

## **ESCUELA DE ROCK - 3**

**La música popular es un caos de estilos, subestilos y miles de músicos que tocan a su manera según su instinto y su talento explotando los hallazgos musicales, trucos y técnicas que van encontrando a lo largo de su vida.**

**Así lo vemos en los cientos de métodos de guitarra y de otros instrumentos que se publican en los USA desde hace decenios.**

**En cada uno de ellos encontramos la explicación de algún truco o técnica que no conocíamos, porque su autor es uno más de los millones de músicos populares que , con los años, ha descubierto trucos y técnicas particulares suyas.**

**La música popular es el reino de la multiplicidad, de millones de particulares haciendo cada uno su música a su manera explotando lo que cada particular tiene de único ( sea su físico, su mente o su talento especial en algo) .**

**Por ello surgen millones de músicas distintas como reflejo de los millones de particulares que existen en cada generación en el mundo , cada uno de ellos con “algo “ especial que, cuando es aplicado a la música, crea “algo” especial y único también en ese arte, aunque solo sea una única nota que nadie más toca.**

**Los filósofos medievales se pasaron varios siglos estudiando el problema de los particulares y los universales.**

**Veían que el mundo estaba poblado por millones de particulares, cada uno con su talento especial, su visión del mundo, su personalidad, su físico, su estilo de vida y sus ideas.**

**Como en la torre de Babel, los millones de particulares nunca coincidían en nada, ni en ningún pensamiento ni en ninguna acción conjunta ni en ninguna ideología.**

**Todos hablaban lenguas distintas y era imposible que se pusieran de acuerdo en nada.**

**Los filósofos medievales buscaron el universal, es decir aquello que compartían los millones de particulares y que podían reconocer como común a todos ellos y que los unía de alguna manera.**

**Algunos filósofos encontraron este Universal en el Ser puesto que todos compartimos tener un Ser,**

**otros lo encontraron en la Vida puesto que todos estamos vivos,**

**otros en el interés común puesto que todos formamos parte de una sociedad y nos interesa que esta sociedad funcione,**

**otros lo encontraron en la ideología política capaz de unir a muchos hombres en una lucha general,**

**otros lo encontraron en el arte que podía emocionar a muchos hombres de naturalezas distintas,**

**otros en la ciencia que desde Descartes y el método científico buscaba las verdades comprobadas y ciertas que todos los particulares pudieran aceptar, especialmente en la medicina que interesaba a todos que fuera efectiva.**

**Los filósofos encontraron este Universal en la misma filosofía que es la única disciplina que permite a los particulares dialogar y argumentar sobre temas universales como la ética o el bien a pesar de no conocer cada filósofo las circunstancias internas de cada particular.**

**Los músicos , por su parte y especialmente a partir del Renacimiento, buscaron una música que fuera más elevada que la música vulgar donde miles de trovadores cantaban y componían , cada uno según sus propias técnicas y trucos.**

**A esta música se la ha llamado “clásica” desde entonces o académica porque es la que se enseña en los Conservatorios.**

**Es una música que se considera una ciencia y está regulada por muchas reglas de composición, de armonía, de las formas musicales, de la teoría musical y de las técnicas de interpretación con los instrumentos.**

**La música llamada “clásica” aspira a superar el caos que es la música popular con sus millones de particulares cada uno haciendo música a su manera, para reducir toda esa multiplicidad a unas pocas técnicas y reglas musicales , las más civilizadas, estudiadas y razonables.**

**Como dicen los músicos populares, estudiar música en un Conservatorio es perder la libertad y entrar dentro de un corsé de reglas y técnicas obligatorias.**

**Eso es precisamente lo que busca la música “clásica”.**

**Además, por un largo aprendizaje de muchos años, los músicos clásicos saben someterse a los dictados de las partituras y de los directores de orquesta**

**sin caer en los enfrentamientos personales habituales en la música vulgar.**

**Tampoco deforman sus manos y dedos por tocar durante años la misma pieza sino que al usar las técnicas más refinadas simplemente sus manos van adaptándose al trabajo requerido poco a poco y con los años de estudio.**

**Por ello no se convierten en monstruos que han desarrollado unas manazas con las que pueden tocar cualquier cosa ( como el guitarrista de blues Robert Johnson que en los años 30 se retiró durante 6 meses a una cabaña para practicar con la guitarra sin descanso y cuando volvió tocaba con una facilidad que sus amigos llamaban “diabólica”, como si hubiera vendido su alma al diablo para tocar así)**

**y que por ello pierden de vista el valor de cada música porque han perdido la dimensión justa de lo que es tocar música.**

**Los músicos clásicos también desconfían de aquellos músicos vulgares que explotan unos instrumentos más fáciles de tocar que los instrumentos de conservatorio y que por ello se permiten el lujo de tocar pasajes de la música clásica fácilmente hasta desvirtuarlos , cosa que también hacen con sus propias músicas porque al tocar con instrumentos fáciles de tocar que usan muchos efectos de sonido electrónicos, la música pierde valor y esos músicos vulgares se ven obligados a seguir manteniendo la atención del público a base de caer en el virtuosismo vacío y el exhibicionismo.**

**La música clásica intenta evitar todos estos males , buscando instrumentos que sean difíciles de tocar ( pero no imposibles de tocar), que requieran varios años de estudio y con los cuales se pueda hacer música trabajada y no fácil ni futil.**

**En los países anglosajones, especialmente Australia, hay una clara distinción entre la música clásica y la música popular.**

**La música clásica se enseña en las Universidades y se la llama “ciencia musical” porque sus practicantes aspiran a saber qué es lo que están haciendo con cada nota que tocan, qué función tiene cada acorde y qué técnica en concreto están usando con cada movimiento de su dedo.**

**Se estudia científicamente la composición de cada pieza , nota a nota .**

**La música popular se enseña en los colegios de artes y oficios ( llamados TAFE en Australia) en dos años, junto a otros oficios como peluquero, mecánico, jardinero, contable.**

**La enseñanza de oficios es muy práctica en Australia de manera que en solo dos años salen de esas escuelas miles de músicos que saben tocar desde jazz hasta country y muchos otros subestilos.**

**En Inglaterra estas escuelas se llaman Art Schools y en ellas se enseña pintura, diseño, fotografía, música, confección.**

**La mayoría de los músicos ingleses de rock han estudiado en estas escuelas ( por ejemplo los de Pink Floyd y de Yes).**

**La musica popular es aceptada como actividad profesional en bares, pubs, discotecas, salas musicales ,shows de televisión.**

**La música clásica solamente pueden trabajar en ella los que tengan la carrera de Ciencia Musical y sus lugares de trabajo son las óperas y salas de concierto.**

**Al aceptar en esos países que existen estos dos tipos de música, la popular y la clásica, aceptan también que los hombres son en su mayoría irreducibles a ser cortados por un mismo patrón y que por ello siempre existirán millones de particulares, cada uno distinto y , por lo tanto, también existirá la música vulgar formada por millones de variantes que correspondan a los millones de particulares que la practican.**

**Pero también se reconoce que existe la posibilidad del Universal , es decir, de encontrar aquello en lo que puedan estar de acuerdo millones de particulares: este universal puede ser el Estado moderno que provee de servicios a su población,**

**puede ser una lengua común como el inglés o el español que permita a todos los particulares entenderse, al menos en asuntos prácticos, para evitar el efecto de Torre de Babel,**

**puede ser una ciencia estable y comprobada en la que todos estén de acuerdo,**

**puede ser una música elevada con cuyas reglas y normas estén de acuerdo sus practicantes y sus oyentes: es la música clásica.**

**Curiosamente, no estamos oyendo ninguna declaración proveniente de los músicos**

**clásicos contra internet y su música gratuita que está arruinando a los músicos populares.**

**Y es que los músicos de carrera, de Conservatorio, están viendo con gran regocijo cómo se les acaba el chollo a los músicos populares que durante muchos años, desde la invención del gramófono, la guitarra eléctrica y los amplificadores, han dominado la música en los países, cantando sus cancioncillas llenas de recursos musicales impactantes para un público lerdo que llenaba estadios de fútbol para verlos cantar y que compraba en número de millones sus discos.**

**Ahora los músicos populares, muchos de los cuales no saben música y cantan de oído, ya no venden discos y ya no ganan tanto dinero desde que existe internet y sus descargas ilegales de música.**

**Es como una justicia que llega tarde para los músicos de Conservatorio, que se han pasado largos años estudiando para sacar su carrera de músico clásico, estudiando**

**asignaturas de composición, teoría musical, técnica instrumental, dirección de orquesta, armonía, contrapunto para ver luego cómo músicos sin estudios ganaban mucho dinero haciendo cancioncillas para un público ignorante mientras ellos, los músicos de carrera, veían como las salas de conciertos de música clásica cada vez tenían menos público, así como las óperas y ellos se veían obligados a ganarse la vida trabajando como profesores de música en conservatorios y colegios.**

**Durante muchos años los músicos de carrera se han quejado de esta situación injusta pero ningún gobierno ni ninguna legislación les ha atendido, cuando para los otros oficios y profesiones se pide un curso de esto o de lo otro para ser contratado por una empresa.**

**En la música es la única actividad remunerada donde cualquier gil sin estudios puede cobrar por hacer un trabajo que en los otros oficios se considera intrusismo profesional ilegal.**

**Ahora por fin los músicos de carrera están viendo cómo los músicos populares dejan de ganar tanto dinero por un trabajo que no lo vale y vuelven a ser lo que fueron en otros siglos, cantantes de taberna y de tugurios que cobraban cuatro duros por sus canciones.**

**Y es que cuando aparece el invento del gramófono, hace ya más de 100 años , y después aparece el invento de la guitarra eléctrica en los años 30 con los amplificadores de gran potencia, la música entra en una crisis parecida a la crisis en la que entró la pintura cuando se descubrió la fotografía.**

**Ya no tenía sentido pintar paisajes y retratos puesto que una fotografía los hacía mejores y en pocos segundos .**

**Los pintores se vieron obligados a encontrar otros motivos para pintar.**

**En la música ocurrió igual.**

**Cuando se inventa el gramófono se puede escuchar cualquier pieza musical una y otra vez, sin necesidad de esperar varias semanas a que esa pieza musical vuelva a ser tocada por alguna orquesta en directo.**

**Cuando se inventa la guitarra eléctrica y sus amplificadores, ya no se necesita una gran orquesta de 100 músicos para hacer mucho ruido e impresionar al público sino que con una sola guitarra eléctrica conectada a varios amplificadores se puede hacer todavía más ruido espectacular.**

**Además , hasta entonces la guitarra clásica había sido un instrumento poco explotado debido a su pobre potencia sonora, pero cuando aparece la guitarra eléctrica las inmensas posibilidades de la guitarra con todas sus sutilidades y matices son descubiertas por fin**

**puesto que ahora el más mínimo sonido producido tocando la guitarra es**

**amplificado y transformado por pedales de efectos.**

**El mundo descubre un nuevo instrumento de posibilidades inmensas que hasta entonces había estado ocultado por la poca sonoridad de la guitarra española.**

**Aparecen en estos 70 años de historia de la guitarra eléctrica cientos de virtuosos de ella que exploran y explotan alguna de sus miles de posibilidades de sonido y de ejecución.**

**Aparece toda una serie de subestilos musicales creados expresamente para explotar alguna característica de la interpretación a la guitarra eléctrica.**

**Al mismo tiempo se da también una confrontación entre los músicos “clásicos” y los nuevos músicos que aparecen especializados en tocar con estos instrumentos electrónicos, no solamente con la guitarra sino también con el órgano y el bajo.**

**Hasta hace bien poco, los músicos “clásicos” renunciaban a tener nada que ver con la música “pop” y “rock” y ni tan solo con el “jazz” (Andrés Segovia no quería saber nada de la guitarra de jazz) por considerarlas músicas vulgares y ruidosas.**

**Por su parte, los virtuosos que aparecen para explotar estos nuevos instrumentos electrónicos toman prestado de la música “clásica” una gran cantidad de frases, motivos, secuencias, acordes y páginas enteras que adaptan primero a la nueva música eléctrica popular y luego toman como punto de partida para crear sus propios temas musicales.**

**Durante décadas los músicos “clásicos” y los nuevos músicos “pop” no se hablan.**

**En ese estado de cosas aparece el “Concerto” de Jon Lord que intenta mostrar a una orquesta sinfónica y a un grupo de rock , primero peleándose y luego colaborando.**

**Jon Lord simboliza como nadie este conflicto en la música de los últimos 50 años.**

**Jon Lord tenía una formación clásica pero tocaba en un grupo de rock.**

**Jon Lord tenía dos personalidades.**

**Cuando prevalecía su personalidad “clásica” era un hombre caballeroso, civilizado, culto que podía componer piezas inspiradas en Bach , Stravinsky o Elgar.**

**Cuando prevalecía su lado “rockero” se convertía en un tipo violento, vulgar, agresivo que podía pasarse mucho rato destrozando su órgano Hammond en un concierto con su grupo Deep Purple o tocando solos exhibicionistas.**

**El conflicto interno de Jon Lord es un conflicto que han vivido muchos músicos en estos últimos 50 años.**

**Jon Lord se inspiraba en lo que había aprendido tocando música clásica, para enriquecer las canciones de su grupo Deep Purple con acompañamientos de calidad.**

**Pero no soportaba tener que tocar al piano la “Patética” de Beethoven en una sala de conciertos de música clásica y necesitaba salir de gira con su grupo de rock y tocar “rock and roll” como un loco.**

**Miles de músicos de los últimos 50 años han vivido el mismo conflicto interior.**

**A pesar de reconocer la superioridad de la música clásica, no podían evitar caer en la tentación de tocar los nuevos y maravillosos instrumentos electrónicos, que además eran mucho más fáciles de tocar y más divertidos.**

**La disciplina muy rígida y la falta de libertad que caracterizaban a la música clásica y a la vida diaria en los Conservatorios saltaban por los aires cuando esos músicos se ponían a improvisar en un tema de jazz o de rock.**

# La teoría musical básica

## 1- EL SISTEMA OCCIDENTAL

EN OCCIDENTE SE HA IDO DESARROLLANDO , A LO LARGO DE LOS SIGLOS, UN SISTEMA PARA ORDENAR LOS SONIDOS.

AL PRINCIPIO, LOS MÚSICOS SOLAMENTE DISTINGUÍAN ENTRE SONIDOS AGUDOS Y SONIDOS GRAVES.

LUEGO LOS MÚSICOS VIERON QUE HAY UNA DISTANCIA ENTRE DOS SONIDOS QUE ES LA MÍNIMA DISTANCIA QUE EL OÍDO HUMANO PUEDE PERCIBIR. POR DEBAJO DE ESTA DISTANCIA EL OÍDO HUMANO NO PUEDE DIFERENCIAR DOS SONIDOS Y LE PARECE QUE ESOS DOS SONIDOS SON ÍGUALES , EL MISMO SONIDO .

A ESTA DISTANCIA MÍNIMA ENTRE DOS SONIDOS DISTINTOS LA LLAMARON "SEMITONO".

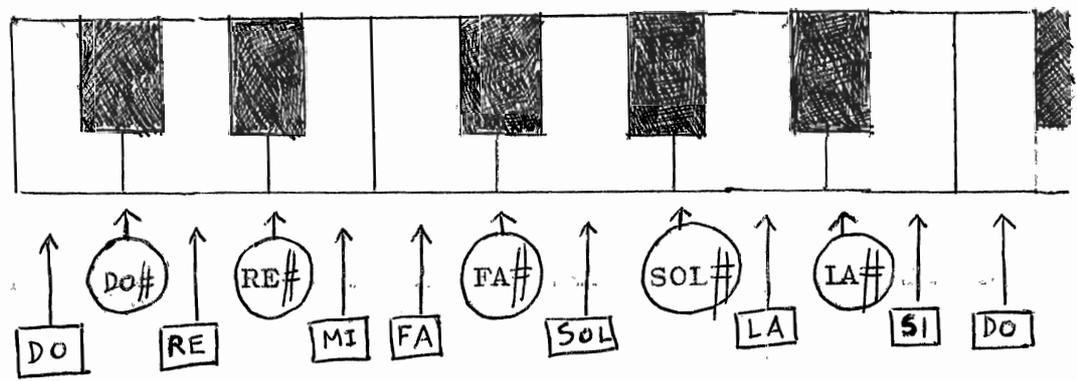
LOS MÚSICOS EMPEZARON A ORDENAR LOS SONIDOS , DESDE LOS MÁS GRAVES HASTA LOS MÁS AGUDOS, SEPARANDO UN SONIDO DE OTRO POR ESTA DISTANCIA MÍNIMA LLAMADA "SEMITONO".

APARECIÓ ASÍ UNA SUCESIÓN DE SONIDOS A LOS QUE PUSIERON UN NOMBRE.

LOS SEMITONOS :

# LOS SEMITONOS

EN EL TECLADO DEL PIANO ESTOS SEMITONOS SE PUEDEN OBSERVAR MÁS CLARAMENTE:



CADA NOTA ESTÁ SEPARADA DE LA SIGUIENTE NOTA POR UN SEMITONO. LA RAZÓN POR LA QUE LLAMARON A LAS NOTAS "DO, RE, MI, ETC" ES PURAMENTE CONVENCIONAL.

BEMOLES Y  
SOSTENIDOS :

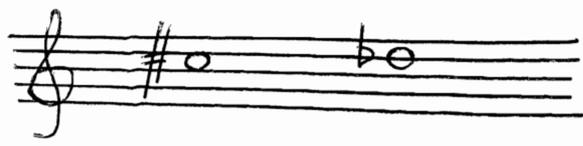
BEMOLES Y SOSTENIDOS

LOS SIGNOS LLAMADOS BEMOLES  $b$  Y SOSTENIDOS  $\sharp$   
SE USAN PARA NOMBRAR A LAS NOTAS INTERMEDIAS QUE HAY EN  
LA ESCALA DE DOCE SONIDOS.

A UNA MISMA NOTA A VECES SE LE LLAMA BEMOL O SOSTENIDO  
SEGUN LA TONALIDAD A QUE PERTENEZCA. ASI, POR EJEMPLO,  
LA NOTA DO  $\sharp$  ES LA MISMA NOTA RE  $b$  Y SUENA EXACTAMENTE  
IGUAL PERO SEGUN SE USE UNA TONALIDAD U OTRA SE LA LLA-  
MARA DO  $\sharp$  O RE  $b$ .

ESTA ES OTRA DE LAS COSAS INEXPLICABLES QUE NOS ENCONTRA-  
MOS A VECES EN EL MUNDO DE LA MUSICA Y QUE SIMPLEMENTE  
SE HAN IDO ACEPTANDO A LO LARGO DE LOS SIGLOS POR LA  
EXPERIENCIA DE LOS MUSICOS.

EL HECHO DE QUE UNA MISMA NOTA A VECES SE LE LLAME  
DO  $\sharp$  Y OTRAS VECES RE  $b$  DIFICULTA NO POCO EL APRENDIZAJE  
DE LA MUSICA ESCRITA PERO CON EL TIEMPO EL ALUMNO LO  
ACEPTARA COMO ALGO NORMAL Y ESTABLECIDO.



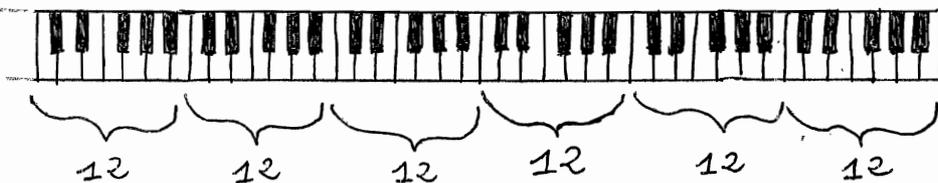
LOS DOCE  
SONIDOS :

# LOS DOCE SONIDOS

EN EL TECLADO DEL PIANO PODEMOS VER QUE EL ESQUEMA DE DOCE SONIDOS SEPARADOS POR UN SEMITONO CADA UNO SE REPITE MÁ'S ARRIBA EN EL PIANO PERO SONANDO MÁ'S AGUDO. SÓN EXACTAMENTE LOS MISMOS SONIDOS CON LOS MISMOS NOMBRES PERO SONANDO MÁ'S AGUDO.

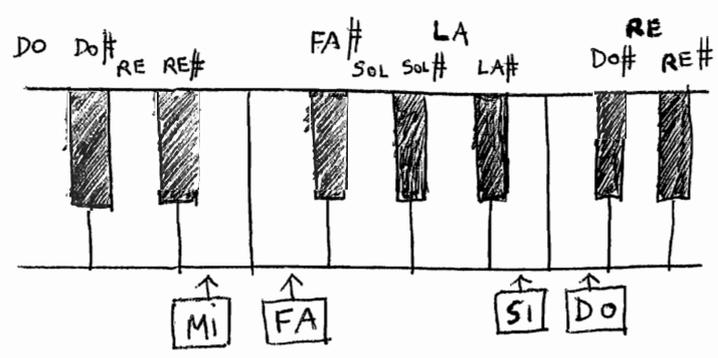
LO MISMO

OCURRE HACIA ABAJO DEL TECLADO DEL PIANO. SE REPI- TEN LOS MISMOS SONIDOS CON LOS MISMOS NOMBRES PERO SONANDO MÁ'S GRAVES. PERO SIEMPRE ES EL MISMO ESQUE- MA DE DOCE SONIDOS:



ENTRE LAS NOTAS MI Y FA NO HAY UNA NOTA INTERMEDIA NI TAMPOCO ENTRE LAS NOTAS SI Y DO , POR RAZONES DE LA FÍSICA ACÚSTICA. LA FÍSICA Y LA MÚSICA NO SIEMPRE COINCIDEN PUES LOS MÚSICOS SE HAN GUIADO A LO LARGO DE LOS SIGLOS POR SU EXPERIENCIA Y LO QUE LES RESULTABA BELLO AL OIDO PARA ORGANIZAR UN SISTEMA MUSICAL CON EL QUE PODER TRABAJAR.

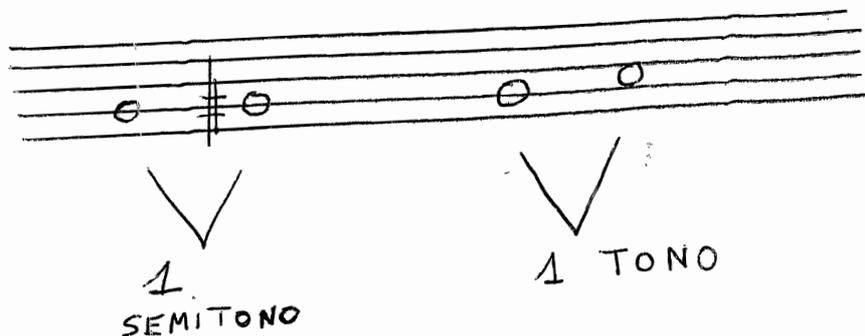
POR ESTA RAZÓN LA TEORÍA MUSICAL ESTÁ LLENA DE COSAS INCOMPENSIBLES, COMO QUE ENTRE MI Y FA NO HAYA UNA NOTA INTERMEDIA. LA MÚSICA ES EL ESPECTÁCULO DE LOS SONIDOS BELLOS PRODUCIDOS POR LOS INSTRUMENTOS MÁS NOBLES, SUTILES Y FINOS. LOS MÚSICOS HAN BUSCADO DES-DE SIEMPRE ESTOS SONIDOS Y ESTOS INSTRUMENTOS SIN PREOCUPARSE DEMASIADO DE LAS POSIBLES EXPLICACIONES MATEMÁTICAS Y FÍSICAS POR LAS QUE UNOS SONIDOS SON MÁS AGRADABLES AL OÍDO QUE OTROS.



# LA TONALIDAD

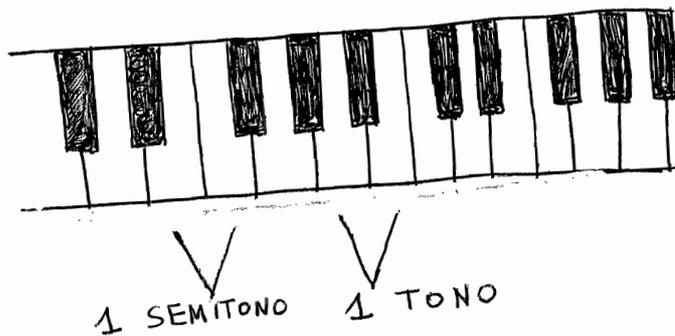
EN MÚSICA , UN TONO ES LA SUMA DE DOS SEMITONOS.  
POR LO TANTO , LA DISTANCIA ENTRE DOS NOTAS SEPARADAS  
POR UN TONO ES DOS VECES MAYOR QUE LA DISTANCIA  
ENTRE DOS NOTAS SEPARADAS POR UN SEMITONO.

---



ASIMISMO , EL OÍDO HUMANO DISTINGUE QUE DOS NOTAS  
SEPARADAS POR UN TONO SON MÁS DIFERENCIADAS QUE DOS  
NOTAS SEPARADAS POR UN SEMITONO. .

---



ESTOS DOCE SONIDOS PUEDEN ORGANIZARSE EN DOCE TONALIDADES SEGÚN LA NOTA QUE SE TOME COMO PRIMERA .  
SI TOMAMOS LA NOTA DO TENDREMOS LA TONALIDAD DE DO  
Y SI TOMAMOS OTRA NOTA COMO POR EJEMPLO EL MI TENDREMOS LA TONALIDAD DE MI .

LA TÓNICA  
ES EL REY :

PARA COMPRENDER MEJOR LO QUE ES UNA TONALIDAD PODEMOS  
IMAGINAR QUE UNA TONALIDAD ES COMO UN PAÍS DONDE LA  
PRIMERA NOTA ES EL REY . A ESTA PRIMERA NOTA TAMBIÉN  
SE LE LLAMA LA "TÓNICA" PORQUE DA NOMBRE A LA TONALIDAD.  
ASÍ, EN LA TONALIDAD DE DO , EL DO ES EL REY DEL PAÍS  
QUE PODEMOS LLAMAR "EL PAÍS DEL DO" .

EN EL PAÍS DEL DO LAS MELODIAS GIRAN ALREDEDOR DE LA  
NOTA DO . POR ESO PODEMOS LLAMAR AL DO EL REY DEL PAÍS  
DEL DO .

EL PRIMER  
MINISTRO :

HAY OTRA NOTA IMPORTANTE EN CADA NOTA TONALIDAD Y ES  
LA CUARTA NOTA DESDE LA NOTA TÓNICA O REY. EN LA TONALIDAD DEL DO , LA CUARTA NOTA ES EL FA. A ESTA NOTA LA PODEMOS LLAMAR "EL PRIMER MINISTRO" DEL PAÍS DEL DO PORQUE ES UNA NOTA IMPORTANTE . TAMBIÉN SE LE LLAMA LA NOTA "SUBDOMINANTE" .

EL GENERAL :

LA QUINTA NOTA DESDE LA NOTA REY O TÓNICA ES OTRA NOTA IMPORTANTE QUE PODEMOS LLAMAR "EL GENERAL" DEL PAÍS.  
EN LA TONALIDAD DE DO LA QUINTA NOTA ES EL SOL.  
TAMBIÉN SE LE LLAMA "DOMINANTE" .

APARTE DE LA NOTA REY , LA NOTA PRIMER MINISTRO Y LA  
NOTA GENERAL, CONTAMOS TODAVÍA CON NUEVE NOTAS MÁS  
CON LAS QUE TRABAJAR , DEL TOTAL DE DOCE NOTAS.

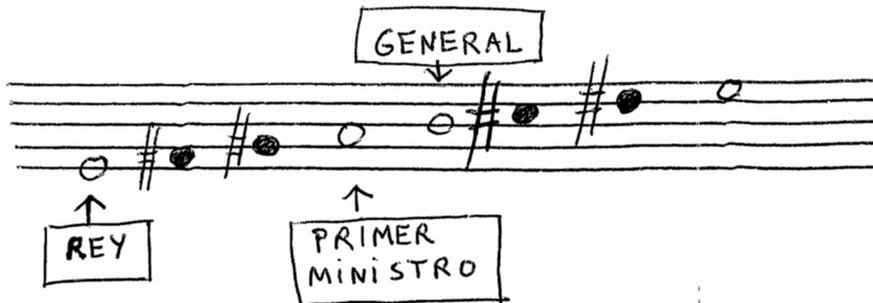
LA CLASE OBRERA:

A ESTAS NUEVE NOTAS RESTANTES LAS PODEMOS LLAMAR

LA "CLASE OBRERA" o LOS "SOLDADOS" DEL PAIS PUES SON  
UTILIZADOS POR EL REY, EL PRIMER MINISTRO Y EL GENERAL  
PARA CONSTRUIR MELODÍAS. TAMBIÉN SE LES LLAMA  
"NOTAS DE PASO" O "NOTAS ACCIDENTALES" .

ASÍ , EN EL PAIS DEL DO, EL REY ES EL DO, EL PRIMER  
MINISTRO ES EL FA, EL GENERAL ES EL SOL Y LA CLASE OBRE-  
RA Y LOS SOLDADOS SON EL DO#, RE, RE#, MI,  
FA#, SOL#, LA, LA# y SI.

EL MISMO ESQUEMA SE REPITE AL COGER COMO NOTA PRIMERA  
OTRA NOTA, COMO POR EJEMPLO EL MI. TENDREMOS ENTONCES  
EL PAIS DEL MI DONDE EL MI ES EL REY, LA CUARTA NOTA  
DESDE EL MI (ES LA) ES EL PRIMER MINISTRO Y LA  
QUINTA NOTA (ES SI) ES EL GENERAL MIENTRAS EL RESTO  
DE NUEVE NOTAS SON LA CLASE OBRERA Y LOS SOLDADOS.



## LA MODULACIÓN

---

LA MODULACIÓN ES EL PASO DE UNA TONALIDAD A OTRA TONALIDAD A LO LARGO DE UNA MISMA PIEZA MUSICAL.

---

ES COMO CAMBIAR DE UN PAÍS A OTRO PAÍS. AL CAMBIAR DE PAÍS NOS ENCONTRAMOS QUE EN ESE PAÍS MANDA OTRO REY, HAY OTRO PRIMER MINISTRO Y OTRO GENERAL Y QUE INCLUSO LA CLASE OBRERA Y LOS SOLDADOS SON DISTINTOS.

---

ASÍ, POR EJEMPLO , SI ESTAMOS EN LA TONALIDAD DE DO CON EL DO COMO REY, EL FA COMO PRIMER MINISTRO Y EL SOL COMO GENERAL Y DE REPENTE LA PIEZA MUSICAL MODULA A LA TONALIDAD DE MI NOS VAMOS A ENCONTRAR QUE ALLÍ REINA EL MI, EL PRIMER MINISTRO ES EL LA Y EL GENERAL ES EL SOL.

SI TOMAMOS UN MAPA DE EUROPA Y LLAMAMOS A CADA PAÍS SEGÚN UNA NOTA VEREMOS MÁS CLARO QUE ES UNA MODULACIÓN. ASÍ, ESPAÑA SERÍA EL PAÍS DEL DO, FRANCIA EL PAÍS DEL RE, PORTUGAL EL PAÍS DEL MI, INGLATERRA DEL FA, ALEMANIA DEL SOL, ITALIA DEL LA, HOLANDA DEL SI.

ESPAÑA COMO DO,  
FRANCIA COMO RE,  
ALEMANIA COMO SOL,  
ITALIA COMO LA,  
INGLATERRA COMO FA,  
BÉLGICA COMO SI ...



PASAR DE

UNA TONALIDAD A OTRA SERÍA COMO PASAR DE ESPAÑA A FRANCIA O DE FRANCIA A ALEMANIA . EN CADA PAÍS ENCONTRARÍAMOS GOBERNANTES DISTINTOS Y SOLDADOS DISTINTOS. SIN EMBARGO TODOS SON HOMBRES. LO MISMO OCURRE EN LA MÚSICA, SON SIEMPRE LAS MISMAS DOCE NOTAS PERO ORDENADAS DE UNA MANERA DISTINTA SEGÚN LA TONALIDAD O "PAÍS" EN LA QUE ESTÉN.

LA ESCALA :

## LA ESCALA

UNA ESCALA ES UNA SUCESIÓN DE SIETE SONIDOS ELEGIDOS ENTRE LOS DOCE SONIDOS QUE EXISTEN.

ESTA SUCESIÓN DE SONIDOS GUARDAN ENTRE SÍ UNA PROPORCIÓN O FÓRMULA DE TONOS Y DE SEMITONOS FIJA Y DETERMINADA.

HAY MUCHOS TIPOS DE ESCALAS DISTINTAS SEGÚN LA PROPORCIÓN O FÓRMULA QUE SE USE .

LA PROPORCIÓN O FÓRMULA MÁS USADA ES LA LLAMADA ESCALA MAYOR O ESCALA DE LA TONALIDAD DE DO MAYOR.

TAMBIÉN SE LA PUEDE LLAMAR "ESCALA MAYOR EN DO".

LA PROPORCIÓN DE TONOS Y DE SEMITONOS ES LA SIGUIENTE :



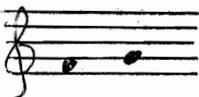
DE LA PRIMERA NOTA A LA SEGUNDA NOTA  
VA UN TONO



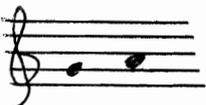
DE LA SEGUNDA NOTA A LA TERCERA NOTA  
VA UN TONO



DE LA TERCERA NOTA A LA CUARTA NOTA  
VA UN SEMITONO



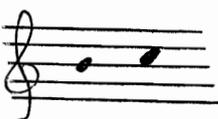
DE LA CUARTA NOTA A LA QUINTA NOTA  
VA UN TONO



DE LA QUINTA NOTA A LA SEXTA NOTA  
VA UN TONO



DE LA SEXTA NOTA A LA SÉPTIMA NOTA  
VA UN TONO

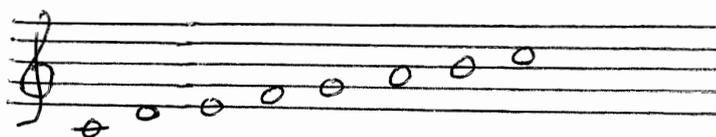


DE LA SÉPTIMA NOTA A LA OCTAVA NOTA  
VA UN SEMITONO

LA OCTAVA NOTA ES EXACTAMENTE LA MISMA QUE LA PRIMERA NOTA SOLO QUE SUENA MÁS AGUDA.

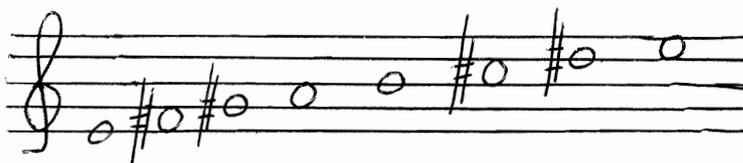
ASÍ, SI SEGUIMOS ESTA PROPORCIÓN DE TONOS Y DE SEMITONOS DESDE DO O EN LA TONALIDAD DE DO MAYOR LA ESCALA MAYOR QUE SURGE ES:

DO RE MI FA SOL LA SI DO



PERO SI EMPEZAMOS LA ESCALA DESDE MI MAYOR O DESDE LA TONALIDAD DE MI APARECE ESTA OTRA ESCALA , SIEMPRE MANTENIENDO LA MISMA PROPORCIÓN DE TONOS Y DE SEMITONOS:

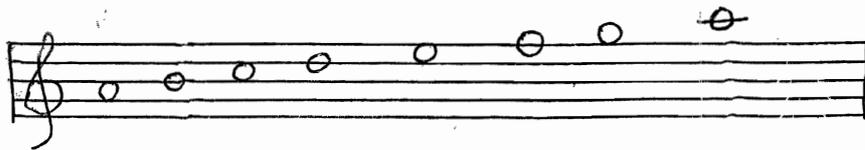
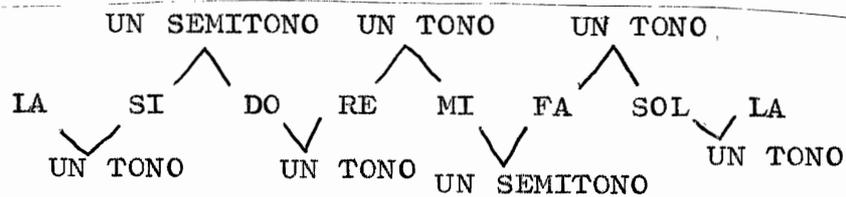
MI FA# SOL# LA SI DO# RE# MI



## LA TONALIDAD MENOR

ADEMÁS DE LA TONALIDAD MAYOR, LOS MÚSICOS ENCONTRARON QUE HABÍA OTRA TONALIDAD DE SONORIDAD MÁS TRISTE Y LASTIMOSA A LA QUE LLAMARON "MENOR". LAS TONALIDADES MENORES SE USAN PARA LAS PIEZAS MUSICALES LENTAS Y TRISTES.

LA ESCALA MENOR ESTÁ FORMADA POR LA SIGUIENTE FÓRMULA O PROPORCIÓN DE TONOS Y SEMITONOS :



LA ESCALA MENOR MÁS CONOCIDA ES LA MENOR Y POR ESTO HEMOS EMPEZADO POR LA NOTA LA.

LA PARTITURA :

## LA PARTITURA

LAS PARTITURAS SON COMO LOS PLANOS DEL EDIFICIO MUSICAL. ESTÁN FORMADAS POR PENTAGRAMAS Y COMPASES. EN LA PARTITURA VIENE DETALLADO DÓNDE VA CADA NOTA, CUÁNTO DURA CADA NOTA Y DÓNDE ENTRA CADA INSTRUMENTO.

SIN PARTITURA ES IMPOSIBLE QUE VARIOS MÚSICOS TOQUEN JUNTOS EN CONCIERTO DE LA MISMA MANERA QUE ES IMPOSIBLE QUE UN EDIFICIO SALGA RECTO CON CADA PARED EN SU SITIO Y CON CADA ALBAÑIL SABIENDO DÓNDE HA DE PONER CADA LADRILLO SI NO HAY UN PLANO DEL EDIFICIO DIBUJADO POR EL ARQUITECTO.

EN LA PARTITURA VIENE DETALLADO DÓNDE VA CADA LADRILLO MUSICAL O NOTAS QUE FORMAN LA MELODÍA, DÓNDE VA CADA COLUMNA DEL EDIFICIO MUSICAL O ACORDES DE LA PIEZA MUSICAL Y LO QUE TIENE QUE HACER CADA ALBAÑIL, ES DECIR, CADA MÚSICO EN EL EDIFICIO MUSICAL. POR ESO LAS PARTITURAS SON COMO LOS PLANOS DEL EDIFICIO MUSICAL. SIN ESOS PLANOS LA MÚSICA SALDRÍA TORCIDA, CON NOTAS FUERA DE SITIO, CON HABITACIONES MÁS GRANDES QUE OTRAS Y CON LOS MÚSICOS PELEÁNDOSE PORQUE NADIE SABE QUÉ TIENE QUE HACER. LA MÚSICA ES UNA ACTIVIDAD DONDE ES MUY FÁCIL EQUIVOCARSE Y SI UN MÚSICO SE EQUIVOCA HACE EQUIVOCARSE A LOS MÚSICOS QUE TOCAN CON ÉL Y AL FINAL ACABAN TODOS PELEÁNDOSE.

LA ÚNICA MANERA DE HACER MÚSICA CIVILIZADAMENTE ES CON PARTITURA. CON SUS REGLAS Y LEYES REGULA LA EJECUCIÓN DE CADA MÚSICO. SIN PARTITURA LA ACTIVIDAD MUSICAL SE VUELVE UNA ACTIVIDAD PRIMITIVA PARECIDA A UN PAÍS SIN LEYES ESCRITAS Y SIN CONSTITUCIÓN.

