuchas y primero dale un solo rasgueo en el tiempo fuerte, poco a poco ve agregando nuevos movimientos.

Sobre todo y muy importante, deja que tu mano derecha sea libre, no la forces ni te desesperes, ten paciencia y libera tu muñeca, practica a darle a la guitarra rasgueando con el esmalte de la uña pulgar y las uñas índice y media. Como si te estuvieras burlando, recuerdas el clásico lero-lero? Bueno, pues así de juego como suena, esto debe de darte gusto y divertirse... si no, no tiene caso. Más adelante explicaré ritmos complicados, los bajeos y los arpegios.

Buena suerte!

<http://www.laplazavirtual.com/guitarra/index.htm>

HOMBRES G

Te quiero

D Bm F#m Fm/F#m G A
D Bm F#m Fm/F#m G A

D Bm F#m Fm/F#m
No, ya no me llores
G A D A
no me vayas a hacer llorar a mi
D Bm F#m Fm/F#m
dame, dame tu mano
G A D A D
inténtalo mi niña, quiero verte reír.
Bm D
Abrázame fuerte
Bm
ven corriendo a mi
D
te quiero, te quiero, te quiero
G Gm D Bm D A
y no hago otra cosa que pensar en ti

D Bm F#m Fm/F#m
Tu, estas dormida
G A D A
y yo te abrazo y siento que respiras
D Bm F#m Fm/F#m
Sueño, con tu sonrisa
G A D A
te beso muy despacio en tus mejillas
D Bm D
Necesito verte,
Bm D
donde quiera que estés,

te quiero, te quiero, te quiero
G Gm
y no hago otra cosa que pensar en ti
A D Bm
solo vivo y respiro, para ti
G A D Bm G A G
te quiero, te quiero , te quiero

Gm D Bm D A
 te quiero.
 D Bm D
 Abrázame fuerte,
 Bm D
 ven corriendo a mi
 G
 déjame que te diga otra vez que te quiero,
 Gm D Bm D Bm G A
 te quiero, te quiero , te quiero,
 D G D
 te quiero, te quiero

El efecto de F#m / Fm / F#m
 en guitarra eléctrica se hace con el tremolo

HOMBRES G ESTOY PINTANDO TU SONRISA

A C#m
 Estoy pintando tu sonrisa
 C#7 D
 del color del corazón
 Bm E
 la estoy pintando en el aire
 A E
 con la imaginación,
 A C#m
 Tu pelo es largo y negro
 C#7 D
 lo estoy pintando al viento
 Bm E
 a mi me gusta corto
 A E
 pero tu siempre lo llevas suelto.
 D F A
 Quisiera que estuvieras aquí
 D F E
 para llenar mis labios de ti.
 A C#m
 Tu cara es preciosa
 C#7 D

la dibujo cada noche en cada cosa

Bm E

te dibujo cuando sueño

A E

y te mantengo cerca de mi.

D F A

Quisiera que estuvieras aquí

D F E

y rebozar mis labios de ti.

D F A

Estoy pintando...tu sonrisa

C#m D - E - A

(estoy pintando tu sonrisa).

HOMBRES G UN MINUTO NADA MÁS

intro:

G F C G - D - G F C G

C

Abrázame

G

antes de caer

D C G

apriétame en tus brazos por ultima vez.

C

Escúchame

G

antes de que grite

D C G

dame solo un beso antes de irte

CORO

Am F G

Dame solo un poco de tiempo

D G

un minuto nada mas

Am F G

solo quiero pensar y pedirte

D

un minuto nada mas
G Am
el tiempo justo de poder mezclar
G7 F
mis besos con tus lagrimas
G
y poderte abrazar.

D
Un minuto nada mas
G Am
para estar juntos y poder hablar
A7 D7
dame solo un minuto
G D G (intro)
y no llores mas.

C
Perdóname
G
por olvidar
D C G
como pedir perdón a quien se quiere de verdad
C
y mírame
G
no hay mas que hablar
D C G
asómate a mi vida y llénala.

Am F G
Dame solo un poco de tiempo
D G
un minuto nada mas
Am F G
solo quiero pensar y pedirte
D
un minuto nada mas
G Am
el tiempo justo de poder mezclar
G7 F
mis besos con tus lagrimas
G
y poderte abrazar.
D
Un minuto nada mas
G Am

para estar juntos y poder hablar

A7 D7

dame solo un minuto

G D G

y no llores mas.

SIN BANDERA

Sirena

A D

Me dueles en el fondo de mi corazón

A D

la herida, no ha cerrado todavía

A D

No hay forma en que pueda olvidarte yo

A D

lo siento, te has llevado ya mi vida

A

Siempre intento olvidarte

D

y te vuelvo a encontrar

A

siempre en cada rincón

D

y debajo del mar

A

si me voy del planeta

D

eres estrella fugaz

A

si en las noches yo duermo

D

eres estrella fugaz...y

A

D

Eres sirena, oigo tu canto y me ahogo en tu cadera

A

Por que tu vuelvas yo daría lo que fuera

D

Por que me quites con tu piel esta condena

que me mata y me envenena

A

Mira morena

D

baila conmigo y me sacas de esta pena

A
porque no hay cosa para mí que sea tan buena
D
como tus labios en mis labios, vuelve a casa

te lo ruego, ven nena

A D A D
Eres el mar...eres el mar (2)

A D
Me dueles en el fondo de mi corazón
A D
la herida, no ha cerrado todavía
A D
No hay forma en que pueda olvidarte yo
A D
lo siento, te has llevado ya mi vida

A
Siempre intento olvidarte
D
y te vuelvo a encontrar
A
siempre en cada rincón
D
y debajo del mar
A
si me voy del planeta
D
eres estrella fugaz
A
si en las noches yo duermo
D
eres estrella fugaz...y

A D
Eres sirena, oigo tu canto y me ahogo en tu cadera
A
Por que tu vuelvas yo daría lo que fuera
D
Por que me quites con tu piel esta condena
que me mata y me envenena
A
Mira morena

D

baila conmigo y me sacas de esta pena
A
porque no hay cosa para mí que sea tan buena
D
como tus labios en mis labios, vuelve a casa
te lo ruego, ven nena...
A D A D
Eres el mar...eres el mar

SIN BANDERA

Entra en mi vida

C
Buenas noches, mucho gusto
F
eras una chica mas
C
después de cinco minutos
F
ya eras alguien especial
Dm
sin hablarme, sin tocarme
G
algo dentro se encendió
Dm
en tus ojos se hacia tarde
G
y me olvidaba del reloj
C
Estos días a tu lado
F
me enseñaron que en verdad
C
no hay tiempo de terminar
F
para comenzar a amar
Dm
siento algo tan profundo
G
que no tiene explicación
Dm

no hay razón ni lógica
G
en mi corazón.

C
Entra en mi vida
F
te abro la puerta
Dm
se que en tus brazos
G
ya no habrá noches desiertas
C
entra en mi vida
F
yo te lo ruego
Dm
te comencé por extrañar
G C
pero empecé a necesitarte luego

C
Buenas noches, mucho gusto
F
ya no existe nadie mas
C
después de este tiempo juntos
F
no puedo volver atrás
Dm
tu me hablaste, me tocaste
G
y te volviste mi ilusión
Dm G
quiero que seas dueña de mi corazón.

C
Entra en mi vida
F
te abro la puerta
Dm
se que en tus brazos
G
ya no habrá noches desiertas
C
entra en mi vida
F

yo te lo ruego
Dm
te comencé por extrañar
G C
pero empecé a necesitarte luego
F
entra en mis horas
Dm
sálvame ahora
F G A
abre tus brazos fuerte y déjame entra-ar

D
Entra en mi vida
G
te abro la puerta
Em
se que en tus brazos
A
ya no habrá noches desiertas
D
entra en mi vida
G
yo te lo ruego
Em
te comencé por extrañar
A D
pero empecé a necesitarte luego

SIN BANDERA

Kilómetros

A
A varios cientos de kilómetros,
D
Puede tu voz darme calor igual que un sol
F#m
Y siento como un cambio armónico
D
Al componer una canción en mi interior.

A
Se que seguir no suena lógico

D
Pero no olvido tu perfume mágico
F#m
Y en éste encuentro telefónico,
D
E recordado que estoy loco por ti.

A D
Que todo el mundo cabe en el teléfono
A D
Que no hay distancias grandes para nuestro amor,
Bm E7 D
Que todo es perfecto cuando te siento
 E7 A
Tan cerca aunque estés tan lejos.

A
A varios cientos de kilómetros
D
Tiene un secreto que decirte mi dolor
F#m
En cuanto cuelgues el teléfono
D
se quedará pensando mi corazón.

A D
Que todo el mundo cabe en el teléfono
A D
Que no hay distancias grandes para nuestro amor,
Bm E7 D
Que todo es perfecto cuando te siento
 E7 A
Tan cerca aunque estés tan lejos.