NO HAY NINGÚN MÚSICO DEL MUNDO, NI LOS MÁS VIRTUOSOS, QUE PUEDA LEER UNA NUEVA PARTITURA COMO QUIEN LEE UN LIBRO.

TODOS LOS MÚSICOS, ANTE UNA NUEVA PARTITURA, EMPIEZAN POR ESTUDIARLA POCO A POCO, ANALIZANDO CADA NOTA, CADA ACORDE Y CADA COMPÁS. ASÍ VAN FAMILIARIZÁNDOSE CON LA ESTRUCTURA GENERAL DE LA PIEZA MUSICAL.

CUANDO TIENEN UNA VISIÓN GENERAL DE LA PIEZA, LOS MÚSICOS EMPIEZAN A TOCARLA POR PARTES Y FINALMENTE LA TOCAN YA TODA ENTERA.

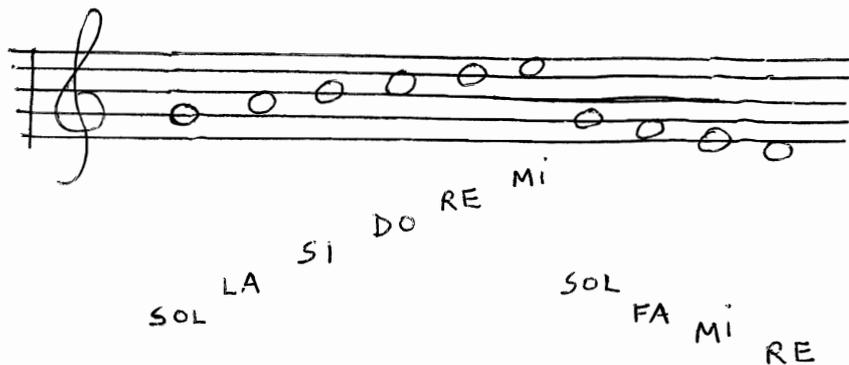
NO HAY QUE DESANIMARSE AL CONTEMPLAR LA COMPLEJIDAD DE UNA PARTITURA CON SUS CIENTOS DE NOTAS. HAY QUE EMPEZAR A ESTUDIARLA POCO A POCO Y COMPÁS A COMPÁS. ES IMPOSIBLE LEER UNA PARTITURA COMO SE LEE UN LIBRO. HAY QUE LEER UNA PARTITURA COMO SE LEE EL PLANO DE UN EDIFICIO POR PARTE DEL ARQUITECTO, QUE ESTUDIA CADA PARTE DEL PLANO UNA A UNA.

## EL PENTAGRAMA

A LO LARGO DE LOS SIGLOS LOS MÚSICOS HAN DESARROLLADO UN SISTEMA DE ESCRITURA MUSICAL BASADO EN CINCO LÍNEAS HORIZONTALES O "PENTAGRAMA":



EN ESTE PENTAGRAMA SE PONE EL SIGNO  EN LA SEGUNDA LÍNEA PARA INDICAR QUE ALLÍ VA LA NOTA SOL QUE SE TOMA COMO REFERENCIA PARA ESCRIBIR EL RESTO DE NOTAS:



LAS CLAVES :

EN EL PENTAGRAMA SE TOMA LA NOTA SOL COMO REFERENCIA PARA ESCRIBIR LAS OTRAS NOTAS Y ESTO SE SEÑALA EN EL PENTAGRAMA CON EL SIGNO  $\text{G}$  . A ESTE SIGNO SE LE LLAMA "LA CLAVE DE SOL" .

EXISTEN OTROS TIPOS DE CLAVE. LA CLAVE DE FA  $\text{F}$ : TOMA COMO REFERENCIA LA NOTA FA ESCRITA EN LA CUARTA LÍNEA DEL PENTAGRAMA :



LA CLAVE DE FA SE USA PARA ESCRIBIR LAS NOTAS DE LOS INSTRUMENTOS GRAVES , COMO EL CONTRABAJO , Y PARA ESCRIBIR LA PARTITURA PARA LA MANO IZQUIERDA EN EL PIANO .

## LAS NOTAS

LAS NOTAS PUEDEN DURAR UN SEGUNDO , MEDIO SEGUNDO , DOS SEGUNDOS , CUATRO SEGUNDOS. PARA INDICAR LA DURACIÓN DE CADA NOTA SE CREÓ UN SISTEMA DE SÍMBOLOS A LOS QUE SE DIO NOMBRES CONVENCIONALES:



UNA NOTA "NEGRA" Y DURA UN SEGUNDO



UNA NOTA "BLANCA" Y DURA DOS SEGUNDOS



UNA NOTA "REDONDA" Y DURA CUATRO SEGUNDOS



UNA NOTA "CORCHEA" Y DURA MEDIO SEGUNDO



UNA NOTA "SEMICORCHEA" Y DURA

UN CUARTO DE SEGUNDO

EL COMPÁS :

# EL COMPÁS

UN COMPÁS ES , EN MÚSICA , UNA MEDIDA QUE SE TOMA PARA ORGANIZAR LOS SONIDOS EN EL PENTAGRAMA . UN COMPÁS DURA CUATRO SEGUNDOS O CUATRO NOTAS NEGRAS . UN COMPÁS DEBE DURAR SIEMPRE LO MISMO PARA QUE PUEDA SERVIR COMO MEDIDA DE LA MISMA MANERA QUE UN METRO SIEMPRE DEBE TENER 100 CENTÍMETROS PARA QUE PUEDA SERVIR PARA MEDIR UNA LONGITUD .



EL COMPÁS MÁS USADO ES EL PRIMERO DEL QUE HABLAMOS , EL COMPÁS  $\frac{4}{4}$  . EN CADA COMPÁS ENTRAN CUATRO NEGRAS Y DURA CUATRO SEGUNDOS .



TODAS LAS DISTINTAS NOTAS QUE ENTREN DENTRO DE UN COMPÁS DEBEN SIEMPRE SUMAR, TODAS JUNTAS, CUATRO SEGUNDOS. AUNQUE SEAN COMBINACIONES DE NOTAS NEGRAS, CORCHEAS Y SEMICORCHEAS SIEMPRE DEBEN SUMAR TODAS JUNTAS CUATRO SEGUNDOS DE DURACIÓN. EN CASO DE QUE HAYA NOTAS QUE PASEN DE CUATRO SEGUNDOS DEBEN SER ESCRITAS EN EL COMPÁS SIGUIENTE PARA MANTENER SIEMPRE LA PROPORCIÓN DE CUATRO SEGUNDOS QUE DEBE DURAR CADA COMPÁS. SOLAMENTE DE ESTA MANERA EL COMPÁS PUEDE FUNCIONAR COMO MEDIDA REGULAR A LO LARGO DE TODA LA PIEZA MUSICAL. LA PIEZA MUSICAL, POR TANTO, ESTÁ COMPUESTA DE MUCHOS COMPASES, TODOS IGUALES EN DURACIÓN DE CUATRO SEGUNDOS.



EL COMPÁS ES, PUES, LA MEDIDA EN MÚSICA DE LA MISMA MANERA QUE EL METRO ES LA MEDIDA EN LONGITUD Y EL MINUTO ES LA MEDIDA EN EL TIEMPO. ASÍ COMO UN METRO SIEMPRE TIENE 100 CENTÍMETROS Y UN MINUTO SIEMPRE TIENE 60 SEGUNDOS, UN COMPÁS MUSICAL SIEMPRE DURA CUATRO NEGRAS O BIEN DOS BLANCAS O BIEN UNA REDONDA O BIEN OCHO CORCHEAS O BIEN DIECISEIS SEMICORCHEAS O, DICHO EN SEGUNDOS, SIEMPRE DURA CUATRO SEGUNDOS.

EL METRÓNOMO :

EL METRÓNOMO ES UN RELOJ QUE MIDE EL TIEMPO MUSICAL.  
 EL METRÓNOMO PUEDE AJUSTARSE PARA FUNCIONAR MÁS RÁPIDO  
 O MÁS LENTO . . LOS COMPOSITORES QUIEREN QUE UNA PIEZA  
 SUYA SE TOQUE RAPIDA O LENTA Y EL METRÓNOMO SIRVE  
 DE GUÍA. LAS MISMAS NOTAS COMO LA NEGRA, LA BLANCA  
 LA REDONDA, LA CORCHEA Y LA SEMICORCHEA DURAN UN POCO  
 MÁS SI LA PIEZA ES LENTA Y DURAN UN POCO MENOS SI LA  
 PIEZA ES RÁPIDA PERO SIEMPRE GUARDAN LA MISMA PROPOR-  
 CIÓN ENTRE SÍ:



LA REDONDA DURA DOS BLANCAS, LA BLANCA DURA DOS NEGRAS,  
 LA NEGRA DURA DOS CORCHEAS Y LA CORCHEA DURA DOS SEMI-  
 CORCHEAS.

LAS MEDIDAS MUSICALES :

PARA ORIENTARSE , LOS MÚSICOS ESTUDIAN LA PARTITURA DIVIDIENDO CADA COMPÁS EN CUATRO PARTES. SE AYUDAN DE UN MOVIMIENTO DEL BRAZO Y DE LA MANO . SUBDIVIDEN UN COMPÁS EN CUATRO PARTES DE LA MISMA DURACIÓN CADA UNA . A LA PRIMERA PARTE LA HACEN CORRESPONDER UN MOVIMIENTO DEL BRAZO HACIA ABAJO. LA SEGUNDA PARTE DEL COMPÁS CORRESPONDE A UN MOVIMIENTO DEL BRAZO HACIA LA IZQUIERDA. LA TERCERA PARTE DEL COMPÁS CORRESPONDE A UN MOVIMIENTO DEL BRAZO A LA DERECHA. FINALMENTE LA CUARTA PARTE DEL COMPÁS ES UN MOVIMIENTO DEL BRAZO HACIA ARRIBA. DE ESTA MANERA EL MÚSICO TIENE EN SU BRAZO UNA ESPECIE DE METRÓNOMO NATURAL. AL MOVER EL BRAZO DE UNA MANERA REGULAR EL MÚSICO PUEDE HACERSE UNA IDEA DE DÓNDE VA CADA NOTA EN CADA PARTE DEL COMPÁS Y ASÍ ESTUDIAR LA PIEZA .

ES ALGO PARECIDO A LO QUE HACEN LOS DIBUJANTES CUANDO MIRAN CON SU LÁPIZ ANTE LOS OJOS HACIA EL OBJETO QUE QUIEREN DIBUJAR. TOMAN COMO REFERENCIA LA LONGITUD DEL LÁPIZ PARA DIVIDIR EL OBJETO A DIBUJAR EN PARTES. LOS MÚSICOS TOMAN COMO REFERENCIA EL MOVIMIENTO REGULAR DEL BRAZO HACIA ARRIBA Y HACIA LOS LADOS PARA CALCULAR DÓNDE VA CADA NOTA EN EL COMPÁS.

OTROS COMPASES :

AHORA TENEMOS QUE HABLAR DE OTROS TIPOS DE COMPASES.  
 HEMOS DICHO QUE CADA COMPÁS DEBE DURAR CUATRO NEGRAS  
 ES DECIR , CUATRO SEGUNDOS.  
 SIN EMBARGO EXISTEN OTROS TIPOS DE COMPASES .

---

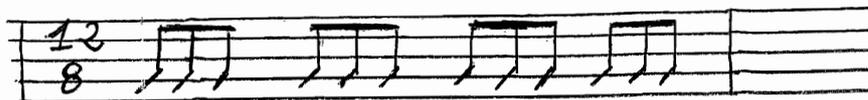
EN ESOS COMPASES SE TOMA OTRO TIPO DE MEDIDA COMO  
 REFERENCIA Y SE MANTIENE ESTA MEDIDA A LO LARGO DE  
 LA PIEZA MUSICAL.

ASÍ, POR EJEMPLO, EL COMPÁS LLAMADO  $\frac{12}{8}$  DURA DOCE SEGUN-  
 DOS , ES DECIR , DOCE CORCHEAS PORQUE EN ESTE COMPÁS  
 DE  $\frac{12}{8}$  SE TOMA COMO REFERENCIA A LAS CORCHEAS Y SE LAS  
 HACE DURAR UN SEGUNDO A CADA UNA. A LO LARGO DE TODA LA  
 PIEZA MUSICAL CADA COMPÁS VA A DURAR DOCE SEGUNDOS.

---

EL COMPÁS DE  $\frac{12}{8}$  DA UN RITMO CARACTERÍSTICO A LA PIE-  
 ZA MUSICAL, COMO EN LA CANCIÓN "ONLY YOU":

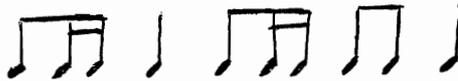
---



## EL RITMO

UN PATRÓN O FÓRMULA RÍTMICA ES UNA COMBINACIÓN ATRACTIVA DE NOTAS ESCOGIDAS SEGÚN SU DURACIÓN.

POR EJEMPLO:



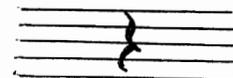
CON NOTAS COMO LA NEGRA, LA CORCHEA Y LA SEMICORCHEA SE PUEDEN COMPOSER CIENTOS DE PATRONES RÍTMICOS DISTINTOS.

LOS SILENCIOS EN MÚSICA SON IMPORTANTES. DAN UN DESCANSO A LOS MÚSICOS, AL PÚBLICO Y AL CANTANTE QUE NECESITA UNA PAUSA PARA RESPIRAR. LOS SILENCIOS DAN UN NUEVO INTERÉS A LA MUSICA QUE SIGUE TRAS ELLOS.

LOS SILENCIOS SE ESCRIBEN SOBRE LA PARTITURA CON ESTOS SIGNOS:

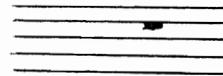
SILENCIO DE NEGRA

(DURA UN SEGUNDO)



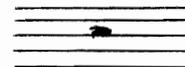
SILENCIO DE REDONDA

(DURA CUATRO SEGUNDOS)



SILENCIO DE BLANCA

(DURA DOS SEGUNDOS)



SILENCIO DE CORCHEA

(DURA MEDIO SEGUNDO)

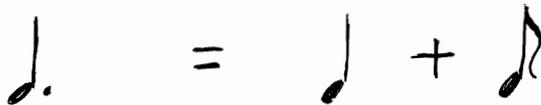


LOS SILENCIOS :

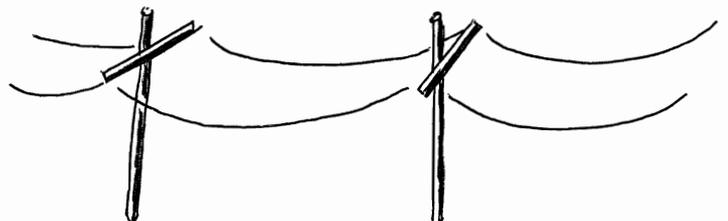
LOS SILENCIOS ENTRAN A FORMAR PARTE DE LAS COMBINACIONES CON LAS NOTAS DE DISTINTA DURACIÓN PARA COMPONER PATRONES RÍTMICOS:



LOS PUNTILLOS : LOS PUNTILLOS SON UNOS PUNTOS (.) QUE SE ESCRIBEN DETRÁS DE UNA NOTA. SIGNIFICAN QUE ESA NOTA VA A DURAR UNA MITAD MÁS QUE LA MISMA NOTA SIN EL PUNTILLO. ES DECIR , QUE A LA DURACIÓN NORMAL DE UNA NOTA, POR EJEMPLO UNA NEGRA, SE LE AÑADE UNA MITAD MÁS. SE INTERPRETA TODO SEGUIDO, SIN SILENCIOS. ASÍ UNA NEGRA CON PUNTILLO DURA UNA NEGRA MÁS UNA MITAD DE NEGRA, QUE RESULTA SER UNA CORCHEA, TOCADO TODO JUNTO Y SEGUIDO:



LAS LIGADURAS : LAS LIGADURAS SON UNAS LÍNEAS CURVAS QUE UNEN A DOS NOTAS. SIGNIFICAN QUE LAS DOS NOTAS SE TOCAN JUNTAS, SIN PARAR. POR LO TANTO ESAS DOS NOTAS DEBEN SER LAS MISMAS. LAS LIGADURAS SON COMO LOS CABLES QUE CUELGAN ENTRE DOS PALOS DE TELÉFONO O DE ELECTRICIDAD Y QUE LOS UNEN .



## LA MELODÍA

UNA MELODÍA ES UNA SUCESIÓN DE SONIDOS QUE SUENAN UNO DETRÁS DEL OTRO:



A LAS MELODÍAS FORMADAS POR NOTAS SEPARADAS POR SEMITONOS SE LAS LLAMA MELODÍAS CROMÁTICAS ; DE LA PALABRA GRIEGA "CROMOS" QUE SIGNIFICA COLOR PUES LAS MELODÍAS CROMÁTICAS DAN UNA IMPRESIÓN DE COLORACIÓN EN LA PIEZA MUSICAL.



---

A LAS MELODÍAS FORMADAS POR NOTAS SEPARADAS POR TONOS  
SE LAS LLAMA MELODÍAS QUE AVANZAN POR GRADOS CONJUNTOS.



---

LAS MELODÍAS QUE ESTÁN FORMADAS POR NOTAS SEPARADAS  
POR UN INTERVALO MAYOR QUE DE SEGUNDA SE LAS LLAMA  
MELODÍAS QUE AVANZAN POR GRADOS DISJUNTOS.



## LOS INTERVALOS

EN MÚSICA SE LLAMAN INTERVALOS A LAS DISTANCIAS ENTRE UNA NOTA Y OTRA.

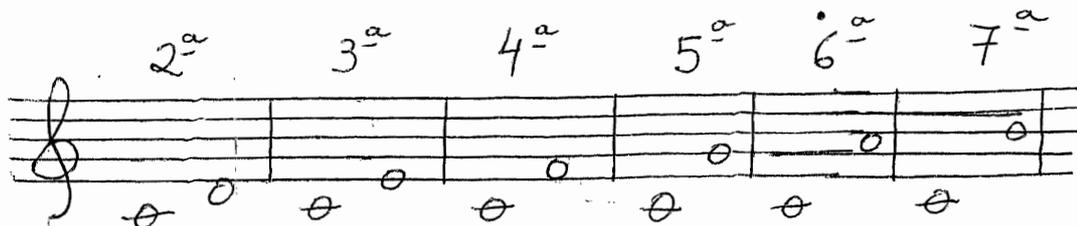
ENTRE LA PRIMERA Y LA SEGUNDA NOTA SE LE LLAMA UN INTERVALO DE SEGUNDA.

ENTRE LA SEGUNDA Y LA TERCERA NOTA ES UN INTERVALO DE SEGUNDA TAMBIÉN. POR LO TANTO , ENTRE CADA NOTA Y LA NOTA SIGUIENTE HAY UN INTERVALO DE SEGUNDA.

SIN EMBARGO, ENTRE LA PRIMERA NOTA DE UNA ESCALA Y LA TERCERA NOTA HAY UN INTERVALO DE TERCERA.

ENTRE LA PRIMERA NOTA Y LA CUARTA HAY UN INTERVALO DE CUARTA. ENTRE LA PRIMERA Y LA QUINTA NOTA HAY UN INTERVALO DE QUINTA. ENTRE LA PRIMERA Y LA SEXTA HAY UN INTERVALO DE SEXTA. ENTRE LA PRIMERA Y LA SÉPTIMA NOTA HAY UN INTERVALO DE SÉPTIMA.

A PESAR DE LA OBVIEDAD DE ESTOS NOMBRES PARA CADA INTERVALO ES IMPORTANTE APRENDER A DISTINGUIR EL INTERVALO QUE SEPARA UNA NOTA DE OTRA EN UNA MELODÍA.



PARA RECORDAR CADA INTERVALO ES ÚTIL MEMORIZAR ALGUNA MELODÍA FAMOSA QUE LO CONTENGA:



INTERVALO DE 2ª

"HIMNO A LA ALEGRÍA"  
(BEETHOVEN)



INTERVALO DE 3ª

"EL DANUBIO AZUL"  
(JOHAN STRAUSS)



INTERVALO DE 4ª

"EL PADRINO"  
(CANCIÓN DE LA PELÍCULA)



INTERVALO DE 5ª

"ASÍ HABLABA ZARATUSTRA"  
(R. Strauss EN LA  
PELÍCULA "2001")



INTERVALO DE 6ª

"BRASIL" (Canción)



INTERVALO DE 7ª

"MOONRIVER" (LEONARD  
BERSTEIN, DE LA PELÍCULA,  
"DESAYUNO CON DIAMANTES)

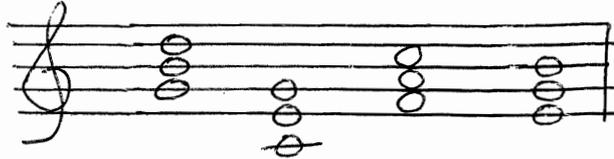
LA MAYORÍA DE LAS VECES LAS MELODÍAS ESTÁN FORMADAS  
POR UNA MEZCLA DE NOTAS SEPARADAS POR UN  
SEMITONO ( O MELODÍAS CROMÁTICAS) , POR NOTAS SEPARA-  
DAS POR UN INTERVALO DE SEGUNDA ( O MELODÍAS POR GRADOS  
CONJUNTOS) Y POR NOTAS SEPARADAS POR INTERVALOS MAYO-  
RES QUE DE SEGUNDA ( O MELODÍAS POR GRADOS DISJUNTOS).

---

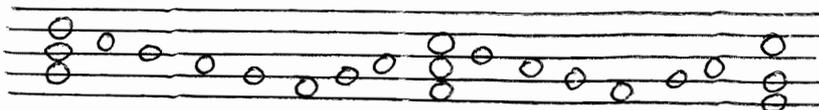
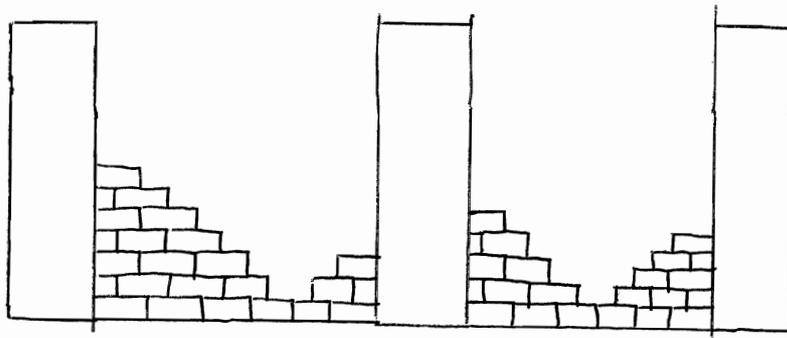


# LA ARMONÍA

UNA ARMONÍA O ACORDES SON VARIOS SONIDOS QUE SUENAN A LA VEZ, NO UNO DETRÁS DEL OTRO COMO EN LA MELODÍA:



LA ARMONÍA O ACORDES SERÍAN COMO LAS COLUMNAS DE UN EDIFICIO MIENTRAS QUE LA MELODÍA SERÍA COMO LOS LADRILLOS DE LAS PAREDES QUE HAY ENTRE LAS COLUMNAS. EFECTIVAMENTE, EN UNA PIEZA MUSICAL LOS ACORDES SON LAS COLUMNAS QUE CONSTITUYEN LA BASE DE LA PIEZA MIENTRAS QUE LAS MELODÍAS SON COMO PAREDES QUE VAN DE UNA COLUMNA A OTRA COLUMNA:



## LOS ACORDES

LOS ACORDES PUEDEN SER DE MUCHAS CLASES SEGÚN LAS NOTAS QUE LOS COMPONGAN.

LOS ACORDES MÁS USADOS SON:

EL ACORDE DE TÓNICA O ACORDE REY

(EN LA TONALIDAD DE DO MAYOR  
ES DO - MI - SOL )



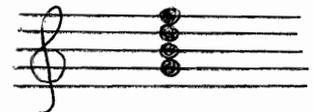
EL ACORDE DE SUBDOMINANTE

O ACORDE PRIMER MINISTRO  
(EN LA TONALIDAD DE DO MAYOR  
ES FA -LA-DO)



EL ACORDE DE DOMINANTE

O ACORDE GENERAL  
(EN LA TONALIDAD DE DO MAYOR  
ES SOL-SI-RE-FA )



VEMOS COMO EL ACORDE TÓNICA SE FORMA CON LA PRIMERA NOTA, LA TERCERA NOTA Y LA QUINTA.

EL ACORDE DE SUBDOMINANTE SE FORMA CON LA CUARTA NOTA, LA SEXTA NOTA Y LA OCTAVA NOTA, QUE ES LA MISMA NOTA QUE LA PRIMERA NOTA PERO MÁS AGUDA.

EL ACORDE DOMINANTE SE FORMA CON LA QUINTA, LA SÉPTIMA, LA SEGUNDA Y LA CUARTA NOTAS. TIENE CUATRO NOTAS Y TAMBIÉN SE LE LLAMA "ACORDE DE SÉPTIMA O 7".

HAY OTROS ACORDES SECUNDARIOS QUE , COMO LAS NOTAS, FUNCIONAN COMO OBREROS O SOLDADOS BAJO LA INFLUENCIA DE LOS TRES ACORDES MÁS IMPORTANTES, EL ACORDE DE TÓNICA O REY, EL ACORDE DE SUBDOMINANTE O PRIMER MINISTRO Y EL ACORDE DE DOMINANTE O GENERAL.

ESTOS ACORDES SECUNDARIOS APARECEN A LO LARGO DE LA PIEZA MUSICAL PARA DAR VARIEDAD E INTERÉS A LA OBRA. LOS ACORDES SON SIEMPRE LA BASE DE TODA COMPOSICIÓN MUSICAL. A VECES EL COMPOSITOR COMPONE PRIMERO UNA MELODÍA. OTRAS VECES COMPONE PRIMERO UNA SERIE DE ACORDES. PERO LA MAYORÍA DE VECES LA MELODÍA Y LOS ACORDES VAN APARECIENDO EN LA CONCEPCIÓN DEL COMPOSITOR SUGERIDAS UNAS POR LOS OTROS. ES DECIR, QUE EL COMPOSITOR COMPONE A LA VEZ LA MELODÍA Y LOS ACORDES , A VECES SUGERIDA UNA MELODÍA POR UNOS ACORDES Y OTRAS VECES SUGERIDOS UNOS ACORDES POR UNA MELODÍA DADA.

PARA BUSCAR PARA UNA MELODÍA DADA UNOS ACORDES QUE VAYAN BIEN PARA ESA MELODÍA SE BUSCA EL ACORDE QUE INCLUYA ENTRE SUS NOTAS ALGUNA DE LAS NOTAS DE LA MELODÍA. APARECEN ENTONCES ALGUNAS NOTAS QUE SUENAN BIEN CON ESE ACORDE (LLAMADAS "CONSONANTES") Y OTRAS NOTAS QUE SUENAN MAL (LLAMADAS "DISONANTES") . A LO LARGO DE LOS SIGLOS ALGUNOS INTERVALOS ENTRE NOTAS , COMO LOS INTERVALOS DE TERCERA Y DE SEXTA , SE HAN CONSIDERADO CONSONANTES Y OTROS INTERVALOS COMO EL INTERVALO DE SEGUNDA Y DE SÉPTIMA SE HAN CONSIDERADO DISONANTES.

LA ARMONÍA MUSICAL ESTUDIA TODOS ESOS INTERVALOS ENTRE LAS NOTAS SEGÚN LOS QUE SE CONSIDERAN CONSONANTES Y LOS QUE SE CONSIDERAN DISONANTES. SE TRATA DE UNA CIENCIA COMPLICADA PORQUE EXISTEN MUCHAS COMBINACIONES DE ACORDES Y DE NOTAS DISTINTAS . ES UNA CIENCIA CON MUCHAS REGLAS **RESPECTO** A CÓMO SE PUEDEN COMBINAR TODOS ESOS ACORDES Y ESAS NOTAS.

ADEMÁS , LA **ARMONÍA** MUSICAL HA VARIADO SEGÚN LA ÉPOCA. EN UNA ÉPOCA NOS PODEMOS ENCONTRAR CON UNAS REGLAS PARA ARMONIZAR LAS MELODÍAS Y EN OTRA ÉPOCA NOS DAMOS CUENTA DE QUE EL GUSTO DE LOS MÚSICOS Y DEL PÚBLICO HA CAMBIADO Y POR LO TANTO TAMBIÉN HAN CAMBIADO LAS REGLAS DE LA ARMONÍA MUSICAL.

PRÁCTICAMENTE TODOS LOS GRANDES COMPOSITORES HAN ELABORADO SU PROPIO TRATADO DE ARMONÍA MUSICAL CON SUS REGLAS PROPIAS Y SUS CRITERIOS PERSONALES. LA MÚSICA DE TODO GRAN COMPOSITOR DEPENDE EN BUENA MEDIDA DE SUS CONCEPTOS PROPIOS RESPECTO A QUE REGLAS USA AL ARMONIZAR .

LA ARMONÍA MUSICAL ES IMPORTANTE PORQUE DE ELLA DEPENDE LOS ARREGLOS MUSICALES Y

SU ORQUESTACIÓN.

## BECUADRO

EL SIGNO LLAMADO BECUADRO  $\natural$  CANCELA LOS SIGNOS SOSTENIDO  $\sharp$  Y BEMOL  $b$  DURANTE SOLAMENTE UN COMPÁS. SE ESCRIBE ESTE SIGNO BECUADRO DELANTE MISMO DE LA NOTA A LA QUE SE QUIERA CANCELAR SU SOSTENIDO  $\sharp$  O SU BEMOL  $b$  CON LO CUAL ESA NOTA SE TOCA COMO NATURAL PERO SOLAMENTE DURANTE UN COMPÁS. EN LOS COMPASES SIGUIENTES ESA NOTA SE VUELVE A TOCAR COMO SOSTENIDO  $\sharp$  O COMO BEMOL  $b$ .



HAY DOCE TONALIDADES SEGÚN LA NOTA, DE LAS DOCE NOTAS QUE EXISTEN, POR LA QUE SE EMPIECE. SI SE EMPIEZA POR LA NOTA DO TENEMOS LA TONALIDAD DE DO MAYOR. SI SE EMPIEZA POR LA NOTA MI TENDREMOS LA TONALIDAD DE MI MAYOR.

LAS TONALIDADES QUE SE USAN MÁS SON LAS MÁS FÁCILES PARA TOCAR COMO LA DE DO MAYOR; MI MAYOR; SOL MAYOR Y FA MAYOR.

## LA ESTRUCTURA

LA ESTRUCTURA MUSICAL MÁS SIMPLE ES LA DE LA CANCIÓN, CONSTA DE VARIAS ESTROFAS DISTINTAS Y DE UN MISMO VERSO O ESTRIBILLO QUE ES REPETIDO DOS O TRES VECES. ESTA ESTRUCTURA DE CANCIÓN ADMITE MUCHAS VARIACIONES Y AMPLIACIONES. CADA PAÍS TIENE SU RICO PATRIMONIO DE CANCIONES POPULARES QUE MUESTRAN MUCHAS VARIANTES EN SU ESTRUCTURA MUSICAL.

EL "BLUES" ES OTRA FORMA MUSICAL SIMPLE: CONSTA DE DOCE COMPASES.

Hand-drawn musical notation for a 12-measure blues scale. The first staff shows measures 1-6 with notes DO, DO, FA, FA, DO, DO. The second staff shows measures 7-12 with notes SOL, SOL, FA, FA, DO, DO.

Measure	Note
1	DO
2	DO
3	FA
4	FA
5	DO
6	DO
7	SOL
8	SOL
9	FA
10	FA
11	DO
12	DO

VEAMOS CON **DETENIMIENTO** CADA COMPÁS DEL "BLUES":

LOS DOS PRIMEROS COMPASES:

(ACORDE TÓNICA O REY)

LOS DOS COMPASES SIGUIENTES:

(ACORDE SUBDOMINANTE O PRIMER MINISTRO)

LOS DOS ACORDES SIGUIENTES:

(ACORDE TÓNICA O REY)

LOS DOS COMPASES SIGUIENTES:

(ACORDE DOMINANTE O GENERAL)

LOS DOS COMPASES SIGUIENTES:

(ACORDE SUBDOMINANTE O PRIMER MINISTRO)

LOS DOS COMPASES ÚLTIMOS:

(ACORDE TÓNICA O REY)

EN TOTAL SON DOCE COMPASES. COMO EN EL CASO DE LA CANCIÓN,  
LA FORMA DE BLUES TAMBIÉN ADMITE MUCHAS VARIANTES.

ANÁLISIS DE UNA CANCIÓN:

ES UNA CANCIÓN

SENCILLA QUE VAMOS A ESTUDIAR.

EN PRIMER LUGAR NOS FIJAREMOS EN CUALES SON LOS PRI-  
MEROS SIGNOS QUE APARECEN EN LA PARTITURA.

VEMOS QUE LA PARTITURA EMPIEZA CON EL SIGNO DE LA CLAVE  
DE SOL, LO CUAL SIGNIFICA QUE SE TOMA COMO REFERENCIA  
PARA ESCRIBIR LAS NOTAS EL SOL EN LA SEGUNDA LÍNEA  
DEL PENTAGRAMA.

DESPUES VEMOS QUE HAY UN SOSTENIDO  $\sharp$  EN LA ÚLTIMA  
LÍNEA DEL PENTAGRAMA. QUIERE DECIR QUE LA NOTA FA ES  
SOSTENIDA EN TODA LA PIEZA MUSICAL. TAMBIÉN SE NOS  
INFORMA QUE LA CANCIÓN ESTÁ ESCRITA EN LA TONALIDAD  
DE SOL MAYOR PORQUE EN ESA TONALIDAD LA NOTA FA ES  
SOSTENIDA.

LUEGO VEMOS LOS NÚMEROS  $\frac{4}{4}$ . SE NOS INFORMA QUE EL  
COMPÁS QUE SE USA EN ESTA CANCIÓN ES EL  $\frac{4}{4}$  QUE, COMO  
YA HEMOS EXPLICADO ANTES, ES EL COMPÁS MÁS USADO Y  
DURA CUATRO NEGRAS O CUATRO SEGUNDOS.

VEMOS TAMBIÉN QUE HEMOS NUMERADO CADA COMPÁS PARA  
ESTUDIARLO UNO A UNO.

LA PRIMERA NOTA ES UN SI, LUEGO SIGUE UN DO Y EMPIEZA  
EL COMPÁS 1 CON LA NOTA RE Y LA DURACIÓN DE UNA BLANCA.  
EL SIGNO  $\text{||}^c$  CON EL QUE EMPIEZA EL COMPÁS 1 QUIERE DECIR  
QUE LA CANCIÓN VA A SEGUIR EMPEZANDO DESDE ESTE SIGNO.

ANÁLISIS DE UNA CANCIÓN SENCILLA :

Moderately

Musical notation for measures 1-8. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The notation includes treble clefs, a repeat sign at the beginning, and circled measure numbers 1 through 8. Chord symbols G, D, C, G, Am, and D are placed above the notes.

Musical notation for measures 9-24. The notation continues on three staves with treble clefs and circled measure numbers 9 through 24. Chord symbols G, D, C, Am, and D are placed above the notes.

ESE SIGNO QUIERE

DECIR QUE LA CANCIÓN SE VOLVERÁ A TOCAR DESDE ESTE SIGNO CUANDO SE LLEGUE AL FINAL DE LA PARTITURA.

LAS LETRAS QUE APARECEN ENCIMA DE LOS COMPASES SON LOS ACORDES.

EN EL SISTEMA INGLÉS LAS LETRAS SON:

A	=	LA
B	=	SI
C	=	DO
D	=	RE
E	=	MI
F	=	FA
G	=	SOL

VEMOS QUE EL PRIMER ACORDE ES SOL (G) Y ES ADEMÁS EL ACORDE TÓNICA O REY PUESTO QUE ESTAMOS EN LA TONALIDAD DE SOL MAYOR.

EN EL COMPÁS 1 HAY EL ACORDE RE (D) QUE ES EL ACORDE DOMINANTE O GENERAL Y LUEGO EL ACORDE DO (C) QUE ES EL ACORDE SUBDOMINANTE O PRIMER MINISTRO.

VEMOS QUE YA EN ESTE COMPÁS 1 APARECE EL PATRÓN RÍTMICO O FÓRMULA RÍTMICA  QUE SE VA A REPETIR A LO LARGO DE LA CANCIÓN , DÁNDOLE UNA PERSONALIDAD PROPIA.

EN EL COMPÁS 2 EL ACORDE VUELVE A SER SOL (G).

VEMOS QUE LA NOTA BLANCA SOL LLEVA PUNTILLO LO CUAL QUIERE DECIR QUE DURA UNA MITAD MÁS DE SU VALOR NORMAL DE BLANCA.

EN EL COMPÁS 3 HAY UNA LIGADURA ENTRE LAS DOS NOTAS MI Y POR LO TANTO TIENEN QUE TOCARSE SEGUIDAS SIN PARAR. VEMOS QUE EL ACORDE DE ESTE COMPÁS 3 ES LA MENOR (Am) QUE ES UNO DE ESOS ACORDES SECUNDARIOS QUE SE USAN PARA DAR VARIEDAD A LA PIEZA MUSICAL.

EN LOS COMPASES 5, 6, 7 y 8 SE REPITEN LOS PRIMEROS CUATRO COMPASES.

LLEGAMOS ASÍ A LA PRIMERA PARTE DE LA CANCIÓN QUE ESTÁ FORMADA POR OCHO COMPASES. ES LA PRIMERA ESTROFA.

AHORA VAMOS A REPETIR ESTOS OCHO PRIMEROS COMPASES PERO CON LA SEGUNDA ESTROFA.

EL SIGNO  $\text{||}$  CON EL QUE ACABA EL 8 QUIERE DECIR QUE HAY QUE VOLVER AL PRINCIPIO DE LA PARTITURA Y VOLVER A TOCAR TODOS LOS COMPASES 1 AL 8.

EN EL COMPÁS 9 EMPIEZA EL ESTRIBILLO O VERSO.

EL ESTRIBILLO DURA HASTA EL COMPÁS 16.

DEL COMPÁS 16 AL COMPÁS 24 VUELVE OTRA ESTROFA Y EN EL COMPÁS 24 NOS ENCONTRAMOS OTRA VEZ CON EL SIGNO  $\text{||}$  QUE NOS HACE VOLVER AL COMPÁS 9 DONDE HAY EL SIGNO  $\text{||}$  ANTERIOR Y REPETIMOS ASÍ EL ESTRIBILLO.

ES ÚTIL ANALIZAR EN CADA COMPÁS SI CADA NOTA FORMA PARTE DEL ACORDE CORRESPONDIENTE A ESE COMPÁS. LAS NOTAS QUE NO FORMAN PARTE DE ESE ACORDE SON NORMALMENTE LLAMADAS "NOTAS DE PASO" QUE LLEVAN DE UNA NOTA DEL ACORDE A OTRA NOTA DEL ACORDE.

FILOSOFÍA DE LA MÚSICA :

FILOSOFÍA DE LA MÚSICA

LOS IDEALISTAS:

PITÁGORAS

LOS PITAGÓRICOS CREÍAN QUE LA MÚSICA Y LAS MATEMÁTICAS COMPARTÍAN LA MISMA ESENCIA ENTRE SÍ Y CON EL UNIVERSO.

LOS PITAGÓRICOS CREÍAN QUE LOS FUNDAMENTOS DEL UNIVERSO ERAN LAS MATEMÁTICAS Y LA MÚSICA.