-Puente: D - F#m - D - A - D - F#m - D -

A D
Que todo el mundo cabe en el teléfono
A D
Que no hay distancias grandes para nuestro amor,
Bm E7 D
Que todo es perfecto cuando te siento
 E7 A
Tan cerca aunque estés tan lejos. . . .

D - F#m - D

A

Tan lejos

ALEJANDRO FERNÁNDEZ ABRAZAME

Em Am
Abrázame, y no me digas nada solo abrázame
D G Am B7
me basta tu mirada para comprender que tu te iras.

Em Am
Abrázame, como si fuera ahora la primera vez
D G
como si me quisieras hoy igual que ayer
Am B7 Em E7
abrázame.

Am D G
Si tu te vas te olvidarás que un día hace tiempo ya
C Am
cuando éramos aun niños me empezaste a amar
B7 Am E7
y yo te di mi vida y te vas.

Am D G
Si tu te vas ya nada será nuestro tu te llevaras
C Am
en un solo momento una eternidad
B7 Am
me quedare sin nada si tu te vas.

Em Am
Abrázame y no me digas nada solo abrázame
D G
no quiero que te vayas pero se muy bien
Am B7
que tu te iras.

Em Am
Abrázame, como si fuera ahora la primera vez
D G
como si me quisieras hoy igual que ayer
Am B7 Em E7

abrázame.

Am D G
Si tu te vas me quedara el silencio para conversar
C Am
la sombra de tu cuerpo y la soledad
B7 Am E7
serán mis compañeras si te vas.

Am D G
Si tu te vas se ira contigo el tiempo y mi mejor edad
C Am
te seguiré queriendo cada día mas,
B7 Am
te esperare que vuelvas si tu te vas.

ALEJANDRO FERNÁNDEZ COMO QUIEN PIERDE UNA ESTRELLA

Am - G - F - Em

Am
Te Quiero
G
Lo digo como un lamento
F
como un quejido que el viento
Em
se lleva por donde quiera

Am
Te Quiero
G
que pena haberte perdido
F
como quien pierde una estrella
Em
Que se le va al infinito

Am - G - F - Em
Ah ahaaaahaa ahhh

Am - G - F - Em
Ah ahaaaahaa ahhh

Am G
Quiero que se oiga mi llanto
 F
como me dolió perderte
 Em
después de quererla tanto

Am G
Ay después de quererla tanto
 F
diosito dame consuelo
 Am
para sacarme de adentro
 G
esto que me esta matando
Am - G - F - Em
Ay ay ay ahhhh

ALEJANDRO FERNÁNDEZ NO SE OLVIDAR

 D
Yo no sé,
 F#m Bm F#m
porqué no puedo olvidar lo que fue
 G Em A7
no sé resignarme a no volverte a ver.

 D
Ya lo ves,
 F#m Bm F#m
te amé con cada rincón de mi ser
 G E7
te dí lo mejor de mi vida,
 A7
mis sueños y mi fé.

 D Bm
Y no sé olvidar,
 Em
como lo hiciste tú
 G A7
te has quedado calvada en mi pecho

D Em-A7
como di fuera ayer.

D Bm Em
No sé, cómo arrancar tus besos de mi piel
G A7
eres tú mi obsesión, mi tormento
F#7 Bm D-E
y nada puedo hacer.
G A7 C F#m G-A7
Yo daría hasta la vida por verte otra vez.

D
Yo no sé ... (se repite)
F#m Bm F#m
tal vez, llevarte por dentro
G Em A7
será la forma de hallarle paz a mi soledad.

D
Ya lo ves,
F#m Bm F#m
quizás amar sin medir fue un error
G E7
pero es imposible lograr
A7
que entienda el corazón.

D Bm
Y no sé olvidar,

D Bm-G-A7 D
No sé olvidaaaaaaaaar

ALEJANDRO FERNÁNDEZ SI TU SUPIERAS

A
Si tú supieras,
Bm
que tu recuerdo me acaricia como el viento
C#7 F#m
que el corazón se me a quedado sin palabras
B7 Bm E7
para decirte que es tan grande lo que siento.

A
Si tú supieras,
Bm
cómo te ansía cada espacio de mi cuerpo
C#7 F#m
cómo palpitan tus recuerdos en el alma
B7 E7
cuando se queda tu presencia aquí en mí pecho.

A E
Ven, entrégame tu amor
Bm C#7
para calmar este dolor de no tenerte
F#m B7
para borrar con tus caricias mis lamentos
Bm E7
para sembrar mil rosas nuevas en tu vientre.

A E
Ven, entrégame tu amor
Bm C#7
que está mi vida en cada beso para darte
F#m B7
y que se pierda en le pasado este tormento
Bm E7 A
que no me basta el mundo entero para amarte.

A
Si tú supieras,
Bm
que es como un grito que se estrella en el silencio
C#7 F#m
este vacío de tenerte sólo en sueños
B7 Bm E7
mientras me calma el corazón por ser tu dueño.

A
Si tú supieras,
Bm
cómo desangran en tus ojos mis anhelos
C#7 F#m
cuando me miran sin saber que estoy muriendo
B7 E7
por entregarte la pasión que llevo dentro.

A E
Ven, entrégame tu amor
Bm C#7
que sin medida estoy dispuesto a enamorarte
F#m B7
borra por siempre de mi vida todas las lágrimas que habitan
Bm E7
en cada noche sin tus besos en el rincón de mis lamentos.

A E
Ven, entrégame tu amor
Bm C#7
que está mi vida en cada beso para darte
F#m B7
y que se pierda en el pasado este lamento
Bm E7 A
que no me basta todo el tiempo para amarte.

SHAKIRA ESTOY AQUI

D A
Ya se que no vendrás
G
todo lo que fue
Bm A D
el tiempo lo dejo atrás.

A
Se que no regresaras lo que
G Bm A Em
nos paso no repetirá jamás.

D A Em
Mil anos no me alcanzaran
D A
para borrarte y olvidar.

D
Y ahora estoy aquí
A
queriendo convertir
G
los campos en ciudad

Bm A D
Mezclando el cielo con el mar.
A
Se que te deje escapar
G
se que te perdí
Bm A Em
nada podrá ser igual.

D A
Mil anos pueden alcanzar,
Em D A
para que puedas perdonar.

D A
Estoy aquí queriéndote,
ahogándome
G
entre fotos y cuadernos
entre cosas y recuerdos
Bm A D
que no puedo comprender.
A G
Estoy enloqueciéndome
Bm
cambiándome un pie por la
cara mía
A G
esta noche por el día y que
D
y nada le puedo yo hacer.

A
Las cartas que escribí
G
nunca las envié
Bm A D

no querrás saber de mi

A
No puedo entender
G
lo tonta que fui
Bm A Em
es cuestión de tiempo y fe.

D A
mil años con otros mil mas
Em F#m A
son suficientes para amar.

D A
Estoy aquí queriéndote... (se repite)

F C G
Si aun piensas algo en mi
F C A
sabes que sigo esperándote.

D A G
Esto aquí queriéndote,

ahogándome
Bm
entre fotos y cuadernos
A
entre cosas y recuerdos
D
que...

CIEGA, SORDOMUDA SHAKIRA

F C F C
C F
Se me acaba el argumento
C
y la metodología

F
 cada vez que se aparece
 G C
 frente a mi tu anatomía
 F
 Porque este amor ya no entiende
 C
 de consejos, ni razones
 F
 se alimenta de pretextos
 G C Dm
 y le faltan pantalones
 F C
 este amor no me permite estar de pie
 G Dm
 porque ya hasta me ha quebrado los talones
 F G
 aunque me levante volveré a caer,

 si te acercas nada es útil

 para esta inútil

F
 Bruta, ciega, sordomuda, torpe, traste, testaruda
 C
 es todo lo que he sido, por ti me he convertido
 F
 en una cosa que no hace otra cosa mas que amarte
 C
 pienso en ti dia y noche y no se como olvidarte

F C F C

 C F
 cuantas veces he intentado
 C
 enterrarte en mi memoria
 F G C
 y aunque diga ya no mas es otra vez la misma historia
 F
 porque este amor siempre sabe
 C
 hacerme respirar profundo
 F G Dm

ya me trae por la izquierda y de pelea con el mundo
F C G Dm
si pudiera exorcizarme de tu voz, si pudiera escaparme de tu nombre
F G
si pudiera arrancarme del corazón, y esconderme para no
sentirme nuevamente

F
bruta, ciega sordomuda, torpe, traste, testaruda...
(Se repite)

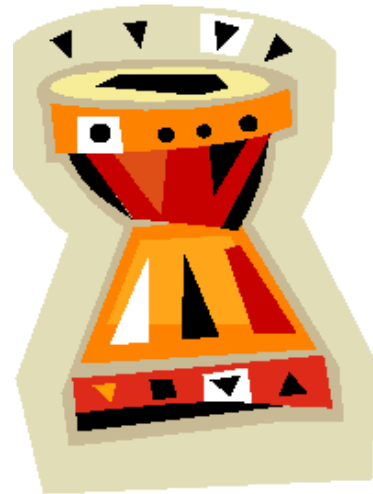
F
ojerosa, flaca, fea, desgredada, torpe, tonta, lenta, necia, desquiciada
C
completamente descontrolada, tu te das cuenta y no me dices nada
F
ves que se me ha vuelto la cabeza un nido, donde solamente tu tienes asilo
C
y no me escuchas lo que te digo, mira bien lo que vas a hacer conmigo

F C F C

F
bruta, ciega, sordomuda, torpe, traste, testaruda
C
es todo lo que he sido, por ti me he convertido
F
en una cosa que no hace otra cosa mas que amarte
C
pienso en ti día y noche, y no se como olvidarte

(Se repite el coro 2 veces)

Ritmo en la música



Todo lo que existe tiene un ritmo, desde los movimientos de los planetas hasta el movimiento de las partículas más ínfimas. Vivimos siguiendo el ritmo de la inspiración y la expiración, así como el del día y la noche. De éste modo, los ritmos son las imágenes y sonidos recurrentes en los que se inscribe nuestra existencia. Tenemos un pulso, y así nuestra vida es inherente al ritmo.

En la música existen diferentes estructuras rítmicas variadas. Esas estructuras movilizan contenidos sicofísicos distintos. Gracias al ritmo el cuerpo logra transitar por distintas alturas expresivas. Existe un eje del ritmo que tiene que ver con el tema de las alturas y el transito por distintas expresividades.

El ritmo es una organización en el tiempo de pulsos y acentos que percibimos como una estructura. Esa sucesión temporal la ordenamos en nuestra psiquis y percibimos una forma. El ritmo está muy relacionado con el estado de ánimo.

Por ejemplo en las músicas folclóricas, especialmente las caribeñas, utilizan intensivamente el ritmo con el fin de alcanzar estados de mucha euforia. Las músicas rítmicas africanas movilizan aspectos muy instintivos y básicos.

Un aspecto fundamental del ritmo es la duración de los sonidos. Para comprender mejor en que consiste la duración de los sonidos, es necesario conocer cómo es la escritura de la música.

Desde el punto de vista de la música, el ritmo tiene que ver con la definición del compás, del tipo de compás que define los acentos, y las notas que lo componen (blancas, negras, corcheas, etc.). Cada compás tiene un acento.

Cuando se escribe ritmo no se escribe con pentagrama, solo con la nota que define la duración de los pulsos. La melodía aparece cuando la nota se pone en el

pentagrama, y aparece el sonido. El ritmo en música tiene que ver con la organización del tiempo en compases, son los acentos y la duración de las notas. Cuando eso tiene un sonido definido por el pentagrama, aparece la melodía.

En la escritura musical participan unos signos muy particulares, denominados notas. Las notas representan sonidos y, dependiendo de su figura, será el intervalo de tiempo que debe durar cada uno de los sonidos. Las notas se representan gráficamente en cinco líneas y en los espacios en blanco que existen entre ellas. Las cinco líneas junto con sus espacios se llaman, pentagrama.

El ritmo lo forman los acentos en la que se apoya una melodía; es lo que estructura el movimiento. Y la melodía le da la forma.

Estructura rítmica

Las estructuras rítmicas son aquellas donde se arma un compás y se repite (la música popular en general) hasta la música contemporánea donde la estructura rítmica es totalmente abierta. El jazz, que es la base de la música popular, tiene una estructura rítmica de elaboración media.

El ritmo tiene una estructura de acentos. Cuando hablamos, tenemos un ritmo, acentuando algunas palabras. La melodía se podría comparar con el discurso, con lo que decimos.

En el universo, absolutamente todo es rítmico. La física moderna ha descubierto que la materia prácticamente no existe como tal, sino que es energía en movimientos vibratorios. Nuestro psiquismo tiene ritmos muy variados; desde ritmos de tipo volcánico, con mucha velocidad y violencia, a ritmos casi estáticos, ritmos turbulentos, ritmos caóticos, ritmos suaves y ondulantes. El ritmo interno es muy cambiante, con una gama muy amplia desde lo casi estático, hasta lo muy dinámico.

Es importante entrenarse para tener la posibilidad de transitar ritmos cambiantes con facilidad y adaptabilidad. Para crear necesito ampliar la gama rítmica porque es la posibilidad de que mi SER aflore y sea creativo.

Ritmo africano

El secreto de los ritmos africanos reside en su importancia social. Consiguen hacer que los hombres participen, se muevan y se acerquen los unos a los otros.

El ritmo y la música africana es un elemento que promueve la sociabilidad, que estructura la interacción de los individuos, y genera un sentimiento de cohesión en el que participan no sólo los bailarines que transforman ésta música en movimiento, sino también los que la escuchan, que por una especie de percepción cinética siguen ese ritmo de base.

El ritmo en la educación musical: un olvido histórico

Creo que existe una ausencia histórica del ritmo en la educación musical. Su papel ha sido relegado, subordinado al desarrollo del campo melódico- armónico. Dentro de las aulas se plantean objetivos ambiciosos en cuanto a registro, afinación y repertorio vocal, lectoescritura convencional, fuentes sonoras y una interminable lista de contenidos, entre los que el ritmo se constituye únicamente en un enunciado. A continuación, algunas reflexiones orientadas hacia la revisión de la didáctica del ritmo y una propuesta.

La educación musical siempre ha ponderado los aspectos melódicos por sobre los rítmicos, no existe una conciencia del ritmo y de sus implicancias educativas. El problema Una de las más alarmantes problemáticas educativas en el ámbito musical¹, resulta ser la creciente desvalorización de la materia a través de su utilización en términos recreativo-ornamentales y/o enciclopédico-tediosos, con la consecuente ausencia de significatividad por parte de los alumnos. Las actividades rítmicas se desarrollan mayormente en los niveles iniciales donde el juego y la recreación están avalados por la importancia que adquiere lo lúdico en el inicio del proceso creativo. Lamentablemente, estas actividades, consideradas de segunda, son reemplazadas por otras más “serias, más difíciles, socialmente aceptadas”, acompañando el crecimiento cronológico² de los alumnos: “Ya son grandes para jugar...”.

De esta forma, encontramos lo que he decidido llamar el RITMO MUSICAL ESCOLAR, 3 categoría de ritmo métrico, medido, inducido, cuya inclusión en la planificación de la tarea áulica se fundamenta en la famosa frase: “el ritmo es un elemento más de la música”. Claro que lo es, pero desde esta perspectiva no se considera la posibilidad de hacer música a partir de lo rítmico, sino de utilizarlo como un medio para un fin. ¿Por qué? El concepto generalizado es el de pensar al ritmo como un elemento “primitivo” de la música.

Hacer música sin alturas determinadas, sin armonías es algo sobre lo cual aún existen grandes prejuicios. Este concepto del ritmo como primitivo y primero en la secuencia de aprendizaje del lenguaje musical, hace que las actividades rítmicas vivenciales solo sean propuestas en los ciclos de iniciación y con un abordaje totalmente discutible, para luego transformarse en enigmáticos acertijos matemáticos en los ciclos superiores, donde los alumnos deben interpretar figuras con triples puntillos, semifusas, quintillos y métricas culturalmente inexistentes. Nada más alejado del ritmo y la música. El problema principal es que lo que los docentes transmiten-enseñan a sus alumnos no es ritmo, sino métrica. Muchos se guían por métodos que descomponen el ritmo en partes, las clasifican, las ordenan y sistematizan rigurosamente. A través de éstos, plantean actividades analítico-matemáticas en las que los alumnos deben discernir cuál es el metro, el pie, el acento, el compás, de una determinada obra y volcarlo en un papel. Algunos más modernos, los hacen tocar cada uno de los elementos en los que acaban de descomponer al ritmo: “este grupo toca el pulso, aquel el acento, etc.”,

creyendo que lo que están haciendo es transmitir una vivencia rítmica, que están propiciando el hacer musical, pero introducen los conceptos previamente a la vivencia, condicionándola, quitándole la esencia, posicionando a los alumnos en una situación de pensamiento lógico matemático alejado de lo musical perceptivo.