TENÍAN UNA CONCEPCIÓN MÍSTICA DE LA MÚSICA QUE RELACIONABAN CON EL MOVIMIENTO DE TODOS LOS CUERPOS EN EL UNIVERSO.

PLATÓN

PARA PLATÓN LA MÚSICA Y LA POESÍA CORROMPEN A LOS JÓVENES. PLATÓN DICE QUE HAY QUE TOMAR LA MÚSICA EN PEQUEÑAS DOSIS Y CON PRECAUCIÓN. EN LA ÉPOCA DE PLATÓN LOS MÚSICOS LLEVABAN AL PÚBLICO A UN FRENESÍ O LOCURA ORGIÁSTICA REFLEJADA EN LOS MITOS GRIEGOS DE PAN, DIONISO Y ORFEO.

A PLATÓN LE MOLESTABAN LOS MÚSICOS QUE RETORCIAN LAS CUERDAS Y DEFORMABAN SUS DEDOS PARA TOCAR PASAJES QUE IMPRESIONARAN AL PÚBLICO.

PLATÓN PREFERÍA UNA MÚSICA MÁS ELEVADA Y ORDENADA QUE EXPUSIERA LAS IDEAS INTELIGIBLES DE BIEN, BELLEZA Y VERDAD. ESTE TIPO DE MÚSICA SE UTILIZABA EN ACTOS SOLEMNES COMO LOS RELIGIOSOS Y EN LAS TRAGEDIAS GRIEGAS.

LOS CRISTIANOS CONTINUARON CON ESTA TENDENCIA HACIA UNA MÚSICA MÁS ELEVADA CON LA MÚSICA RELIGIOSA CRISTIANA.

ARÍSTIDES  
QUINTILIANO

ARÍSTIDES QUINTILIANO CREÍA QUE LA MÚSICA INFLUÍA MUCHO EN EL PÚBLICO SEGÚN EL ORDEN INTERNO QUE TUVIERA LA PIEZA MUSICAL. EL FIN DE LA MÚSICA ERA ENSEÑAR EL ORDEN DEL UNIVERSO AL PÚBLICO. EL ORDEN EN LA PIEZA MUSICAL VENÍA DADO POR LAS CORRECTAS PROPORCIONES EN SU ESTRUCTURA Y ENTRE TODOS LOS ELEMENTOS MUSICALES. EL PÚBLICO ES INFLUENCIADO POR ESTE ORDEN Y ES SUGESTIONADO A SENTIR ESTE ORDEN EN SUS CUERPOS Y EN SUS VIDAS.

LOS MATERIALISTAS:

ARISTÓTELES

ARISTÓTELES CREÍA QUE TODO ARTE ES **IMITACIÓN** DE ALGÚN

FENÓMENO DE LA REALIDAD. ASÍ, LA MÚSICA IMITA SENSACIONES HUMANAS, SENTIMIENTOS, AFECCIONES, AMBIENTES, PAISAJES, ESTADOS DE HUMOR , EL CANTO DE LOS PÁJAROS Y , EN GENERAL, CUALQUIER ASPECTO DE LA REALIDAD TAL Y COMO LO SIENTEN LOS MÚSICOS.

FILODEMO

EL FILÓSOFO EPICÚREO FILODEMO CREÍA QUE LA MÚSICA NO ERA MÁS QUE UNA ARTESANÍA COMO OTRAS TALES LA JARDINERÍA O LA GASTRONOMÍA EN LA QUE CADA UNO ESCOGE LOS MATERIALES SONOROS QUE LE GUSTAN Y HACE UNA COMPOSICIÓN PLACENTERA CON ELLA , SE LA COME Y LUEGO NO QUEDA NADA.

SEXTO EMPÍRICO

EL FILÓSOFO ESCÉPTICO SEXTO EMPÍRICO CREÍA QUE EL PODER DE LA MÚSICA SOBRE LA GENTE DESAPARECÍA CUANDO ACABABA EL CONCIERTO. LA MÚSICA SOLAMENTE **TENÍA** INFLUENCIA SOBRE LOS HOMBRES MIENTRAS SONABA.

Un texto de Sexto Empírico :

// Unos han intentado mostrar, de una forma bastante dogmática, que el aprendizaje de la música no es necesario para la felicidad, sino más bien perjudicial, y demostrarlo a base de poner en tela de juicio las afirmaciones de los músicos y considerar sus principales razonamientos como rebatibles<sup>347</sup>; mientras que otros, evitando toda refutación de ese tipo, han considerado, llevando más bien la cuestión hacia un callejón sin salida, que, con el naufragio de los supuestos fundamentales de los músicos, se destruía también la música en su conjunto.

Así, dado que la música es la ciencia de lo afinado y lo desafinado, de lo rítmico y lo que no lo es, si demostramos que ni las melodías ni los ritmos son cosas existentes, evidentemente habremos establecido con ello que tampoco la música tiene

realidad.

Y bien, si hemos aceptado la filosofía —dicen— como una moderadora de la vida humana y calmante de las afecciones del espíritu, con mucha más razón aceptaremos la música, que dictándonos sus órdenes no por la fuerza sino con ayuda de cierta seducción persuasiva consigue los mismos resultados que la filosofía.

Y desde luego así como la música devuelve a sus cabales a los insensatos e incita a los cobardes a la valentía, del

mismo modo también tranquiliza a los inflamados por la cólera. Al menos vemos que los embajadores enviados ante Aquiles, presa de la cólera según el poeta, le encuentran *deleitándose con una hermosa lira labrada, de argénteo puente, que había cogido de entre los despojos cuando destruyó la con ella recreaba su espíritu*<sup>353</sup>, [ciudad de Eetión,

como si tuviera clara conciencia de que la práctica musical podía mejor que ninguna otra cosa vencer su estado de ánimo.

Tampoco —dicen— hay que desacreditar la música antigua por el hecho de que la actual sea banal y sin nervio, cuando los atenienses, que se preocupan mucho de la moderación, comprendiendo la dignidad y gravedad de la música la han transmitido a sus descendientes como la más necesaria de las disciplinas.

Por ello, si ahora la música afemina el espíritu con ciertas melodías chirriantes y ritmos femeninos, ello en nada afecta a la música antigua y varonil<sup>358</sup>. Y si la poesía es de utilidad para la vida y resulta que la música la adorna aportando melodías y haciéndola susceptible de ser cantada, la música resultará ser de utilidad. Y por supuesto también se llama a los poetas «creadores de melodías», y los versos de Homero antiguamente se cantaban acompañados por la lira; e igualmente ocurría con las partes líricas y corales.

Y en general la música no sólo es fuente de placer, sino que también se escucha en los himnos, en las festividades y en los sacrificios a los dioses; y por ello despierta en el espíritu el celo por el bien. Y es también consuelo para los afligidos; de ahí que quienes quieren aligerar sus penas les canten a los afligidos acompañándose del clarinete.

Tal es lo que se dice en defensa de la música; y a ello se replica en primer lugar que no se puede conceder de antemano que algunas melodías tengan por naturaleza el efecto de exaltar el alma y otras de calmarla <sup>361</sup>, pues es nuestra opinión las que las convierte en tales. En efecto, así como el ruido del trueno, según dicen los epicúreos <sup>362</sup>, no señala la aparición de dios alguno —aunque tal es lo que suponen los ignorantes y supersticiosos—, puesto que un ruido similar se produce cuando otros cuerpos entrechocan de igual manera, como la rueda del molino cuando gira o las manos al aplaudir ruidosamente, del mismo modo las

melodías musicales no son por naturaleza tales o cuales, sino que somos nosotros los que las suponemos así o asá. Y en efecto una misma melodía excita a los caballos pero en absoluto a las personas que la escuchan en el teatro; y quizá a los caballos más que excitarlos lo que consigue es perturbarlos.

Además, aun en el caso de que las melodías musicales sean como se supone, no por ello ha de ser la música de utilidad en la vida. Y es que la música no apacigua el espíritu porque tenga una facultad moderadora, sino porque tiene la de distraer <sup>363</sup>; por lo cual, una vez que tales melodías se han acallado, el espíritu, que no ha sido curado por ellas, retorna de nuevo a su disposición original. Y así como el sueño o el vino no extirpan la aflicción sino que la suspenden momentáneamente, produciendo somnolencia, relajación y olvido, del mismo modo una cierta melodía no calma el alma afligida o el espíritu agitado por la cólera sino que en el mejor de los casos los distrae. Y en cuanto a Pitágoras, en primer lugar era un necio por pretender moderar a gentes ebrias en el momento inoportuno, en vez de irse por donde había venido <sup>364</sup>; además, corrigiendo de esa forma está reconociendo que los clarinetistas tienen más poder que los filósofos para la mejora de las costumbres. Y el hecho de que los espartanos hagan la guerra al son de clarinetes y flautas <sup>365</sup> es una prueba de lo que hemos dicho hace poco, pero no de que la música sea de utilidad para la vida.

Y así como los que llevan fardos pesados, reman o ejecutan algún otro trabajo fatigoso se marcan el compás para distraer su mente del sufrimiento que les causa la ta-

rea, del mismo modo quienes se sirven de clarinetes o trompetas en las batallas no han recurrido a ello porque la melodía tenga cierto efecto excitante en el espíritu y produzca un coraje varonil, sino por afán de distraerse a sí mismos de la ansiedad y la turbación, sobre todo cuando algunos bárbaros van a la guerra haciendo sonar conchas a modo de trompetas y tocando tambores; pero nada de esto les incita a la valentía <sup>366</sup>.

Y lo mismo hay que decir en el caso del colérico Aquiles <sup>367</sup>; aunque siendo como era inclinado a los goces carnales e incontinente no es extraño que le interesara la música.

Y desde luego aunque Platón admitió la música <sup>369</sup>, tampoco por ello hay que decir que contribuya a la felicidad, puesto que gentes que merecen una confianza no inferior, como Epicuro, han negado

tal pretensión, diciendo por el contrario que la música es inconveniente y

*perezosa, aficionada al vino, negligente con los bienes* <sup>370</sup>.

Y son unos ingenuos quienes enlazan los beneficios de la poesía con la música para demostrar su utilidad, puesto que uno puede —como decíamos también en el libro contra los gramáticos <sup>371</sup>— mostrar que la poesía es inútil, y puede también igual de bien hacer ver que la música, que se ocupa sólo de la melodía, es por naturaleza fuente de placer, mientras que la poesía, que se ocupa también de la inteligencia, puede ser de utilidad y moderar a las personas.

7 Pero no podrá decirse que la música es de utilidad porque los músicos disfruten más que los profanos en las audiciones. Pues en primer lugar ese disfrute no es algo necesario en los profanos como lo es el que, cuando se tiene hambre, sed o frío, se experimenta con la bebida o el calor<sup>374</sup>; además, aunque sea algo necesario, podemos gozar de él sin tener experiencia musical. En todo caso los niños pequeños se adormecen escuchando una cantilena melodiosa y los animales irracionales se dejan seducir por el clarinete y la siringa, y los delfines, según se cuenta<sup>375</sup>, acompañan nadando a los barcos de remos por el placer

que les proporcionan las melodías del clarinete; y no parece que los unos ni los otros tengan experiencia o comprensión de la música. Y por ello quizá la cuestión es que, así como disfrutamos al probar la comida o el vino aunque no tengamos conocimientos culinarios ni seamos catadores de vinos, de ese mismo modo también podemos gozar escuchando una melodía agradable sin tener formación musical; y es cierto que el entendido aprecia más que el profano la calidad técnica, pero en lo que respecta al placer experimentado no disfruta más que aquél.

Y desde luego tampoco porque le abra al alma el camino hacia la sabiduría; y es que, por el contrario, estorba y entorpece las aspiraciones virtuosas, convirtiendo a los jóvenes en proclives al desenfreno y la crápula<sup>376</sup>, puesto que el aficionado a la música

*gozándose en los cantos va siempre en pos de ellos.  
Estará inactivo en su casa y en la ciudad,  
un fantasma para sus amigos, que desaparece de la vista,  
cuando uno es vencido por el dulce placer<sup>377</sup>.*

Y por esta razón tampoco hay que deducir la utilidad de la música del hecho de que parta de los mismos elementos que la filosofía, como es de por sí evidente. Queda pues decir<sup>378</sup> que es útil de cara a la felicidad porque el universo es gobernado según armonía o porque la música se sirve de melodías que forman el carácter. Pero la veracidad de esto último ya ha sido puesta en entredicho<sup>379</sup>, y lo de que el universo sea gobernado según armonía se puede mostrar de varias formas que es falso, y además aunque fuera cierto, algo así en nada puede contribuir a la bienaventuranza, como tampoco la armonía de los instrumentos musicales.

" Tal es pues el razonamiento contra sus pretensiones; pero el principal argumento que se esgrime contra la música es que, si realmente es de utilidad, se dice que lo es o bien en cuanto que el entendido en música disfruta más que los profanos en las audiciones musicales;

o bien en cuanto que no es posible convertirse en una persona virtuosa sin haber previamente seguido las enseñanzas de los músicos;

o bien porque los elementos de la música son los mismos que los de la ciencia de los asuntos filosóficos,

o bien porque el universo está gobernado por la armonía, como afirman los pitagóricos, y nosotros necesitamos los teoremas de la música para la comprensión del Todo,

o bien porque ciertas melodías imprimen carácter en el alma."

SEXTO EMPÍRICO :

"CONTRA LOS MÚSICOS"

“...mientras que el teatro dedicará al canto y a la música de lira y de flauta, pero siempre con la moderación prescrita por la ley”. Creó, en efecto, con Platón que nada influye más fácilmente en las almas tiernas y blandas como los distintos sonidos del canto, de los cuales apenas si puede decirse cuanto es su poder para bien o para mal<sup>80</sup>. Pues exaltan a los lánguidos y hacen languidecer a los exaltados, provocan el relajamiento e inspiran la tensión. Por eso en muchas ciudades griegas existió la preocupación de conservar el tono antiguo de las voces; sus costumbres se ablandaron en la misma medida en que se ablandaron los cantos; sea, como creen algunos, por que se dejaron seducir por la suavidad y el encanto corruptor de esta música, o porque otros vicios alteraron su austeridad, cambiando los oídos y las almas hasta originar el cambio de los cantos. Así es como el más sabio y, sin duda

Cicerón : de la misma manera que cada nueva generación adapta las leyes a sus intereses o legisla de nuevas, así cada nueva generación adapta la música anterior a sus gustos y crea nuevas reglas y técnicas.

alguna, el más culto de los griegos teme tanto esta corrupción, negando la posibilidad de un cambio de las leyes musicales sin cambio correspondiente de las leyes públicas<sup>81</sup>. A mi juicio, no hay motivo de temerla tanto ni motivo de despreciarla del todo. Pues vemos que el público, que antes estaba satisfecho con la agradable severidad de los ritmos de Livio y de Nevio<sup>82</sup>, ahora no puede disfrutarla sin torcer [a la vez] el cuello y los ojos al compás de estos ritmos. La antigua Grecia condenaba rigurosamente estos abusos, previendo desde lejos que la corrupción penetraría gradualmente en las almas de los ciudadanos y, gracias al mal gusto y a las teorías delezna- bles, provocaría la caída repentina de todos los Estados; parece, al menos, que la austera Lacedemonia mandó romper las cuerdas que Timoteo había agregado a las siete de la lira tradicional<sup>83</sup>.

2038/11/26

Cicerón, en su famoso escrito :  
"El sueño de Escipión", observa que cada nueva generación aborrece la música que hizo la generación anterior y adapta la música a sus gustos. Cicerón solamente puede explicar este fenómeno por la teoría estética de Aristóteles : el arte imita la Naturaleza y la música imita y reproduce a la gente de cada época, poniendo en sonidos a sus pasiones y sus movimientos más internos.



# TEXTOS ESCRITOS POR FILÓSOFOS SOBRE MÚSICA , RECOGIDOS POR JOSCELYN GODWIN :

Dicho en términos más modernos, esto apoya la hipótesis actual del «diseño inteligente», que sostiene que el universo no es un producto del azar, sino que está organizado según principios que de alguna manera se asemejan a la inteligencia humana (aunque esto no necesariamente implique algo así como lo que comúnmente se entiende por la palabra «Dios»). Podríamos añadir que el cosmos, de las galaxias a las partículas subatómicas, está también lleno de belleza; y, por consiguiente, además de nuestra inteligencia, también nuestro sentido estético puede servir como guía para comprender los principios que subyacen a la realidad.

No sólo el universo es exactamente como se proyectó, sino que un fenómeno tan hermoso e ingenioso sólo puede ser obra de un artista supremo. Si el cosmos parece hostil a la humanidad, es únicamente por circunstancias específicas, conocidas por la ciencia de la astrología. Que sea hostil a la vida –tal como ellos lo conocían– es absurdo. Pues, ¿dónde sería la vida más viva y la inteligencia más penetrante que en la atmósfera elevada y sin restricciones de los cielos? ¿Dónde se podría escuchar música más hermosa que la de las esferas y sus ángeles conductores, las Sirenas?

JOSCELYN GODWIN

"ARMONÍA DE LAS ESFERAS"

Ed. ATALANTA, 2009.

J. GODWIN CREE QUE LA MÚSICA DEBE ESTAR RELACIONADA CON EL UNIVERSO DE ALGUNA MANERA Y QUE LA BELLEZA DEL UNIVERSO DEBE ESTAR RELACIONADA CON NUESTRA MENTE Y SUS PROCESOS.

## PTOLOMEO FUE EL TEÓRICO QUE SENTÓ LAS BASES DE UNA FILOSOFÍA DE LA MÚSICA :

Platón piensa que la música no es otra cosa que la armonía de la mente:<sup>3</sup> natural, en la medida en que sus poderes son consonantes con los poderes de la mente, y adquirida, en la medida en que sus movimientos son consonantes con los movimientos de la mente. Piensa que su reflejo es esa música que modula notas y sonidos para encanto de nuestros oídos. Cree que la musa Urania preside la primera y Polimnia la última.<sup>4</sup> Hermes Trismegisto dice que ambas nos son asignadas por Dios, para que a través de la primera podamos imitar continuamente al mismo Dios en nuestras reflexiones y disposiciones y, a través de la última, podamos honrar regularmente el nombre de Dios en himnos y sonidos.<sup>5</sup> Pitágoras acostumbraba a llamar maestro de música a quien había alcanzado ambas, y él y sus seguidores han reconocido esto en hechos y palabras.

Como sabes, los músicos consideran que la ratio principal es la de 2:1. Ésta produce el diapasón, la consonancia perfecta de la octava, la consonancia a la que los poetas dan el nombre de Calíope. Se considera que la segunda ratio es  $1\frac{1}{2}:1$ . Ésta produce el diapente, la armonía casi perfecta de la quinta, el número al que el poeta lírico atribuye el néctar de Venus. La tercera ratio es  $1\frac{1}{4}:1$ . De ésta nace la suave armonía de la tercera, recordando a Cupido y Adonis. La cuarta ratio es  $1\frac{1}{3}:1$ , por medio de la cual reverbera ahora la cuarta, como a medio camino entre una consonante y una disonante, mezclando algo de Marte con algo de Venus.

LOS MOVIMIENTOS DE LOS ASTROS SIEMPRE HAN SIDO RELACIONADOS CON LOS MOVIMIENTOS DE LAS NOTAS EN UNA PARTITURA , DESDE LOS TIEMPOS DE PTOLOMEO .

Avanzando paso a paso sobre este principio, las notas avanzan desde la grave, que Orfeo llama *hypate*, hasta la aguda, que él llama *neate*, pasando por las intermedias, que llama dóricas. Para empezar, la nota grave, debido a la lentitud misma del movimiento del que participa, parece no moverse. La segunda nota, sin embargo, se separa notablemente respecto de la primera y es así disonante en lo más profundo. Pero la tercera nota, que recupera una medida de vida, parece ascender y recuperar la consonancia. La cuarta desciende desde la tercera y por esa razón es ahora algo disonante; sin embargo, no es tan disonante como la segunda, pues está temperada por la encantadora proximidad de la quinta posterior y suavizada simultáneamente por la delicadeza de la tercera precedente.

Luego, después de la caída de la cuarta surge entonces la quinta; asciende, repárese en ello, con mayor perfección que la tercera, pues es la culminación del movimiento ascendente; mientras que, según sostienen los seguidores de Pitágoras, las notas que siguen a la quinta no tanto ascienden como regresan hacia las anteriores. De este modo la sexta, estando compuesta de la tercera doblada, parece regresar a ella y concuerda muy bien con su flexible delicadeza. Luego, la séptima nota regresa tristemente, o más bien decae, hacia la segunda, y sigue su disonancia. Finalmente, la octava es restaurada felizmente a la primera, y por esta restauración completa la octava junto con la repetición de la primera, y también completa el coro de las nueve Musas, agradablemente ordenado en cuatro escenarios, por decirlo así: el estado inmóvil, la caída, la ascensión y el regreso.

LA MÚSICA ES EL ARTE DEL MOVIMIENTO EN EL UNIVERSO , ES EL DECORADO DEL TIEMPO Y DEBE ESTAR RELACIONADA CON LOS CAMBIOS EN EL CUERPO HUMANO , EN SU ALMA Y EN EL UNIVERSO . LAS NOTAS , LOS INTERVALOS Y SUS MOVIMIENTOS REPRODUCEN LOS CAMBIOS EN EL UNIVERSO .

# LA BÚSQUEDA DE UN CONCEPTO APLICADO A CADA NOTA :

Antes de pasar a la triste historia de las miserias de la Tierra y la caída, y antes de explicar la razón de los horrores de la última creación, terminaré mi descripción de la escala pasional del hombre.

La escala o serie pasional del hombre está constituida esencialmente por 12 notas radicales en una doble hilera. Estas 12 notas se dividen en tres grupos, como cada serie de 32 términos.

1. El grupo de las pasiones *cardinales* o *afectivas* que corresponden al principio motor, que podríamos llamar los resortes esenciales del corazón humano. Estas pasiones cardinales son cuatro: Amistad, Amor, Familiarismo y Ambición.

2. El grupo de las pasiones *sensitivas* que corresponden a la materia, cuyo número está fijado inevitablemente por el de los cinco sentidos.

3. Por último, el grupo de las pasiones *distributivas*, que corresponden al principio neutro o regulador. Las pasiones distributivas, en número de tres, se encargan de dirigir los niveles del teclado general, controlando los acordes y las discordancias de las demás pasiones. Llevan los nombres siguientes, derivados de sus usos: *Cabalista*, un ardor *reflexivo*, la pasión de la emulación y la intriga; *Combinación*, entusiasmo, ardor ciego, la pasión de los acordes; *Mariposa* o *Alternador*, la pasión de la variabilidad, la fuente del encanto que previene del aburrimiento causado por la uniformidad.

Las pasiones cardinales o afectivas tienden hacia el *Grupo*, las sensitivas o materiales a la *Lujuria*, las pasiones distributivas a la *Serie*, que distribuye las armonías.

Las pasiones cardinales tienen dos teclados<sup>7</sup> o dos modos, como la serie: el modo *mayor* y el modo *menor*. El modo mayor comprende dos pasiones en las que el impulso espiritual excede al material, Ambición y Amistad; el modo menor, las otras dos, en las que el impulso material domina al espiritual, Amor y Familiarismo. A la Ambición se la llama *hipermayor* cardinal,<sup>8</sup> al Amor, *hipermenor* cardinal; a la Amistad, *hipomayor*, y al Familiarismo, *hipomenor*. El modo mayor se modula por los números impares 7 y 5; el modo menor por los números pares 8 y 4. Estos detalles, que pueden parecer triviales, son de inmensa importancia en el estudio del movimiento pasional.<sup>9</sup>

Todas las pasiones del hombre se combinan y resumen en una sola pasión fundamental o central, llamada *Unidismo* o pasión por la unidad,

CADA PASAJE MUSICAL REPRODUCE DISTINTAS VIRTUDES DEL COMPOSITOR SEGÚN LAS RELACIONES Y MOVIMIENTOS ENTRE NOTAS, INTERVALOS Y ACORDES, EN EL TIEMPO.

Podríamos decir también que el Deseo tiene tres virtudes, comparables a los tres intervalos de la cuarta: son Templanza, cuando se trata del placer rechazado; Autocontrol, cuando hay que soportar privaciones; y Modestia, cuando hay que protegerse de la deshonra. El sentimiento, además, tiene cuatro virtudes comparables a los cuatro intervalos de la quinta, y éstas son Tranquilidad, cuando no hay que dejarse llevar por la ira; Valor, cuando hay que mirar a los ojos sin temor a un mal inminente; Audacia, cuando hay que rechazar los peligros; y Fortaleza, cuando hay que soportar infortunio. Las siete virtudes de la Razón pueden enumerarse como sigue: Agudeza, para un entendimiento rápido; Sutileza, por la que se detecta la verdad; Sagacidad, para ver a través de las cosas; Perspicacia, para juzgar rectamente; Sabiduría, para conocerlo todo; Prudencia, para actuar prácticamente; Experiencia, para vivir sencillamente.<sup>7</sup>

Podríamos dividir también las facultades del alma de otra manera: en Razón, Emoción y Deseo. Comparamos la razón, debido a las correspondencias citadas anteriormente, con la octava; la emoción, que está muy cerca de ella, con la quinta; y el deseo, que está algo más bajo, con la cuarta.<sup>6</sup> Todo lo demás que surge de los respectivos valores y extensiones de estos intervalos podría también derivarse de ellos: descubriríamos entonces que las distinciones más claras en las unidades originales (las virtudes) coincidirían con las de cada uno de los primeros intervalos concordantes. También entre los tonos la consonancia es una virtud y la disonancia un mal; y, *mutatis mutandis*, lo mismo se aplica al alma humana: la virtud es una especie de consonancia del alma, el mal una disonancia. Lo que es común a ambos [tonos y alma] es que una ratio de las partes armónicamente regulada es natural, y una no regulada es antinatural.

CADA ÉPOCA HA ESCRITO SU TEORÍA MUSICAL ACERCA DE LAS CONSONANCIAS Y LAS DISONANCIAS Y ACERCA DE QUÉ DISONANCIAS ERAN TOLERABLES Y SU SIGNIFICADO FILOSÓFICO.

## LA BÚSQUEDA DE UN CONCEPTO PARA CADA INTERVALO :

Además, al medir las ratios armónicas es necesario establecer primero las idénticas, luego las consonantes y las *emmeleis*; pues un error insignificante en los intervalos pequeños perjudica menos a la melodía que otro en los más amplios e importantes. Es incluso así en el alma: aquellas partes que son gobernadas por el intelecto y la razón tienen por naturaleza una influencia dominante sobre las partes más bajas. Re-

quieran mayor precisión en el uso de la razón, porque contienen todos o la mayor parte de los defectos [de las partes más bajas]. La expresión más alta del alma, la Justicia, es como un todo que suena al unísono; y las relaciones entre sus partes son las mismas que determinan las partes predominantes.

Por eso, entre las partes que representan la Prudencia y la Inteligencia hay, por decirlo así, el unísono; entre la correcta Comprensión y la Destreza, o entre la Audacia y la Templanza, los intervalos consonantes; y entre la Actividad y la Plasmación Armónica, los *emmeleis*. Finalmente, podemos comparar el estado global del alma del filósofo con las afinaciones de todo el sistema *teleion*.

De este modo, hemos completado en detalle la comparación de los intervalos consonantes con las virtudes, cumpliendo así nuestra afirmación de que cada armonía contiene todas las armonías y virtudes: lo que incluye, por decirlo así, todos los acordes que suenan en la música y en el alma humana.

DESDE LA ANTIGUEDAD SE HA CREIDO QUE LA MEJOR MÚSICA LLEVABA DENTRO UN CONCEPTO FILOSÓFICO QUE RELACIONABA CADA SONIDO CON EL UNIVERSO . BEETHOVEN CREÍA QUE ERA UN "PIANISTA ELÉCTRICO" PORQUE EN SU ÉPOCA APARECIÓ LA FÍSICA DE LA ELECTRICIDAD, WAGNER CREÍA QUE SUS MELODÍAS FLOTABAN EN UN OCÉANO QUE ERAN SUS ARMONÍAS .

# BÚSQUEDA DE UN CONCEPTO PARA CADA SONIDO :

Los principios de todos los seres son Materia, Movimiento y Forma: la Materia como el material de su origen, el Movimiento como su causa, y la Forma como su propósito. El poder de la armonía no puede considerarse un objeto: es algo activo, que no recibe impresiones desde fuera –ni como un fin, porque ya posee algo: la corrección armónica y rítmica, u orden y belleza según las reglas–, sino como una causa que ordena la materia y le da forma natural.

También las causas se dividen en tres categorías principales: la primera se refiere a la Naturaleza y al mero ser, la segunda a la Razón y a una buena condición del ser, la tercera a la Divinidad y al ser eternamente bueno. El poder de la armonía no es una causa relacionada con la naturaleza, pues no crea ningún ser a partir del material informe; ni tiene que ver con la Divinidad, pues no es en primer lugar una causa del ser eterno. Tenemos, en cambio, que ver con la Razón, la intermedia

Las facultades originales del alma son tres: la facultad del pensamiento, la facultad del sentimiento y la facultad de la vida. Los intervalos originales idénticos y consonantes son también tres: la identidad de la octava y las consonancias de la quinta y la cuarta. Podemos, por lo tanto, comparar la octava con la facultad del pensamiento –pues en ambos prevalece la simplicidad, la igualdad y la equivalencia–, la quinta con la facultad del sentimiento, y la cuarta con la facultad de la vida.

La quinta está más cerca de la octava que la cuarta, y suena mejor porque su excedente  $[3/2]$  está más cerca de la unidad. Análogamente, la facultad del sentimiento está más cerca del pensamiento que la facultad de la vida, pues participa en una cierta medida de la conciencia. Algunas cosas tienen ser pero no sentimiento; otras tienen sentimiento pero no pensamiento.

# LA BÚSQUEDA DE UNA MÚSICA NO MUNDANA MATERIAL :

Al igual que en la música las proporciones que distan de la igualdad no producen ninguna armonía y no concuerdan entre sí, aunque a veces sean utilizadas desconsideradamente por músicos ignorantes, también hay siempre personas que desprecian incluso el mejor de los libros

Otros han comparado la música con la autoridad mundana;<sup>10</sup> pues de igual modo que las proporciones y las notas van asociadas y siempre respetan la igualdad, así es también con una buena república. Cualquier cosa que se desvíe en exceso de la igualdad puede alcanzar la unidad y no puede nunca volver a resolverse.

En conclusión, la música es no sólo espejo y símbolo del ser espiritual y divino, sino también de todas las acciones seculares y terrenales, como Kepler, Bartholi y otros han analizado suficientemente con gran amplitud. Y así como el estilo de la música ha cambiado de un período a otro durante el siglo pasado, también se ha producido un cambio similar en el estado secular.

La música antigua de hace cien años o más era inferior y más pura: la situación política era también más sencilla y más franca, de modo que no tenía lugar tanta ceremonia y las gentes podían confiar unos en otros y comprender los motivos de los demás. La música actual está en ciertos casos tan embellecida y ornamentada que difícilmente resulta posible orientarse en ella: pues cuando uno piensa que la progresión irá de una manera, se presenta de manera diferente, de modo que pocos compositores pueden explicar, incluso, la base de su armonía.

# CRÍTICA DE LA MÚSICA MUNDANA

¿No es nuestra vida moderna, en su existencia cotidiana, algo tan enrevesado y confuso que a veces nadie sabe quién es cocinero o camarero, y pocos consideran ya las razones de sus acciones y su con-

ducta, sino que se mueven sólo según sus inclinaciones? Y aunque algunos músicos sepan aducir algunas reglas de composición, no son ni calientes ni fríos, y rara vez pueden mantenerlas. ¿Sucede acaso de manera diferente con los cambios actuales de la vida? ¿No gira con frecuencia una cosa hoy de este modo, mañana de aquel otro? ¿No son las reglas sobre ciertas cosas una mera invención, y no se nos presentan ciertas ingenuidades sinceras como si no pudieran ser de otra manera. Pero si las examinamos a la luz, son únicamente palabras y humo.

Por consiguiente, no es buena cosa, como antes dijimos, que la música moderna no sea en la mayor parte de los casos juzgada por reglas sino que cada cual canta, toca, juzga y goza de ella como le gusta según le dictan sus inclinaciones. La experiencia muestra muy bien lo que es la incompetencia así admitida: y es de lamentar que tantos músicos eminentes no puedan aducir razones, o den algunas muy poco sólidas, cuando todo artesano, incluso los cortadores de paja y los fabricantes de escobas, saben reconocer ciertas reglas en sus profesiones y en sus objetos artesanales.

De este modo, los mismos músicos ofenden a su profesión, incluso a la música sublime misma, ¡nada menos que como si la música fuera algo sin base ni poder! De igual modo que en todo momento ha habido vasijas rotas entre los músicos, y algunos errores se deslizaron en la composición en el pasado, también a veces en los asuntos mundanos del pasado se producían malas acciones.

Las dos facultades fundamentales del alma, Teoría y Práctica, tienen cada una tres subdivisiones: la facultad teórica comprende la física, las matemáticas y la teología (relacionadas respectivamente con la naturaleza, la ciencia y la religión); la práctica comprende la ética, la economía y la política (relacionadas con la moral, la administración y la vida pública). Estas subdivisiones de las facultades del alma son relativamente indiferenciadas, pues las virtudes de las tres son comunes e interdependientes; pero difieren en el significado, el valor y el alcance de su estructura.

Por ello podríamos comparar de manera apropiada cada uno de estos grupos triples con los tres tipos de armonía, los géneros llamados enarmónico, cromático y diatónico. También éstos se distinguen por el tamaño y amplitud de las partes que se quitan o añaden. Pues se realiza en ellas una distinción de este tipo a través de la altura absoluta y el movimiento relativo, entre *pyknon* y *apyknon*.<sup>8</sup>

Por otra parte, todas las cosas que sienten tienen también ser, y todas las que tienen pensamiento poseen también sentimiento y ser. Así, en la armonía, donde está presente la cuarta no hay necesariamente una quinta, ni donde está la quinta, una octava; pero una quinta contiene siempre una cuarta, y una octava una quinta y una cuarta. La cuestión es que los poderes de la vida y el sentimiento se corresponden con los intervalos incompletos *emmeleis* y su combinación, y el poder del pensamiento con el completo.

Podemos dividir la facultad de vida del alma en otras tres, igual que la cuarta se descompone en tres intervalos. Son las tres etapas de la vida: Crecimiento, Madurez y Decadencia. La facultad del sentimiento se divide de manera similar en cuatro, igual que la quinta en cuatro intervalos; son las facultades de la Vista, el Oído, el Olfato y el Gusto (pero consideramos el sentido del Tacto como común a todos ellos, puesto que toda percepción se produce con alguna asistencia del tacto).

LA MEJOR MÚSICA APARECE POR LA RELACIÓN  
DEL MÚSICO CON SU CUERPO, CON EL MUNDO

## MATERIAL Y CON EL UNIVERSO :

En cuanto a la composición del cuerpo, debe comprenderse que consta de miembros con cometidos distintos; estos miembros constan de partes similares; las partes, de humores; los humores, de sustancias nutritivas, y éstas, de elementos. Vemos, pues, que el alma no es ninguna de estas cosas, sino que actúa sobre ellas como si fueran órganos naturalmente destinados a ella misma, y a través de ellos sostiene el cuerpo y la vida por los que el hombre se ha convertido en un alma viviente. Así pues, si todos aquellos están equilibrados y ordenados, colaboran en dar vida y el alma nunca parte; pero si se desequilibran y confunden, el alma se retira a disgusto, llevándose todo con ella: los sentidos, la imaginación, la razón, el intelecto y la inteligencia, la concupiscencia y la irascibilidad; y según los méritos de éstos se ve afectada por el placer o el dolor.

Tras lo cual, el cuerpo, que antes era un todo, como un instrumento temperado y preparado para tocar una melodía y mantener el ritmo, está ahora roto y mutilado. El alma, por otra parte, una vez las partes elementales han vuelto a su lugar de origen, no teniendo dónde ejercitar sus energías, descansa de todos los movimientos por los que acostumbraba a desplazar el cuerpo en el tiempo

Como se ve, los sonidos no se relacionan siempre por los mismos intervalos, sino de acuerdo con la altitud de sus órbitas. No es sorprendente, pues, que el Sol produzca una octava con Saturno cuando avanza a la mayor distancia respecto de él; pero cuando comienza a acercársele, producirá una quinta, y cuando se acerque más, una cuarta. [13] Considerado de esta manera, pienso que no sorprenderá que diga que Marte dista del Sol a veces un tono, a veces un semitono.

Pues lo que prevalece en las cuerdas según su largura o cortedad, según su tensión y aflojamiento, sucede también en los tubos del órgano, en los que es la medida longitudinal la que provoca la distancia de las notas. Sucede lo mismo con los planetas, según la altitud de sus órbitas y su lejanía o cercanía con respecto al Sol; y lo que decimos del Sol debe ser entendido también de todos los demás planetas entre sí. Pues no siempre están separados, ni se acercan unos a otros, por los mismos intervalos, debido a la naturaleza de sus órbitas. Y por ello ha de creerse que todas las consonancias musicales pueden ser creadas por los ocho sonidos celestes.

( EN " ARMONÍA DE LAS ESFERAS " , J. GODWIN )

## SCHOPENHAUER

PARA SCHOPENHAUER LA MÚSICA PONE EN EVIDENCIA LOS DESEOS HUMANOS, SUS PASIONES Y TODOS LOS MOVIMIENTOS DE LA VOLUNTAD HUMANA QUE , EN LA FILOSOFÍA DE SCHOPENHAUER , SIEMPRE CODICIA MÁS Y MÁS OBJETOS.

LAS VOCES ALTAS Y LOS INSTRUMENTOS AGUDOS SIGNIFICAN PARA SCHOPENHAUER EL ESPÍRITU Y SUS MELODÍAS SON MOVIDAS.

LAS VOCES GRAVES Y LOS INSTRUMENTOS GRAVES SON LA MATERIALIDAD Y LA TIERRA Y SUS MOVIMIENTOS MUSICALES SON LENTOS Y PESADOS.

LAS VOCES E INSTRUMENTOS INTERMEDIOS FUNCIONAN COMO RELACIONANTES ENTRE EL ESPÍRITU ( LAS VOCES AGUDAS) Y LA MATERIA ( LAS VOCES GRAVES).

## BURMEISTER

BURMEISTER, TEÓRICO MUSICAL DEL SIGLO XVI , DA EN SU LIBRO "MÚSICA POÉTICA" UNA RELACIÓN DE LAS FIGURAS RETÓRICAS MUSICALES COMO LA METÁFORA MUSICAL, LA IRONÍA MUSICAL, LA PARONOMASIA MUSICAL, LA METONIMIA MUSICAL O EL OXIMORON MUSICAL.

EFFECTIVAMENTE, COMO HAY UNA RETÓRICA LITERARIA TAMBIÉN EXISTE UNA RETÓRICA MUSICAL CON SUS FIGURAS RETÓRICAS MUSICALES.