La mayoría de los docentes no han vivenciado el ritmo, no lo conocen. Lo han estudiado, lo vieron por escrito, lo reprodujeron nerviosamente en un examen traumático y sólo se han quedado con esa relación teórica con él. Es eso lo que transmiten a los alumnos; nada más alejado del ritmo que ello. Por otro lado, es frecuente encontrarse durante seminarios, charlas y en la cotidianeidad escolar, con el concepto de “sentido del ritmo”, el cual parecería ser una capacidad individual que en algunas personas posee ciertas restricciones para su desarrollo. De esta manera, los alumnos pueden dividirse, según algunos docentes, entre aquellos que poseen el sentido rítmico y aquellos que no. Dichosos de aquellos que lo poseen, ya que quienes no, son calificados como arrítmicos y tratados como enfermos terminales sin cura; son los denominados “alumnos rítmicamente descartables” (para que le voy a explicar si no tiene ritmo) Claro, esta arbitraria división, generalmente realizada delante de los mismos alumnos: “bueno, bueno, esta bien igual, no solo adquiere características traumáticas para los alumnos, sino que está emparentada con la dominante teoría del don innato para hacer música, del genio creativo, de la santa inspiración. No considera esta postura que tanto el ritmo como la música en general requieren para su aprendizaje de todo un proceso individual, de etapas dentro de dicho proceso, y que no todas las personas lo vivencian de la misma forma. Es frecuente encontrar docentes que poseen un discurso en todo de acuerdo con estas líneas, que luego contradicen en la práctica áulica, quizás por falta de experiencia, quizás por falta de capacitación, o simplemente por desgano (es más fácil pasar por alto los problemas individuales de cada alumno y trabajar con quienes no evidencian inconveniente alguno para responder a las consignas)

Propuesta El Proyecto “África en el Aula” que investiga y promueve los beneficios de la inclusión de la música africana en los programas, plantea la vivencia de un material rítmico (Método de Percusión Áulica©) destinado a los docentes para que luego diversifiquen expandan, contagien, dispersen sus vivencias entre los alumnos con la convicción de que el ritmo, como objeto de aprendizaje, posee en el ámbito escolar, beneficios aún no potenciados. Esta propuesta resulta altamente motivante para los alumnos y sin dudas, su inserción en las aulas, posee numerosas implicancias ya probadas y documentadas. Los ritmos permiten un acceso a la música sin grandes requerimientos técnicos, ni económicos, ni estructurales. Todo es posible y aplicable a la cotidianeidad. El método de percusión áulica, es una secuencia de aprendizaje que utiliza el banco o pupitre de aula como instrumento, funcionando como disparador de actividades y propuestas que apuntan a repensar y reivindicar la función del ritmo en la educación musical, cuyas implicancias aún no han sido exploradas.

No hay excusas. No hay tiempo No hay presupuesto, solo ritmo, solo alumnos expectantes de hacer música, solo intenciones de cambiar. Con el correr del

tiempo mucho se dice y poco se hace por cambiar la realidad de la educación musical, esta es una propuesta concreta que ya está en marcha, bienvenidos aquellos que quieran sumarse. 1- Señaladas y analizadas en diversos documentos de la Dirección de Educación Artística-Prov.de Bs.As y en la fundamentación del Proyecto África en el Aula. 2- Digo cronológico y no evolutivo, porque se tiende a considerar y planificar actividades tendientes a no respetar la evolución natural individual de cada uno de los alumnos.- 3- Esta categorización se puede sumar al trabajo de E. Williams "El ritmo musical" Buenos Aires: Eudeba (1964), en el cual el autor describe distintos tipos de ritmos (musical, sonoro, plástico, inorgánico, etc.) Augusto Pérez Guarnieri.

Instrumentos en la Educación Musical

Todas las metodologías musicales activas, en las que el alumno construye su aprendizaje con la práctica, incluyen instrumentos, desde la voz a los naturales y los de percusión de la Naturaleza (huesos, cocos, piedras, etc...). Los instrumentos musicales escolares que utilizamos tienen un valor pedagógico muy importante para la enseñanza musical y para desarrollar la creatividad en los alumnos y alumnas.

En la educación musical repetimos ese mismo proceso histórico como parte fundamental del proceso educativo. Se ha de estar siempre en torno al canto, que es la principal fuente de interés.

Cuando nos referimos a instrumentos musicales, nos viene a la mente todos aquellos materiales que producen sonido (flauta, caja china, pandero,...), y pasamos por alto uno de los instrumentos más cercanos y baratos que tenemos, nuestro propio cuerpo. A través del cuerpo podemos generar muchos sonidos, dando palmas, haciendo pitos, golpeando las rodillas, cantando y muchos más sonidos. A este tipo le denominamos los instrumentos musicales naturales.

CANTO

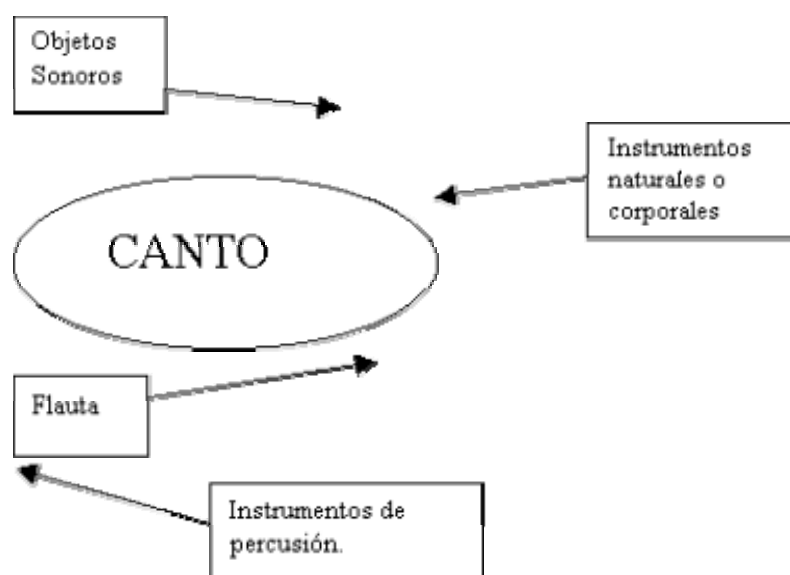
Instrumentos naturales o corporales

Objetos

Sonoros

Flauta

Instrumentos de percusión.



La misión de los instrumentos musicales no es solo la de acompañamiento musical, también contribuyen al desarrollo psicomotriz, expresión musical, comunicación y socialización. Este proceso comienza con el canto y continúa con los instrumentos (corporales), para progresar

con el resto de instrumentos escolares. Todo lo que el niño oye, llama su atención de forma auditiva.

- Aunque la utilización del instrumento no es un fin en si mismo, si es un medio para alcanzar la educación musical.

- Para algunos alumnos si puede ser un fin, superar dificultades.

- Desde el punto de vista del maestro, la utilización del instrumento ha de estar incluido de forma global en un proceso de educación musical.

* El uso de instrumentos en la escuela sufre una serie de condicionamientos:

- ENTORNO SOCIAL: Por ejemplo, la guitarra por ser un instrumento cercano y que vemos muy a menudo.

- CONOCIMIENTO DEL PROFESOR: No es positivo el uso del CD, sino la intervención directa.

- APOYO INSTITUCIONAL Y ECONÓMICO: Es responsabilidad del profesor que existan instrumentos variados, ya sean fabricados por él o los alumnos/as, insistir en la asociación de padres, etc...

INSTRUMENTOS NATURALES.

Son aquellas partes del cuerpo que pueden producir sonido excepto el habla. Son fundamentalmente las palmas, palillos o pitos, rodillas y pies.

El uso de los instrumentos naturales tiene interés por si solo, ya que ayudan al desarrollo motriz (con juegos, refranes, adivinanzas, etc...), sirven para acompañar canciones y es el primer paso para instrumentar canciones con percusión. Antes de pasar a un instrumento de percusión hay que vivenciarlo con el cuerpo.

Características acústicas: Los instrumentos de percusión producen el sonido golpeando:

- Directamente (al instrumento en sí).

- Uno con otro, sacudir, rascar, etc...

- Con la mano o el pie.

- Con baquetas.

Según la materia que vibra en cada momento se pueden clasificar en:

- Varillas o láminas. (predomina la longitud) simétricas y asimétricas

- Membranas y placas. (predomina la superficie)

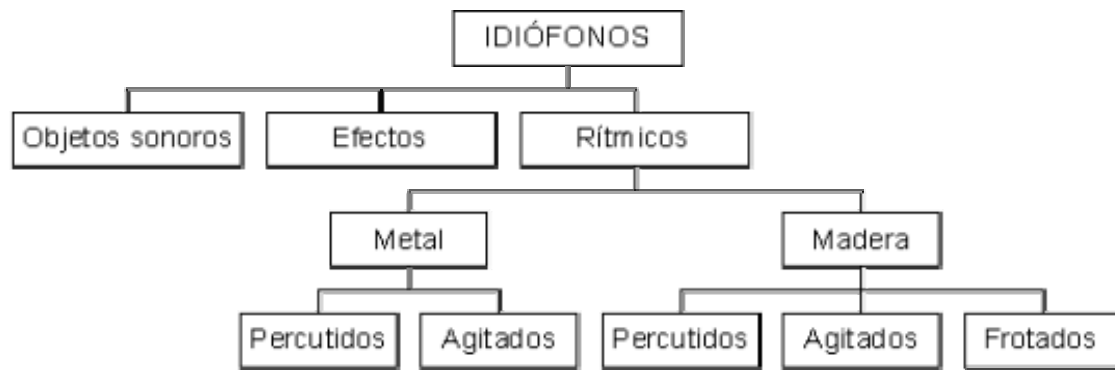
Para afinar las varillas de madera que estén bajas, limaremos por un extremo. Para bajar el tono, limaremos por la parte cóncava.

Las membranas necesitan de una pequeña tensión, y las placas necesitan de un punto de apoyo.