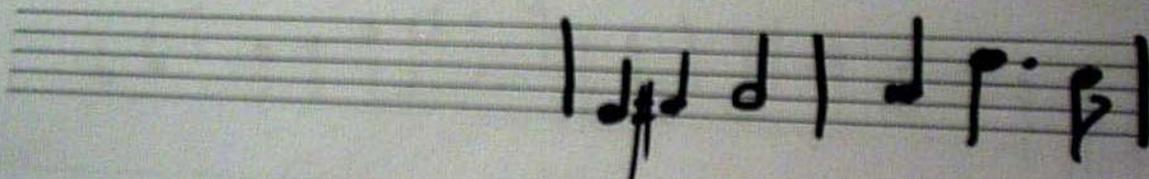
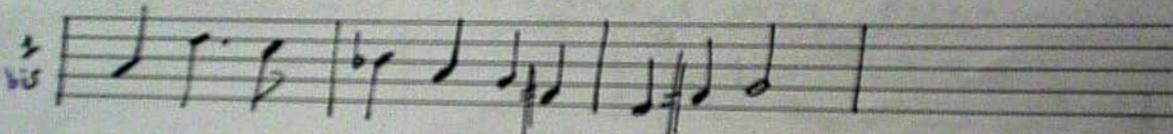
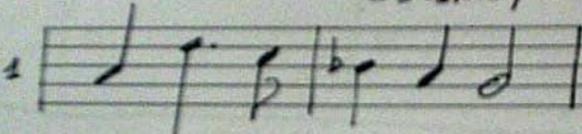
# Las figuras retóricas musicales

- SÍMIL: LA MISMA MELODÍA, EN OTRO INSTRUMENTO

- POLYPTOTON: (PARONOMASIA EXTREM: "ESTAR Y ESTARE") LA MISMA MELODÍA, EN UNA OTRA PARTE.

- PARONOMASIA: REPETICIÓN DE LA MELODÍA PERO CON ADICIONES O ALTERACIONES.  
(PUEDE ASÍ DARLE UN NUEVO SENTIDO A LA MELODÍA)

- SUEATE, MUEARTE; LIBRO LIBRE.



2038/11/2

Burmeister escribió en el siglo XVII su libro "Música Poética" donde describe las figuras retóricas musicales, muy usadas por los compositores de ópera y de música para películas.

Un símil es una melodía tocada en otro instrumento, un poliptoton es una melodía tocada en otra parte musical.

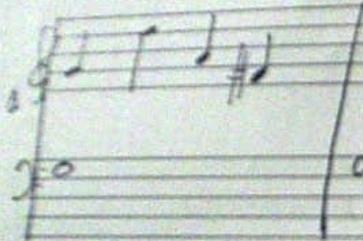
Una paronomasia es la repetición de la melodía pero con algunas notas cambiadas.

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, it is titled '- PALILOLOGIA: REPETICIÓN DE UNA MELODÍA, PERO MÁS DULCE Y SUAVE.' Below this title, there are two staves of music. The first staff shows a melody with notes G4, A4, B4, C5, and D5. The second staff, marked 'piano', shows the same melody but with a softer dynamic. Below this, another section is titled '- PARONOMASIA, OTRO EJEMPLO:'. This section shows a melody with notes G4, A4, B4, C5, and D5, followed by a variation where some notes are changed, illustrating the concept of paronomasia.

Una palillogia es la repetición de una melodía pero tocada de una manera más dulce o suave.

Una heterolepsis es una melodía que avanza en un salto desde una nota consonante a otra disonante o bien una melodía que acaba en una nota disonante.

- HETEROLEPSIS: UN SALTO DESDE UNA NOTA CONSONANTE  
A OTRA NOTA DISONANTE.  
LA MELODIA ACABA EN UNA DISONANCIA.



- PROLONGACIÓN: AUMENTAR EL VALOR DE UNA NOTA,  
O EN UN CALDERÓN, COMO  
UNA SUSPENSIÓN (SYNCOPE)  
ESTA NOTA PUEDE SER UNA DISONANCIA

Una prolongación es aumentar el valor de una nota.

- ANÁFORA : REPETICIÓN EXACTA DE UNA MELODÍA  
Y CORRESPONDE A LAS PALABRAS:

" MIENTRAS POR ... "  
" MIENTRAS CON ... "

(LA REPETICIÓN DE LA MELODÍA PUEDE SER  
EN EL BAJO)

- CLÍMAX : REPETIR UNA MELODÍA, UNA SEGUNDA MÁS  
ALTA, ES UNA GRADACIÓN SI VA SUBIENDO  
POR SEGUNDAS.

EN PALABRAS: " DESEAMOS, TENTAMOS,  
PROCURAMOS, PROBAMOS )

- EPANADIPLOSIS - EPANALEPSIS :

AL FINAL DE LA PIEZA, REPETIR UNA MELODÍA DEL  
PRINCIPIO.

En la anáfora se repite una misma melodía al principio de todas las partes de la misma sección musical

- HOMOIPTOTON: REPETIR UNA MELODIA DADA,  
AL FINAL DE CADA SECCION.

- ANADIPLOSIS: EMPEZAR UNA NUEVA SECCION,  
CON LA MELODIA QUE ACABO LA  
SECCION ANTERIOR.

"EL TIEMPO PASA.  
PASA LA HERMOJURA"

- APOCOPE: LA MELODIA ES INCOMPLETA EN LA  
PARTE FINAL

"QUIJO -  
ESCUBE -  
DISCRE -"

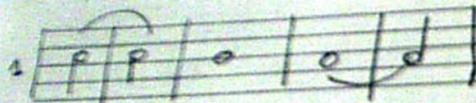
- HY PALLAGE: IMITACION DE UNA MELODIA,  
EN MOVIMIENTO CONTRARIO.

2038/11/2

Homoiptoton repite una misma melodía al final de cada sección de la pieza musical.

La anadiplosis empieza cada nueva sección con la melodía que acabó la sección anterior.

- PLEONASMO : UNA PALABRA SUPERFLUA QUE SOBRA,  
Y SE PONE EN MÚSICA MEZCLANDO  
NUEVOS ACORDES SUPERFLUOS, CON  
CALDERONES - SUSPENSIONES.



- SYNCRATIO CATACHRESTICA :  
UNA SUSPENSIÓN SE RESUELVE EN UNA  
DISONANCIA.

(UNA METÁFORA EXAGERADA,  
UNA HIPÉRBOL: "LLORABA COMO UNA  
CASCADA")

- METALEPSIS : UNA MELODÍA ANTERIOR,  
QUE VUELVE CAUSANDO UNA  
NUEVA MELODÍA.

Pleonasmos y metalepsis.

Schonberg en su "Tratado de composición" nos muestra cómo se pueden modificar los motivos musicales :

A. SCHONBERG:  
 MODIFICACIÓN DE  
 LAS NOTAS POR  
 REDUCCIONES,  
 OMISIONES Y  
 DESPLAZAMIENTOS.

Ex. 15  
 a) Motive. Combined with transpositions and change of direction

Closely related motive-forms; essential rhythmic features retained

Ex. 32  
 Rhythm strictly preserved; changes of direction and transposition

rhythm is changed:

- modifying the length of the notes
- note repetitions
- repetition of certain rhythms
- shifting rhythms to different beats (f, g).
- addition of upbeats
- changing the metre-

intervals are changed:

- changing the original order or direction of the notes
- addition or omission of intervals
- filling up intervals with ancillary notes
- reduction through omission or condensation
- repetition of features
- shifting features to other beats

harmony is changed:

- the use of inversions
- additions at the end
- insertions in the middle
- substituting a different chord

melody is adapted to these changes:

- transposition
- addition of passing harmonies
- 'semi-contrapuntal' treatment of the accompaniment

El rugido profundo vuelve a escucharse en "crescendo" y cromático ascenso. Tras las cuerdas graves, que se agitan en rugiente ráfaga, estalla la tempestad en violento y sombrío acorde de "fa menor", sobre el fragor del tímpanal, que se oye por primera vez en la sinfonía, y los rasgos tumultuosos de violoncelos y contrabajos que luchan ásperamente sin unirse. Densa nube cubre la orquesta, precipitase el aguacero y el ciclón ruge sus furiosos torbellinos. La tonalidad, el ambiente y el motivo arpegiado recuerdan la *Appassionata*. He aquí la disposición del poderoso "catti":

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Symphony No. 5. It features four staves: the top staff is for the Violins (labeled 'Violini'), the second for the Violas (labeled 'Viole'), the third for the Cellos and Double Basses (labeled 'Violoncelli e Contrabbassi'), and the bottom for the Piano. The score is in 3/4 time and begins with a 'Cresc.' marking. The first two measures are shown, with the piano part playing a rhythmic pattern of eighth notes. The strings play a powerful, stormy accompaniment.

Beethoven y su uso  
de las figuras  
retóricas musicales.

racteriza especialmente por su inflexión y reposo en la dominante<sup>1</sup>.

Un diseño sencillísimo basado en el ritmo del motivo A 4 sobre la dominante pedal:



Insiste largamente en los violines "crescendo" y luego "diminuendo". Después lo recoge el oboe, prosiguiendo al volver la tónica, la idea fundamental, que de los oboes pasa a clarinetes y fagotes, para volver a entrar, inmediatamente, formando el primer "tutti". Mientras, un doble pedal básico de tónica y dominante latido largo tiempo, sostiene el edificio armónico. El tema adquiere aquí todo su desarrollo dentro del carácter popular.

La transición empieza por un breve diálogo entre los clarinetes, fagotes y luego también trompas que hacen latir en tréfilos sus armonías<sup>2</sup> y los primeros violines, en los cuales se entrecorta el ritmo general de corcheas:



<sup>1</sup> Podría confrontarse el carácter con los del principio de la Quinta Sinfonía. Allí, deteniéndose en el impulso lateral de tréfilos de 3m. Aquí, blando, apartada reposo en suave cadencia a la dominante (semitónica).

<sup>2</sup> Algunos lo señalaron en los tréfilos una llamada de casa. No es un efecto muy característico, pero tales interpretaciones son siempre subjetivas.

Igualmente expuesta por el cuarteto, entra la segunda idea formada por dos elementos en contrapunto:

El tema se halla en el canto del bajo (violoncelos) y la melodía superior —la idea "femenina", según d'Indy—, que es un contratema, con el acompañamiento armónico de la misma figuración, semeja la ondulación del follaje. El contrapunto se trueca y estrechando la distancia entran los timbres de viento. Prodúcese un tejido, en tanto que violines y violas aumentan el movimiento del ritmo acompañante (tréfilos, luego semicorcheas), como el temblor de la

En esta página se muestra cómo utiliza la figura retórica de la acumulación para sugerir truenos, viento moviendo el follaje...

- METÁBASIS: UNA MELODÍA QUE APARECE  
BREVEAMENTE EN MEDIO DE OTRA,  
Y QUE RESUME MELODÍAS YA  
OÍDAS.

- ANTÍTESIS: UN CONTRASTE, DE COSAS CONTRARIAS  
(PARADOJA) Y OPUESTAS, QUE PASAN A LA VEZ O  
(OXIMORON) UNA DETRÁS DE LA OTRA.

- CONGRESOS:  
CONTRASTE DE REGISTROS,  
DE TEXTURAS, DE MELODÍAS,  
DE ACORDES CONSONANTES A  
(NOTAS) DISONANTES Y VICEVERSA

UN MONTE DE ANTÍTESIS  
SEGUIDAS.

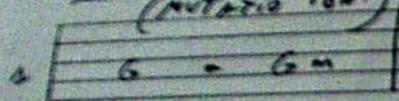
Y UN GRUPO DE SINÓNIMOS,  
INTERROGACIONES, ANÁFORAS

QUE ACABAN CON UNA SENTENCIA O RESUMIENDA.

2038/11/2

Una metátesis es una melodía que resume otras melodías ya oídas antes y que aparece en medio de otra melodía nueva.

Una antítesis puede ser dos melodías muy distintas.

- METÁFORA : MODULACIÓN INESPERADA,  
 (MUTATION) O RARA.  


- NOEMA : BAJO Y GUITARRA TOCANDO LO MISMO.  
 (ANALEPSIS) = 2 NOEMAS SEGUIDOS.  
 RET. = EXPLICAR EL PASADO  
 DESPUÉS DE RATO EN PRESENTE  
 (FLASH-BACK)

- ANAPLOCE : REPETICIÓN DE  
 UN NOEMA, POR OTRA GRUPO  
 INSTRUMENTAL

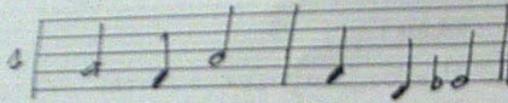
Una metáfora es una modulación inesperada o rara.

Un noema es dos instrumentos distintos tocando la misma melodía.

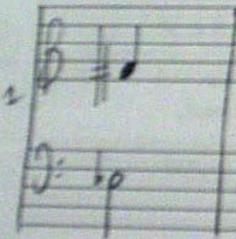
Un anaploce es un grupo instrumental distinto tocando esa melodía anterior.

- INTERROGACIÓN:

UNA FINAL DE MELODÍA ACABADA EN UNA 2<sup>a</sup> SOBRE LA NOTA NORMAL. (UNA CADENCIA FRIGIA).



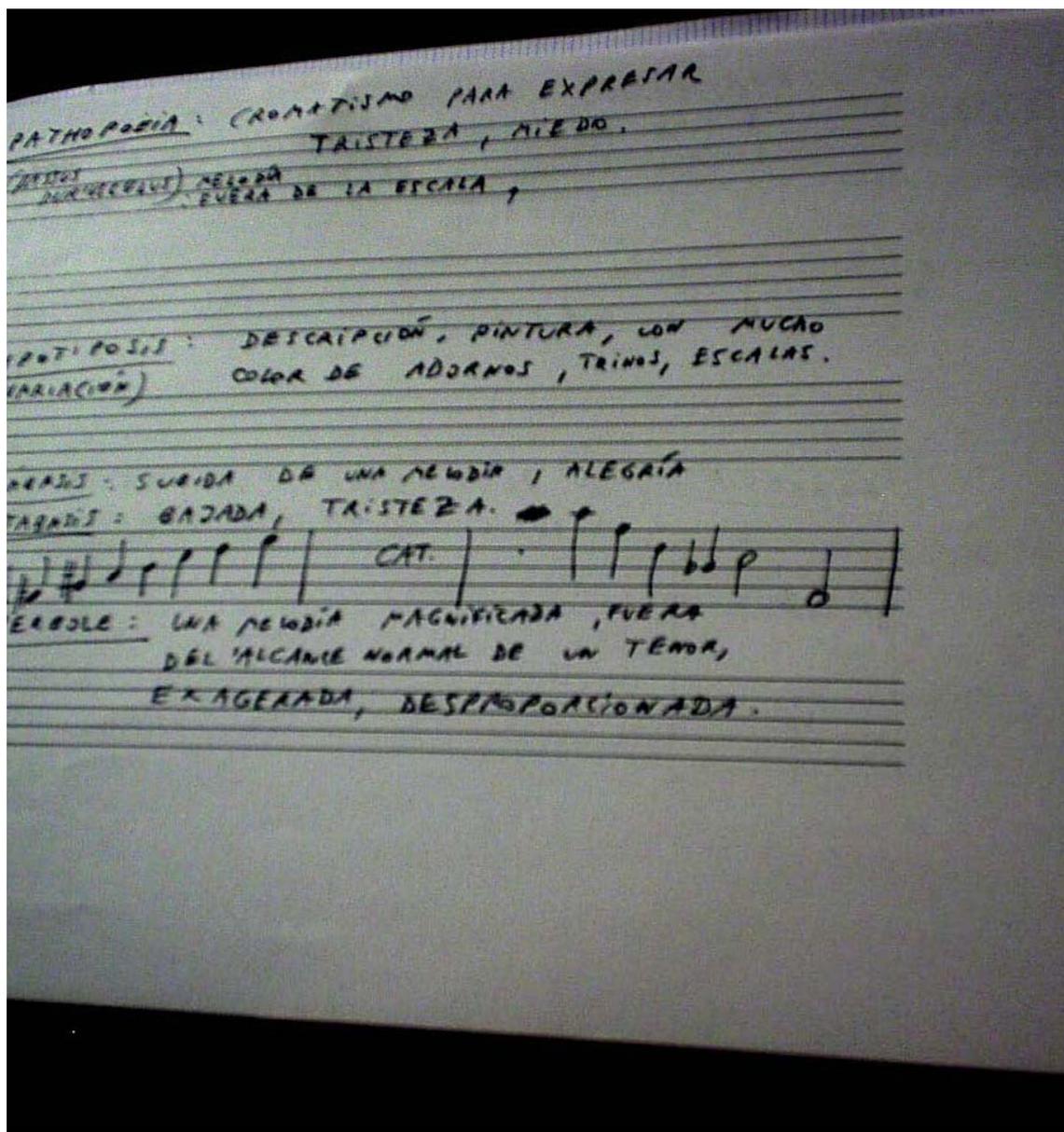
- PARRESIA: UN PEDAL DISONANTE, CON ESTRIDENCIA.  
O CONTRAPET: "CANTO SUAVE, CUAVE SANTO, CUNTO SATE".



2038/11/29

Una interrogación es una melodía que acaba en una segunda sobre la nota correcta y esperada.

Una parresia es un pedal disonante.



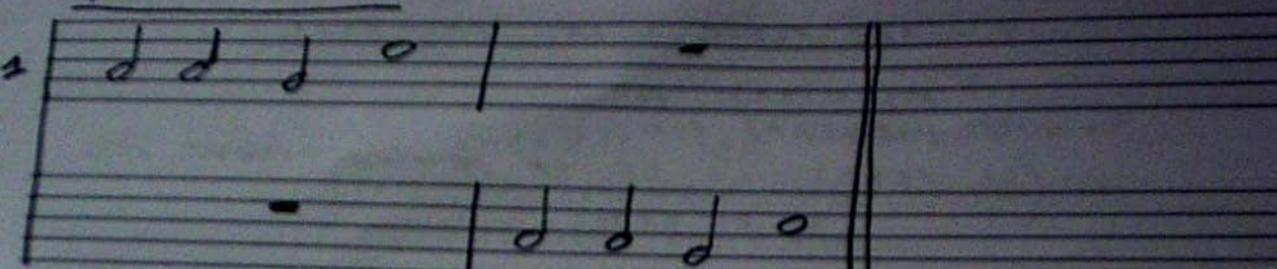
Pathopoeia es el uso de melodías cromáticas para expresar dolor.

Hipotiposis es un fragmento musical con muchos adornos, trinos, mordentes.

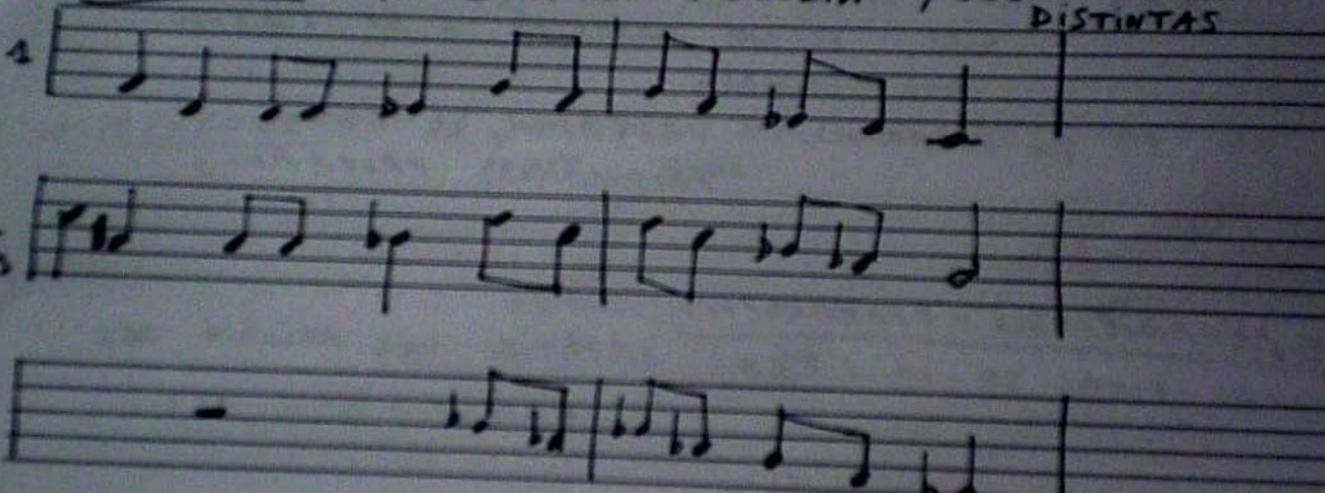
Prolepsis es una melodía alegre que sube y catabasis una melodía triste que baja.

Hipérbole es una melodía exagerada, fuera de los límites vocales.

- POLYPTOTON:



- SINÓNIMO : REPETIR UNA MELODÍA , SOBRE NOTAS DISTINTAS



2038/11

Un sinónimo repite la misma figura melódica pero con notas distintas .

- PALLILOGIA: LA MISMA MELODIA CON UNA  
NOTA CAMBIADA PARA HACERLA  
MÁS SUAVE.



2038/11/29

Pallilogia es la misma melodía pero con una nota cambiada para hacerla más suave.

En una elipsis se omite una parte de la melodía.

En una cita musical, se añaden algunas notas de una pieza musical famosa (por ejemplo, "La marsellesa" en la película "Casablanca").

- ELIPSIS : LA OMISIÓN DE UNA PARTE DE LA MELODÍA ; O DE UNA NOTA DE PASO O DE UN ACORDE DE PASO.

- TAMBIÉN SE PUEDE SALTAR UN TRAZO NO IMPORTANTE DE LA MELODÍA.



- OTRO RECURSO : UNA MELODÍA QUE DE PRONTO TOMA OTRA DIRECCIÓN INESPERADA EN VEZ DE CONCLUIR COMO SE ESPERABA.

Énfasis se expresa con un "forte" o con el salto de la melodía a una sexta o más.

Una paradoja también se puede expresar mediante una melodía rara o exótica.

- ÉNFASIS : UN <sup>(ALGUNAS VECES)</sup> ~~ALGUNAS VECES~~ <sup>(ALGUNAS VECES)</sup> ~~ALGUNAS VECES~~ FORTÉ PARA UNA PALABRA  
(EXCLAMATIVO) DICHA CON RABIA O FURIA  
"¡QUE MARCH!" "¡QUE ME QUENO!" "¡ABAE!"  
UN SALTÓ DE + DE UNA 6<sup>a</sup>
- PARADOJA : UNA MELODÍA RARA, EXÓTICA  
(UNA SENTENCIA CONTRA LA OPINIÓN COMÚN)
- APOTEGMA : DICHO QUE CON POCAS PALABRAS DICE MUCHO.  
(UNA MELODÍA MUY RICA Y CONCENTRADA)
- METAMORFOSIS : UNA TRANSFORMACIÓN  
(LAZY / SOLO ORGANO A R. BLUES)



2038/11

Un apotegma es una melodía muy rica y concentrada.

Una metamorfosis es una transformación musical, como pasar de rock a jazz.

## EL REINO DE LO RACIONAL Y LO IRRACIONAL

Como decía el filósofo medieval Boecio, la música es el reino donde chocan lo racional y lo irracional.

El músico es racional en tanto que sigue unas técnicas estudiadas al tocar, sigue una partitura y un ritmo y no puede equivocarse.

Pero el músico es también irracional, sobretodo cuando improvisa o cuando compone, entonces se deja llevar por un “no-se-qué” llamado “inspiración” o “genialidad” pero que se parece más a los arrebatos de Dioniso, Pan o Orfeo. Es una irracionalidad sin explicación que los griegos antiguos intentaron formalizar con esos mitos de Dioniso, Pan y Orfeo y que Platón detestaba, a él le ponía enfermo todo lo que fuera irracional.

El músico es irracional cuando decide qué acordes y qué notas componen su obra musical porque no sabe por qué escoge esas notas y acordes y tampoco sabe por qué esas notas y acordes van a gustar a su público.

La música es el reino donde se relacionan la parte racional del hombre con su parte irracional.

Siempre ha sido así y cada nueva figura de la música que aparece repite el mismo esquema: compone e interpreta música sin saber casi nunca cómo lo hace y su público la adora de una manera irracional y la elogia diciendo que es “genial”.

Al mismo tiempo, esta parte irracional de la música es también la responsable que en este negocio haya tan mal ambiente, tantas rencillas entre músicos, tantas envidias y tan mal rollo. La irracionalidad de los músicos los lleva al enfrentamiento y a la incompatibilidad entre ellos. Solamente se libran de estos males aquellos músicos de carrera que poseen además una sólida cultura general que les permite controlar, hasta cierto punto, esa parte irracional que tiene la música.

Pero en los músicos “pop” falta esa sabiduría y los malos rollos surgen enseguida entre ellos porque este tipo de músicos no sabe casi nunca lo que está haciendo ni cómo lo está haciendo y en ese ambiente de irracionalidad, la discordia y las tensiones aparecen muy fácilmente.

El infierno siempre ha sido concebido por los poetas como un lugar donde falta la razón y donde todos se odian por los más mínimos motivos.

Ahora bien, si el músico es lo suficientemente fuerte para aguantar esas tensiones y ese mal ambiente, entonces se convertirá en una estrella de la música, una estrella de ese reino tan especial donde se enfrentan la racionalidad y la irracionalidad humanas, como decía Boecio. Quien no

posea esas condiciones, que no se meta en ese negocio infernal.

2- EPILOGO

CON TODO EL MATERIAL QUE DISPONE ; EL MÚSICO PUEDE COMPONER CIENTOS DE COMBINACIONES DISTINTAS CON LAS NOTAS, LOS SILENCIOS, LOS ACORDES Y LAS ESCALAS.

NO TODAS ESTAS COMBINACIONES SON INTERESANTES DESDE EL PUNTO DE VISTA ARTÍSTICO. LA TRADICIÓN Y EL OIDO MUSICAL OCCIDENTAL HAN SIDO EDUCADOS DURANTE SIGLOS POR LAS GRANDES OBRAS MUSICALES Y POR LA MÚSICA POPULAR DE CADA PAÍS. ASI SE HAN ESCOGIDO QUE COMBINACIONES MUSICALES TENÍAN MÁS ÉXITO.

CON TANTO MATERIAL DISPONIBLE ES EVIDENTE QUE SE PUEDEN ESCRIBIR PARTITURAS MUY COMPLEJAS. ES IMPORTANTE QUE EL PRINCIPIANTE NO SE DESANIME AL ENCONTRARSE CON UNA PARTITURA LLENA DE NOTAS Y ACORDES. RECUERDE QUE DEBE EMPEZAR A ESTUDIAR LA PARTITURA NOTA A NOTA, COMPÁS A COMPÁS , ACORDE A ACORDE Y POCO A POCO IRLA CONOCIENDO POR PARTES ANTES DE TOCARLA TODA ENTERA.

CON LA PRÁCTICA USTED IRÁ APRENDIENDO A LOCALIZAR Y MEMORIZAR PARTES CONCRETAS DE LA PIEZA MUSICAL POR SU SONORIDAD O POR ALGUNA DIFICULTAD TÉCNICA ESPECIAL DE ALGÚN COMPÁS. BUSQUE MELODÍAS Y SECUENCIAS DE ACORDES CARACTERÍSTICOS DE LA PIEZA MUSICAL QUE ESTÁ APRENDIENDO Y ÚSELOS COMO REFERENCIA PARA MEMORIZAR EL RESTO DE LA PIEZA. APÓYESE EN LAS PARTES MÁS FÁCILES DE LA PIEZA

PARA LUEGO MEMORIZAR LAS PARTES DIFÍCILES. RECUERDE QUE APRENDER A LEER MÚSICA ES DIFÍCIL AL PRINCIPIO Y ES PROBABLE QUE USTED SE SIENTA PERDIDO EN UN MAR DE NOTAS PERO A LA LARGA LE SERÁ BENEFICIOSO COMO MÚSICO.

LOS MÚSICOS QUE TOCAN DE OÍDO , LLAMADOS "PATILLEROS" O "OREJEROS" (EN ARGENTINA) , SIN SABER MÚSICA , SIEMPRE SE ATASCAN EN LOS PASAJES MÁS DIFÍCILES, PRECISAMENTE LOS PASAJES QUE NUNCA PUEDEN SALIR BIEN SI NO SE SABE LEER UNA PARTITURA. PARA TOCAR EN CONJUNTO ES IMPOSIBLE COORDINAR LAS PARTES DE CADA INSTRUMENTO SIN UNA PARTITURA.

EN ESTE LIBRO HEMOS EXPLICADO LOS FUNDAMENTOS DE LA TEORÍA DE LA MÚSICA. QUEDAN MUCHAS MÁS COSAS POR EXPLICAR SOBRE MÚSICA. UNA VEZ USTED PUEDA LEER MÚSICA SE LE ABRIRÁN MUCHAS POSIBILIDADES PARA SEGUIR ESTUDIANDO LIBROS SOBRE COMPOSICIÓN Y TAMBIÉN PARA ANALIZAR NOTA A NOTA GRANDES PARTITURAS DEL PASADO , TANTO SINFONÍAS Y SONATAS COMO CANCIONES POPULARES.

Para memorizar una canción hay que recordar sus acordes, sus relaciones armónicas, las relaciones de las notas de la melodía con esos acordes y las partes más difíciles de la técnica en la interpretación.

# Recursos humanos para músicos

## 3- RECURSOS HUMANOS PARA MÚSICOS

La música siempre ha sido un arte popular. Así lo atestiguan los cientos de canciones que están reunidas en los cancioneros populares de cada país. La gente siempre ha hecho música. Es un arte democrático **que** todo el mundo puede practicar. Hay miles de grupos de rock en las ciudades y algunos de ellos consiguen vender canciones de éxito. Hay miles de personas que tocan la guitarra y miles de cantantes de karaoke y de concursos de televisión.

LA MÚSICA CON  
DOS CARAS

La música posee este lado maravilloso que está al alcance de todo el mundo. Pero la música también tiene otra cara más hosca. El mundo **de** la música profesional es, muchas **veces**, un infierno en que los músicos se odian unos a los otros, los managers **trabajan** para conseguir "bolos" para sus artistas y las compañías de discos **manipulan** las obras de los artistas para hacerlas más comerciales.

Como en la fábula de Samaniego, hay muchos burros flautistas que, sin saber las reglas de este arte, hacen música por casualidad. La mayoría de los grupos y cantantes **que** pertenecen a este tipo. Siempre aparecen figuras superdotadas que dominan el mercado musical durante una época y que son imitadas por miles de otros músicos del montón. Los conflictos personales dentro de los mismos grupos **musi-**cales son constantes, así como los pleitos por derechos de **autor**. El mundo de la música profesional es tan sucio que el mejor consejo que se **puede** dar a la gente es que se mantenga dentro de un nivel amateur, así disfrutarán más de la música y, sobre todo, que eviten los problemas personales dentro del mismo grupo, porque los malos **rollos**, las ojerizas y las neuras pueden llegar a ser más terribles que las que se dan dentro de un matrimonio.

Solamente se salvan de este **infierno** de la música los músicos de carrera, de Conservatorio, donde les han enseñado durante años a

LOS MALOS ROLLOS

CADA MÚSICO VÉ  
A LA MÚSICA A  
SU MANERA

leer partituras, a tocar profesionalmente y a respetar la obra del compositor y las órdenes del director de orquesta. Hay que tener en cuenta que en los últimos siglos se ha desarrollado el actual sistema musical occidental precisamente para evitar los conflictos personales entre los músicos y para que pudieran tocar varios músicos "en concierto". La naturaleza humana es tal que cada músico tiene su propia visión de la música y de la **técnica musical**. En los últimos siglos se ha conseguido una notación musical y una enseñanza de la música reglada que permiten tocar partituras muy complejas por orquestas de más de 40 músicos. Así, los músicos de carrera, de Conservatorio son los únicos que consiguen desarrollar su actividad profesional en un ambiente agradable, respetuoso y profesional.

EL INFIERNO DEL  
ROCK

En cambio, en el mundo de la música pop la vida de los grupos transcurre en el infierno, con cotidianas luchas musicales, problemas de egos, discrepancias sobre la dirección artística a tomar, disputas por el dinero y por los derechos de autor, envidias, **incompatibilidades** personales, guerras sordas para ser el líder del grupo...

Las revistas musicales promueven estas luchas internas dentro de los grupos, enfrentando a unos miembros contra los **otros**.

UNA MÚSICA BÁRBARA

Se trata de una música bárbara, por la manera cómo se hace, (en medio de un ambiente de guerra perpétua interna en el grupo) por los amplificadores que se usan (que dejan sordo a todo el mundo) por los efectos de sonido que se añaden en los estudios de grabación (para conseguir un "producto" de más éxito) y por la publicidad (propia de Goebbels) con la que se promocionan masivamente a los artistas, creando un culto a su personalidad, como David Bowie cuando dijo que "Hitler había sido la primera estrella pop" porque los nazis habían usado primero las nuevas técnicas de propaganda masiva, el cine y las

fotos manipuladas. Asimismo , los conciertos de rock tienen un no-se-qué de reunión nazi, como aquellas de Nuremberg de los años 30 que filmara Leni Riefensthal (Sting piensa lo mismo cuando dice que "el rock es una música fascista").

Nuestro consejo a los niños que lean este libro es que disfruten de la música , pero que eviten entrar en el mundillo profesional de la música pop. Es mejor mantenerse en un nivel amateur : se disfruta más de la música.

Y si poseen las cualidades necesarias, que estudien música clásica en un Conservatorio . Allí les enseñarán las técnicas académicas para tocar cada instrumento, técnicas muy refinadas y elaboradas a lo largo de los siglos para evitar el cansancio en las manos y las enfermedades profesionales en las que caen los músicos bárbaros que tocan con técnicas salvajes que les acaban estropeando las manos o los pulmones para conseguir tocar pasajes espectaculares que impresionen a su público. En los Conservatorios se enseña la técnica académica y allí no acabas sordo porque se toca con los mejores instrumentos acústicos que se han ido desarrollando a lo largo de los siglos con las mejores maderas y metales para conseguir el sonido más noble y artístico.

En cambio, los músicos pop siempre dependen del **fabricante** de guitarras eléctricas que cada año saca una novedad que da un sonido más "chulo". También dependen de los nuevos efectos de sonido, de pedales y de artilugios electrónicos que deben comprar para no quedar anticuados.

En los Conservatorios y en las Facultades de Historia del Arte también aprenderéis la teoría del arte, cómo la música se hace con la cabeza y no con las manos y por qué unas músicas tienen

EL ESTILO CLÁSICO  
DE TÉCNICAS  
ESTUDIADAS

El rock  
depende  
de la  
última  
tecnología  
de moda

más valor artístico que otras. No hay que dejarse impresionar por los músicos que ofrecen escalas muy rápidas y deslumbrantes, eso no es música, sólo son escalas de la misma manera que en un edificio no todo son escaleras ni ascensores, hay mucho más. Hay que estudiar cada obra musical, sea ópera, sinfonía o canción dentro de ellas con su pensamiento y su técnica.

Cada canción, cada obra musical tiene su historia y hay que conocerla y **entenderla** para poder tocarla bien.

EL MÚSICO SABIO

No deberíais usar la música para haceros famosos, para suplir defectos que tengáis, para crear un culto a vuestra personalidad, para sentirnos importantes o poderosos o para compensar complejos de inferioridad que tengáis. La mayoría de los grupos pop y cantantes caen en estos errores y por eso necesitan crear una música que sea irresistible, como el flautista de Hamelín y sus ratones o, en la expresión inglesa, como "snake charmers", encantadores de serpientes.

A la música no hay que acercarse para potenciar nuestro ser y amplificar nuestro poder sino que hay que verla como lo que es: un conjunto de bellos sonidos que pueden ser combinados armoniosamente para alegrar el alma, mediante el uso de unos instrumentos de dulces sonoridades. Es un pasatiempo, una distracción, una actividad humana que se hace con las manos, una técnica que se aprende y se disfruta poniéndola en práctica, una fiesta entre amigos, un acuerdo de varios instrumentos que suenan juntos por un tiempo.

USO PERVERSO DE  
LA MÚSICA

Es indecente el uso de la música para ganar **dinero**, para hipnotizar al público, para promocionarse personalmente, para conseguir poder, para impresionar a todos y demostrar que se es "superior" o un genio. Todos estos usos de la música son propios de gente malvada y ambiciosa que utiliza a la música como un medio para sus fines.

En los grupos profesionales se da la misma administración de empresa que se enseña en las escuelas de Recursos Humanos.

# La dirección de recursos humanos en los grupos musicales

ESPECIFICAR CÓMO  
SE VÁ A TRABAJAR

1- Un contrato que especifique las condiciones por las que se constituye la sociedad o empresa ( el grupo musical) y las condiciones por las que se disolverá.

En estas condiciones hay que especificar qué estilo musical se vá a tocar, quién compondrá las canciones, cómo se van a componer las canciones ( si las va a traer un miembro del grupo escritas en su totalidad o si van a surgir de improvisaciones en el local de ensayo, o de ambas maneras), cuáles son las obligaciones mínimas de cada músico ( tocar la partitura mínima de cada canción) y cuáles son los espacios de libertad de cada músico ( sus solos, su enriquecimiento de la partitura básica con fill-ins, breaks, arreglos, ornamentaciones, introducciones,) y hasta dónde llega esta libertad para interpretar la canción básica según su estilo propio .

También hay que especificar si la autoría de la canción pertenece al miembro que ha escrito la partitura básica o si pertenece también a los otros miembros que van enriqueciendo esa canción básica con sus aportaciones.

Se debe especificar en el contrato cómo se van a tomar las decisiones respecto a qué canciones tocar , dónde tocar y con qué compañía discográfica grabar, si **estas** decisiones van a ser tomadas democráticamente, por mayoría absoluta o mayoría simple. Si existirá el derecho de veto por parte de un miembro del grupo a una canción y el derecho a la " represalia" por parte de otro miembro del grupo para vetar otra canción.

LA NATURALEZA HUMANA  
Y SUS DEBILIDADES  
SE AGUDIZAN EN UN  
GRUPO MUSICAL

2- El grupo deberá evitar las "patologías del grupo enfermo".  
Odios , celos, envidias, rivalidad por **quién** tiene más éxito del grupo, por qué canción tiene más éxito , toxicidad en el grupo porque un miembro colabora ocasionalmente con otro artista

o porque algún miembro del grupo tenga éxito en otra actividad paralela (actor, futbolista, político...) o porque un miembro del grupo cree que las canciones son mejores gracias a sus aportaciones; son casos en los que todo grupo puede encontrarse.

Además hay que negociar en el contrato qué poder va a tener el productor del grupo para **modificar** las canciones y hacerlas más comerciales, añadiendo o quitando partes de la canción, contratando a solistas como un saxofonista o coros, exigiendo a los miembros del grupo que toquen con un instrumento, amplificador o pedal concretos, manipulando el sonido del grupo en el estudio de grabación para lograr un gran sonido vendible.

También hay que concretar cómo van a ser tocadas las canciones en directo, si van a ser mejoradas a lo largo de las actuaciones, si se van a permitir nuevas ideas y versiones de la canción, si se van a permitir solos **arriesgados** de los solistas, si las canciones antiguas van a ser tocadas o no y si van a ser modificadas con otra variante o ritmo.

Hay que fijar cuál es el límite de lo tolerable para cada miembro del grupo en cuanto a estilo musical. Es posible que un miembro del grupo acepte tocar canciones que no le gustan, por disciplina, y que otro miembro no las quiera tocar de ninguna manera. El límite se rebasa cuando a un miembro del grupo le resulta insoportable tocar una canción determinada, o la toca mal adrede, sin interés. Entonces hay que negociar las cláusulas de disolución del grupo. Ya no se dan las condiciones para las que fue creado el grupo, un acuerdo de intereses musicales. El grupo se disuelve cuando ya no comparten el interés por el mismo estilo musical, cuando un miembro consigue el éxito en solitario y deja el grupo, cuando a un miembro del grupo le disgustan las composiciones de otro miembro o las desprecia,

cuando un miembro del grupo enferma y lo deja, cuando un miembro del grupo pierde la inspiración y la profesionalidad y se equivoca constantemente al tocar, cuando un miembro del grupo cambia y deriva hacia otro estilo musical, cuando las tensiones personales han llegado a un punto de no retorno en que no hay resolución amistosa posible y se ha llegado a las manos, cuando el grupo se divide en dos bandos y cada uno de ellos intenta imponer sus canciones y su estilo musical : es el momento de disolver la empresa entonces.

Éstas son las cláusulas de **disolución** de la sociedad.

#### EL GRUPO ENFRENTADO

A veces , un grupo peleado sigue junto porque gana dinero así, a su público y a las revistas musicales les gusta verlos enfrentados unos contra otros, el guitarrista demostrando que es mejor que el organista, el nuevo cantante demostrando que es mejor que el anterior cantante , o bien el ambiente tormentoso dentro del grupo resulta estimulante para hacer una música poderosa y llena de rabia. Se trata de un grupo enfermo, pero no se disuelve por el dinero que genera o porque los miembros, en solitario, no tienen éxito. Es una farsa de grupo, los miembros siguen juntos pero se odian. Este grupo enfermo debería disolverse.

Otras veces el grupo es liderado por un cantante o guitarrista que son figuras y que quitan y ponen miembros al grupo según su capricho, en un ambiente envenenado en el que ningún miembro del grupo sabe si va a ser él el próximo que van a echar, los miembros del grupo sospechan unos de otros y cada uno cree que es subvalorado por los otros. A veces el líder del grupo es tan tiránico que ningún miembro sabe si el grupo seguirá **unido** a la mañana siguiente.

#### EL GRUPO IDEAL DEMOCRÁTICO

La única manera de evitar estos abusos por parte de un líder tiránico es blindar con un contrato la permanencia de cada miembro del grupo. En un grupo idealmente democrático, sin líderes, debería

darse **una** suma de los estilos, canciones y aportaciones de cada **miembro** del grupo, sin que hubiera uno de ellos que decidiera qué era bueno y **qué** era malo.

También es conveniente que los miembros del grupo **acuerden** qué abogado va a defender sus derechos de autor y los pleitos contra managers, discográficas, empresarios que no les pagan y plagiarios.

CLÁUSULAS DEL  
CONTRATO

Es importante que un grupo profesional sea una asociación empresarial donde las relaciones personales no deberían darse, solamente deberían darse las relaciones estrictamente profesionales, como entre los trabajadores de cualquier empresa. Cuando los miembros de un grupo empiezan a intimar por pasar muchas horas juntos, viajar siempre juntos y hacer largas giras viviendo en los mismos hoteles, se **van** perdiendo el respeto y pronto llegan los conflictos personales. También quedan fuera de la vida profesional del grupo las circunstancias personales de cada miembro, sus novias, su relación con las drogas, su dinero, su ideología política o su religión, Se tratan de asuntos personales privados que no atañen a la empresa.

Solamente estas circunstancias personales afectarán a la vida del grupo cuando, por accidente, enfermedad, incapacidad de algún tipo, el miembro sea incapaz de tocar a nivel profesional, no siga la partitura, olvide la letra, se equivoque repetidamente y entonces el grupo deberá sustituirlo por otro miembro.

En la elección de un nuevo miembro hay que dejar estipulado en el contrato si se hará por mayoría absoluta o por mayoría simple y, si, en el caso de que no sea elegido ese miembro, será causa de la disolución de la sociedad.

EL GRUPO ENFERMO

En el "grupo enfermo" también se da la patología "de los

hermanos siameses" , en la que dos miembros del grupo componen y tocan muy bien juntos pero en separado no funcionan : Lennon y Macartney, Jagger y Richards, Simon y Garfunkel...

Se da una dependencia de cada uno de los " hermanos siameses" respecto al otro , porque en solitario cada uno de ellos posee una deficiencia musical que hace que no tenga éxito solo; el cantante no sabe componer, el guitarrista no sabe cantar...

EL GRUPO DE  
PERSONALIDADES  
COMPLEMENTARIAS

Un grupo musical es, por su constitución, una asociación de miembros defectuosos que suplen sus deficiencias agrupándose según la complementariedad de unos y otros. Es también un trabajo en equipo en el que se da un "feed-back" constante entre cada miembro del grupo , **influenciándose** mutuamente en cada instante.

Pero la gente cambia, la época cambia, el público cambia , los miembros del grupo envejecen y ya no pueden hacer las cosas que hacían a los 20 años y van evolucionando hacia otro estilo musical. Entonces se **disuelve** el grupo y aparece el "síndrome del resentimiento" : cada miembro del grupo intenta demostrar , con su carrera en solitario, que él era el miembro más importante de ~~ese~~ aquel grupo, en las entrevistas empieza a hablar mal de los otros miembros , cree que el éxito de ese grupo se debía a él.

EL MOBBING  
DENTRO DEL GRUPO

Cuando un miembro del grupo es muy superior al resto de los miembros ( un cantante con físico y voz espectaculares, un guitarrista virtuoso) se convierte en un tirano que obliga al grupo a tocar lo que él quiere, lo que le conviene más a su voz , lo que le pasa por las narices o lo que le gusta en ese momento de su carrera ~~artística~~ artística . Dice de él mismo que es " muy exigente" pero en realidad es un tirano con sus músicos, que lo odian, porque los trata cruelmente y los humilla, los echa cuando quiere. Es una forma de "mobbing" y los músicos que tocan para esa figura son , en realidad, músicos contratados **por** ella que la aguantan por el

dinero que les paga. Otras veces un **miembro** del grupo ha progresado tanto que, después de usar al grupo para aprender y mejorar, los deja de mala manera como quien tira un trapo sucio a la basura y empieza una carrera exitosa en solitario o con un grupo de más nivel.

Todas estas situaciones se dan en los grupos musicales y por ello es importante que conste en el contrato todas las eventualidades que puedan darse y su forma de resolverlas.

El mánager del grupo es muchas veces también el mediador en los conflictos artísticos y personales dentro de un grupo . Con diplomacia, **escucha** a una y otra parte e intenta llegar a un compromiso. Pero esto **solamente** es posible si estas **desavenencias** dentro del grupo son ligeras.

Los  
contratos  
son la  
única  
manera de  
conseguir  
una relación  
correcta  
entre los  
músicos

En resumen, los grupos profesionales de música funcionan como cualquier otra empresa, con los mismos conceptos de gestión de los recursos humanos y con contratos de muchas cláusulas. Solamente de esta manera es posible lograr grupos musicales en los que se dé un buen ambiente de trabajo , sin caer en las patologías del "grupo enfermo".

Sin embargo, por la misma esencia de estas músicas pop, como el rock o el jazz , donde hay mucha improvisación y mucha influencia recíproca entre los músicos , el ambiente fácilmente degenera en rencillas entre los músicos , las rivalidades, los egos; se trata de músicas que fomentan la maldad de quienes las tocan y sus peores instintos así como todo tipo de malos rollos. Hay **mucha** gente deshonesto que ronda estos ambientes de la música pop , se roban canciones unos a los otros, derechos de autor, actuaciones , músicos, entrevistas. **Las** rivalidades entre los grupos son tradicionales y aparecen sobre todo en los festivales donde se hacen la puñeta unos a otros con los amplificadores,

Los músicos  
de rock  
tocan en  
lugares  
sórdidos

las mesas de sonido, hacen esperar al público para que olviden al grupo que ha tocado antes, hablan mal de uno en los bastidores para ponerlo nervioso...

El público también es malo, disfrutan enfrentando a un grupo contra otro y a un miembro de un grupo contra otro miembro, un público en salas llenas de humo, efectos de luces y sonido ensordecedor.

Por eso, a pesar de los contratos que ligan a los músicos entre sí, por la misma naturaleza de estas músicas pop y del público que acude a sus conciertos y del negocio musical que generan, lograr un grupo profesional con un buen ambiente solamente está al alcance de la gente con mucho dinero que puede contratar a los mejores músicos, los que tengan más clase y que, por ese mismo dinero, son más obedientes, disciplinados y correctos.

EL DIRECTOR ARTÍSTICO

En estos grupos profesionales hay la **figura** del "director artístico" que decide cómo se va a tocar la canción y con qué arreglos. Este director artístico puede conseguir poner de acuerdo a varios miembros del grupo que tocaban cada uno por su lado.

El grupo  
siempre  
necesita  
una canción  
exitosa

Por todo lo que hemos dicho, habréis visto que la vida de un grupo pop es un infierno y que solamente la gente con gran capacidad puede soportar este ritmo de vida, con presiones para lograr un éxito de ventas, aguantar a públicos hostiles y mantener la creatividad en medio de esta **montaña rusa** musical.

Repetimos lo que dijimos en páginas anteriores: es mejor mantenerse en un nivel amateur, tocando correctamente las canciones para nuestro propio disfrute.

EL FEED-BACK O BRAINSTORMING EN LA MÚSICA :

Un  
proceso  
creativo  
primario

Vemos cómo se da un "feed-back" entre todos los músicos de un grupo de rock o de jazz , improvisando todos con ideas musicales que **influyen** al resto del grupo. Se da un equilibrio inestable en el grupo , con constantes negociaciones musicales, concesiones, tensión musical; se estudian unos a otros su estilo musical y sus puntos fuertes y débiles como músico y como persona y se manipulan para imponerles sus ideas musicales o para aceptar y hacer concesiones a las ideas de los otros. La dinámica interna de un grupo de rock o de jazz es tan compleja como la vida misma en sociedad y daría para muchos estudios de **sociólogos**, psicólogos y teóricos de la gestión empresarial.

GRUPOS FLEXIBLES

Quizá como reacción a este tipo de grupos con tan mal ambiente interno, aparecen también los "grupos flexibles" que solamente se reúnen de tarde en tarde ( cada seis meses, por ejemplo) y en que los **músicos** entran y salen constantemente y tocan en otros grupos paralelos.

Se da una competición dentro del grupo por ver **quién** de los miembros es más brillante o goza más del favor del público. Se da cooperación, tensión psicológica, negociación, conflicto, equilibrio inestable, capacidad técnica, prestigio personal : la vida de un grupo se mueve alrededor de estos conceptos.

Se da hiperconformismo de algún miembro del grupo como forma de protesta por una situación que no le gusta, se puede dar discriminación en el trato a un miembro, se le puede ocultar información sobre cómo va el grupo, pueden haber sueldos distintos dentro del grupo, puede darse una lucha por el poder entre dos líderes potenciales del grupo, puede aparecer un desacato al líder, sabotaje a sus solos (tocando mal o tocando cosas que le molesten mientras improvisa) . Cualquier cambio

histórico, político o de gustos del público y de teoría del negocio musical influyen en la vida del grupo. A veces el grupo es demasiado ambicioso ( quieren ser un supergrupo, quieren ganar mucho dinero, quieren grabar discos perfectos ).

En el "grupo enfermo" se cae pronto en el uso de las tácticas poco **éticas** : el líder comete abuso posicional, se da un enfrentamiento psicológico que llega al terreno personal , con menosprecios y situaciones violentas , hay engaños, doble lenguaje, dobles intenciones , información falsa. Aunque parezca increíble, la historia de la música pop está **llena** de historias parecidas.

#### EL LÍDER TIRÁNICO

El líder es muchas veces **tiránico** y usa la táctica de "la zanahoria y el palo." : sabe que los otros músicos no se atreverán a tocar cosas que él no quiere que tocan , y si se atreven a hacerlo, no les renueva el contrato. Si el líder es también el productor del disco, obliga a tocar a los músicos un pasaje musical cientos de veces, forzándolos , con el argumento de que " es un perfeccionista y quiere hacer un gran disco" pero los músicos lo odian.

El líder estudia los puntos fuertes y débiles de cada músico y de su personalidad y los manipula para conseguir de ellos mayor rendimiento musical : los insulta, les grita, les exige lo imposible, le dan ataques de divismo...

Los músicos empiezan a difundir rumores sobre el líder y pronto éste cae en una pérdida de credibilidad.

En los grupos no autoritarios sino democráticos en los que se decide todo por consenso, hay mayor motivación: hay compañerismo, hay un reto común, hay una ilusión compartida. Pero en todos los grupos aparece , tarde o temprano, el tedio . Es la fatiga física

## FORMA FÍSICA DE ATLETAS

inherente a algunos subestilos musicales (como el "heavy ") que **piden** un gran derroche físico. La fatiga también aparece tras largas giras o al tener que tocar siempre las mismas canciones porque el público las pide. La presión del público que **pi**de siempre un gran disco y canciones muy buenas lleva a los músicos a la irritabilidad, falta de entusiasmo, "estar sin estar" en el escenario, divagar musicalmente, oponerse sistemáticamente a las ideas que aparecen en el grupo, al sentimiento de superioridad de un miembro del grupo, a la falta de interés de otro, a la timidez y a la negativa a cooperar.

## LOS ESPECIALISTAS Y LOS COORDINADORES

En todo grupo hay dos bandos: los especialistas (los solistas como el guitarrista y el batería , de los cuales el público espera **solos** espectaculares) y los coordinadores ( el bajista y el teclista, **que** trabajan para el grupo y para las canciones). El conflicto entre estos dos bandos en el grupo **es** corriente. Los solistas tienden a especializarse cada vez más y volverse **maníacos** y divos mientras que los coordinadores deben poseer un gran control y disciplina para mantenerse en segundo plano, trabajar para el grupo y para que las canciones no pierdan su estructura mientras los solistas vuelan en arriesgadas improvisaciones.

Los coordinadores deben ser muchas veces muy diplomáticos y con un gran **auto**dominio para soportar los caprichos y neuras de los especialistas. A veces solamente se **soportan** los dos bandos porque están **ganando** mucho dinero.

Cuando un grupo se forma, pasa por varias fases: primero hay una adaptación mutua que llega tras varios días tocando juntos en largas "jams" que son auténticos

# La adaptación de los unos a los otros

... "brainstormings" musicales en que van apareciendo todo tipo de ideas musicales , algunas de las **cuales** serán utilizadas más tarde mientras que la mayoría serán olvidadas.

Los miembros van asumiendo las posibilidades que les ofrecen los otros miembros para tocar , hay una ejecución, un control de lo que pueden hacer en ese grupo y se llega a una coordinación. Luego se normaliza el proceso de funcionamiento del grupo, mientras se resuelven los aspectos legales ( alta Seguridad Social, alta de empresa, contratos).

Con el tiempo se llega a una normalización de resultados ( éxito, conciertos, grabaciones) y a una normalización de comportamientos ( **conocimiento** de cada miembro y rutinas de trabajo).

Se busca en los expertos (periodistas musicales) y en los líderes de opinión, así como en los amigos, la reacción a la música del grupo.

## SHANNON

Según la "Teoría de la Información" de Shannon, los problemas en el grupo aparecen :

- porque no hay transmisión de ideas musicales.
- porque estas ideas musicales están mal compuestas, son torpes, están mal presentadas, son imprecisas, inseguras, nada claras, no concisas, sin fluidez.
- porque un miembro del grupo empieza a tocar en otro estilo musical , en otro lenguaje musical , con otra técnica o con demasiada técnica.
- porque aparecen demasiadas ideas y muy densas.
- porque hay un aislamiento de un miembro del grupo.
- porque hay ruido, distorsiones, interferencias y molestias en el discurso musical.

Los grupos patilleros llegan a tocar bien por casualidad

También es frecuente el **conflicto** en dos bandos dentro del grupo cuando unos miembros no saben leer partituras y tocan de oído mientras que otros miembros son músicos de carrera que no saben tocar sin partitura. Normalmente estos dos tipos de músicos no se juntan nunca para tocar en el mismo grupo pero muchas veces se necesitan mutuamente porque el cantante no sabe música pero no hay otro o porque el teclista necesita ganar dinero y acaba tocando con **quien** sea. El ambiente en estos grupos es tan inseguro como su música: nadie sabe cuándo acaba la canción ni cuándo entra el guitarrista y los miembros sin educación musical se guían por su sistema propio de señales con las manos o **instinto** mientras que los miembros que saben música siguen la partitura **pero** deben hacer adaptaciones **constantes para** disimular los **errores** de los otros miembros que no **saben** música. Es una de las causas de la fatiga e irritabilidad en los músicos de un grupo.

Músicos que saben leer partituras

Los músicos que defienden el uso de las partituras apelan a que así la música es planificada, racionalizada, con método y técnica, conociendo el recorrido y las entradas y salidas de cada parte de la canción, la partitura lleva las instrucciones y las **reglas** para tocar la canción, con ella es posible una mayor precisión y control en la interpretación, incluso se pueden escribir en la partitura las estrategias para los solos.

Músicos que tocan de oído

Los músicos que se oponen al uso de **partituras** se quejan de que la partitura les quita libertad, prefieren la improvisación, los diálogos musicales entre músicos, las "entrevistas musicales", las sugerencias de un músico a otro, los sondeos musicales, la creación de una atmósfera musical, la aprobación o desaprobación de lo que ha tocado el otro en el mismo instante, prefieren las grabaciones ( que son las "actas") a las partituras.

Se van lanzando ideas musicales unos a otros, a **veces** uno detrás del

## Jazz y rock

otro, otras veces de uno a todos, de uno a otro al azar o de uno a otro en cualquier orden.

El conflicto entre los que saben música y los que no saben música dentro del grupo es insoluble porque forma parte de la misma constitución de estilos como el rock y el jazz, **donde** hay partes escritas y partes improvisadas y donde la misma **salsa** de esas músicas proviene de la lucha entre las partes "académicas" escritas y las partes "salvajes" improvisadas.

### CULTURA DEL GRUPO

Todo grupo posee una "cultura" según la terminología de los directivos de recursos humanos:

- cultura técnica, por su cualificación técnica como músicos y por usar el mismo tipo de instrumentos de alta calidad y de amplificadores.
- cultura económica, por el dinero que genere el grupo, los hoteles de más o menos estrellas donde puedan hospedarse, el **nivel** de vida que rodee al grupo.
- cultura social, según qué época hay y qué tipo de público.
- cultura política, según el partido en el gobierno y las modas políticas.
- cultura ideológica, según la teoría musical de moda, las creencias religiosas y la filosofía del grupo ( un supergrupo, un grupo minoritario de folk, un grupo comercial, un grupo local de aficionados, un grupo de versiones)

Así, hemos dado un repaso a lo que los directivos de recursos humanos pueden ofrecer para regular la difícil vida diaria de un grupo musical, donde los sentimientos y los gustos

La música  
es fuente  
de odio

son tan difíciles de administrar porque pertenecen a las vivencias íntimas de cada miembro del grupo y son verdaderas para uno mientras pueden ser perfectamente indiferentes para otro miembro del grupo. El arte de la negociación se desarrolla dentro de un grupo musical a unos niveles que difícilmente se dan en otros ámbitos profesionales. Como escribía Ramón de España en su libro sobre el odio, la música es una de las fuentes de odio más poderosas que existen : lo que le gusta a uno es insoportable para otro.

Por esta razón y por el mismo carácter de las músicas como el rock y el jazz, las disputas personales dentro de estos grupos son constantes y muy complejas.

Una música  
que encarna  
a esta  
época

Si queréis evitar esta vida de peleas y de cabreos continuos, lo único que podéis hacer es salir de esas músicas y tocar otros estilos más pacíficos donde pueda darse una verdadera amistad entre los músicos. No hay que olvidar que, como decía **Adorno**, el jazz y el rock son " músicas prefabricadas", que no pueden existir fuera esta sociedad de consumo **industrial** hasta el punto de que la encarnan: el rock y el jazz ponen en música a nuestra sociedad consumista industrial, con todas sus tensiones, todos sus conflictos y todas sus teorías de gestión de las relaciones humanas.

## Las angustias del músico

El músico sufre el fracaso

No olvidemos que el músico, sobre un escenario, está sometido a grandes presiones por parte del **público** que aprueba o desaprueba su música (e incluso su imagen) en el mismo instante en que la recibe, comparándolo siempre con otros músicos y burlándose de él muchas veces. **El** músico, con el **tiempo**, acaba tocando lo que sea y haciendo lo que sea para conseguir el éxito. No olvidemos que las músicas pop son músicas bastardas en las que el músico no hace lo que quiere sino que hace lo que el público quiere. El sentimiento de dolor y de rechazo a la **integridad** de su persona son tan grandes en el músico que ~~no~~ no tiene éxito sobre un escenario que acaba prostituyéndose y haciendo lo que el público le pide : se vende.

Afortunadamente, siempre quedan **músicos** que hacen su música sin preocuparles el público ni el éxito. No les importa que no venga nadie a sus conciertos ni que nadie compre sus discos. Saben que son "músicos puros" y están orgullosos de no admitir ninguna presión del público.

Un arte bárbaro

La ~~inmediatez~~ inmediatez caracteriza al rock y al jazz : el público responde enseguida a la música del grupo y a su imagen y , a la vez, los mismos músicos del grupo responden inmediatamente a las propuestas musicales que pone sobre el escenario un miembro del grupo. Aceptación o rechazo se dan sin reflexión, de una manera instintiva y salvaje, como son estas músicas. Es , otra vez, una prueba de que estas músicas representan **nuestra** época, donde la imagen tiene tanta importancia y donde es aprobada o rechazada en un instante , como enseña a hacerlo la televisión con sus ~~anuncios~~ **anuncios**.

Es la cultura de la inmediatez, primitiva e instintiva y ,

al impedir la reflexión y el análisis de lo que estamos escuchando, nos **convierte** en bárbaros.

---

ENFERMEDADES PROFESIONALES DEL MÚSICO :

Entre las enfermedades profesionales de los músicos debemos mencionar:

- a - el "tinitus" o acúfenos , ruidos y silbidos en el oído causados por el alto volumen de amplificación en los **conciertos** y que , con los años, pueden llevar a la sordera. Por eso, muchos músicos profesionales tocan con tapones en los oídos ;
- b - el enfisema en los trompetistas, las tendinitis en los baterías, **los** pólipos en las cuerdas vocales y las sinusitis en los **cantantes**, **la** artrosis en los dedos de los guitarristas.
- c - la alergia a la radiación electromagnética proveniente de los equipos de sonido, que puede manifestarse, según las personas, en fatiga, pérdida de creatividad, visión borrosa, mareo .
- d - el consumo de drogas (cocaína) para ser más brillante al tocar.
- e - accidentes de tráfico y de aviación al desplazarse a conciertos.
- f - endiosamiento por el culto del público y el éxito, con consecuencias psicológicas sobre la personalidad del músico.

## EL PROBLEMA CON LOS BATERÍAS

Es frecuente que en los grupos de rock el batería sea el único miembro que no sabe leer música. Es un gran error, porque el batería debería saber leer partituras. La mayoría de baterías creen que dar golpes a unos tambores rápidamente y de una manera espectacular es saber tocar la batería y están muy equivocados.

Un batería profesional conoce toda la partitura, cuenta compases en su mente, sabe dónde están los silencios y las entradas de cada instrumento, sabe cuántos golpes puede dar en cada "break" y "fill-in" y, lo más importante de todo, destaca y hace resaltar aquellas partes del tema musical que lo requieran y los patrones rítmicos que toque el bajista. Así se enseña el oficio de batería en las escuelas de jazz, como recoge este texto de un método de batería :

"... el batería acentúa los pasajes más característicos de la pieza musical y sigue las variaciones rítmicas que toque el bajista."

## 4- **La Guitarra**

### **Un instrumento chispeante**

La guitarra es un instrumento chispeante, pero de chispas sonoras, fugaces, que duran un instante y se apagan. Estas chispas deben sonar sublimes o no suenan a nada. El guitarrista se ve obligado a emplearse a fondo para mantener una dinámica de chispas continuas que interesen al público. El juego de guitarra es divertido y se juega con seis cuerdas, diez dedos y veinticuatro trastes. Además, es un juego gratificante. Cada esfuerzo del guitarrista es recompensado con un dulce sonido. Tocar la guitarra es, también, un esfuerzo mental. El guitarrista debe cambiar su mentalidad para abordar piezas diferentes de épocas diferentes y obtener diferentes ataques y resultados sonoros. La guitarra no cambia, es siempre la misma. Entonces el guitarrista debe cambiar su disposición física y mental para conseguir el sonido apropiado para el tema dado. Esto se traduce en un cambio en el abordaje de la guitarra y en sutiles y pequeños cambios en la actitud y forma física del guitarrista, quien se prepara para tocar un pasaje suave, un pasaje enérgico o uno rápido. La guitarra siempre es la misma, seis cuerdas afinadas convencionalmente y un mástil y una caja de resonancia soportando la tensión constante de estas cuerdas.

Es el guitarrista quien cambia su disposición para tocar una cadencia u otra. Pero la guitarra, como la mujer, es inabarcable, indominable. Siempre desborda al hombre. Las seis cuerdas son demasiado delgadas para la yema de los dedos. El diapasón es demasiado ancho para la palma de la mano. El volumen de la guitarra es demasiado grande para cogerla con los dos brazos cómodamente. Las diferencias de sonido según se toque cerca del puente, encima de la caja o en el inicio del diapasón siempre sorprenden al ejecutante por muy experimentado que sea. La tensión de las cuerdas es excesiva para los

músculos de la mano y el antebrazo. Pero el guitarrista consigue, tras un aprendizaje, trabajar estas tensas cuerdas. Cada día, el guitarrista debe volver a empezar con los ejercicios para adaptarse a la tensión de las cuerdas, que se mantienen en el límite de lo posible para la capacidad muscular humana. En la guitarra, como en el violín, las manos tocan directamente las cuerdas de tripa, metal o nylon. Al hacerlo, el hombre entra en contacto con algo tan delicado y difícil de manejar como él mismo. Las cuerdas son caprichosas. De ellas se pueden extraer los sonidos más emotivos, pero a menudo el guitarrista es traicionado con un sonido espúreo, no deseado, o con una pérdida de sonoridad, debido al desgaste de las cuerdas.

### Un instrumento resonante

Los *luthiers* fabrican las guitarras con maderas fibrosas de gran propiedad resonante, como el palisandro. Al interpretar a la guitarra, varios cuerpos resuenan a la vez y el sonido final de la música es el producto de estas resonancias. Primero resuenan las cuerdas. Luego resuena la madera de la guitarra, tanto la del mástil como la de la caja de resonancias. Luego resuena el cuerpo del guitarrista, sus carnes y huesos. Por ello el intérprete participa e influye en el sonido final de la guitarra y en el resultado musical. Además, resuena también la sala de conciertos, según si hay público presente en ella o no. Cuando varios músicos tocan juntos en una orquesta o grupo de rock se da una suma de las resonancias particulares de cada músico y su instrumento. Los directores de orquesta y los productores buscan el sonido compacto donde todas las resonancias armonicen. La sección de violines suena así como si solamente sonara un único violín y las imprecisiones en la afinación y los ruidos al frotar el arco con las cuerdas quedan confundidos en el sonido general. Cuando el músico tiene un buen día, su música suena de maravilla; de entrada, toca con una forma impresionante. En cambio, todos los guitarristas saben que hay días en que no les sale nada, que parece que no saben tocar; la guitarra no suena a nada. Se ven obligados a superar este contratiempo con su técnica y poniendo mayor atención a su juego. La guitarra es la misma, lo que ha cambiado es el conjunto formado por la guitarra y el hombre. El hombre pasa a formar parte de la materia resonante y del sonido de las cuerdas. Resuena toda la madera de la guitarra y además el cuerpo del guitarrista, que vibra y resuena también, interviniendo en el sonido final. Cada hombre posee una resonancia propia tanto del cuerpo en general como de su órgano auditivo en particular. Pues oímos tanto con el oído como con las vibraciones de los huesos del cráneo. El guitarrista oye como suena en un día dado su guitarra y responde con un tipo de ejecución u otra. Se da una realimentación constante entre la guitarra y el músico, pues el cuerpo del músico determina el cómo vaya a sonar la guitarra y a la vez el músico va cambiando su manera de tocar, según como él vaya oyendo que le suena la guitarra ese día. En las músicas con mayor margen para la improvisación como el rock y el jazz esta realimentación es más evidente. Cada guitarrista saca un sonido propio a su guitarra y hay infinitas variantes. En la guitarra eléctrica, las mínimas vibraciones de las cuerdas son amplificadas y es fácil apreciar estas variantes en el sonido de las guitarras. Pero los guitarristas expertos también saben distinguir la sonoridad personal de cada guitarrista clásico. Cada guitarrista escoge un modelo de guitarra, según su psicología y sus afinidades resonantes: unos eligen guitarras de sonido brillante, otros eligen guitarras de sonido apagado, otros de sonido rancio, otros de sonido ampuloso... Estas variaciones en el sonido de una guitarra dependen de la madera empleada en la construcción, de la habilidad del *luthier* y en pequeñas marcas de fábrica respecto a las dimensiones del mástil y de la caja de resonancia. Es un hecho curioso y bien conocido que las guitarras deben sudarse, deben tocarse para que suenen bien. La mejor guitarra del mundo, si se la deja veinte años en un armario sin tocarla, no sonará tan bien como si se la hubiera tocado.

## Platón y la lira

Platón define al hombre como una tensión entre el alma y el cuerpo, tal y como se da una tensión entre una lira y sus cuerdas: «el alma es una cierta armonía formada de los elementos de tensión en el cuerpo<sup>1</sup>». Siendo la armonía «invisible, incorpórea, y algo muy hermoso y divino que está en la lira bien ajustada<sup>2</sup>». Cuando el hombre toca la guitarra su tensión esencial se dobla: ahora es la tensión suya más la tensión que se da entre las cuerdas y la guitarra. La música que va a sonar es el resultado de ambas tensiones fundidas. Por ello la guitarra es el instrumento más humano, el que mejor puede comunicar unas almas con otras en el medio sonoro. La guitarra es el mejor instrumento para expresar el fondo de un alma en cualquier forma musical: flamenco, blues o música del Renacimiento. La lira, el laúd, la vihuela, la guitarra, el filósofo son instrumentos sensibles y frágiles. Para G. Santayana, el filósofo relaciona su armonía interna con la armonía objetiva: «concebir tal armonía, inclusive como estática, envuelve una transitiva armonía de movimientos y tensiones en nosotros mismos<sup>3</sup>» y «la vida de la música está libre de todo, salvo de sus fuentes naturales; de todo, salvo de los impulsos biológicos y de las múltiples armonías internas del organismo<sup>4</sup>». Para Diderot, «El instrumento-filósofo es sensible; es, al mismo tiempo, el músico y el instrumento<sup>5</sup>».

## Un instrumento imperfecto

La guitarra es un instrumento imperfecto. Empecemos por el sonido: nunca suenan todas las cuerdas bien afinadas. También se dan diferencias en la afinación según la altura del diapasón con que se trabaje, así como las diferencias de timbre. El guitarrista paga cara su afición por este instrumento: debe dedicarle muchas horas al día y cada día, siempre con la sensación de no poder dominarlo, pese a conocer bien las digitaciones y las posiciones. El guitarrista se proyecta en la guitarra y asume sus imperfecciones sonoras que pasan a ser las imperfecciones del guitarrista. Entonces él debe trabajar para superar estas imperfecciones, o para disimularlas. La única manera de lograr esto es conseguir una ejecución brillante, un sonido excitante, voluptuoso, meloso, dulce, con escalas rápidas, vertiginosas, con solos sorprendentes y acordes impresionantes. Al hacer suyas las imperfecciones de la guitarra éstas se funden con las del hombre que toca. Pero este hombre tiene una oportunidad para corregir o mejorar sus imperfecciones si consigue tocar bien. Durante el tiempo que dure el concierto se habrá realizado el milagro. El guitarrista habrá conseguido superar su naturaleza defectuosa por unas horas y gracias a la guitarra. Porque el hombre no puede cambiar su ser esencial por mucho que lo intente. Pero con la ayuda de la guitarra sí puede. Un concierto de música para guitarra es un milagro donde se superan todas las imperfecciones que se dan en este mundo por espacio de una o dos horas y con la sola fuerza del talento y el trabajo de un hombre. Aunque el resto del mundo no sea afectado por el rito del concierto. El guitarrista consigue la satisfacción de sacar sonidos con una forma musical de instrumentos imperfectos, como son él mismo y la guitarra. El resto del mundo seguirá siendo tan imperfecto como siempre.

1. *Fedón*, 92 B.

2. *Ibid.*, 86a.

3. Santayana, G., *Los reinos del ser*, FCE, 498.

4. *Ibid.*, p. 358.

5. Diderot, D., *Escritos filosóficos*, Ed. Nacional, p. 32.

## 5- EL ROCK COMO ARTE BÁRBARO

- 71 -

### EL ROCK COMO ARTE

#### ASPECTOS TÉCNICOS

El rock es un **tipo** de música que utiliza algunos recursos técnicos muy concretos.

En **especial** todas aquellas figuras melódicas y rítmicas **excitantes**.

Así, el ritmo es **siempre** de 4/4, se puede decir que el rock es una música esclavizada por este compás. Esto lo limita y al mismo tiempo le **dá esa irresistible fuerza primitiva**. Otros recursos musicales que el rock se **ha apropiado** son: los cambios bruscos de compás (de 4/4 a 3/4, p. e.), **las** continuas anticipaciones rítmicas (un tiempo de corchea que se adelanta), las modulaciones brutales (de **do** a mi, y luego al tono de la), las **paradas** o breaks bruscas e inesperadas, una gran riqueza rítmica gratuita, síncopas y contratiempos continuos, secuencias repetitivas e hipnóticas.

# Armonía "funcional" y partituras sencillas para permitir la improvisación

Armónicamente , el rock no tiene en cuenta ninguna regla clásica de armonía sino que se guía por lo que llaman la "armonía funcional". Es decir , distribuyen las notas de un acorde y su entrelazado con las del siguiente acorde , según si les suena bien o no . En general es el principio básico por el que se rige la creación en el rock:

unos acordes , un ritmo se escogen según si "suenan bien " , si suenan "excitante" .

El rock siempre ha buscado ser simple y directo , pues así puede expresar sentimientos y emociones primarios , sin estar ligado a la lectura de una compleja partitura ni una ejecución cuidadosa . A pesar de ello , los mejores grupos e intérpretes del rock son hábiles con sus instrumentos , a veces a un nivel demoníaco , pero hay que tener en cuenta la gran especialización de estos músicos en tocar instrumentos electrónicos igualmente especiales . A nivel tímbrico , el músico de rock busca "sacar" de su guitarra o garganta los sonidos más sensuales y sexuales posibles .

## Siempre las mismas canciones

- 72 -

A través de su historia de 25 años , el rock ha pasado por una gran cantidad de modas y subestilos , pero por encima de ello , el rock siempre ha dado vueltas a los mismos acordes , y al mismo tipo de canciones . Lo que ocurre es que de año en año cada fórmula es reciclada y tratada de una manera nueva , según el intérprete de turno y los nuevos aparatos que salen al mercado .

En todos estos años , han habido intentos más o menos pretenciosos de hacer evolucionar el rock , o complicarlo . En una época concreta , a finales de los 60 y principios de los 70 , los músicos de rock pasaron por una etapa de complejo de inferioridad respecto a la música seria . Entonces aparecieron los experimentos con orquestas "clasicas" , la complicación de los temas hasta hacerlos insoportablemente largos y el paso de instrumentos de acompañamiento como el bajo y la batería a un protagonismo artificial . En la época del jazz-rock , a mediados de los 70 , todo el mundo se contagió

# El milagro de la guitarra amplificada

del ambiente de megalomanía (a los grupos se les llamaba ahora supergrupos) y de pronto todos los guitarristas parecían enfrascados en una competición : ver quién era el más rápido sobre el mástil ; se trataba de impresionar al público , en realidad el rock siempre ha buscado eso pero en esa época más que nunca . Fué un momento de exhibicionismo gratuito y estéril .

La guitarra es el instrumento básico del rock gracias a su sonido sensual y a su "pegada" , es decir , a la fuerza de su ataque combinada con su sonido eléctrico ligeramente distorsionado . Cuando es tocada de manera rítmica , el ataque con la mano derecha es violento y seco contra las cuerdas . Igual ocurre con la guitarra española , pero en la guitarra eléctrica el ataque es amplificado y el sonido primitivo sufre algunos cambios : es deformado al pasar por las válvulas calientes y recreado en la salida por los altavoces , resultando un sonido eléctrico sucio y distorsionado . Pero muy maleable , de forma que el guitarrista debe trabajar este sonido con sus dedos .

# El guitarrista trabaja sus manos, sus dedos y el torrente de sonido

-73-

El guitarrista crea su estilo personal y su sonido según las posibilidades de sus manos (lo trabajadas que estén) y su gusto al controlar el torrente de sonido que sale de su amplificador, desarrollando con la práctica una técnica más intuitiva que estudiada y acumulando hallazgos sonoros; aquí interviene mucho el papel que tiene el rock de aventura y descubrimiento de nuevos sonidos. Las combinaciones son infinitas, gracias al milagro de la amplificación. Por ello, a pesar de los límites del estilo de guitarra rock, siempre aparecen nuevos guitarristas con un sonido que "atrapa".

En el rock, el juego tiene una gran importancia. El guitarrista juega con las cuerdas, busca divertirse y grupos enteros proclaman que hacen música y conciertos para divertirse y que cuando esta sensación desaparece, todo cae en redondo. La estructura de las canciones también responde a este esquema de juego: propuestas y respuestas, el cantante canta una línea y el guitarra le responde en la siguiente. También aquí influye mucho el papel social que ha tomado el rock: muchos jóvenes tienen un sobran-

# La música de la sociedad industrial ,con los sonidos de la sociedad industrial

te de vida y energía que no tiene cauce de salida en la sociedad . excepto en el deporte las drogas , el sexo la música y también la delincuencia .Entonces aparecen cientos de grupos en las grandes ciudades , unos con talento , otros no , pero todos con un gran aburrimiento . El rock es entonces una válvula de escape , una liberación de energía , una psicoterapia de grupo donde se liberan todas las tensiones acumuladas durante la semana en el trabajo , o en las pequeñas guerras de cada día en el barrio . El medio de expresión , el arte pasa a un segundo plano . y será en los conciertos donde todo se consagre con la complicidad de "su gente " , los fanáticos de uno u otro grupo , que llenan sus vidas con sus canciones . Los componentes del grupo son ellos mismos que por unas horas han cogido unos instrumentos y se han puesto sobre un escenario : para volver luego a su lugar .

El rock es la música popular de la sociedad industrial . No es casualidad que apareciera en los años 50 . en un momento en que gran cantidad de jóvenes disponfan de 2 cosas

## Cada generación adapta el rock a sus gustos y a su década

- 74 -

de las que antes no disfrutaban: mucho tiempo libre entre los 15 y 25 años y dinero para los gastos corrientes, para comprar discos, por ejemplo. Es también en los 50 cuando la juventud toma conciencia de clase o de colectivo importante. Desde entonces los jóvenes hemos desarrollado una subcultura subterránea, opuesta a la "oficial", una subcultura donde se combinaban la ingenuidad y la inexperiencia con las nuevas ideas y la evolución del hombre de la sociedad industrial. El rock era entonces el órgano que comunicaba toda esta subcultura y sus avances en la forma de vivir y pasar estos años de juventud. Un medio de comunicación maravilloso pues llegaba a todos, a todo el mundo.

Algunos de los momentos por los que ha pasado esta subcultura: los 50 y los "school days" y los gamberros, los 60 con los Beatles, el pop adolescente, los hippies, el hinduismo y las drogas, los 70 con los supergrupos, los punks, la vuelta al pop,

# Una música física y sexual de influencia africana

la música de sintetizadores y el disco . El común denominador es la voluntad de placer . Esta es la estética del rock : placer , excitación , aprovechar al máximo todas las posibilidades que ofrece la sociedad para pasarlo bien : la discoteca , los coches potentes , los sábados por la noche , los conciertos alucinantes , los porros , la identificación con los héroes de la guitarra , las canciones "tope " . Los jóvenes hemos ido creciendo con ello y cada generación se ha ido afirmando negando a la anterior y creyéndose más lista al aprovechar algún nuevo truco para pasarlo bien o vivir mejor con menos trabajo . Esta es una manera de ver el mundo bastante simple y la juventud hemos ido retocando nuestra manera de vivir según las diferentes expectativas : la vida en la ciudad y los barrios , el nivel de comodidad y confort , lujo y abundancia que nos podía ofrecer la sociedad .