CLASIFICACIÓN DE LOS INSTRUMENTOS.

- Según el sonido: indeterminados y determinados.

- Según el material: membranófonos, idiófonos y laminófonos.



Rítmicos

Madera percutida: Claves, caja china, tubo resonante, temple blocks, castañuelas, carraca y caña.

Madera frotada: Güiro y reco – reco.

Madera agitada: Maracas, cabaça.

Metal percutido: Triángulo. Placófonos: crócalos y platos.

Metal agitados: Sonajas, corona de cascabeles, cencerro.

Efectos: Chalcos o chimes, cortina, lija, quijada, serrucho y flexatón.

Objetos sonoros

Son prácticamente innumerables.

- IDIÓFONOS DE SONIDO DETERMINADO:
Placófonos (campanas escolares de método Willems).
- MEMBRANÓFONOS DE SONIDO INDETERMINADO:
Bombo, caja, bongos, congas, pandero y pandereta.
- MEMBRANÓFONOS DE SONIDO DETERMINADO:
Timbales.
- LAMINÓFONOS:

La base de la vibración son láminas de metal (bronce, acero o aleación), o simplemente madera o material sintético. Tienen forma rectangular, y predomina la longitud de las placas sobre otra magnitud. Las láminas se apoyan en dos puntos, y tienen dos agujeros. Los puntos de apoyo serán de material que permita el rebote (goma, caucho).

Estos instrumentos fueron propuestos en la escuela por Karl Orff. Decía que si al niño solo se le dan instrumentos de percusión, su canto se vería cortado. Con los laminófonos, se abarca la música de todos los continentes.

- Xilófonos (África y América).
- Marimba (Antillas).
- Carillones (Centro de Europa).
- Metalófonos (Oriente).

Características de los laminófonos escolares:

- Las láminas están dispuestas en la escala diatónica de Do Mayor, además de Si bemol y Fa #, por lo que podremos usar las tonalidades de Do M, La m, Fa M, Re m, Sol M y Mi m.
- Existen suplementos cromáticos, que abarcan las doce notas.

- Posibilidad de trabajar sobre escalas modales y transportar mixolídio en Re (con el Fa #) y eólico en Mi (con Si bemol).

MEMBRANÓFONOS DE SONIDO INDETERMINADO:

- **Bombo:** Su papel en la orquesta escolar es la de dar una base rítmica, subrayar la melodía o marcar acentos. En los *forte* es contundente y en los *piano* misterioso. Para parar el sonido arrastraremos las manos. Las sonoridades secas se obtienen en el centro y las más amplias a 2/3 de éste. El bombo escolar suele ser más pequeño y a veces lleva incorporado un plato.
- **Caja:** No es frecuente en la educación musical, pero es un instrumento frecuente en los niños. Tiene dos pieles muy tersas y unos muelles (bordones) que hacen vibrar la caja y le da un redoble característico. Estos bordones se pueden quitar con un mando lateral. La tarola es una caja más estrecha.
- **Timbaletas y bongos:** En los bongos la piel sale por el aro, y en la timbaleta no. Los bongos se tocan con las manos y los timbales siempre con baquetas. Los bongoes se ponen entre las piernas, poniéndose el tambor más grande y grave a la izquierda. Permite multitud de juegos de manos. Es un buen instrumento para el desarrollo de la coordinación motriz.
- **Congas:** También llamadas tumbas o tumbadoras. Son de origen africano y no se afinan. Forma casi cónica, abierta por el extremo inferior. Para conseguir un sonido apagado se toca con la mano hueca.
- **Pandero:** Es de gran interés en la educación musical. Tenemos que buscar a ser posible los de piel natural (cabra, ternera, etc...). Se tensa por unas palomillas, cuidando siempre de tensar una y la de enfrente. Se puede tocar con la mano y con baquetas. El dedo pulgar se lanza hacia el centro, y en los extremos con índice y medio.
- **Pandereta:** Es un aro con piel fija. Puede llevar sonajas. La piel es áspera, por lo que debe estar bien encerado. El sonido se produce circularmente con el dedo en el borde.

MEMBRANÓFONOS DE SONIDO DETERMINADO:

- **Timbal:** Tienen un cuerpo semiesférico (caldero) con piel natural o de plástico. Se afina con pedal. El timbal escolar se afina con tornillos y suele tener un solo parche. El rotativo se afina dando vueltas a una tuerca. La sonoridad es fuerte, pero a 2/3 del centro tiene mejor sonido. Se toca con baquetas forradas de fieltro o lana. Refuerza la base armónica del xilófono y metalófono. A veces se dobla y otras sustituye a los bajos. No se toca durante toda la obra, pero sí al comienzo o en un preludio. Da carácter ceremonioso. Afinado en Tónica – Dominante o Subdominante. Al coger las baquetas, el dedo pulgar debe quedar en la parte superior.

IDIÓFONOS:

- **Claves:** Son dos cilindros de madera de palosanto de 20 centímetros por dos o tres de diámetro. Es usado en Sudamérica y en la orquesta escolar. Se toca de forma suave, ya que pueden ser estridentes. Llevan el ritmo y el pulso. Puede acompañar a la caja china o hacer ritmos a contratiempo. Si en el aula hace mucho ruido, sustituir por palillos. Se cogen de manera que exista un hueco entre la mano y la clave. Este hueco se encargará de amplificar el sonido.
- **Caja china:** Es un paralelepípedo de forma rectangular. Tiene una abertura lateral. Se golpea con una baqueta, y se puede fijar a un tambor.
- **tubo resonante o wood block:** Es más agudo que la caja china. Suele interpretar de forma rítmica una melodía.
- **Temple blocks:** Usados en templos budistas. Tienen forma de cascabel. Suelen ser cinco cajas de resonancia (algunas decoradas con forma de cabeza de dragón). Es un instrumento de efectos. Se toca con baquetas.

- Castañuelas: Usado en la música andaluza y española. En la orquesta sinfónica tiene papel ilustrativo. Pueden tener mango.
- Chinchines o crótalos: Propio de bailes orientales. Se utilizan de la siguiente manera: Golpear de tal manera que el que golpea esté en posición vertical con respecto al golpeado (en horizontal). El sonido se para tocando el filo. Los hay de dos tamaños diferentes.
- Sonajas: Las hay circulares, semicirculares con mango. Agitar sobre la mano, o golpear a la muñeca. Sonido estridente, por lo que se recomienda no usar en grupos numerosos.
- Cascabeles: Los hay de muchos tipos, y lo importante es saber controlar bien el sonido gracias a movimientos cortos.
- Cencerros: Se tocan con baqueta. En Brasil se denominan agogó (dos cencerros con alturas distintas), y se usan en la samba.
- Cabaça: Originario de Brasil. Es una calabaza con cuentas alrededor.
- Maracas: Originalmente eran cáscaras de coco con bolitas dentro. Podemos comenzar golpeando con el dedo índice. Todo instrumento que se agite deberá hacerse con movimientos cortos.
- Triángulos: Los hay de varios tamaños. Hay que cogerlos por el hilo y con el dedo índice. Se golpea con baqueta de metal y se para el sonido con la mano. Se pueden poner en atril.
- Platos: Existen de varios tamaños. Para expandir el sonido lo empujaremos hacia el exterior. El sonido se para con el pecho. Podemos tocar con maza.
- Caña: Es una caña con un corte . Se golpea con la mano.
- Güiro: Instrumento de origen afrocubano. Se toca con rascador.
- Carraca: Usado en Semana Santa, para representar la apertura del cielo en tinieblas.

Edgar Willems idea el método musical que lleva su nombre. Pretende la alfabetización musical de los alumnos. Intervienen todos los aspectos musicales, movimiento, ritmo, etc... Para la discriminación auditiva utiliza campanas. Campanas de elefante, cascabeles. El profesor toca y los alumnos reconocen. Usa el carillón intratonal, que es un buen método para el desarrollo auditivo. No es más que un metalófono de extensión Sol – La – Si – Do. Divide el tono en 18 partes. Probad a quitadle las placas y a volver a colocarlas, pero con la ayuda de vuestro oído. Hay que estar muy atento, ya que no es nada fácil. Además, al ser distancias tan sumamente cortas, la diferencia de longitud de las placas es desprezable. Willems aplica también el uso del tubo sonoro (flexible). Este tubo lo podéis conseguir fácilmente en una tienda de componentes eléctricos, ya que es el típico tubo que se usa en revestimientos de cableados. Con ello pretende demostrar que la armonía está en la Naturaleza. Probad a hacer la siguiente experiencia: Id dando vueltas al tubo describiendo un círculo completo. Comprobareis que va sonando la serie armónica. La serie de los armónicos es un fenómeno físico que explica entre otras cosas el timbre de los instrumentos. Cuando escuchamos un sonido, no solo oímos ese sonido sino que también escuchamos una serie de sonidos, llamados armónicos, superpuestos a este sonido

Con la flauta de émbolo se puede llegar a “representar” el sonido. No es más que una flauta de pico (sin agujeros para digitar notas) con un émbolo en el tubo interior. (Recordad los caramelos con pito que se venden en las tiendas de golosina). Si bajamos o subimos el émbolo, aparece un sonido ondulante (que da mucho juego). Probad a "fabricar" vuestros propios sonidos y luego representarlos en un papel.