Es también la música más sexual que existe . Para comprender este punto es necesario remontarnos 200 años , con la llegada de los esclavos negros africanos a América . Estos se fusionarían en los 2 siglos siguientes con la cultura blanca . A nivel musical , esto

# Las acrobacias instrumentales africanas

- 75 -

supuso que los negros , en sus cantos de trabajo recogiendo algodón o bien cantando en las iglesias , retomaran las melodías blancas europeas , las baladas inglesas y la música religiosa tradicional . Les dieron un nuevo aire , con sus conceptos diferentes respecto al timbre , a la manera de cantar y los ritmos tribales africanos . Cuando cogieron los instrumentos se pusieron a tocarlos de una manera que no tenía en cuenta las normas que durante siglos había destilado la música occidental . Se permitían "glissandos" , efectos sonoros , variaciones de timbre , improvisaciones continuas , toda serie de acrobacias que anteriormente la música occidental , especialmente la religiosa , había considerado "feas" , "impuras" o no refinadas . Así apareció el jazz , el ragtime , los gospel , los spirituals , el blues . En síntesis se puede hablar de una fusión de 2 culturas con una gran historia detrás : la africana y la europea . Y otra aportación decisiva de los negros fue su concepción del sexo ; muy diferente también de Occidente . su diferente concepción y visión del lenguaje del cuerpo y del baile : llega hasta nuestros días .

# La simplicidad y repetitividad de los riffs

aumentado por la revolución sexual de los 70 y los cambios de costumbres .

De estas formas musicales , la más importante para el rock fué el blues .

El blues se basaba en un esquema simple de 12 compases y 3 acordes básicos (tónica , dominante y subdominante ) , que se repetía varias veces . Sobre el acompañamiento lloroso de una guitarra barata , el cantante iba improvisando o recreando melodías basadas en las escalas pentatónicas ( de 5 sonidos ) . aprovechando su sonoridad simple y rotunda y las oscilaciones entre la tercera nota rebajada y la séptima rebajada . El aire era triste o melancólico pero a la vez muy sensual . Las líneas a la guitarra imitaban las de la voz aprovechando el timbre dulce y las posibilidades de "arrastre " o glissando para hacerla llorar . Empezaron a tocar con púa además de los dedos . y con cuerdas de metal . Además apareció la figura melódico-rítmica del "riff " o rizo , una serie de notas graciosamente rizadas o entrelazadas aprovechando las variaciones de sonoridad entre las diferentes cuerdas de la guitarra y las variaciones de ataque de la púa . El riff pasaría a ser una columna vertebral de todas las piezas de jazz y rock futuras .

# El blues es rudimentario y expresa emociones primarias

- 76 -

Las letras de los blues podían ser de dos tipos : o bien tristes , referentes a que una  
chica les había dejado . O bien sexuales de una manera encubierta o de manera  
sucias . Los bluesmen eran frecuentemente invidentes que cantaban en las esquinas ,  
vagabundos , ex-presidarios como Leadbelly o marginados con talento musical . Esta  
gente vivió pobre y miserable cantando sus blues en los años 30 , pero fueron los  
verdaderos auténticos artistas en este tipo de arte . Luego llegó el rock n'roll  
y avisados compositores , cantantes y productores se aprovecharon de sus ideas y de  
su sentimiento para hacer mucho dinero . Gente como Eric Clapton o Led Zeppelin son en  
gran parte un refrito de los bluesmen originales , y ellos mismos lo reconocen muchas  
veces ; si el rock en general tiene algún valor como expresión de la vida mar-  
ginal , suburbial , sucia , miserable , de una mentalidad simple , vitalista , de la  
rabia de la impotencia , de los nacidos para perder , del vicio se lo debe al blues .

# Una música que exige buena forma física

El soporte técnico de esta música , por su simplicidad , era perfecto para el artista para recoger los ambientes que vivía , el **dolor** y la pasión . Fueron cantautores de la vida . Todo lo que ha hecho luego el rock ha sido pasar por <sup>dura</sup> el concepto blanco de gran espectáculo este feeling . Sin embargo , una parte de su magia no se ha perdido : es la parcela de la improvisación . Gracias a ella , la música sigue estando viva , sigue dependiendo de la inmediatez del momento presente en que está siendo creada y por ello sigue reflejando sentimientos y sensaciones fugaces , recogidos en una noche , por ejemplo recogidos a flor de piel en el ambiente de un concierto , o en el sentir colectivo de gentes cabreadas ante los problemas cotidianos .

Los músicos de rock ya no son pobres negros enfermos . Muchos de ellos son ricos , guapos y fuertes . En un concierto de rock suceden más cosas ahora . Existe un sentido deportivo de la música : los instrumentos se tocan de **pie** y moviéndose . **Cuanto** mejor sea la forma física de los músicos , mejor rock harán . Los músicos de rock son medio músicos y medio hombres de acción y su manera de tocar se beneficia de ello .

# Nuevos instrumentos , nuevas técnicas y adaptación de viejas músicas

- 77 -

La evolución del rock es también la evolución de sus instrumentos . Tomemos como ejemplo el bajo eléctrico . Al principio , en los años 50 , los fabricantes de instrumentos , especialmente Leo Fender , quisieron ofrecer a los contrabajistas un instrumento más portátil que sus enormes contrabajos , difíciles de desplazar . Así pusieron a punto una guitarra baja eléctrica dotada de un mástil con trastes . Como ventaja adicional , este nuevo instrumento permitía a los guitarristas obtener sonidos graves sin tener que aprender una nueva técnica y un nuevo instrumento difícil de dominar . Pero de los años 50 hasta hoy el juego y la técnica del bajo han experimentado grandes cambios , dejando de ser una simple imitación de la función supuestamente reservada a los contrabajos . Gracias a su comodidad de interpretación se han desarrollado no menos de 15 o 20 subestilos diferentes de tocar el bajo : con los dedos , con púa , golpeando con la palma de la mano , simple sostén rítmico y melódico de la batería , instrumento solista con todos los derechos ,

Los amplificadores potencian los sonidos de los instrumentos de cuerdas, convirtiéndolos en nuevos sonidos.

tocado como si fuera una mandolina y ultimamente con un gran énfasis percusivo.

El bajo, a pesar de no ser un instrumento brillante, es en cambio imprescindible.

Es necesario oír, aun sin darse cuenta, esos bajos potentes que realzan toda la música y le dan vida y sin los cuales notaríamos a faltar algo. Según las modas el sonido del bajo ha sido más o menos grave, más o menos destacado en primer plano en las mezclas, sus líneas melódicas han sido simples o más complejas, muy **rítmicas** (como en el soul y el funky) o sonidos que se deslizan subterráneamente. También el bajo ha sufrido la manía de la pura virtuosidad exhibicionista, debido a Jaco Pastorius y Stanley Clarke.

La evolución del bajo es similar a la de la guitarra. En síntesis, estos instrumentos no son más que un palo con unas cuerdas, debiéndose el sonido a los picks-ups y la amplificación. La diferencia con la guitarra española y sus antecesoras (láud, vihuela) es evidente: este palo y estas cuerdas no sonarían a nada si no existiera la caja de resonancia. Esta caja de resonancia amplifica el casi inaudible sonido del palo y las

El guitarrista es un malabarista de los dedos , un prestidigitador y un forzado de los músculos de las manos.

- 78 -

las cuerdas . Pero la caja de resonancia es un medio muy natural de amplificar el sonido : sólo se vale de medios acústicos , de una propiedad física de las ondas sonoras . La guitarra española , una vez construida , es intocable , es decir , su sonido no se puede modificar cambiando elementos como la anchura de la caja de resonancia , o la longitud del mástil . El intérprete , sea músico clásico o acompañante de tangos , sólo tiene una herramienta para trabajar su interpretación : sus manos . En cambio , desde que ese palo y esas cuerdas se olvidaron de la caja de resonancia para sustituirla por la amplificación , miles de pequeños y sutiles cambios , ya sean en la misma amplificación , ya sea en la altura de los trastes , la longitud del mástil , la madera que se ha usado (palisandro , arce), la altura de los pick-ups respecto a las cuerdas , las cuerdas ( más gruesas o menos gruesas ) , los controles de volumen y tono , el tipo de pick-ups y finalmente los diversos pedales de efectos que cambian ligeramente el sonido de base , obligan al guitarrista a cambiar también ligeramente su técnica (presión de los dedos , nego-

# Los grandes mitos del rock hacen síntesis de las músicas de cientos de otros grupos del momento

ciado con el sonido) .

Por ello , el instrumento original ( la guitarra española ) se desvirtuó grandemente con todos estos cambios , hasta el punto de tener en las manos un instrumento nuevo , y por ello susceptible de experimentación , excesos , aventuras y nuevas músicas excitantes precisamente por ser nuevas, inauditas e inexistentes hasta entonces. Y esta es la historia del rock , una música que ha ido construyendo su técnica , sus canciones y su contenido emocional a lo largo de los últimos 25 años , tomando como punto de partida unos nuevos instrumentos y una situación sociológica favorable . Unos nuevos instrumentos que no se detienen con la guitarra eléctrica sino que allí están los sintetizadores , con todos sus nuevos y grandiosos sonidos y las baterías electrónicas , con su sonido percutivo "techo " que vá tan bien con la música de la era del vídeo y las computadoras .

¿ Y qué queda de los grandes artistas del rock , si les despojamos de su leyenda ? Elvis

Presley , un gran cantante con una voz superdotada . Los Beatles y David Bowie , unos gran-

Las figuras del rock son guapas y  
atractivas pero tocan música de  
marginados y desgraciados de los  
años 30.

- 79 -

LAS FIGURAS DEL  
ROCK COMO  
SÍNTESIS DE  
CIENTOS DE GRUPOS

→des escritores de canciones y buenos intérpretes , resumen de muchas otras canciones y sentimientos , síntesis de una época ? ellos mismos quisieron ser más que unos cantantes de canciones . Querían ser intemporales y lo consiguieron a fuerza de sintetizarlo todo . ¿Los grandes guitarristas como Jimi Hendrix o Jeff Beck ? Unos artesanos de la guitarra , como hay centenares , pero más aventureros y por ello adorados como héroes exploradores de la guitarra . ¿Los Rollings Stones ? Unos chicos ingleses que se han pasado toda la vida imitando y reciclando (a su manera blanca de verlo) el blues de Slim Harpo o Muddy Waters , pero más jóvenes y guapos que ellos . Y con un innegable talento para asimilar como blancos , todo el feeling negro , sucio y sórdido de los clubs negros de Chicago . Queen : un físico (Brian May ) y un biólogo ( Taylor , el batería ) junto a un cantante de cabaret , showman nato ( Freddy Mercury ) y un buen bajista . Provenientes de la burguesía media inglesa ¿qué ocurre cuando unas personas así se ponen a hacer rock ? . Ante todo , una gran capacidad técnica , buen

Hay grupos minoritarios que todavía conservan la pureza del rock de autor.

nivel como músicos . Y luego , el gusto por trabajar en una profesión apasionante , divertida . y que estaba en los primeros lugares del ranking de profesiones soñadas por los teenagers ingleses de los 60 ( y del resto del mundo . actualmente ) . Entre otras cosas Queen juega con los sonidos electrónicos , con las canciones dixieland , ragtime o de cabaret y con el rock 'n roll de los 50 . para hacer un batido ante todo divertido de tocar para ellos , con un contenido emocional diluido entre la alegría de dar conciertos y pasarlo bien con su público y su propia autoafirmación y orgullo como astutos creadores . Pero del arte auténtico del rock'n'roll no se encuentra ni rastro . Grupos como Queen integrados por competentes músicos , chicos ingleses que en realidad no lo han pasado mal en su vida ni conocen las miserias del puro rock, dominaron los 70 , con Yes, Supertramp , y otros . Ante la falta de experiencias duras de que hablar o inspirarse , estos artistas se pusieron a explorar sus mundos interiores , muchas veces grandilocuentes . Afortunadamente los punks , con su violencia y su nihilismo volvieron las aguas a su cauce

Los supergrupos necesitan complicar el rock porque les parece demasiado básico.

- 80 -

y ello no ocurrió por casualidad . Las condiciones de vida habían vuelto a ser duras , con la crisis económica y el paro angustiando a toda esa generación que había crecido en la abundancia de los 60 y primeros 70 . La situación actual del rock se bifurca en dos direcciones .

Por un lado hay los Spandau Ballet , Culture Club y las superproducciones disco de turno , gente que hace buenas canciones , cuenta con buenos cantantes y usa

todos los instrumentos nuevos que salen con una intención de ofrecer sonidos agradables y

excitantes pero sin pasarse . Son , en parte , exhibidores de nueva tecnología ; japonesa ,

como no ( Roland , Yamaha , Ibanez ) . Y por otro lado hay los grupos que han vuelto al status

de grupo de baile - verbena de los 60 , en contraposición a los grupos de conciertos mons-

truosos , viajes en aviones propios , grandes equipos de personal y grandes

giras . Estos otros grupos cobran razonablemente , llevan material suficiente y discreto ,

tocan en discotecas , pequeños teatros y toda su mentalidad es más armónica con lo que

El rock se ha convertido en la "pachanga" actual y en un tónico para vivir.

realmente son . Cantautores que se expresan en el estilo rock como podrían hacerlo en cualquier otro si estuviéramos en otra época . Cuéntan su vida en sus canciones , esperan encontrar quien les escuche , necesitan comunicarse y han recuperado el gusto y el sentido de los conciertos . Incluso han recuperado también la primitiva función de la guitarra rock más rítmica , menos pretenciosa , más simple y con consciencia que es un instrumento por su íntima naturaleza inferior en posibilidades a la guitarra clásica , sin sentirse por ello acomplejados ni presionados a dispararse en grandes exhibiciones para demostrar lo contrario . Todo el rock ha aceptado ya que existe otra música superior en evolución y contenido . y que el rock no es más que canciones y sentimientos de unos momentos de juventud , esperanzas , frescura y vida callejera .

Son grupos como Aztec Camera , U2 , China Crisis , Big Country y muchos otros que no aspiran realmente a pasar a la historia sino hacer su música .

**Bibliografía :**

- "Hard Rock" ,Hervé Picart París ,1982 "Improvisando en jazz"  
Jerry Cocker , 1969 "Guitare Magazine " varios números ,París 1983  
"Country Guitar" Mike Ihde , Boston 1976 "Blues Guitar" Fred Sokolow ,1980

# Canciones griegas actuales

12. BALOS  
(DANSE TRAINANTE "SYRTOS,")  
ΜΠΑΛΟΣ

Moderato

*f*

Συρτός

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. The first system is marked 'Moderato' and 'f'. The second system is marked 'Συρτός'. The score includes first and second endings. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The first ending leads to a repeat of the first system, and the second ending leads to a different section of the piece.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music consists of several measures with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and slurs.

Second system of musical notation, including first and second endings marked with '1' and '2'. The notation continues with treble and bass clefs and various rhythmic figures.

Third system of musical notation, featuring first and second endings marked with '1' and '2'. The tempo marking *Andante.* is present at the end of the system.

Fourth system of musical notation, showing a change in key signature (indicated by a sharp sign) and various rhythmic patterns in both staves.

Fifth system of musical notation, including dynamic markings such as *p* and *b* (basso). The notation continues with treble and bass clefs.

Sixth system of musical notation, starting with the tempo marking *grazioso.* The system features complex rhythmic patterns and slurs.

Handwritten musical score for piano, first system. The music is written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

*Adagio espressivo*

Handwritten musical score for piano, second system. The tempo marking *Adagio espressivo* is written above the staff. The right hand continues with a melodic line of eighth notes, and the left hand maintains a consistent eighth-note accompaniment.

Handwritten musical score for piano, third system. The right hand features a melodic line with some dynamic markings such as *br.* (bristoso). The left hand continues with a steady eighth-note accompaniment.

Handwritten musical score for piano, fourth system. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand continues with a steady eighth-note accompaniment.

Handwritten musical score for piano, fifth system. The right hand features a melodic line with eighth notes, and the left hand continues with a steady eighth-note accompaniment.

Moderato

Handwritten musical score for piano, sixth system. The tempo marking *Moderato* is written above the staff. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand continues with a steady eighth-note accompaniment.

Cette gracieuse danse insulaire très prisée par le peuple grec et qui porte l'empreinte profonde de la marque étrangère, se compose de différentes figures qui correspondent musicalement au sujet sur lequel elle s'appuie et dont il est question au chapitre consacré aux danses grecques. Elle débute par un petit prélude basé sur la gamme hypodorique et qui prépare l'attaque de la danse «trainante», soutenue, aux deux premières mesures, par la gamme de **do** majeur, puis par la gamme hypodorique de **la**, avec une altération diésée au 6ème degré. Ensuite, dans la deuxième phrase, la mélodie, après avoir touché, en passant, la gamme harmonique de **ré** mineur, revient à la gamme hypodorique sur laquelle s'appuie également la troisième phrase qui complète la première figure de la danse.

A la deuxième figure, la première phrase musicale s'appuie sur une gamme mixte (**ré**, **mi**, **fa** dièse, **sol**, **la**, **si** bémol, **do** dièse, **ré**) (Voir page 18 ex. 28)

A la troisième figure, la mélodie s'appuie sur la gamme chromatique orientale, formée

selon le système conjoint (**la**, **si**, **do**, **ré** dièse, **mi**, **fa** naturel, **sol** dièse, **la**), pour finir sur la dominante.

A la quatrième figure, la première phrase musicale repose sur la gamme harmonique de **ré** mineur, alors que la deuxième s'appuie sur la gamme de **ré** majeur.

La cinquième figure soutient sa mélodie entièrement sur la gamme de **ré** majeur.

La mélodie de la sixième figure s'appuie, au commencement de sa première phrase sur la gamme de **mi** majeur, et ensuite sur la gamme harmonique de **la** mineur, pour finir sur la dominante de cette gamme. A la deuxième phrase, la mélodie s'appuie sur la gamme hypodorique de **mi**.

La mélodie de la septième et dernière figure s'appuie sur la gamme de **sol** majeur.

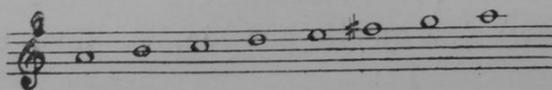
## GAMME NEOHELLENIQUES

### GAMMES A CARACTÈRE HYPODORIEN

*On peut considérer certaines gammes que l'on rencontre souvent dans la musique populaire grecque, comme issues d'une altération de la gamme hypodorique <sup>(1)</sup> dont elles conservent, en partie, le caractère et l'expression.*

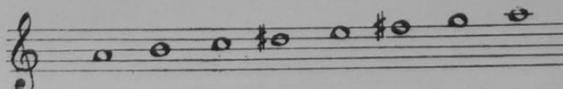
En voici quelques unes :

20



La gamme ci-dessus, très fréquente dans les mélodies populaires, semble dériver de l'hypodorique avec une altération diésée au 6ème degré.

21 <sup>(2)</sup>



*Gamme chromatique orientale—Gamme mixte—Gamme lydienne altérée.*

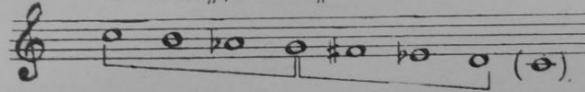
La gamme chromatique orientale, si répandue chez les Turcs, les Persans, les Arabes, etc., est formée de deux tétracordes chromatiques<sup>(1)</sup> de la 2ème espèce, agencés soit d'après le système conjoint, soit d'après le système disjoint.

Voici les deux manières de les ajuster : <sup>(2)</sup>

26

*Gamme chromatique orientale*  
*(Système conjoint)*

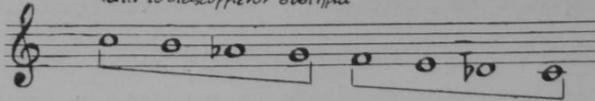
Χρωματική ανατολική κλίμαξ  
κατά το συνημμένον σύστημα

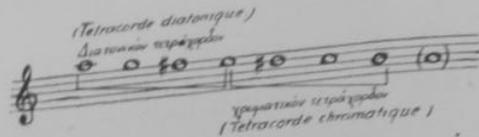


27

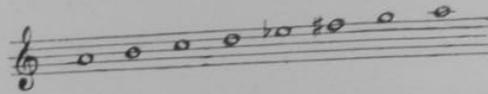
*Gamme chromatique orientale*  
*(Système disjoint)*

Χρωματική ανατολική κλίμαξ  
κατά το διεσπασμένον σύστημα



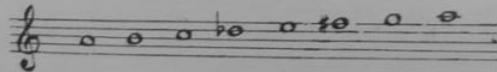


On retrouve également cette gamme dans la musique populaire. Il n'est pas facile de déterminer le genre des tétracordes qui la composent. Elle semble dériver cependant de la gamme hypodorique avec une altération diésée au 6ème degré :

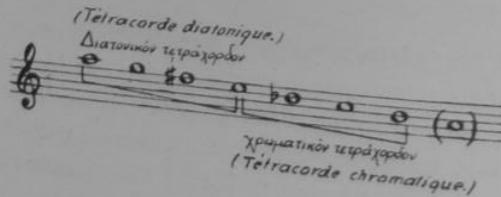


Ce qui la différencie de la gamme à caractère hypodorien qui a une altération diésée au 6ème degré (fa dièse) c'est qu'elle possède, en plus, une altération bémolisée au 5ème degré (mi b).

Dans la musique populaire il est rare de rencontrer d'autres gammes provenant d'une altération de la gamme hypodorique dont la quarte soit diminuée et la sixte, habituellement majeure, dans un sens ascendant seulement.



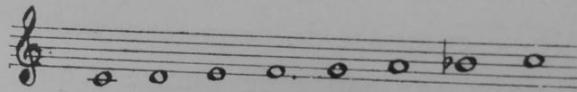
Si nous voulions définir la formation de cette gamme suffisamment empreinte de caractère oriental, et nous servir de la terminologie technique des anciens grecs, nous dirions qu'elle se compose de deux tétracordes conjoints dont le supérieur est diatonique de la 3ème espèce et l'inférieur chromatique dorien (en prenant le re bémol pour le do dièse).





Une autre gamme que l'on rencontre plus rarement dans la musique populaire grecque est celle qui dérive de la gamme lydienne dont le 7ème degré est altéré par un bémol. Nous retrouvons aussi ce bémol dans la gamme relative hypolydienne, avec une altération bémolisée au 4ème degré et qui équivaut à la gamme majeure européenne.

29



Il n'est pas rare que la mélodie populaire grecque touche aussi à des notes qui appartiennent à d'autres gammes que celles déjà énoncées, mais qu'il est difficile de définir. J'aurais, néanmoins, l'occasion de m'y référer dans les annotations et les commentaires qui, dans ce recueil, accompagnent les chants et les danses populaires.

83

Adagio

b

Cataluña

A les au - res — pre - su - ro - ses —  
 — pu - ja pe - sos, — bai - xa bos - ses; —  
 — tú, be - tai - re, — fes cor - re' l rem  
 que si no t' a - fa - nyes — et despat - xa - rem.

A les aures presuroses  
 puja pesos, baixa bosses;  
 tú, betaire, fes corre'l rem  
 que si no t'afanyes et despatxarem.

Allegro ♩ = 186

Extremadura

84

A - quí que hay pa-rras tam - bién hay  
Si — ven-drá el guar-da, y — no ha ve -  
u-vas. To-da la — noche han andado a las — más ma-du-ras.  
ni-do y he co-gi - do y te trai-go las — que he po-di-do.  
Due - ño a-do-ra-do, dá - me la ma-no, que — no soy  
tu - ya, que — soy de un gua-po que an - da en la  
su — som-bre-ri-yo ga - lo - ne -  
guerra que rendi - da me tie-ne su es-ca-ra-pe-la  
a-do. ¡Vivan los — ca - za - do-res del — Rey Fernando!  
¡Vi - va y no mue-ra! Don-de no hay — ca - za -  
do-res no hay co - sa bue-na.

Aquí que hay parras, también hay uvas.  
Toda la noche han andado a las más maduras.  
Si vendrá el guarda, y no ha venido  
y he cogido y te traigo las que he podido.  
Dueño adorado, dame la mano,  
que no soy tuya,  
que soy de un guapo que anda en la guerra,  
que rendida me tiene su escarapela,  
su sombreriyó galoneado.  
¡Vivan los cazadores del rey Fernando!  
¡Viva y no muera!  
Donde no hay cazadores  
no hay cosa buena.

# HYMNE NATIONAL ANGLAIS.

(GOD SAVE THE QUEEN.)

Andante.

N<sup>o</sup> 2.

This system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante.' and the dynamic is 'f'. The music begins with a half note chord in the right hand and a quarter note in the left hand. A first ending bracket spans the first two measures, followed by a double bar line and a second ending bracket for the next two measures. A 'Ped.' marking is placed below the first measure, and an asterisk is placed below the second measure.

Ped. \*

This system continues the piece with two staves. It features a first ending bracket for the first two measures and a second ending bracket for the next two measures. The dynamic is 'f'. 'Ped.' markings are placed below the first and third measures, with an asterisk below the second measure.

Ped. f \*

Ped. \*

This system concludes the piece with two staves. It features a first ending bracket for the first two measures and a second ending bracket for the next two measures. The dynamic is 'ff'. A 'Ped.' marking is placed below the third measure, with an asterisk below the fourth measure.

ff Ped. \*

# HYMNE NATIONAL AUTRICHIEN.

Nº 6.

Adagio.

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. Each system contains a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The first system begins with a forte (*f*) dynamic and a pedaling instruction (*Ped.*). The second system features a piano (*p*) dynamic. The third system returns to a piano (*p*) dynamic. The fourth system is marked fortissimo (*ff*) and includes multiple pedaling instructions (*Ped.*) and asterisks (\*). The fifth system is marked forte (*f*). The sixth system concludes with a forte (*f*) dynamic and a final pedaling instruction (*Ped. f*). The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

# Del Cancionero de Pedrell :

## 257) Canción

*Asturias*

*Recogida por  
Don R. Menéndez Pidal*

Moderato

Dime ar-ti-lla - ri - to, di - me donde vas. Yo me voy al

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of two staves: a treble staff on top and a bass staff on the bottom, both in 3/4 time and G major (one sharp). The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a simple, folk-like style with a moderate tempo. The first staff contains the melody, and the second staff contains the harmonic accompaniment. The score is divided into measures by vertical bar lines. There are some slurs and accents in the notation.

mo-ro con mi ca-pi - tan á pre - pa - rar los ea -

dim.

ño-nes, ——— bombas pa - ra dis - pa - rar ———

— Es - pa-ña pro - mete que han de profe - sar la fedeleris -

tiano y almoro matar: ya no se pa - sa Ba - yo - na ya

dim.

no, ya no, se pue de pa sar. ———

# Sota Sant Llorenç

Harmonització: Santi Riera

The musical score is written in G major and 3/4 time. It consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are in Catalan. The first system starts with 'So - ta Sant Llo - renç he per - du - des les sa - ba - tes, so - ta'. The second system continues with 'Sant Llo - renç he per - du - des les sa - ba - tes, les sa - ba - tes són'. The third system has 'vos - tres So - ta l' o - ran - ger la mi - a - mor que m'hi es -' and 'Sant Llo - renç és meu. So - ta l' o - ran - ger la mi - a -'. The fourth system concludes with 'pe - ra, so - ta l' o - ran - ger la mi - a - mor que m'hi vol bé.' and 'mor que m'hi es - pe - ra, so - ta l' o - ran - ger que m'hi vol bé.'

2. Sota Sant Llorenç  
he perdudes les calcetes (bis)
3. Sota Sant Llorenç  
he perdut els calçons (bis)
4. Sota Sant Llorenç  
he perduda la samarra (bis)

# La Mare malalta

Tranquil

*p* *misteriosament*  
Decli.nael Sol, la .llu.na es al .ta y entre per .  
De .cli.nael Sol, su .be . la . Lu . na rompien.do .

fums la tar . de cau. El cel es blau y es . tas ma . lal . ta  
de . u . na nu . be el tul , que a sul el cie lo! Tu es tas ma . la!

*un poc mogut*  
Guay ta, ma . re . ta, el cel es blau. La ca . der . ne . ra  
Mi . ra, ma . dre el cie . lo es tá a . sul. A quel jil . gue . ro

can . tay sal . ta y't sem . bla dir son re . fi . let  
can . tay sal . ta y en su can . tar de cirquiere

Andante

Tens un fillet y es . tás ma . lal . ta...? Ma . re ta, ¿ho sents? tens un fi .  
Tie . nes un hi . jo y es . tas ma . la...? Lue . go lo vuel . ve a . re . pe .

*un poc mogut*  
llet *mf* Po sa'm un bes en ca . da gal . ta y els  
tir Da . me un be . so en ca . dame . ji . lla

*cres . cen . do*  
mals ple . gats s'en a . ni . rán ¡t'es . ti . mo tant y es . tás ma .  
y tus ma . les to . dos i . rán ¡Te quie . rò mu . cho, mu . cho,

Lento

*ff*  
lal . ta Ma . re . ta, ¿ho veus? t'es . ti . mo tant!  
ma . dre! si es . tás ma . la te quie . ro más!



**Un libro de B. Cateura de hace 100 años que enseña a tocar la bandurria con las técnicas de púa y contrapúa detalladas , así como el fraseo y los arrastres. Demuestra que en España ya existía una escuela de tocar los instrumentos de cuerda tañida populares, como la bandurria, mucho antes de aparecer la guitarra eléctrica**

## ALZA-PÚA.

Así se denomina el movimiento de la mano derecha, al herir alternativamente y con igual vigor, una nota ó púa directa y otra á púa indirecta.

Se recurrirá únicamente á ella cuando la velocidad de un pasaje no permita la ejecución á púa directa.

La primera nota de cada parte, salvo raras escepciones, debe ejecutarse á púa directa, y si hubiere una ó mas pausas, se ejecutará á púa directa ó indirecta según corresponda para que la primera nota de la parte siguiente resulte á púa directa.

Indícase la púa directa con este signo  y la indirecta con este otro  colocados encima de la nota que ha de sufrir su efecto.

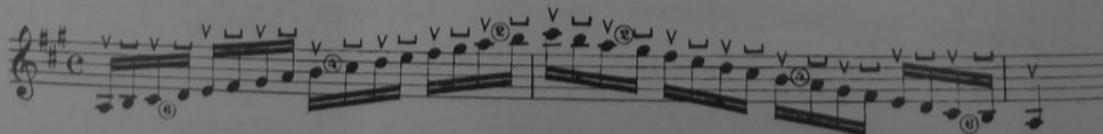
No todo el estudio en el Alza-púa, reside en la mano derecha, pues tambien la izquierda aplicando *equísonos* en tiempo y lugar oportunos facilita extraordinariamente la ejecución.

La principal dificultad consiste en el cambio de cuerda ó sea en el pase de una cuerda superior á otra inferior y vice-versa.

La regla que debe aplicarse para salvar este inconveniente es como sigue.

Para pasar de una cuerda superior á otra inferior se tomará la primera nota de la inferior á púa indirecta, y para pasar de una inferior á otra superior se tomará la primera nota de la superior á púa directa, lo que se consigue preparando convenientemente los pasajes por medio de los equísonos.

Así por ejemplo en esta escala:



aplicamos tres equísonos; el primero en el Do # que en vez de ejecutarlo en la quinta al aire lo hacemos en el 5º traste de la sexta para pasar á la quinta, tomando el Re á púa indirecta; el segundo en el Si que en vez de ejecutarlo en la tercera al aire, lo hacemos en el 5º traste de la cuarta para pasar á la tercera, tomando el Do # á púa indirecta; y el tercero en el La que en vez de ejecutarlo en la prima al aire, lo hacemos en el 5º traste de la segunda para pasar á la prima, tomando el Si á púa indirecta.

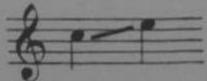
De iguales equísonos nos valdremos, para hacer la escala descendente á fin de que el pase de una cuerda á otra resulte á púa directa.

Es de advertir, que cuando coincide el pase de una cuerda superior á otra inferior, con la primera nota de un grupo, se puede atacar la cuerda inferior á púa directa.

A semejanza del trémolo ha de estar suelta y flexible la muñeca y un tanto inclinada la punta de la púa, hácia la puente.

## ARRASTRE.

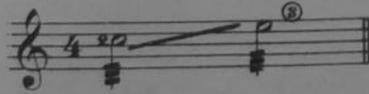
Este efecto, propio de los instrumentos de cuerda con mango, es parte poderosa para la expresión.

Se indica por medio de una barrita entre dos notas  y se produce recorriendo con el dedo que pisa la primera nota, los trastes que median hasta encontrar la segunda en la misma cuerda, haciendo la presión necesaria para sostener el sonido durante el arrastre, sin interrupción.

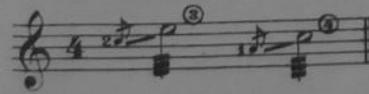
El arrastre puede ser ascendente y descendente y puede hacerse con mayor ó menor rapidez, á gusto del ejecutante.

La mano derecha obra según los casos; véanse los siguientes ejemplos.

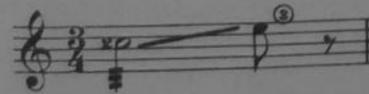
ARRASTRE ASCENDENTE.



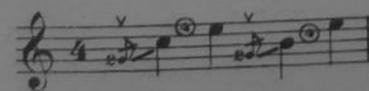
En este arrastre no debe interrumpirse el trémolo hasta haber ejecutado las dos notas.



En este, empezará el trémolo en la apoyatura deslizando rápidamente el dedo que pise, hasta el traste correspondiente á la nota principal.



En este, terminado el trémolo de la primera nota se ejecutará la segunda con solo el impulso del dedo que efectúe el arrastre.



Y en este, después de herida la apoyatura á púa directa, se hará la nota principal con solo el impulso del arrastre.

# Música del siglo XVI y XVII usada por R. Blackmore para tocar con instrumentos de esa época.

PAVANA VI

The image displays a musical score for a piece titled "PAVANA VI". The score is written on a single treble clef staff with a key signature of two sharps (D major) and a common time signature. The music is presented in five systems, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings (indicated by numbers 0-4). Dynamics such as "p" (piano) are used. The piece concludes with a double bar line.

# Luís de Milán

## AGORA VINIESE UN VIENTO VILLANCICO

Cpta Sec/1

Versión para canto y guitarra

por  
G. TARRAGÓ

Andante mosso M.  $\text{♩} = 64$

LUIS DE MILAN  
(Siglo XVI)

*mf*

Voz

A - go - ra - vi - nie - se un vien -  
Y - mehi - cie - se tan con - fen -

Guitarra

*mf*

to que me e - cha - se a cu - lla den -  
to

1 2

*cresc. molto*

tro. A - go - ra vi - nie  
Que mee - cha - se actu -

*cresc. molto*

seun vien - to tan bue - no  
lla den - tro en fal - das

1 2

co - mo que - rri - a ga.  
de - mi a - mi -

1ª vez

2ª crescendo

*f*

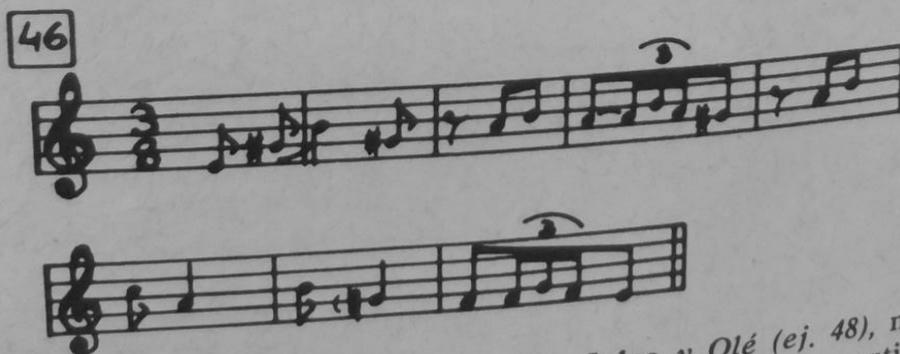
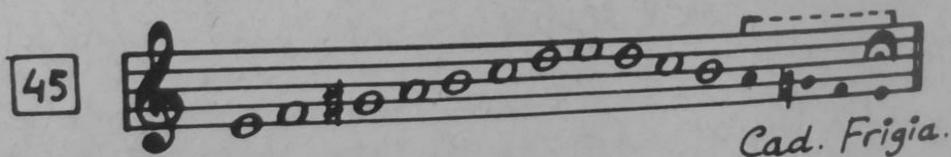


**Ejemplo de un buen libro de análisis musical, en este caso dedicado a las técnicas de composición de Joaquín Turina.**

## 2. El aspecto melódico

Las melodías de Turina se apoyan, en su mayoría, unas veces en un folklore imaginario, otras en un folklore traído de lejos, y finalmente se inspiran materialmente en el cancionero popular. Falla bebió más directamente del folklore gitano, Turina un poco de éste y más del folklore andaluz.

El aspecto modal es casi una constante, porque utiliza mucho la llamada «cadencia andaluza» La-Sol-Fa-Mi, tetracordo inferior del Dorio griego (deuterus auténticus gregoriano) o en su denominación pseudogriega de frigio. En los tratados tradicionales de armonía se llama «cadencia frigia» (ej. 45). Esta escala ascendente-descendente está en la base de muchas estructuras melódicas del cancionero popular español (canciones asturianas, castellanas, etc.), y de manera particular del andaluz, en donde es autóctona, siendo difundida a otras regiones de España por vías migratorias. Ver sino el Vito (ej. 46) o la Soleá Gitana *El amor*



es un bichito (ej. 47) o el Baile Jaleo y Olé (ej. 48), modo andaluz transportado, que según hemos dicho se extiende hacia otras regiones. Ver éste fenómeno expansivo en la

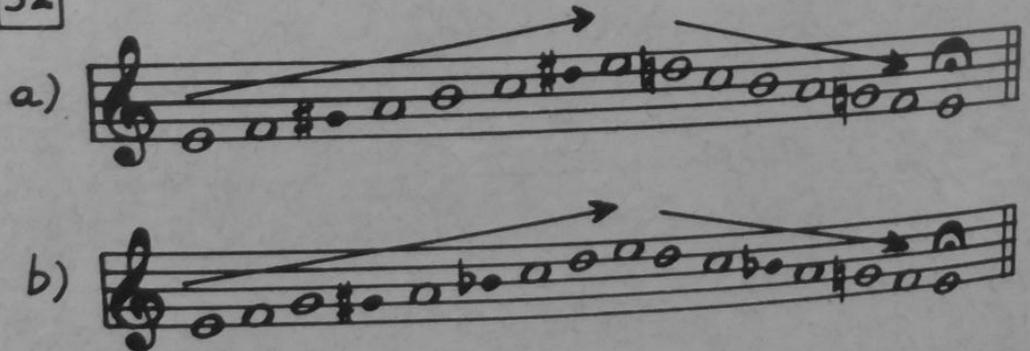
Por donde vemos la enorme influencia modal de Andalucía sobre gran parte del Cancionero popular español.