LAMINÓFONOS ESCOLARES:

Son instrumentos de placas o láminas afinadas, de metal o madera. A mayor longitud, sonido más grave (disminuye la frecuencia sonora). Se golpean con baquetas, que pueden tener la cabeza de lana, madera, fieltro, caucho, goma, etc...

- Xilófono sopranino: No se suele usar para las melodías. Es bueno para hacer glisandos.

- Xilófono soprano: Se usa para acompañamientos o melodías ágiles.
 - Xilófono alto: Acompañamientos o intervalos armónicos o melódicos.
 - Xilófono bajo: Acompaña la parte armónica. Timbre parecido a la marimba. (Uso de baquetas de lana esponjosa).
 - Metalófono soprano: Notas largas o melodías. Baquetas de madera para cortar el sonido.
 - Metalófono alto: Refuerza la armonía. Notas sostenidas.
 - Metalófono bajo: Suele doblar al xilófono bajo.
 - Carillones: Se usan en introducciones e intermedios. Empleo de baquetas de madera y caucho.
- Extensiones: X soprano Do4 al La5. Se escribe en octava baja.
 X alto Do3 al Fa4. Puede llegar al La4.
 X bajo Do2 al La3.

Los metalófonos tienen la misma extensión que los xilófonos. El carillón soprano va del Do5 a Fa6 o La6. El contralto del Do4 al Fa5 o La5.

BAQUETAS:

Debemos de comenzar con la percusión corporal. La propia interpretación sirve como ejercicio para la práctica de baquetas. Se debe empezar por la imitación del profesor, para ir complicando cada vez más. Partir de la improvisación.

Hay distintas formas de golpear con las baquetas.

1º) Alternadas.

2º) Cruce de baquetas: No se cruzan las muñecas y evitar que los palos choquen entre si.

3º) Simultaneas: Hacer trabajo previo con el cuerpo.

4º) Doble y triple baqueta: Mantener una distancia que normalmente será de tercera, haciendo el índice de separador.

5º) Glissandos: Podemos hacerlos con la cabeza o la varilla.

CLÚSTER (ing: "racimo"): Consiste en golpear todas las placas a la vez con otra placa. No es más que un efecto.

CONSERVACIÓN Y MANTENIMIENTO DE LOS INSTRUMENTOS DE LÁMINAS.

Las placas han de estar sobre un soporte blando y flexible (goma o caucho). Los soportes de plástico ofrecen la ventaja de que no se pudren con tanta facilidad. En instrumentos de calidad van con dobles gomas y forradas de tela. La pestaña es de goma.

Los carillones pueden oxidarse si no están bien pintados o niquelados, aunque los que son de aluminio no presentan este inconveniente

Guardar los instrumentos en armarios para protegerlos de la humedad.

No golpear con las baquetas otros objetos.

No es recomendable poner instrumentos unos encima de otros, y si hay que hacerlo, que sean del mismo tipo.

Para transportarlos, separar las cajas armónicas y placas.

DIDÁCTICA DE LOS LAMINÓFONOS ESCOLARES.

La proporción de instrumentos ideal para un aula de música sería:

- 3 carillones soprano
- 3 o 4 carillones altos.
- 3 xilófonos sopranos y 2 metalófonos sopranos.

- 2 “ “ altos y 1 “ “ alto.
- 1 “ “ bajo y 1 “ “ bajo.

Añadir el resto de instrumentos de sonido indeterminado y flautas dulces.

Los instrumentos de percusión más útiles son:

- Timbales, bongoes o congas (1)
- 1 Bombo.
- Panderos de tres tamaños (2 de cada) y a ser posible de piel.
- Panderetas de piel (2)
- 4 Sonajas.
- 4 coronas de cascabeles.
- 1 plato.
- Triángulos de tres tamaños (2)
- 4 crótalos.
- 3 o 4 cajas chinas, tubos resonantes, claves.
- 1 Güiro o reco-reco.
- 3 pares de maracas.
- 1 castañuelas.

Si no hay dinero suficiente limitarse a esto:

- Pandero o bongo.
- Triángulo clave o caja china.
- Cascabeles
- Crótalos
- Maracas o sonajas.
- Plato.

La percusión en el aula

Los instrumentos de percusión se caracterizan porque están contruidos con materiales sólidos (idiófonos) o con parches (membranófonos) que suenan al ser golpeados, sacudidos, frotados o raspados por el ejecutante.

Podemos distinguir entre los que producen un sonido de altura determinada (notas afinadas) y los que producen sonidos de altura indeterminada (efectos sonoros, ruidos,...).

En este esquema puedes ver la clasificación de los instrumentos de percusión que tenemos en el aula de música.

IDIÓFONOS (Cuerpos sólidos autorresonadores)		MEMBRANÓFONOS (Parches o membranas)	
<u>Altura determinada</u> (notas afinadas)	<u>Altura indeterminada</u> (efectos sonoros)	Altura determinada (notas afinadas)	Altura indeterminada (efectos sonoros)
<u>Carillones</u>	De madera	<u>Timbales</u>	<u>Pandero</u>
<u>Metalófonos</u>	<u>Claves</u> <u>Tubos de resonancia</u> <u>Cajas chinas</u> <u>Maracas</u> <u>Castañuelas</u> <u>Güiro</u>		<u>Pandereta</u> (con platillos)
<u>Xilófonos</u>	De metal		
	<u>Crótalos o chinchines</u> <u>Triángulos</u> <u>Címbalo</u> <u>Cascabeles</u> <u>Pandereta sin parche</u>		

Aunque los instrumentos de placas son también idiófonos, les hemos reservado un espacio diferente para tratarlos con más detenimiento.

Placas



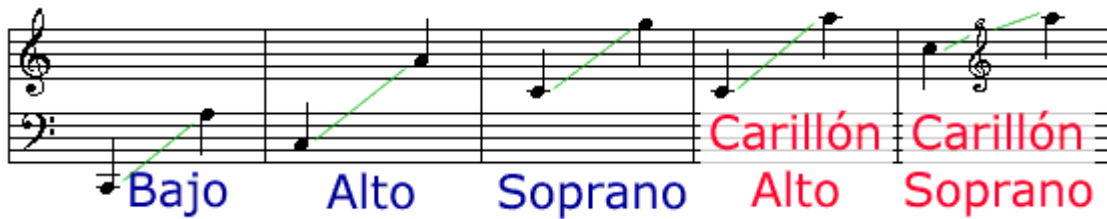
Estos instrumentos están contruidos con una serie de placas afinadas de madera dura o metal. Disponen de una caja de resonancia que les permite amplificar el sonido producido.

Se utilizan diversas clases de mazas o baquetas para percudir sobre las placas.

En el aula podemos encontrar los siguientes instrumentos:

[Xilófonos](#), [Metalófonos](#) y [Carillones](#)

Extensiones de los **xilófonos**, **metalófonos** y **carillones**



Placas



Xilófono diatónico

Xilófono (del griego "xylon", madera). Está contruido con placas de madera de **palisandro**, afinadas según sus dimensiones y que se percuten con las mazas o baquetas. Estas placas pueden desmontarse para facilitar la interpretación musical a los estudiantes menos avanzados.

El nombre de las notas musicales está marcado en la base de cada pieza.

La caja de resonancia, también de madera, amplifica el sonido producido.

Podemos encontrar tres tamaños, xilófono soprano, alto y bajo (ordenados de agudo a grave).

También existen dos tipos básicos, los xilófonos **cromáticos** (que contienen todas las notas de la escala cromática) y los xilófonos **diatónicos** (que contienen las notas de la escala natural).

A los diatónicos acompañan placas intercambiabes con las notas Fa sostenido y Si bemol, posibilitando el trabajo en las tonalidades Sol Mayor y Fa Mayor.

Su ámbito sonoro es el siguiente:

Xilófono soprano	Do4 a Sol5
Xilófono alto	Do3 a La4
Xilófono bajo	Do2 a La3

Metalófono (del griego "*métallon*", metal). Su diseño es similar al xilófono aunque sus placas están fabricadas con metal.

El sonido producido por estas placas metálicas es de más duración, por lo tanto, la percusión de las baquetas tiene que ser más moderada que en el xilófono.

De la misma manera que con el xilófono, tenemos tres tamaños de metalófonos; el soprano, el alto y el bajo.

También existen los metalófonos **cromáticos** y los **diatónicos**.

Las placas intercambiables, de las notas Fa sostenido y Si bemol, nos permiten interpretar melodías y acompañamientos en las tonalidades Sol Mayor y Fa Mayor.



Metalófono diatónico



Carillones diatónicos

Carillones. Son los instrumentos de lámina más pequeños y se fabrican con dos registros, soprano y contralto.

Están construidos con unas finas placas de metal que tienen diferentes longitudes, consiguiendo la afinación de la escala musical. Se percuten con baquetas de madera o de goma.

Su ámbito sonoro es el siguiente:

Carillón soprano	Do5 a La6
Carillón alto	Do4 a La5

Idiófonos

Claves. Están contruidos con dos palos cilíndricos de madera dura. Para tocarlos, se mantiene uno de ellos en una mano, formando en ésta una ligera concavidad a modo de pequeña caja de resonancia, y percutiendo con la otra pieza.



Tubo de resonancia. Es un bloque de madera con una perforación interior y con la superficie acanalada. Se toca con un mazo de madera y se puede golpear o raspar su superficie como un güiro.

Caja china. Es un bloque de madera que tiene una ranura lateral. Esta ranura facilita la amplificación del sonido. Se golpean con una baqueta con cabeza de madera.



Maracas. Este instrumento está formado por un recipiente con mango. En éste se introducen semillas secas u otros pequeños cuerpos sólidos que suenan al chocar entre sí o contra las paredes internas.

Castañuelas. Están formadas por dos piezas simétricas de madera muy dura con su interior ahuecado. Estas dos piezas se unen entre sí por un cordón y las hacemos sonar entrechocándolas una con otra. Su forma característica de "*castaña*" le da el nombre a este instrumento.





Güiro. Es un recipiente alargado, normalmente una calabaza, que tiene uno de sus lados con hendiduras o muescas. Se raspa con una varilla de madera.

Crótalos. Son unos pequeños discos metálicos, ligeramente cóncavos, que se colocan entre los dedos y suenan por percusión directa al chocar entre sí.



Triángulo. Se fabrica con una varilla cilíndrica de metal doblada en forma triangular dejando uno de sus vértices abiertos. Se hace sonar suspendiéndolo con un cordón por el vértice superior y percutiéndolo con una varilla metálica en el interior del instrumento. Se pueden producir sonidos cortos o redobles.

Címbalo o platillo. Es una lámina metálica circular y ligeramente cóncava que suena al ser percutida. Podemos hacerlos sonar al entrechocar dos discos con las manos, o bien, suspender la pieza en un soporte (como el de la fotografía) y percutirlo con baquetas o escobillas. Otro tipo de címbalo es el utilizado en las baterías, con soporte mecanizado que hace entrechocar los dos platos mediante un pedal.



Cascabeles. Son unas esferas metálicas huecas y con un pequeño corte, en las que se inserta una pequeña bola del mismo material. Los cascabeles se utilizan para construir sonajas de muy diferentes formas. Las encontramos con forma de pulsera, con mango, en cinturones, etc.

Pandereta sin parche o sonaja. Es un bastidor cilíndrico, de poca anchura, que dispone de unas hendiduras con pequeños platillos o sonajas insertadas. Este instrumento suena al ser agitado y ponerse en movimiento sus piezas metálicas.



Membranófonos



Timbales

Timbal. Aunque comparte nombre con el instrumento de la orquesta sinfónica, su diseño es diferente. Está formado por un bastidor cilíndrico de madera, abierto por su parte inferior. El parche se coloca en la parte superior del bastidor mediante un aro metálico con clavijas, las cuales permiten modificar la tensión y por lo tanto, su afinación.

En la práctica instrumental, se utilizan dos timbales de diferente tamaño, colocando el más grave a la izquierda y el más agudo a la derecha. Normalmente se afinan con la tónica y la dominante de la tonalidad de la pieza musical que se esté interpretando.

Pandero. Es un pequeño tambor de mano. Se caracteriza por tener un bastidor cilíndrico de escasa altura y un solo parche. Éste va sujeto al bastidor con un aro metálico similar al de los timbales. Se utilizan parches de piel o de materiales plásticos.



Pandero



Pandereta

Pandereta. Está construida con un bastidor cilíndrico de escasa altura, en el cual, se insertan platillos o crócalos metálicos.

Dispone de un solo parche tensado sobre el bastidor.

La técnica de interpretación es variada: se puede golpear el parche con la palma de la mano o con los dedos. También se puede frotar con la yema del pulgar o con los nudillos de tal manera que produzcamos un redoble. Otra forma de interpretar la pandereta es agitar el bastidor de tal forma que se escuchen sólo los platillos a modo de sonajero.

Taller de instrumentos



[Maracas](#)

[Palo de lluvia](#)

[Claves \(con cañas\)](#)

[Raspador](#)

[Sonajas](#)

[Baquetas](#)

Contenido

- Clasificación de los instrumentos de percusión.
- Construcción de instrumentos musicales.
- Materiales, herramientas y procesos de construcción.

Maracas



Vara de madera de 14mm de diámetro y 22cm de largo



Lata de refresco



Pieza cortada sobre contrachapado de 3mm de grosor



Tres tornillos

Materiales necesarios

Lata de refresco o similar

Vara de madera de 14mm de diámetro y 22cm de largo.

Contrachapado de 3mm de grosor (para la pieza circular).

Tres tornillos (2 para roscar en chapa y 1 para madera).

Como relleno podemos utilizar arroz, lentejas, macarrones o cualquier tipo de semilla.

Proceso de construcción

1. Corta la vara de madera (para el mango) y la pieza circular.
2. Abre la parte superior de la lata con unas tijeras para metales o herramienta similar.
3. Realiza una pequeña perforación en un extremo del mango y también en el fondo de la lata.
4. Encaja el mango y atorníllalo en el fondo. Si quieres, puedes poner unas gotas de pegamento en esta unión.
5. Introduce dentro del recipiente las semillas que tengas seleccionadas.
6. Pasa la pieza circular a través del mango y cierra la lata con dos tornillos. Para darle más rigidez a estas piezas, se las puede unir con pegamento.
7. Si lo deseas, decora el instrumento a tu gusto con pintura.



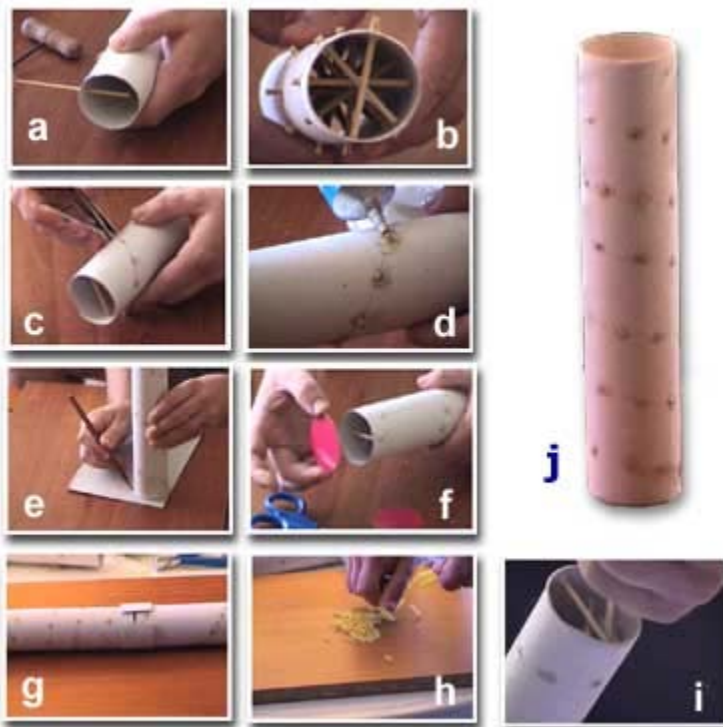
Detalles de la construcción



Sugerencias didácticas

- Investiga con distintos tipos de semillas para producir diferentes efectos sonoros.
- Construye este instrumento con otros materiales (p. ej. con dos coladores, con calabazas, cocos, etc.).
- Busca imágenes de maracas originales y reproduce sus decoraciones.
- Utiliza este instrumento para tus actividades musicales en el aula.

Palo de lluvia



Materiales necesarios

3 tubos de cartón (de los rollos de papel de cocina o similar)

Palillos finos de madera (los utilizados para servir los pinchitos de carne). Podemos utilizar también palillos higiénicos redondos.

Como relleno, podemos utilizar arroz, lentejas, pasta o cualquier tipo de semilla.

Cartón para las tapaderas.

Pegamento universal.

Para la decoración necesitaremos:
Cola blanca de carpintería, tiras de papel de periódico y pintura.