Los folkloristas enseñan que el andalucismo melódico suele circunscribirse a un ámbito reducido, que apenas sobrepasa la 5.<sup>a</sup>. Se insertan, de vez en cuando, intervalos de 2.<sup>a</sup> aumentada, como elementos orientales del género cromático. La influencia arábica, y un poco la judía, aportan a las melodías ciertos giros melismáticos, con sus típicos tresillos y ciertos reflejos bimodales u oscilaciones entre el mayor-menor, con la inserción de sonidos no temperados, como hace notar Christiane le Bordays <sup>1</sup>.

En esta atmósfera bimodal, con mezcla de modos gregorianos «arabizados», se desenvuelve la tonalidad de los cantos andaluces «aflamencados», de donde surge la armonización de la «cadencia andaluza», con su acorde final mayorizado. Todo ello es descrito por F. Pedrell en pocas palabras: «El ambiente armónico del Sur ibérico». Falla, en su escrito de 1922 sobre *El «Cante jondo» (canto primitivo andaluz)* <sup>2</sup>, está de acuerdo con estas influencias orientales y ámbitos melódicos, y creo que hace referencia a los frecuentes «jipíos» del cante, cuando habla de «el obsesivo y reiterado uso de una apoyatura superior o inferior».

Podemos aportar, pues, las escalas de tipo hispano-arábigo-andaluz (ej. 52, a y b).

52

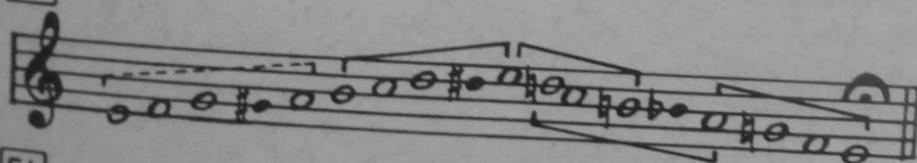


Evidentemente que se trata en a) de la escala doria-griega (= frigia), bajo el influjo del cromatismo oriental árabe y lo gitano; y en b) se observa la influencia del plagal deuterus (fa-mi-re-do-si), con su típica 5.<sup>a</sup> disminuida. Modo prácticamente rechazado en la música gregoriana.

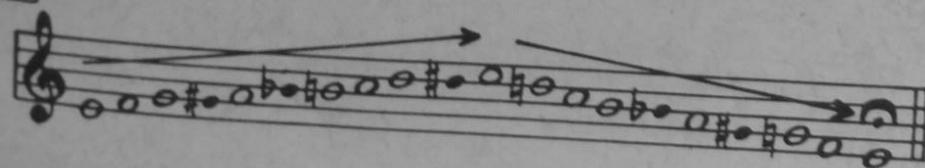
Podrían fundirse en una misma escala descendente, el pentacordo de 5.<sup>a</sup> justa y de 5.<sup>a</sup> disminuida (*ej.* 53); y estoy tentado de detectar en ella los tetracordos disjuntos mi-la y si-mi en el ascenso y mi-si, la-mi en el descenso. El si b nos trae a la memoria el tetracordo «conjunto» del sistema griego, en que sobre la «messe» (la) se superponen la nota inferior y superior de ambos tetracordos, formándose el nuevo tetracordo modulante de idéntica modalidad re-do-si b-la. Como dirían los gregorianistas, se ven las huellas del tetracordo o exacordo del si b y del si  $\flat$ .

En los cantos andaluces más o menos afluencados, no es raro ver en la caída melódica el sol #, integrado en el acorde final modal mi-sol #-si-mi de la guitarra. Teniendo ésto en cuenta, podríamos establecer una escala general con las alteraciones orientalizantes (*ej.* 54), que abarcaría todo lo andaluz-flamenco. Las notas en negrillas indican los sonidos introducidos en los trazos melódicos ascendentes y descendentes, y que aparecen frecuentemente a modo de bordaduras o floreos, y escapadas o apoyaturas en los «hipíos».

53



54



Hago estas disquisiciones, porque creo que nos harán falta para entender la melodía turiniana. Pero, antes, veamos de la mano de A. Salazar, qué aptitud puede adoptar

reducción armónica podría ser la del *ejemplo 89*, eliminando el si b (= 6.<sup>a</sup> añadida sobre T) del acorde re b-fa-la b y el acorde bordadura (do-mi-sol), del primer compás, la apoyatura si b y la bordadura fa del segundo compás, la nota de sustitución fa por sol, así como los acordes cromatizados sobre el III<sup>o</sup> y V<sup>o</sup> ambos (con función de subdominante modernista), del compás cuarto, y por último el acorde del sexto. Tendríamos así el esquema armónico básico de la armonía tonal, desplegando los acordes en disposiciones

**89** Esquema armónico

The musical notation for Example 89 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Vertical dashed lines divide the music into measures. Chords are indicated by letters and symbols:  $b\bar{e}$ ,  $b\bar{g}$ ,  $b\bar{o}$ ,  $\#g$ ,  $b\bar{e}$ ,  $b\bar{g}$ ,  $\#g$ ,  $b\bar{o}$ ,  $b\bar{e}$ ,  $b\bar{g}$ ,  $\#g$ ,  $b\bar{o}$ . Below the staves, a harmonic scheme is written:  $T \rightarrow D^2 \rightarrow D^2 \rightarrow \text{III} \begin{smallmatrix} 7 \\ \# \end{smallmatrix} \rightarrow D^9 \rightarrow T - \text{S VI}$ . The  $\text{III} \begin{smallmatrix} 7 \\ \# \end{smallmatrix}$  is positioned under the fourth measure, and the  $b\bar{o}$  and  $b\bar{g}$  are positioned under the sixth and seventh measures respectively.

más académicas (*ej. 90*). Ver este otro fragmento de «La Murciana Guapa» en *Mujeres Españolas* (*ej. 91*), en el que las disposiciones y supresiones de la sensible de la D. 7, la 6.<sup>a</sup> añadida sobre T y el acorde del III<sup>o</sup> > cromatizado, en función de una subdominante modernista, viene a presentar, como en el ejemplo anterior, una lectura aparentemente compleja o equívoca a primera vista, por causa de

**90** Esquema académico

The musical notation for Example 90 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Vertical dashed lines divide the music into measures. Chords are indicated by letters and symbols:  $b\bar{e}$ ,  $b\bar{g}$ ,  $b\bar{o}$ ,  $\#g$ ,  $b\bar{e}$ ,  $b\bar{g}$ ,  $\#g$ ,  $b\bar{o}$ . Below the staves, a harmonic scheme is written:  $T - D - D \begin{smallmatrix} 7b \\ 5b \end{smallmatrix} - \text{III} \begin{smallmatrix} 7 \\ \# \end{smallmatrix} - D^7 - T - \text{S} \begin{smallmatrix} 7 \\ \# \end{smallmatrix} - T$ . The  $\text{III} \begin{smallmatrix} 7 \\ \# \end{smallmatrix}$  is positioned under the fourth measure, and the  $\text{S} \begin{smallmatrix} 7 \\ \# \end{smallmatrix}$  is positioned under the seventh measure.

§ 165. *Armonizar es crear* la armonía para una melodía determinada. Ello supone la elección de los acordes que deben constituir dicha armonía y la realización de los mismos conforme con las normas referentes al particular.

La *armonización* tiene, como la *realización*, sus reglas o normas propias.

La armonización de una melodía determinada puede ser (si la melodía se presta a ello) considerando dicha melodía como cualquiera de las partes armónicas que intervienen conjuntamente. Así, en una armonización a cuatro partes, puede ser considerada *como Soprano, como Contralto, Tenor o Bajo*. Mas los trabajos de armonización se limitan, generalmente, en el estudio de la Armonía, a la armonización de *Sopranos (Tiples) y Bajos* dados (2). A esta práctica nos sujetaremos.

§ 166. Toda nota tiene una *triple* capacidad armónica, puesto que puede ser armonizada como *fundamental, 3.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup> de un acorde tríada*. Así, la nota *do* puede ser armonizada :

## XIV. Armonización de canciones populares. Movimiento de las voces

A fin de practicar adecuadamente los medios técnicos que los anteriores capítulos ponen en nuestras manos, vamos a armonizar unas cuantas canciones populares. Con el margen de libertad que se concede ya en estos ejercicios, los alumnos podrán manifestar su fantasía y gusto personal. Aunque conviene estimularlos, previamente se hace necesario insistir una vez más sobre ciertas cuestiones relacionadas con la marcha de las voces, pues si bien esto, en rigor, pertenece al contrapunto, está indisolublemente ligado a la armonía práctica, y hay que enfocarlo forzosamente según las reglas, en cuanto se deja lo puramente teórico y la mera conexión esquemática de acordes. Empecemos con la siguiente melodía :

The image shows a musical score for a vocal melody and its accompaniment. The melody is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The accompaniment is written on a bass clef staff with the same key signature and time signature. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with a final note marked with an 'x'. The accompaniment consists of a few chords and notes.

(\*) No es raro que en un acorde se simultaneen la alteración cromática de un grado cualquiera y su forma natural o diatónica :

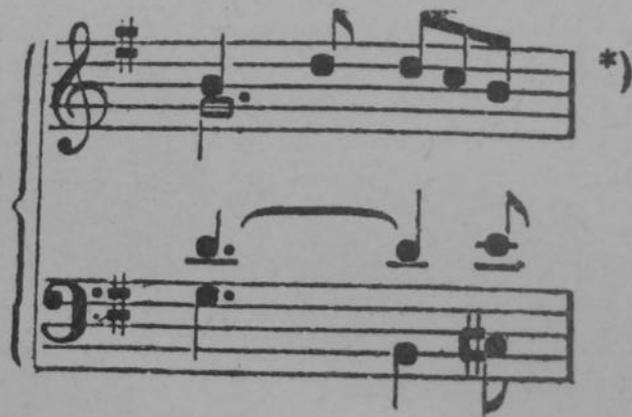
The image shows a musical score for a piece by Bizet. The score is written on two staves, a treble clef staff and a bass clef staff, with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. The melody is written on the treble staff and the accompaniment on the bass staff. The name "BIZET" is written to the left of the staves.

Veamos ahora las observaciones que esta melodía sugiere.

Su base armónica es sencilla en extremo: tónica y dominante alternan con regularidad; la subdominante con 6.<sup>a</sup> añadida interviene en la cadencia (penúltimo compás) reforzando su efecto conclusivo.

Hay que señalar, en primer lugar, las notas extrañas a la armonía que aparecen en el tiple (*notas de paso* exclusivamente). En seguida conviene proyectar el bajo, procurando obtener un trazado flúido y melódico con la intervención de *acordes de sexta* y *de quinta y sexta*. La repetición inmediata de sonidos tras la línea divisoria de compás, produce en el bajo un penoso efecto de traba, de estancamiento, y por esta razón hemos anticipado el *sol* (tónica) en el tiempo fuerte del último compás, combinándolo con la dominante ( $V^7$ ), cuya

fundamental aparece luego en tiempo débil. — La dominante aparece en el cuarto compás como acorde de *cuarta y sexta* ( $\times$  V); las voces interiores efectúan un rodeo antes de resolver, permaneciendo inmóvil el bajo. Éste repite el ritmo de dicho rodeo en el último compás; la adaptación del octavo compás al cuarto puede considerarse casi obligada por la correspondencia rítmicoformal que existe entre ambos compases. — Para conseguir mayor vivacidad en el movimiento de las voces, en el segundo compás se ha hecho caso omiso de la antigua regla que exige mantener la nota común en la misma voz. Si en el tercer compás hubiésemos conducido el bajo de paso por *do #*, se habría producido con relación al tiple lo que se llama una *falsa relación* (do - do #):



This image shows a handwritten musical score for piano, consisting of three systems of two staves each. The music is in G major (one sharp) and 6/8 time. The notation includes various note values, rests, and slurs. There are two 'x' marks above the treble staff in each system, likely indicating fingerings or specific performance instructions. The first system starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The second system continues the piece with similar notation. The third system concludes the piece with a final cadence. The handwriting is clear and legible, typical of a composer's manuscript.

Ante todo, resalta la necesidad de animar el movimiento de las voces inferiores o del bajo, para salvar el silencio de la melodía en el cuarto compás. (Véase la segunda armonización.) Es preciso tener en cuenta que, debido a la anacrusa del primer compás, el último resulta, en cierto modo, disminuído de una corchea, y siendo así, no podrá efectuarse en el octavo compás, por tanto, la réplica melódica del bajo del cuarto compás, como lo pide la correspondencia rítmica, porque el motivo melódico que en ella aparece (derivado a su vez de la progresión que realiza el contralto en la segunda) gravita hacia un tiempo fuerte y exigiría, por tanto, un compás suplementario.

En consecuencia, deberemos sustituir la repetición del cuarto compás por un motivo rítmico diferente:

The image displays two systems of musical notation in 6/8 time. The first system consists of two staves: a treble clef staff (upper voice) and a bass clef staff (bass). The treble staff begins with a melodic line starting on a dotted quarter note, followed by eighth notes. The bass staff begins with an anacrusis (marked with an 'x') and continues with a melodic line. The second system also consists of two staves. The treble staff continues the melodic line with an anacrusis. The bass staff features a more complex rhythmic pattern, including a bracketed section that suggests a specific rhythmic motif or a correction to the previous system's bass line. Both systems include various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.



En el primer compás y en los posteriores el tenor lleva un movimiento paralelo al tiple ; semejante paralelismo en intervalos de sextas o de terceras produce generalmente un agradable efecto. — En el cuarto compás fué preciso doblar la quinta a fin de evitar octavas paralelas con el bajo. — El movimiento contrario de las partes superiores, con relación al bajo, no es posible siempre.

En las partes las melodias

# LABORDETA

## TU CANTARAS POR TODOS

51

Letra de MIGUEL LABORDETA

Música de JOSE ANTONIO LABORDETA

Moderato

*mf*

2° Si m

2° Si m 7

3

Mi m 7

Fa# 7

2° Si m

2° Si m 7

3

Mi m 6

Si m

Re

3

Mi m

rall.

La

2° Mi m 6

2° Fa# 7

2° Si m

2° Si m 7

2° Mi m 6

2° Fa# 7

pesante

a tpo.

Tú can- ta- rás por to- dos, —

2° Si m

2° Si m 7

Mi m 6

Fa# 7

Mi m 6

Fa# 7

por los muer- tos por los vi- vos, —

2° Si m

2° Si m 7

Mi m 6

La 7

Re

2° Si m

cer,

por los que son co- mo tú,

Zaragoza (España).

17

Mi m 6      2º Fa # 7      Si m      2º Si m 7

por los que no en-tien-den y te o- dian. *mf*

Mi m      2º Fa # 7      2º Si m      2º Si m 7      2º Mi m 7 Fa # 7      Si m      2º Si m 7

*Recitado.*- Pues son los más los que se reconocerán en ti

Mi m 7      2º Fa # 7      2º Si m      2º Si m 7      2º Mi m 7 Fa # 7      Si m      2º Si m 7

un lejano día. los que protestan y aman y combaten y los demás, aquellos

Mi m 6      2º Si m      Re      3º Mi m      La

que te han hecho la canción de tus labios apretados, tu soledad, tu infierno,

Mi m      2º Fa # 7

tu camino, *Cantado.* el ca mi- no de to-dos los de-

Mi Fa#7 Si

más, aun- que e- llos mis- mos no lo se- pan, des-

2° Si#7 dis 4° Do#m 2° Fa#7

pre- cien el sa- cri- fi- cio de tu o- fren- da, al- quien te lo a- gra- de- ce-

2° Si Mi 2° Si #8 Ftas.

rá con ma- ti- na- les lá- gri- mas,—

Mi Si

te ren- di- rá tri- bu- to — den- tro de cien

2° Fa#7

a- ños, cuan- do to- dos sea- mos pol- vo de ca-

# CRONICAS DE PALETONIA

Letra y Música de JOSE ANTONIO LABORDETA

*Allegretto*

The musical score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a tempo marking of *Allegretto*. The melody consists of eighth and quarter notes. Chord diagrams are provided above the staff at various points, labeled with chord names: Mi m, Si 7, Mi m, Si 7, Mi m, Si 7, Mi, and Mi. The lyrics are written below the staff, with some words in parentheses. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Chord diagrams and labels: Mi m, Si 7, Mi m, Si 7, Mi m, Si 7, Mi, Mi.

Lyrics: A- pe- nas

Chord diagrams and labels: Fa# m 7, Si 7.

Lyrics: sie- ran diez yo- cho los pa- le- to (o) (o) (o) (o) (o)

I  
Mi

Si 7

II  
Mi

Mi 7

La

nes. A- nes. Pe- ro hi- cie-  
pue- bli-

Mi

Si 7

ron de es- ta tie- rra u- na tie- rra sin ra-  
cos sin mu je res sin mo ces y sin va

I

II

Mi

Si 7

Mi

Mi 7

Mi

Re 7

Sol

z- (o) nes, sin nes. Co- gie- ron a los fa-  
ro- (o)

La m 7

Re 7

Sol

Re 7

ble- sos de la al- ta Fa- bla- do- lo- (o)

Sol

Sol 7

Do

Sol

nia y jun- to a los ki- lo- va- tios los ven-

den a Ca-ta-lo-(o)-nia, y aho-ra, el fa-ble-so La-  
 rré-(és), por no de-cir no diu re  
 (e) es. Val de l'A-  
 in-sa, val de Xis-tau, por quan-to tiem-pos es-táis ca-  
 llaus.

Al CODA

Al  $\text{♩}$  2 veces repitiendo y salta a CODA

A-  
 A-

C O D A

*mf* Cam-po de Bor-ja, tie-rra de Cas-pe, da-ros la

*f* ma- no con-tra es-te a-ta-que. Val de l'A-in-sa, val de Xis-

*ff* tau, por cuan-to tiem-po os es-táis ca-llaus.

### COPLAS DE PALETONIA

I

Apenas si eran diez y ocho los paletones | bis  
 pero hicieron de esta tierra  
 una tierra sin razones,  
 sin publicos, sin mujeres,  
 sin mocés y sin varones.

Cogieron a los fablesos  
 de la alta Fabladolonia  
 y junto a los kilovatios  
 los venden a Catalonia,  
 y ahora, el fableso Larrés,  
 por no decir  
 no diu res.

# ABRI TODAS LAS PUERTAS

Letra y Música de JOSE ANTONIO LABORDETA

Andantino *Sib* *Mib* *Fa 7* *Sib*

*Sib* *Mib* *Fa 7* *Sib*

*Sib*

A bri to-das las puer- tas cuan- do sehi- zo la

*Mib* *Fa 7*

luz, re- co- rri los des- va- nes, tam- po- coes- ta- bas

*Sib* *Do m* *Fa 7* CODA

tú: pe- que- ña dul- ce tris- te y her- mo- sa li- ber-



Sib



3° Sol m



4° Lab

tad. *f* *p*

Con qué pa-la-bras  
En que san-gre ver-



3° Sol m



4° Lab

*f* *p*

nue-vas  
ti-da

ha-bri-a que lla-  
ha-bri-a que bus-



3° Sol m



Fa



Fa 7

*f* *p*

mar-te.  
car-te,

So-bre qué mu-ros  
y en qué o-jos de es-



Sib



Re 7

te-nues ha-bri-a que es-cri-bir-te \_\_\_\_\_ y en  
pan-to ha-llar tu so-le-da-dad. \_\_\_\_\_ So-



Sol m

que pai-sa-je o-cul-to ha-bri-a que es-pe-rar \_\_\_\_\_ tu  
bre que ri-o in-cier-to ha-bri-a que es-pe-rar \_\_\_\_\_ tu

Sib Re 7

re-gre-so al ho-gar, pe-que-ña li-ber-  
re-gre-so al ho-gar, pe-que-ña li-ber-

I 3° Sol m II 3° Mi b

tad. tad.

3° Dom Fa 7 Sib

Gri-De-

Al  $\frac{3}{8}$  2 veces y CODA

Sib 3° Dom Fa 7

Pe-que-ña, dul-ce, tris-te y her-mo-sa li-ber-

Sib 3° Mi b Fa 7

*mf*

Sib 3° Mi b Fa 7 Sib

*rall.* *pesante sfz*

# COPLAS DEL TION

5

Letra y Música de JOSE ANTONIO LABORDETA

Allegretto  
tranquilo

Si 7 Mi Si 7 Mi Si 7

Mi Si 7 Mi

Si yo en-

Si 7 Mi

con- tra-se u- na mo- za, que se qui- sie-

Si 7 Mi

ra ca- sar me que- da- rí- a en el

Si 7 Mi

va- lle y me pon- drí- a a la- brar

cri- a- ria- mos sie- te

tres co-chi- nos, dos mo- cés

y u- na mo- ce- ta es pi- ga- da

mi mu- jer.

Mi Mi Mi Re 7

Pe- ro di- ce la ti An- to- na

Sol (Sol) Re 7

cuan- do nos ve de plan- tón

Sol Do

el Ma- ria- no va

Sol Re 7 CODA Sol Si 7

cu- ra y tu Mi- guel "pa" ti- on.

Mi

En las Ha-ce Al i-

Al  $\frac{3}{8}$  3 veces y salta a CODA

Sol Do Sol

on. En la ca- ma de mi ca- sa

Re 7 Sol

pa- ra no ser mas ti- on.

COPLAS DEL TION

I  
Si yo encontrase una moza  
que se quisiera casar  
me quedaría en el valle  
y me pondría a labrar;  
criaríamos siete vacas,  
tres cochinos, dos mocés  
y una moceta espigada  
que ayudase a mi mujer.  
Pero dice la tía Antona  
cuando nos ve de plantón:  
el Mariano va pa' cura  
y tú, Miguel, pa' tión.

II  
En las tardadas de otoño  
bajaríamos a Boltaña  
a ver las gentes del valle  
y comentar la campaña.  
Y cuando la nieve hiciese  
blanquear toda la sierra,  
pasaríamos largas horas  
asentaos en la cadera.  
El tío Moreno me mira  
y con aire socarrón  
murmura por entre dientes  
el Miguel va pa' tión.

III  
Hace tiempo que se marchan  
todas las mozas de aquí,  
se bajan a Barcelona  
y se ponen a servir.  
Dicen que aquí no se puede  
en este ambiente vivir,  
fregoteando todo el día  
y a trabajar y a parir.  
El señor cura me dice  
qué triste estás Miguelón  
te encontramos una moza  
o te quedas en tión.

IV  
Al igual que mis paisanos  
venderé toda mi hacienda,  
me bajaré a la ciudad  
y colocaré una tienda.  
Me aguantaré los modales,  
el ruido, la polución;  
todo antes de que me entierren  
solitario y de tión.  
Hay que ver qué dolor tengo  
por no encontrar solución  
en la cama de mi casa  
para no ser más tión. | Bis

# Black Sabbath

\* Gtr. 1 (dist.)  
 Rhy. Fig. 1 End Rhy. Fig. 1

*mf*

T  
A  
B

7 7 5 7 5 4 | 7 7 5 7 7 9 7 5 | 7 7 5 7 5 4 | 7 7 5 7 5 7 5

\* Bass arr. for gtr.

Gtr. 1: w/ Rhy. Fig. 1, simile

E5 D5 E5 G5 F#5 E5 D5 E5 N.C. E5 D5 E5 G5 F#5

**Moderate Rock** ♩ = 132 (♩ ♩ ♩)

B Asus4/B B

Gtr. 1 Gtr. 2

play 4 times

(Gtr. 1 cont. in slash)

Gtrs. 1 & 2 (dist.)

*f*

**Intro**  
 Moderately Slow ♩ = 102

A5 C5 A5 N.C. A5 C5 A5 N.C.

(harmonica) \* Gtrs. 1 & 2 (dist.)

*mf*

1/4 1/4

T  
A  
B

7 10 7 5 8 5 | 5 7 5 7 5 3 | 7 10 7 5 8 5 | 5 7 5 7 5 3 | 5 3

\* composite arrangement

A5 C5 A5 N.C. A5 C5 A5 N.C.

Gr. 1

A Bb A Bb A(b5)

Gr. 2 Rhy. Fig. 1 End Rhy. Fig. 1

**Intro**

Slow Rock ♩ = 68

(thunderstorm & church bells) approx. 35 sec.

G5 N.C. G5 N.C. G5 N.C.

Gr. 1 (dist.)

*mf simile on repeats*

**TAB**

*To Coda* ⊕

Rhy. Fig. 1 End Rhy. Fig. 1

*p w/ slight dist.*

**Verse**

Gr. 1: w/ Rhy. Fig. 1, 4 times

N.C.

I. What is this that

Faster ♩ = 126  
N.C.

G5

P.M.

Gm7 G Gm7

P.H.

1/4

full

full

Rhy. Fig. 3

End Rhy. Fig. 3

w/ heavy chords

# Páginas del método de guitarra de Joe Pass

Here is a line "translated" from thinking in G to thinking in D $\flat$ . In this particular example, thinking in D $\flat$  results in fewer accidentals, but that should not be your ONLY consideration. Think in terms of LOGICAL chord sequences: G7-5 to C, D $\flat$ 7-5 to G $\flat$ .

The first staff shows a melodic line in G major with the following chord sequence: G7-5, -9, +5, -5, +5, +9, -9, +5, -9. The second staff shows the same melodic line translated to D-flat major with the sequence: D-flat 7-5, -9, -5.

Some G7 lines. These fit G7+, G7-5, G7+5-9, etc. "Translate" each from G to D $\flat$ .

Some G7 lines. These fit G7+, G7-5, G7+5-9, etc. "Translate" each from G to D $\flat$ .

The first staff shows a G7-5 chord sequence in G major transitioning to a D-flat 7-5 chord sequence in D-flat major. The second and third staves show similar transitions with different melodic lines. The fourth staff shows a more complex melodic line with the same chord sequence transition.

Extend this chord scale:

**Muestra las escalas que usa en sus solos.**

Extend this chord scale:

Musical notation showing a G7-5 chord scale in G major (one sharp) and a Db7-5 chord scale in D-flat major (two flats). The G7-5 scale starts on G4 and ends on G5. The Db7-5 scale starts on D-flat4 and ends on D-flat5. Both scales are written in treble clef.

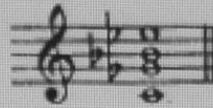
to this:

Musical notation showing extended G7-5 and Db7-5 chord scales. The G7-5 scale includes the 9th and 13th degrees. The Db7-5 scale includes the 9th and 13th degrees. Both scales are written in treble clef.

Two more examples. Try to play a chord with the melody, to help your ear, and resolve into an appropriate chord: G to C, D $\flat$  to G $\flat$ .

Musical notation showing two examples of extended chord scales. The first example shows a G7+5+9(-9) chord scale in G major, resolving to a C major chord. The second example shows a Db9(-5) chord scale in D-flat major, resolving to a G-flat major chord. Both scales are written in treble clef.

## CHORDAL THINKING



The chord shown above is Cm7-5. It is also Ebm6 or Ab9 with root omitted.  
When playing a line against that chord you can THINK in Cm:



or think in Ab: (note key signature)



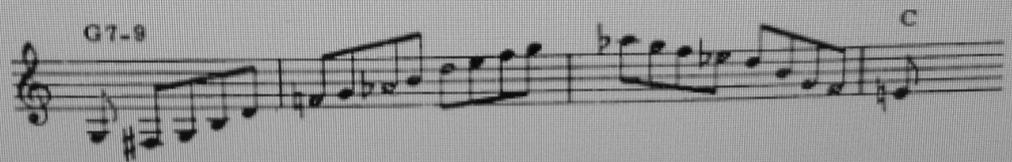
or in Ebm:



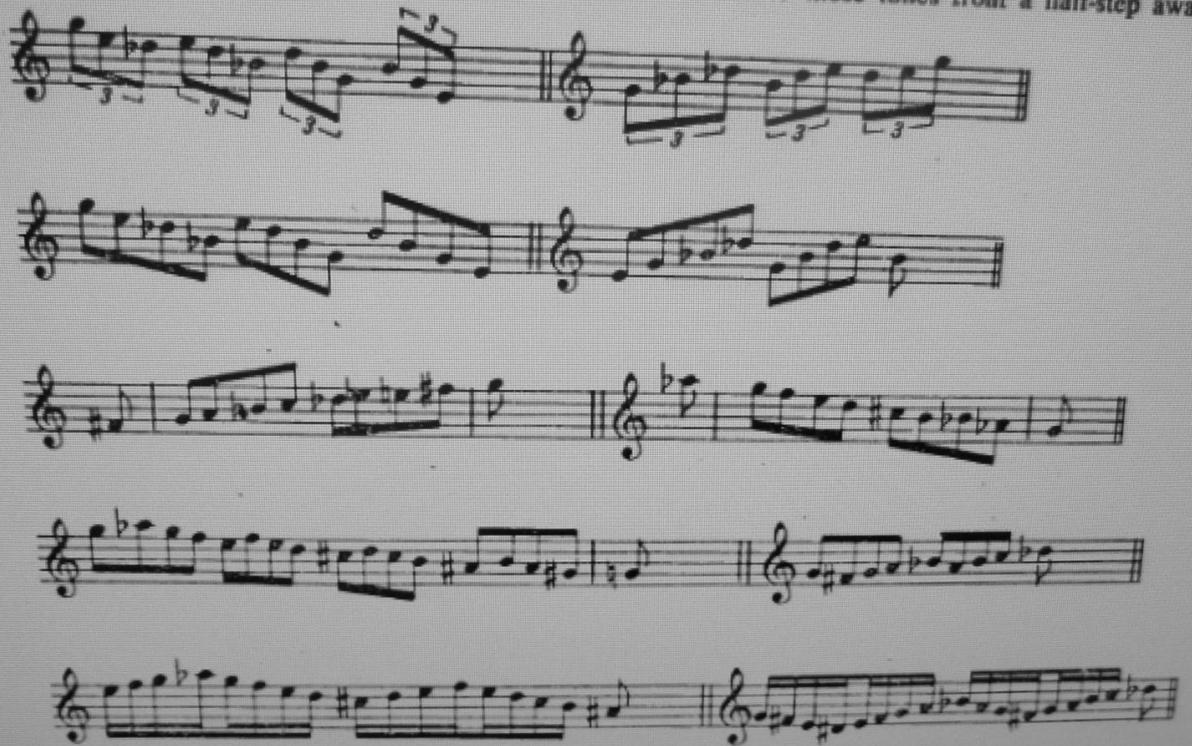
## DIMINISHED SUBSTITUTES



Notice the similarity between G7-9 and Ab°. Every 7-9 chord is (with root omitted) equivalent to a diminished chord one half-step higher. That is, diminished-sounding scales may be applied to 7-9 chords, and vice-versa.



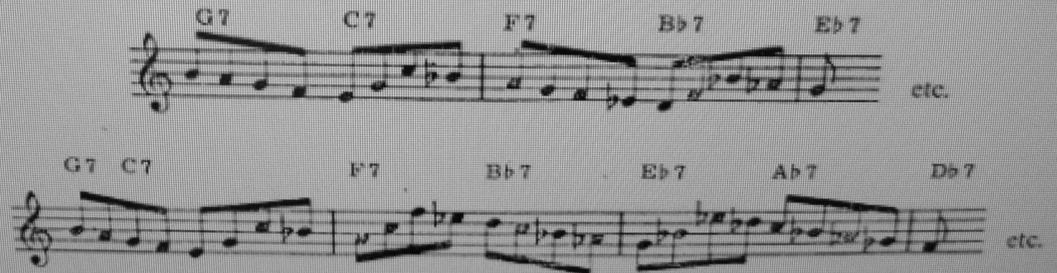
Here are five practice patterns, ascending and descending. The first two use only the tones of the diminished seventh chord. The last three involve "slurs" into those tones from a half-step away:



Extend these into longer lines. The last example (above) begins this next extension:



The same (or similar) phrase may be repeated through the chord changes:



### G to E7

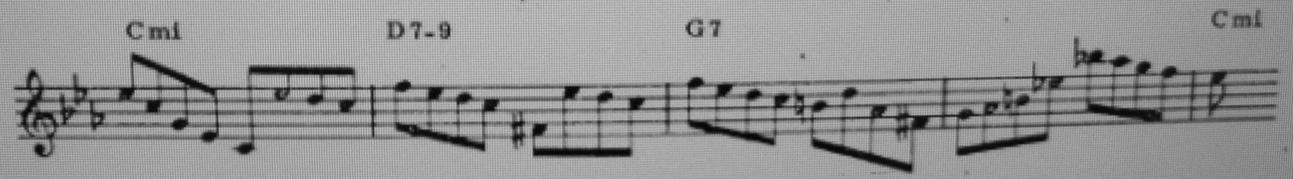


G7(-9) to Cm



A single staff of music in G major with a key signature of one flat. The first measure is labeled G7 and contains a descending eighth-note line: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The second measure is labeled Cm and contains a descending eighth-note line: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. A circled '9' is written above the G3 note in the second measure.

This same phrase appears in the 3rd and 4th measures, below:



A single staff of music in G major with a key signature of one flat. The first measure is labeled Cm and contains a descending eighth-note line: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The second measure is labeled D7-9 and contains a descending eighth-note line: D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3. The third measure is labeled G7 and contains a descending eighth-note line: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The fourth measure is labeled Cm and contains a descending eighth-note line: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. A circled '9' is written above the G3 note in the fourth measure.

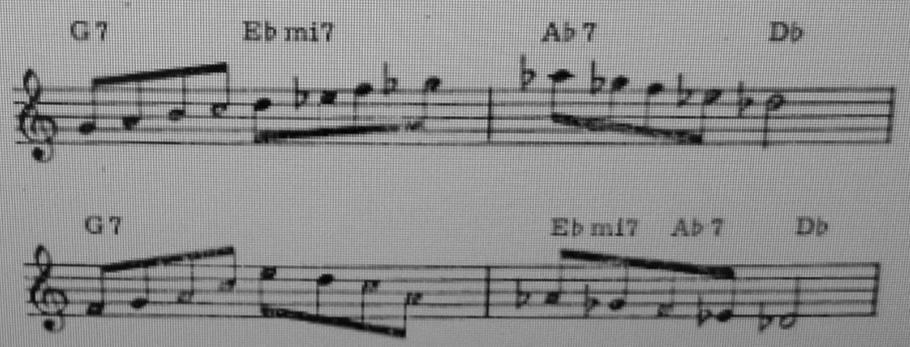
See what you can do by changing one or two notes:

G7 to Gb



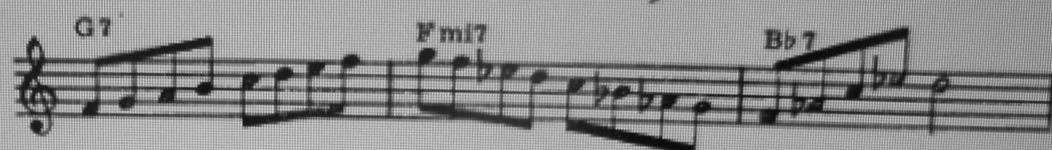
Two staves of music in G major with a key signature of one flat. The first staff is labeled G7 and contains a descending eighth-note line: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The second staff is labeled Gb and contains a descending eighth-note line: Gb4, Fb4, Eb4, Db4, Cb4, Bb3, Ab3, Gb3. Above the second staff, the labels Ab mi7, Db7, and Gb are written above the notes.

G7 to Db



Two staves of music in G major with a key signature of one flat. The first staff is labeled G7 and contains a descending eighth-note line: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The second staff is labeled Db and contains a descending eighth-note line: Db4, Cb4, Bb3, Ab3, Gb3, Fb3, Eb3, Db3. Above the second staff, the labels Eb mi7, Ab7, and Db are written above the notes.

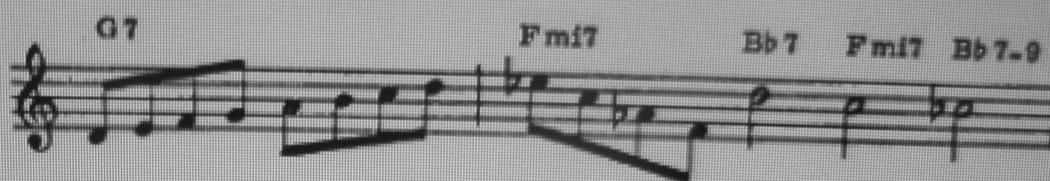
G7 to Bb7



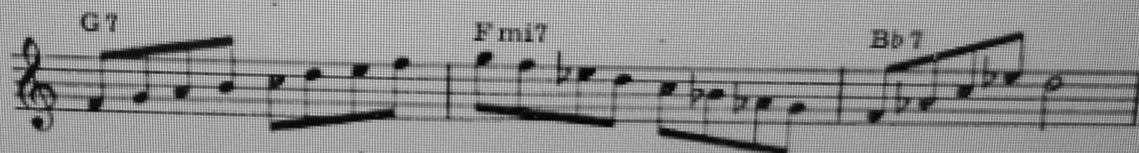
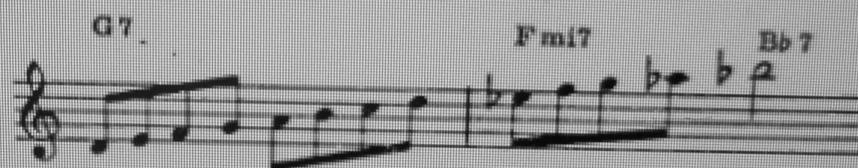
Flat B, E and A in the first measure (above) for Fm7 to Bb7



G7 to Bb7 (End on different chord tones for Bb7-9, etc.)



G7 to Bb7 (Try using Bb, Eb, Ab in the first measure for Fm7 to Bb7)



## "LEAD-IN" NOTES

In the transition from one chord scale to another, there is a "lead-in" note which signals the point of departure from the preceding chord, and implies the sound of the chord to follow.

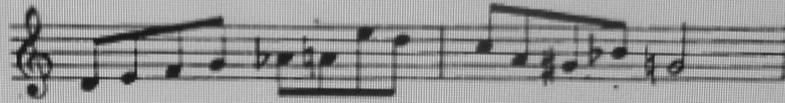
In each of these examples, the "lead-in" is the first note in the second measure:

The image displays four musical examples, each consisting of a two-measure phrase on a treble clef staff. The first measure of each phrase is in a specific chord, and the second measure begins with a "lead-in" note that signals the transition to a new chord. The examples are as follows:

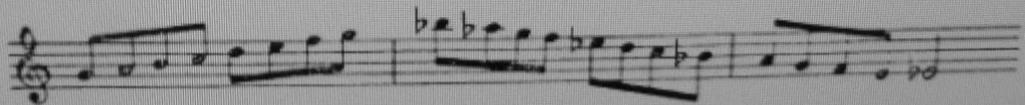
- G to Eb:** The first measure is in G major. The second measure begins with a lead-in note of F $\sharp$  (the 7th of G), followed by notes that imply the Eb major chord.
- G7 to Ab:** The first measure is in G7. The second measure begins with a lead-in note of B $\flat$  (the 9th of G7), followed by notes that imply the Ab major chord.
- G7 to Ab:** The first measure is in G7. The second measure begins with a lead-in note of B $\flat$  (the 9th of G7), followed by notes that imply the Ab major chord.
- G7 to Gb:** The first measure is in G7. The second measure begins with a lead-in note of A $\flat$  (the 9th of G7), followed by notes that imply the Gb major chord.

## CHORD RESOLUTIONS

Here are four studies showing the resolution of G7 into C (or C7). Line 4 can go to Cm if the last note is changed to Eb. Lines 1 and 3 could also stay in G7. Try to play the chords with the melody, to help your ear.