Proceso de construcción

1. Perfora con una barrena e introduce en el tubo los palillos **(a)**. Éstos sólo atraviesan una de las paredes **(b)**. En el punto de unión de la madera con el cartón debemos poner una gota de pegamento para reforzar la estructura **(d)**.
2. Observa que la disposición de los palillos es similar a una escalera de caracol **(j)**. En el interior del tubo, las varillas de madera estarán situadas de tal forma que obstaculicen el paso de las semillas **(b)**.
3. Corta el sobrante exterior de los palillos hasta dejarlos al nivel del tubo **(c)**.
4. Dibuja sobre un cartón las tapaderas y córtalas. Pega una de ellas en la boca del tubo **(e) (f)**.
5. Si quieres hacer un palo de la lluvia más largo, puedes unir tantos tubos como quieras. En este instrumento se han usado tres tubos que hemos ensamblado con pegamento y un anillo de cartón **(g)**.
6. Trocea tallarines u otro tipo de pasta **(h)**. Introduce estos trocitos en el tubo y cierra la boca con la otra tapadera de cartón **(i)**.
7. Para probar este instrumento sólo tienes que volcar lentamente el tubo. La pasta, al chocar entre sí y contra los palillos, sonará con un efecto muy similar a las gotas de agua.
8. Por último, para decorar el instrumento, puedes cubrirlo con tiras de papel de periódico impregnadas de cola blanca. Déjalo secar durante un día y píntalo a tu gusto.

Sugerencias didácticas

Modifica la separación de los palillos internos para prolongar el efecto de lluvia.

Construye un palo de la lluvia con tubos de distinto tamaño.

Utiliza este instrumento para tus actividades musicales en el aula.

Claves



Materiales necesarios

Cañas de 25 mm de diámetro

Sierra para cortar madera

Papel de lija.

Proceso de construcción

1. Selecciona las cañas con las medidas propuestas.
2. Corta dos piezas evitando los nudos.
3. Limpia su interior y rebaja con una lija los extremos.
4. Ya tienes terminadas las claves.

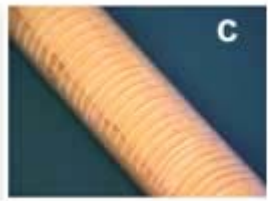


Sugerencias didácticas

Consigue distintos efectos sonoros con las claves.
Construye claves con otros tipos de materiales (p. ej. tubos metálicos, varas de madera, etc.).

Utiliza este instrumento para tus actividades musicales en el aula.

Raspador



Materiales necesarios

Caña de 30mm de diámetro y 220mm de largo.

Caña de 8mm de diámetro y 265mm de largo.

Serrucho.

Lima triangular.

Proceso de construcción

1. Corta las cañas **(a)**. Las medidas que damos son orientativas y se pueden modificar sin ningún problema.
2. Con una lima triangular, procederemos a rebajar las hendiduras transversales al tubo **(b)**.
3. En la figura **(c)** se puede ver cómo quedaría la parte superior de la caña.
4. Para terminar, se pueden practicar dos orificios en la cara opuesta al rayado **(d)**.
5. Para hacerlo sonar, coge el tubo con estrías con una mano y cobre él con la caña más delgada.

Sugerencias didácticas

Construye raspadores con tubos de diferente tamaño y material, como un tubo de PVC.

Busca objetos cotidianos que puedan utilizarse como raspadores (botella de anís, tabla de lavar, etc.).

Utiliza este instrumento para tus actividades musicales en el aula.

Sonajas



Materiales necesarios

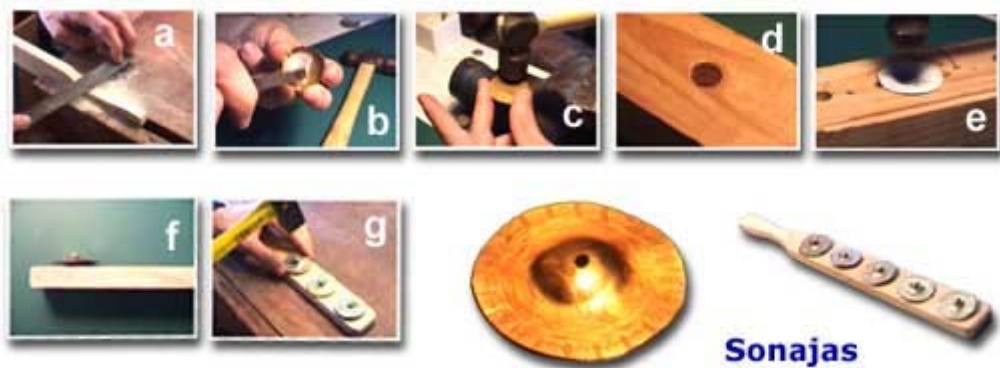
Listón de madera
400mm x
13mm x
40mm

10 tapones metálicos de botella (platinos)

5 chinchetas de tapicería.

Proceso de construcción

1. Confecciona el bastidor de madera con las medidas indicadas **(a)**.
2. Quítale la goma interior a los tapones metálicos **(b)**.
3. Con un martillo y sobre una base metálica, aplastaremos el tapón hasta conseguir una lámina de forma circular **(c)**.
4. Golpea, con la cabeza redonda del martillo, en la parte central de la chapa para moldearla **(e)**. Utilizaremos, como base, un bloque de madera en el que previamente hemos taladrado un orificio de 15mm de diámetro **(d)**.
3. Con un clavo, practica un orificio en el centro de las sonajas.
4. Clava con chinchetas las parejas de sonajas en el bastidor de madera **(f)(g)**.
5. Por último, para decorar el instrumento, puedes darle una capa de barniz o pintura.



Sugerencias didácticas

Diseña tu propio bastidor y modifica el número de sonajas.
Construye sonajas con otros tipos de materiales (p. ej. aluminio, latón, etc.).
Cambia las sonajas por cascabeles.
Utiliza este instrumento para tus actividades musicales en el aula.

Baquetas



Materiales necesarios

Varillas de madera de haya de 6mm de diámetro (se encuentran en las tiendas de bricolaje)

Bolas de madera, plástico, corcho u otros materiales.

Diferentes materiales para recubrir las cabezas. Fielto, goma, corcho, etc.

Pegamento universal.

Proceso de construcción

1. Corta piezas de varilla de 33cm de longitud.
2. Selecciona, en tiendas especializadas en trabajos manuales, bolas de madera que tengan un orificio ya practicado.
3. Con la ayuda de un martillo, introduce en el orificio de las bolas la varilla.
4. Selecciona materiales para cubrir la cabeza de la baqueta. Recuerda que

diferentes materiales te permiten conseguir sonidos de distinta calidad tímbrica. En esta ocasión hemos utilizado fieltro, un fragmento de neumático de bicicleta, madera sin recubrir, etc.

Sugerencias didácticas

Prueba las baquetas construidas en los instrumentos del aula.

Selecciona otros materiales para construir tus baquetas.

Utiliza las baquetas para tus actividades musicales en el aula.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Carrillo Paz, Gustavo “Expresión y Apreciación Artísticas” temas de cultura musical, Editorial Trillas – México – segunda reimpresión 1998.

García Castro, Blanca Idalia – Cadena Guerra, Elvira “Expresión y Apreciación Artística 2”, Ediciones Castillo - México – primera reimpresión 2004.

Nueva Enciclopedia Autodidáctica – Lima Perú: Lexus Editores, Edición 2005.

http://es.wikipedia.org/wiki/Sistema_de_notaci%C3%B3n_musical

<http://nosvemosenelblog.blogspot.com/2007/08/la-notacin-musical-breve-historia.html>

<http://www.guitarra.net/curso/Guitarra/Tecnicas.htm>

<http://www.aulamusical.com/datos/pages/la-educacionyla-musica.html>

http://www.juntadeandalucia.es/averroes/recursos_informaticos/concurso2000/accesit_4/index.htm **La percusión escolar.**

http://www.juntadeandalucia.es/averroes/recursos_informaticos/concurso1999/1premio/index.htm **Ensayo de Flauta**

http://www.cnice.mec.es/profesores/asignaturas/musica/musica_doc_02/

http://www.telefonica.net/web2/iniciomusical/nociones_basicas.htm

<http://www.ctv.es/USERS/norman/timec.htm>

<http://www.laplazavirtual.com/guitarra/index.htm>

BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA

http://www.adarmus.com/Recetas_para_hacer_arreglos_escolares.htm

[Recetas" para hacer arreglos escolares](http://www.adarmus.com/Recetas_para_hacer_arreglos_escolares.htm)

<http://www.ispmusica.com/articulo.asp?id=310>

<http://www.aprende-gratis.com/teoria-musical/curso.php?lec=triada-septima>.

COORDINACIÓN GENERAL
Tomás Montoya Pereyra

SUBDIRECTOR TÉCNICO
Cándido Navarro Ramírez

SUBDIRECTORA DE EVALUACIÓN ESCOLAR
Rosa Edith Ferrer Palacios

JEFE DEL DEPARTAMENTO TÉCNICO- PEDAGÓGICO
José Manuel Rivera Arau

JEFE DE LA OFICINA DE PLANEACIÓN EDUCATIVA
Gonzalo Jácome Cortes

ENCARGADA DE LAS ACTIVIDADES PARAESCOLARES
Beatriz Alejandra Higuera Cerecedo

COMPILACIÓN Y CAPTURA
Beatriz Alejandra Higuera Cerecedo

DISEÑO DE PORTADA
Araceli Citlalli Morales Pensado
Bertha Violante Villanueva
Rafael Rodríguez González

FORMATEO
Adolfo Aróstegui Pérez