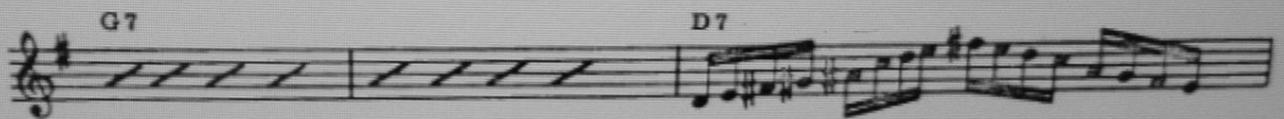
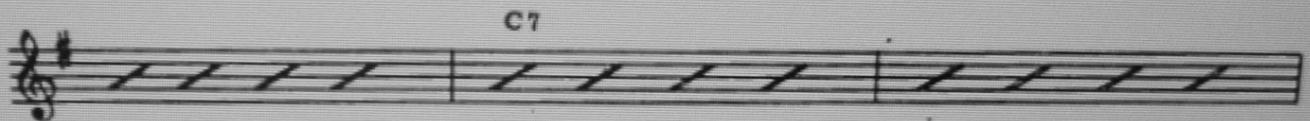
G7 to Cm7/F7



# WHOLE TONE BLUES



fill in



## WHOLE TONE SCALES

Whole tone scales may be played over any  $\sharp 5$  or  $b5$  chord. Analyze the "C" whole tone scale below:

chord tone:      1    7     $\sharp 5$      $-5$     3    2    1       $C9-5$      $C7-5$      $C7+5$

The image shows a musical staff with a treble clef. The first part of the staff contains the notes of the C whole tone scale: C, D, E, F, G, A. Above these notes are the numbers 1, 7,  $\sharp 5$ ,  $-5$ , 3, 2, 1. A double bar line follows. To the right, three chords are shown:  $C9-5$ ,  $C7-5$ , and  $C7+5$ . Each chord is represented by a vertical line with a notehead and a stem, indicating its position on the staff.

That scale fits  $C7+5$ ,  $C7-5$ ,  $C+$  or  $C9\pm 5$  chords. When the  $\sharp 9$  and  $b9$  are used in combinations with whole tone passages, they fit ALL the "C7" chords:  $C7+5-9$ ,  $C13-5-9$ ,  $C7+5+9$ , etc.

$C7+5+9$

The image shows two staves of musical notation. The top staff shows a whole tone scale (C, D, E, F, G, A) with a  $b9$  (Bb) and a  $\sharp 9$  (B) note. The bottom staff shows a  $C7+5+9$  chord with a  $b9$  and a  $\sharp 9$  note. The notes are: C, D, E, F, G, A, Bb, B.

$C7+5+9$

SCALE

CHORD

ARPEGGIO

Cmi

The first row shows the Cmi scale and arpeggio. The scale is written in a treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). The scale notes are C4, D4, Eb4, F4, G4, Ab4, Bb4, and C5. The arpeggio is shown in a bass clef with notes C4, Eb4, G4, and C5.

Cmi+7

The second row shows the Cmi+7 scale and arpeggio. The scale notes are C4, D4, Eb4, F4, G4, Ab4, Bb4, and C5. The arpeggio in the bass clef includes notes C4, Eb4, G4, Ab4, and C5.

Cmi7

The third row shows the Cmi7 scale and arpeggio. The scale notes are C4, D4, Eb4, F4, G4, Ab4, Bb4, and C5. The arpeggio in the bass clef includes notes C4, Eb4, G4, and Bb4.

Cmi6

The fourth row shows the Cmi6 scale and arpeggio. The scale notes are C4, D4, Eb4, F4, G4, Ab4, Bb4, and C5. The arpeggio in the bass clef includes notes C4, Eb4, G4, and Ab4.

Cmi9

The fifth row shows the Cmi9 scale and arpeggio. The scale notes are C4, D4, Eb4, F4, G4, Ab4, Bb4, and C5. The arpeggio in the bass clef includes notes C4, Eb4, G4, Ab4, and Bb4.

Cmi11

The sixth row shows the Cmi11 scale and arpeggio. The scale notes are C4, D4, Eb4, F4, G4, Ab4, Bb4, and C5. The arpeggio in the bass clef includes notes C4, Eb4, G4, Ab4, Bb4, and C5.

Cmi7-9

The seventh row shows the Cmi7-9 scale and arpeggio. The scale notes are C4, D4, Eb4, F4, G4, Ab4, Bb4, and C5. The arpeggio in the bass clef includes notes C4, Eb4, G4, Ab4, Bb4, and C5.



Another good study for ear training (and developing chord scales) is this one:

The first line of music shows four measures with chords labeled C, C6, C7, and Cma7. The second line shows three measures with chords labeled C6, C7-9, and Cma9. The notes are written in a treble clef with a key signature of one flat (Bb).

Use B $\flat$  in that last measure and play C9. Then play up to Eb and play C7+9, and so on.  
A variation on the same idea:

The variation consists of four measures with chords labeled C, C6, C7, and Cma7. The notes are written in a treble clef with a key signature of one flat (Bb).

Minor scales may be practiced in the same way, but there are three kinds of minor scales. Their differences involve the 6th and 7th scale tones:

NATURAL minor scale (Cm)

G7 with passing tones (+5, +9, ma7)

The exercise is written in a treble clef with a key signature of one flat (Bb). The first staff shows a G7 chord scale with passing tones, labeled G7+5+9 (-5-9). The second staff shows a similar scale. The third staff shows a G7 chord in the first measure and a C chord in the second measure.

# Josep Freixas Vivó

## a Rosa Almirall El vailet enamorat

17

6  
Temps de Sardana (♩ = 96)

JOSEP FREIXAS  
1967

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It begins with a forte (*f*) dynamic and contains a series of chords and eighth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes. Handwritten annotations include 'Am' above the second measure and 'F#' above the fifth measure.

The second system continues the piece. The upper staff has a handwritten 'Em' above the first measure. The lower staff includes a piano (*p*) dynamic marking and the instruction 'lligat i expressiu' (connected and expressive) below the notes. The music features a mix of chords and melodic lines.

The third system shows more complex chordal textures. The upper staff has several measures with triplets of chords, indicated by '5 3' and '2 3' above the notes. The lower staff has a melodic line with some slurs and fingering numbers like '4', '1', and '41'.

The image shows two systems of handwritten musical notation for piano. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and fingerings indicated by numbers 1-5. The first system spans four measures, and the second system spans six measures, ending with a double bar line and repeat dots. The second system includes a dynamic marking 'f' (forte) and a hairpin crescendo leading to the final measure.

# Muestra de una partitura para bajo y batería con los compases de silencio y el compás donde entra

The image shows two staves of handwritten musical notation. The top staff is labeled 'BAJO' and contains a sequence of notes: a quarter note, and a quarter note. The bottom staff is labeled 'BATERÍA' and shows a sequence of rests followed by a series of eighth notes with stems pointing up, indicating a drum pattern. The notation is written in black ink on a light-colored background.

la batería.

## Consejos para tocar la guitarra sin agarrotar los dedos:

Convendría que el profesor estableciese algunas reglas básicas para la digitación de la mano izquierda, que habrán de tenerse en cuenta en toda la música, especialmente la de naturaleza contrapuntística:

- Tocar en una postura en la que se eviten los saltos difíciles.
- Cambiar de postura entre frases musicales o donde exista una pequeña pausa o descanso.
- Utilizar las cuerdas al aire (especialmente entre cambios de postura) para producir un efecto de mayor suavidad.
- Evitar los constantes movimientos por toda la guitarra (desde la primera cuerda hasta la sexta) con el mismo dedo. Cuanto más rápida sea la música, tanto más fácil y torpe resulta este movimiento.

# RAIMON

Handwritten musical score for the piece "RAIMON". The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of 12 staves of music. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 3/4. The score includes various chords and ornaments. The chords are: Bm, G, F#7, Em, and Bm. The score includes various ornaments, including triplets and slurs. The score is written in a single system.

PERDUTS. *Acords:* si menor, Sol, Fa, La, mi menor

## Más textos de teoría de la música actual :

### EL DIVISMO COMO LA CORRUPCIÓN DEL MÚSICO

Hemos visto demasiadas veces a lo largo de la Historia de la Música cómo aquellos músicos de más éxito se convertían en "divos". El culto a las figuras de la música se ha dado siempre: recordemos a Liszt y Paganini en el siglo XIX , precedentes del culto a la figura del rock en nuestra época. Estas mismas figuras se embriagan de su propia genialidad , amando sus propias ideas musicales y la mente que las crea, en un narcisismo que a veces llega hasta el ridículo, como hemos visto en numerosos casos de "divos". Son adictos al surtidor de música que es su mente y acaban creyendo que son únicos por ese don que poseen y que, por consiguiente, son hombres por encima de los demás y deben ser tratados como VIPS. Pero

los "divos" juegan sucio cuando promueven la ignorancia del público, ocultando los secretos técnicos mediante los cuales han alcanzado ese gran nivel musical, de la misma manera que los tiranos de todas las épocas han mantenido a su pueblo ignorante y con poca información, porque de esta manera era más fácil tenerlo controlado y aborregado. El "divo" utiliza la misma estrategia: oculta al público los secretos de su arte y sus técnicas, para enriquecerse, fomentar un culto a su personalidad propia de un semi-dios y sentirse un hombre "especial" que posee un don "especial", el talento musical.

Pero los "divos" no son más que ególatras viciados en atender sus propias ideas musicales, que los esclavizan puesto que el mismo "don" para la música que les ha sido otorgado por la naturaleza, es al mismo tiempo su cárcel de por vida, porque el músico se da cuenta que ha sido agraciado con ese don, y no puede dejar de trabajar toda su vida para explotarlo, convirtiéndose en un esclavo de él y en un adorador de sí mismo y de sus creaciones musicales. El "divo" se pelea con los otros músicos cuando la orquesta que le acompaña no toca bien, cuando los instrumentos suenan con poca calidad o cuando una grabación suya es de poca calidad de sonido. El "divo" exige siempre instrumentos de la máxima calidad, los mejores músicos como acompañantes y los mejores estudios de grabación, demos-

trando así que la música es, para los "divos", un lujo al que no saben renunciar; se perciben a sí mismos como otro lujo porque cantan, tocan y componen muy bien, es un lujo que llevan encima y que encarnan y en el que acaban viciándose, exigiendo en todos los otros aspectos de la vida que rodean al "divo" que estén a la altura lujosa de él mismo que es un lujo para el mundo.

La música siempre ha sido un lujo, por ello los palacios de reyes y de aristócratas siempre han sido decorados con la música ambiental de pequeñas orquestas financiadas por el Rey o el conde del lugar. Esta música de Estado siempre ha costado cara pero siempre ha sido vista por los poderosos como un lujo más que debía acompañarlos en sus palacios. Alfonso X El Sabio

mantenía una pequeña orquesta en su Corte que tocaba, de la manera más excelente, las melodías populares de la época ( las Cantigas). Los músicos de la Corte siempre han tomado la música popular de los campesinos y la han elevado a la categoría de música Real , contratando a los mejores músicos del país para la Corte y los mejores instrumentos fabricados por los mejores luthiers, componiendo la música más elaborada posible según las reglas musicales de la época. Música para la clase alta. Una música de gran calidad de composición y de sonido, que es como oro para la clase alta.

Los mismos músicos de alto nivel poseen un "esprit de corps" y se consideran pertenecientes también a esa clase alta, por la gran dificultad de ejecución de las partituras que tocan. Es un lujo que corresponde fabricar y degustar solamente a los músicos de carrera de Conservatorio o a las figuras de la música popular. Los actuales estudios de grabación, que proporcionan una calidad de sonido extrema a la música, fomentan todavía más esta característica de "lujo" que tiene la música, hasta el punto que los músicos clásicos también graban ahora en esos estudios y utilizan los mismos efectos de sonido que las estrellas "pop".

El músico debe llenar de material musical a sus

obras, porque la música no es más que un "espectáculo de sonidos". Ese material musical consta de : marchas (militares en origen), cacerías (carreras de notas), cantos populares, música religiosa escogida con cuidado, armonías según los conceptos armónicos de moda en la época, caprichos del músico que se le ocurren al improvisar, derivaciones de melodías, de acordes y de armonías según las sugerencias implícitas en ellas, inspiraciones por el estudio de obras de compositores del pasado, golpes de genio (pasajes enérgicos) seguidos de pasajes lentos ( su búsqueda de paz y relajación). El compositor no es un "genio" inexplicable sino un trabajador con una capacidad muy grande de manejar y combinar todos los elementos que forman la música, capacidad que exige de este músico que todo su ser esté al máximo de tensión y de entrenamiento posibles para la naturaleza humana.

Si en la Historia de la Música se han escrito miles de obras y se han encontrado miles de tonadas populares es debido a que la música lo permite, es decir, que las notas sean solamente doce, las posibilidades de combinarlas y de variarlas según la expresión y los muchos matices de cada intérprete son enormes. Existen miles de melodías distintas, miles de secuencias de acordes distintos y miles de formas musicales distintas, porque la música es así de rica. Además, la aparición de instrumentos electrónicos en el siglo XX ha aumentado en muchos miles de posibilidades el arsenal musical porque esos instrumentos musicales electrónicos ofrecen muchos más matices y más campo para las variaciones y la creatividad. Por esta razón, los grupos de música popular son mucho más numerosos en nuestra época que en otros siglos, porque los instrumentos electrónicos permiten

una gran variedad de sonidos y de variaciones en las melodías, secuencias de acordes, armonías y formas musicales. Además, como cada persona es distinta y posee "algo" especial, este hecho biológico se ve reflejado en la música que haga, que siempre poseerá algo "único" y "especial" diferenciado de la música de otras personas. Los instrumentos electrónicos potencian que esas diferencias entre cada persona, a veces mínimas, se expresen como música distinta. Lo vemos cuando los grupos "pop" hacen versiones de alguna canción famosa: las variantes

de esa canción famosa aparecen a cientos y en cada una de ellas encontramos algo único y especial. Pero los instrumentos electrónicos, al mismo tiempo que permiten que las características únicas de cada músico se vean potenciadas ("amplificadas", en propiedad, por los mismos amplificadores musicales), también han traído una gran discordia entre la gente, porque al agudizar las diferencias entre los músicos, también los han conducido a un enfrentamiento, por no soportar cada grupo "pop" la música que hacen los

otros grupos "pop", un fenómeno que en los siglos pasados no era tan punzante, aunque la música que hiciera la gente de un pueblo no gustara a la gente de otro pueblo. En todo caso, si en nuestro tiempo existen miles de grupos de música pop es debido a que hay un filón enorme de melodías, acordes, armonías y formas que están esperando a la gente para materializarse como sonidos, por la ejecución musical.

Cuando el músico ve que ya no tiene ideas o que otros miles de músicos imitadores ya tocan como él, cae en la angustia y busca neuróticamente nuevo material musical que ofrecer a su público: desarrolla nuevas teorías musicales, nuevos lenguajes sonoros, se dedica al virtuosismo para diferenciarse de sus imitadores, crea nuevos conceptos musicales desde la nada, se aprende cien óperas de memoria cuando los otros tenores solamente se saben veinte; el músico que ha conocido el placer del éxito en el pasado no puede pasar sin él (es uno de los grandes placeres en la vida)

y recurre a cualquier medio para seguir teniendo éxito. La mayoría de los "genios" de la música no aparecen por generación espontánea sino que provienen de familias de músicos (Mozart, Stravinsky) y están entrenados desde niños para trabajar con partituras y técnicas instrumentales y estudian las obras de los músicos anteriores (Beethoven estudiando a Haydn y a Mozart).

Dedicarse a la música es un placer, es tocar en un escenario la gran música escrita por otros o escrita por uno mismo (música que ama más que ninguna otra cosa en este mundo) y por

el poder que otorga la música a sus mejores servidores para influir en la época y en la gente. La mejor música y la única de la que queda algo después de escucharla, es la música que tiene dentro otros conceptos que no son estrictamente musicales, como ideas políticas, conceptos estéticos, espíritu de clase alta o "elevada", ingeniería social, modas intelectuales, microfilosofías, un estilo de vida, los valores de la época, nacionalismo musical, fervor patriótico, culto a un semi-dios (la figura del rock), supersticiones religiosas. El músico más influyente es el que dota de estas caracte-

rísticas no musicales a sus obras , una carga conceptual que le confiere un poder social, por voluntad del mismo músico de influir en la gente o en la historia futura. La mayoría de los músicos más poderosos mantiene en secreto cuáles son esos conceptos que hay debajo de su música , así como los conceptos teóricos musicales y las técnicas musicales que le han permitido llegar a expresarlos.

Sus imitadores se ven obligados a descubrir todos esos conceptos después de muchos años de hacer de detectives y escudriñar las partituras y las grabaciones de ese compositor. Pero cuando la gente accede a esos secretos , el mundo se llena de imitadores, que cuando desconocían esos secretos tendían a ver a esa figura musical como un "genio" pero que ahora que conocen sus secretos, le pierden el respeto y empiezan a creerse ellos mismos "genios" también porque conocen sus técnicas secretas, pero no son más que ridículos imitadores. Cuando los prestidigitadores nos cuentan sus secretos, dejamos de verlos como "magos" con poderes sobrenaturales. Lo mismo ocurre con los músicos, cuando descubrimos sus secretos técnicos.

La música es un juguete con el cual todos deberíamos poder jugar. Cuando éramos niños, siempre queríamos tener el juguete que habían regalado por Reyes a los otros niños, no queríamos quedarnos sin saber cómo era jugar con ese juguete. Pero hay que prevenir a la gente que se compra una guitarra eléctrica que, cuando descubra los secretos de las figuras del rock, no se vuelva engreída como ellos ni use esos secretos para convertirse a su vez en una figura tiránica.

## LA MÚSICA DE LA CIUDAD TERRENAL

La igualdad que buscamos solamente se encuentra en los monasterios. Siguiendo las normas de Porfirio según su libro: "Sobre la abstinencia", los monjes buscan una vida pura, liberada de las luchas contra los otros hombres, luchas que aparecen por las diferencias entre los hombres. Unas diferencias que ni la ciencia ni la filosofía han podido explicar sus razones ni su sentido en el Universo, pero que existen.

Platón odiaba esas diferencias entre los hombres y las llamaba "la mezcla", "lo otro", "lo múltiple", "el caos". Buscaba la pureza en esta vida y esta pureza solamente se puede hallar si los hombres renuncian a sus diferencias y se hacen iguales. Los monjes son los únicos que han conseguido hacerse tan iguales como hermanos. Evitan las discusiones, sus días pasan en medio del silencio de sus monasterios, se encierran fuera del mundo y de los odios entre las personas por sus diferencias y se hacen lo más parecidos posible los unos a los otros. No hay diferencias entre ellos y suprimen todo lo que pudiera distinguir uno del otro, como el vestido, que es el mismo para todos.

No se hablan, para no pelearse y su vida es placentera porque han conseguido huir del mundo y de sus conflictos debidos a la enorme diversidad de hombres distintos. Los monjes viven concentrados en su monasterio dedicados a tareas puras, sin la molestia de la envidia, la rivalidad, el éxito o los caprichos de un público gregario. Los monjes pintan, hacen música pura (despejada de todos los elementos que pudieran molestar a los otros monjes por poseer características únicas provenientes de la

singularidad de ese monje músico), lavan la ropa, cuidan su huerto, hacen vino, rosquillas, mantecados. Es la felicidad de los que llevan una vida pura, como quería Porfirio. Y una vida pura significa evitar los roces con los otros hombres, cada uno de ellos único, especial, con excelencias especiales que inevitablemente le llevan a rivalizar y enfrentarse contra los otros.

La diversidad de hombres es un mal para los que buscan la pureza, sea Platón, sean los monjes cristianos o los budistas.

San Agustín, en su libro : "La ciudad de Dios", distingue la ciudad mundana (Roma) dedicada a explotar las diferencias entre los hombres, en forma de lucha política, de comercio de productos realizados por artesanos diversos o por un arte en que cada músico, escultor o pintor explota sus habilidades especiales para seducir a un público comprador de sus obras y para distinguirse de los otros competidores artistas. Este tipo de "arte mundano" busca impresionar al público, ofreciéndole constantemente nuevos y

renovados placeres. Así es el jazz, el rock y tantas otras músicas populares de nuestro tiempo, que necesitan constantemente sorprender a su público y para mantener esa dinámica recurren a cualquier recurso. Así, en la música pop se buscan secuencias musicales atractivas en las obras de música clásica; el jazz también lo hace y además debe encontrar constantemente escalas atractivas y "excitantes" que pasan en esa música como "los árboles y el paisaje por la ventanilla de un tren, vistos por un pasajero" (según palabras de Paco de Lucía). El jazz necesita encontrar constantemente materiales musicales novedosos para tener a su público "enganchado" a esa sucesión rápida de acordes impresionistas y de escalas raras que se suceden sin que el público tenga tiempo de pensar qué acorde ni qué escala están usando. El rock, por su parte,

necesita encontrar constantemente nuevos sonidos excitantes y los encuentra en la nueva tecnología en amplificadores, guitarras, pastillas, pedales de efectos y manipulación digital del sonido que la industria pone a su disposición continuamente. El músico de rock necesita dar "marcha" y, a la vez, atraer con un sonido "excitante" a su público. Se trata de la "música mundana" según San Agustín, una música que potencia las diferencias entre los músicos porque necesita en cada instante que las características especiales de cada músico se agudicen para

"sacar" de su instrumento todos los matices y toda la creatividad que lo distinga de los otros músicos y , a la vez, pueda crear esa música mundana de "placeres sin fin" que es el rock. Por ello, los cristianos más "ultras" siempre han visto en el rock ( y , en general, en muchos tipos de arte en que se exhibía la habilidad exacerbadada del artista) a una música "infernala", una música diabólica que volvía locos a los hombres; a sus músicos para conseguir el éxito tocando esa música, al público por quedar "enganchado" como en un círculo vicioso en esa música. Es una

música diabólica porque potencia las diferencias entre los hombres y lo podemos observar en las incompatibilidades que hay entre los músicos de un grupo respecto a otro, o entre los músicos que tocan un subestilo respecto a los que tocan otro subestilo y , asimismo, entre los seguidores de un grupo y los seguidores de otro, que muchas veces se detestan de la misma manera; la búsqueda del éxito por parte de los músicos les lleva al enfrentamiento contra otros músicos, contra los críticos e incluso contra el público. Es, sin duda, un panorama de infierno el que ofrece la música "mundana". Pero no estamos diciendo nada nuevo, los párrocos protestantes en USA en los años 50 y 60 ya escribieron muchas pá-

ginas contra el "rock and roll" tratándolo de música del Demonio.

La otra música, de "la ciudad de Dios", es para San Agustín una música que no busca enfrentar a los hombres sino unirlos y acordarlos con la belleza del Universo. Esta música ha estado relegada, desde siempre, a la casta sacerdotal, en Grecia, en la Europa cristiana o en los templos budistas. Los sacerdotes buscaron una música desprovista de elementos excitantes y por ello prohibieron algunos intervalos, algunas consonancias, algunos instrumentos y algunas formas musicales. Los instrumentos debían ofrecer un sonido bello

pero apagado de estridencias y de brillanteces. El canto debía estar desprovisto de adornos, mordientes y trinos. La música debía ser grave, seria, estudiada, mental, impersonal, sin improvisaciones del intérprete ni aportaciones personales y caprichosas suyas. Solamente se aceptaban los cantos alegres si estaban dirigidos a loar a Dios. Por supuesto, estaban prohibidos todos los sonidos sexuales, sensuales, guturales, provocativos, excitantes que constituían la salsa de la música de otros continentes, como África.

En "la ciudad de Dios", las diferencias entre los hombres son reprimidas todo lo posible, por considerarlas causas del mal en el Mundo. En los monasterios, los monjes practican una música pura que no busca ni el lucimiento de un solista, ni su envanecimiento por sus logros instrumentales, ni el éxito "apoteósico" (en griego: "convertirse en dios") de un grupo ante su público ni el placer inmediato producido por una renovación constante de materiales musicales que se ofrecen al público. Los órganos de las iglesias suenan "aburridos" y parcos en brillantez si los comparamos con los órganos Hammond de los grupos de rock y suenan así por voluntad expresa de los religiosos.

Por otra parte, en la "música mundana" existe el fenómeno "estilo Barhein", que consiste en la aparición de imitadores provenientes muchas veces de otros países, que copian una música popular de una tierra (por ejemplo, el jazz o el blues) y lo llevan a su exageración, tocando más rápido que los músicos de esa tierra original, o tocando de una manera más espectacular. Como ocurre con los rascacielos y los grandes supermercados de USA, que han sido copiados por los países nuevos ricos como Barhein o Qatar hasta llevar ese estilo de desarrollo a su exageración y matar el algún sentido que pudiera tener en su país de origen, de la misma manera aparecen miles de imitadores de la música USA en otros países que a fuerza de copiar acaban tocando mejor, más rápido o más impresionante que el original pero en el proceso

se cargan el algún sentido artístico que pudiera tener esa música en su país de origen, a la vez que sacan de contexto esa misma música y la llevan a un callejón sin salida, huérfana de valor artístico y de interés. El fenómeno "estilo Barhein" se ha dado en todas las épocas del Arte cuando han aparecido imitadores del genio artístico del momento que incluso han superado al Maestro en habilidad técnica pero que han llevado al estilo artístico creado por él a su defunción, por el exceso y el sin sentido artístico. En España este fenómeno ha ocurrido mucho en la música popular en todo el siglo XX y sigue pasando. Aquí

se imita todo lo que aparece de nuevo y creativo fuera, pero se lleva a su exageración buscando el éxito fácil, mediante el truco de dotar de más "marcha" a ese estilo nuevo, o de tocar más rápido o de especializarse en él hasta superar en virtuosismo a los creadores originales del estilo, o en hacer cualquier cosa para impresionar al público español, que siempre se deja engañar por los fuegos de artificio musicales.

Son pocos los artistas y grupos españoles de los últimos 50 años realmente originales y creativos mientras la gran mayoría sola-mente son imitadores que, cuando consiguen superar a sus modelos extranjeros, destruyen al mismo tiempo ese estilo novedoso que habían creado aquéllos, al llevarlo a su exageración y su hastío.

Cada figura de la música popular aparecida en USA o Inglaterra en los últimos 50 años enseguida ha sido imitada en España : David Bowie (Miguel Bosé), Bruce Springsteen (Ramoncín), los grupos de "heavy"(Mago de Oz), las figuras del jazz como Miles Davis (infinidad de grupos de jazz-rock españoles), Georges Brassens (cantautores), Dream Theater (de grupos de Metal-progresivo), Sex Pistols (de grupos punk), Cliff Richard (Raphael), grupos new-wave techno (El último de la fila), Simple Minds (Danza Invisible), B.B. King (Raimundo Amador), Stevie Wonder (Presuntos Implicados), y lo mismo con cualquier instrumentista extranjero.

El estilo español de hacer música popular siempre se caracteriza por imitar a la figura extranjera que surge en cada década , buscando impresionar al público español por tocar con más "fuerza" o virtuosismo su música, para que el artista imitador español alcance su privado "endiosamiento" , futil puesto que no es más que un imitador pretencioso que busca, como tantos otros españoles, destacar en algo, tener éxito en algo que los otros españoles no sepan hacer o no conozcan los secretos acerca de cómo se hace.

11000

Pero todo artista español está condenado a que años más tarde aparezcan nuevas generaciones de músicos españoles (como las actuales que están entrenadas en escuelas como "Taller de Music") que repetirán el proceso, imitando a su vez a las nuevas figuras extranjeras del momento y que dejarán como anticuadas y ridículas a las estrellas españolas que aparecieron en las décadas anteriores imitando a sus modelos extranjeros.

Nada hay de nuevo en este proceso, se ha dado infinidad de veces a lo largo de los siglos. Es el arte mundano;

siempre aparecen nuevos artistas mejores que los anteriores y son más hábiles (=son más "fuertes") que los anteriores. Hobbes y su frase: "Siempre hay alguien que es más fuerte que tú" y la música mundana entendida como "ser más fuerte que los demás", "ser más hábil que los demás", "estar más a la última de lo que se hace en USA que los demás", "estar a la última de los aparatos electrónicos musicales que aparecen en el extranjero". En la música mundana, los músicos tienen que estar luchando siempre contra otros músicos competidores para lograr el éxito. No pueden quedarse estancados ni perder la forma. Deben ser creativos constantemente. Además el público español les exige que sean brillantes, espectaculares, impresionantes y compara constantemente unos músicos con otros.

## La vida como producto de consumo

Cuando los filósofos de la Escuela de Frankfurt y los posteriores críticos de la sociedad de consumo denunciaron que la vida en la época capitalista actual había degenerado ~~en~~ en un consumismo fatuo que no saciaba nunca al individuo , no se imaginaban que esta situación empeoraría todavía más en las décadas siguientes a los años 50 hasta convertirse en el único estilo de vida posible del hombre actual.

Como hemos escrito en otras partes, al elevar el nivel de vida en los países ricos hemos hecho posible que una gran parte de la población que durante milenios había tenido que soportar condiciones de vida muy duras , ahora pueda vivir como han acostumbrado a hacer los aristócratas durante siglos.

Si el libro es de tipo académico también debe ser un producto editorial de gran calidad , de lo contrario los compradores no creen en lo que dice el autor del libro. Si es de filosofía universitaria debe estar lleno de notas a pie de página , si no los degustadores de filosofía consideran que no es un libro de filosofía profesional ( en realidad , no es más que un producto editorial como tantos otros).

Los viajes deben ser de gran lujo, bien organizados, en los mejores hoteles y en los mejores lugares del mundo: son un producto más de consumo. Las vacaciones de Navidad, Semana Santa o agosto se convierten en la consumición de los productos turísticos que nos venden las compañías aéreas o navieras.

Las compañías  
La música debe ser de calidad, tanto en su interpretación como en su grabación, si no el público la descarta como "mala" y propia de "aficionados". Las clases en los colegios deben ser de calidad, con maestros que parecen showmans de la televisión y con los mejores métodos pedagógicos ( los más llamativos, como videos, etc.). La enseñanza es otro producto más que se consume durante la infancia y la adolescencia.

La vida actual consiste en consumir productos de gran calidad, para olvidarlos en unos días y volver a consumir otros productos otra vez. Consumimos productos alimenticios, culturales, pedagógicos, editoriales, musicales e incluso productos políticos, los que nos venden en las campañas electorales. Lo peor de todo es que la consumición de todos esos productos solamente sirve para satisfacer las necesidades de tener un día feliz y completo de los nuevos aristócratas actuales,

que forman la mayoría de la población actual en los países ricos y que tienen las mismas necesidades de algo grande y bueno cada día que sufrían los aristócratas del pasado. Y la consumición de todos esos productos de calidad para gourmets no deja nada tras pasar por el cuerpo: en unos días nos olvidamos del libro, película o espectáculo que consumimos unos días antes. Así, las películas clásicas se pasan otra vez por televisión y a pesar de haberlas visto unos años antes, nos apasionan como si fuera la primera vez que las viéramos, porque las habíamos olvidado. Lo mismo pasa con cientos de libros que leímos hace años . Consumir tantos productos solamente sirve para pasar un día grande pero no nos deja nada de substancial.

### SABOTEADOR

Eres un cantante de éxito,  
eres un grupo famoso,  
pero te comportas como un mafioso  
pues no dejas que nadie más  
pueda hacer música.

Eres un saboteador:

no nos dejas trabajar.

Manipulas a la gente  
para que no le guste  
lo que nosotros hacemos.

Vienes a **nuestros** conciertos  
y te ríes de nosotros  
y te pones a silbar  
porque eres un saboteador  
que no deja trabajar.

¿Y dirías de mí si fuera

**A UNA FÁBRICA**

y deshaciera el trabajo  
que tanto esfuerzo les había costado  
a los empleados.?

Es un sabotaje

y es lo que tú haces.

Crees que tienes el monopolio  
de la música  
y que nadie más puede hacerla.

Pero en el país  
hay miles de cantantes y de grupos  
y cada uno de ellos  
tiene derecho a hacer su música.

Pero tú corrompes al **público**  
y viene a nuestros conciertos  
a reírse de nosotros  
y a compararnos contigo ,  
la estrella, la figura.

Y no tenemos público  
porque **has malacostumbrado**  
sus oídos  
a que solamente aprecien  
las canciones-droga que tú les vendes  
para hacerte millonario.

Así no se puede trabajar  
y menos en una actividad  
como la música que pide  
mucho concentración.

Vosotros los saboteadores  
no nos dejáis **tocar**,  
vuestras risitas se oyen de fondo  
y nos comen la moral.

**Hay** miles de grupos y de cantantes  
y todos ellos tienen derecho

a hacer su música.

Porque hay futbolistas de primera  
que juegan campeonatos internacionales  
y hay futbolistas de segunda  
que juegan campeonatos nacionales  
y hay futbolistas de tercera división  
que juegan a nivel regional  
y hay futbolistas de cuarta  
que juegan a nivel local.

Y todos ellos hacen fútbol.

Atrévete a ir a un partido en tu ciudad  
entre equipos locales a decirles  
que ellos no juegan a fútbol porque no son  
Ronaldiño.

Así ocurre también en la música:

hay las figuras internacionales,  
hay los grupos conocidos en el país,  
hay los cantantes regionales y las orquestas de baile  
y hay los grupos locales.

! Y todos ellos hacen música,  
saboteador!

Porque lo que tú haces  
también es "mobbing".

Así que déjanos trabajar.

Saboteadores de otros grupos,  
los de tu oficio  
hablan mal de tí

**dicen** que no sabes tocar.

Saboteadores entre el público  
critican tu físico,

dicen que eres viejo para esto,  
miran a qué canción se parece la tuya,  
a quién has **plagiado**,  
a qué grupo famoso imitas.

Saboteadores críticos,  
siempre favoreciendo a sus amiguetes  
y buscando tus influencias, analizando tu arte, estudiando tus puntos débiles,  
poniendo por las nubes a la mierda de fuera  
y menospreciando lo de aquí.

Saboteadores dentro del grupo,  
cuando tienes el enemigo en casa  
eso es lo peor ,

ese del grupo que dice:  
"Esta canción no me gusta,  
el guitarrista es flojo,  
yo esto no lo toco,  
esto no le va a gustar a nadie,  
este estilo ya no se vende."

Saboteador cantante de éxito mundial,  
haces contaminación acústica,  
llenas de ruido el espacio sonoro  
y no dejas lugar  
para que mi música crezca.

!Sabotaje!

¿Quién quiere dedicarse a la música  
con todo este mal ambiente  
que la rodea?

¿Quién podría trabajar  
en cualquier oficio  
si hay saboteadores por todos lados?

El público te desprecia  
porque no **haces** grandes canciones  
con una **gran** producción detrás  
y un gran sonido.

Ni puta gana de hacer eso.  
Nosotros no somos vendedores de plástico.  
Ni encantadores de serpientes.  
Ni damos al público lo que el público pide.  
Ni **montamos** shows con pirotecnia y luces de colores  
para que la gente grite y tenga un subidón.

Nosotros hacemos nuestra música  
y si no le gusta a nadie es su problema.

El **saboteador** de karaoke,  
tiene una buena voz  
y se ha **aficionado** a  
los karaokes.  
Ahora solo soporta las grandes canciones  
de Tom Jones, **Sinatra**, Nino Bravo y Burt Bacharach  
y desprecia lo que no sea eso.  
Pero no es más que un imitador,  
y se lo cree mucho,  
pero no es más que un cantante de karaoke  
que mira por encima del **hombro**  
lo que nosotros hacemos.

!Sabotaje!  
Vosotros los saboteadores  
no **nos** dejáis tocar :  
vuestras risitas y vuestras burlas  
se oyen de fondo  
y nos comen **la** moral.

Sobre el autor : Enrique Morata, tocaba en grupos desde 1977 hasta 1983 Y nunca llegué a alcanzar un nivel profesional pero mi interés por la técnica de la guitarra y de la música rock me ha llevado durante años a recopilar información que he presentado en este libro aunque nunca haya tocado bien la guitarra ni haya compuesto buenas canciones.

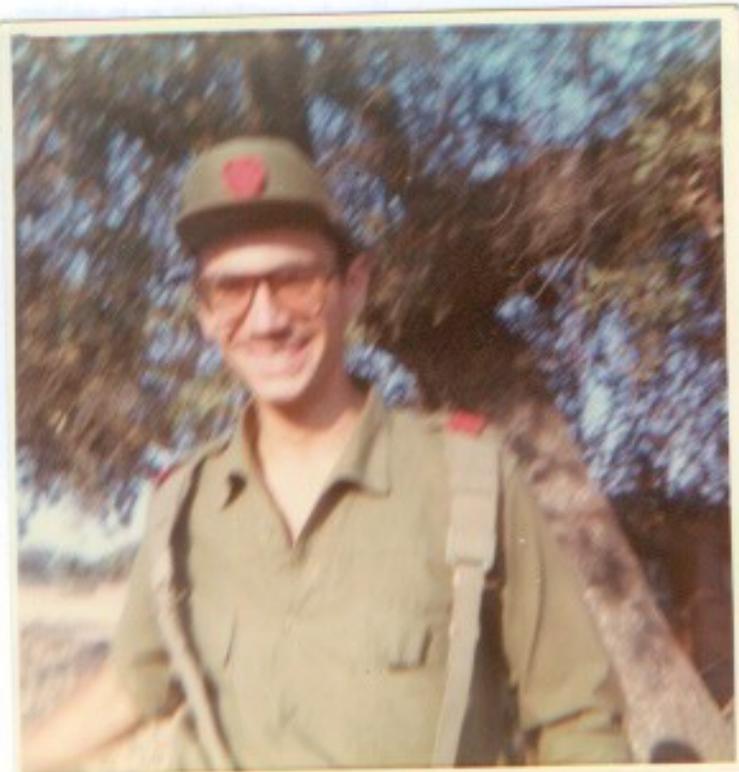
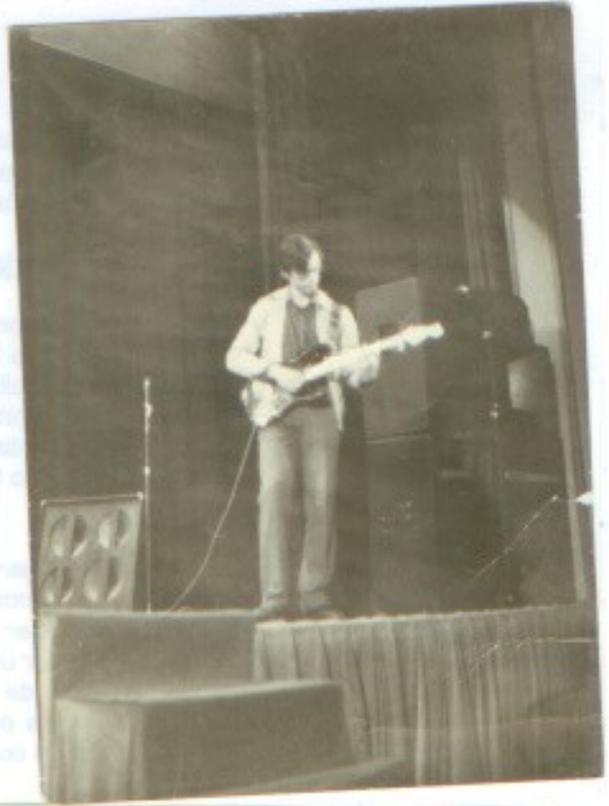


el conjunt vencedor es «Anteres» i resulta el guanyador.



Concurs de conjunts musical

1977-1983



Por parte de la Comandancia Militar de Jerez de la Frontera, actuó el Grupo Artístico "Los Cakis". Este grupo, formado por siete jóvenes músicos pertenecientes a la Brigada XXII de Jerez, ofreció al público asistente un recital de música básicamente bailable: piezas modernas, americanas, de los años cuarenta, boleros, pasodobles, etc...