



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 13 – DICIEMBRE 2008

“LOS ELEMENTOS DE LA MÚSICA”

AUTORIA FRANCISCO DANIEL BORRERO MORALES
TEMÁTICA MÚSICA
ETAPA ETAPA PRIMARIA Y SECUNDARIA

Resumen

Breve bosquejo sobre las principales características que debe poseer la música para dejar de ser simples sonidos independientes y convertirse en piezas musicales, las cuales persiguen un ritmo, una melodía y una armonía.

Palabras clave

Intensidad

Tono

Timbre

Ritmo

Melodía

Armonía

ELEMENTOS DE LA MÚSICA: RITMO, MELODÍA Y ARMONÍA

En cualquier pieza musical escuchamos diversidad de sonidos; en ellos debemos diferenciar entonaciones, intensidades y agentes o fuentes productoras. Son las llamadas por los físicos cualidades del sonidos: tono, intensidad y timbre.

Tono: Entonación o altura de cada sonido.

Intensidad: Fuerza de cada sonido o conjunto de sonidos.

Timbre: Cualidad por la que diferenciamos la fuente productora de cada sonido.

A ellos le hemos agregado la duración, la cual nos permite apreciar la producción del fenómeno sonoro.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 13 – DICIEMBRE 2008

Innecesario creemos recordar que pueden producirse sonidos breves o largos, más o menos agudos o más o menos fuertes y que éstos pueden ser cantados, o producidos por cualquier instrumento. Lo agudo o grave no lleva consigo la noción del fuerte o débil, etc.

Solamente con las propiedades puramente físicas atribuibles al sonido no se realiza la obra de arte de la música. Nuestro arte establece para ello tres elementos que se entretajan para alcanzar la expresión artística: son el ritmo, la melodía y la armonía. En cualquier obra musical encontraremos estos elementos fundamentales.

1. El ritmo.

Es la ordenación en el tiempo. Y ésta puede ser más o menos simétrica, en células rítmicas más o menos extensas, que pueden repetirse o no sucesivamente, pero entre las cuales nuestra mente tiende a establecer un orden durante su percepción.

Elementalmente, esta ordenación puede ser binaria o ternaria; en grupos de dos o en grupos de tres, ya que el grupo de cuatro se podría considerar como dos grupos de dos; el de seis, como dos grupos de tres y el de cinco, como uno de dos y uno de tres.

El oído ordena esta serie de percusiones más que por su duración, por su intensidad o acento. Así, en una serie de percusiones que se producen isócronamente y que representaremos convencionalmente por una serie de puntos, cargamos la intensidad en aquellas señaladas (^). Podemos encontrarnos con una acentuada y otra no, de esta manera binaria:

```

.      .      .      .      .      .
tan tan tan tan tan tan
^      ^      ^
1      2      1      2      1      2

```

La célula rítmica binaria sería, fuerte-débil, que se repite simétricamente.

En una ordenación ternaria agruparíamos las percusiones de tres en tres y podría el oído establecer, por ejemplo las siguiente sucesión.

```

.      .      .      .      .      .      .      .      .
tan tan tan tan tan tan tan tan tan
^      ^      ^
1      2      3      1      2      3      1      2      3

```

Siendo la célula ternaria, fuerte-débil-débil, que se va repitiendo simétricamente.

La diversidad de combinaciones rítmicas ya fueron sistematizadas por los griegos en los llamados “pies métricos” de su poesía, en los cuales, más que cantidad se trataba de duración: sílaba larga y sílaba breve, en sus muy diversas combinaciones.

Pero en la música se complican las cosas, ya que también debemos tener en cuenta la ausencia de la percusión o del sonido: el silencio, que puede tener importancia decisiva.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 13 – DICIEMBRE 2008

Las combinaciones quedan así ampliadas. Basta sustituir, en aquella serie convencional de puntos, algunos de ellos por ceros, con lo que queremos indicar, arbitrariamente un silencio. He aquí un ejemplo en una serie binaria:

.	0	.	0	.	0	.	0
tan	--	tan	--	tan	--	tan	--
1	2	1	2	1	2	1	2

Y otra combinación en una serie ternaria.

.	0	0	.	0	0	.	0	0
Tan	--	--	tan	--	--	tan	--	--
1	2	3	1	2	3	1	2	3

A poco que se observe se comprenderá cómo se han ampliado las posibilidades rítmicas para el músico.

Hemos visto de manera esquemática cómo el ritmo ofrece a la música diversificaciones. Si las percusiones las sustituimos por sonidos, nos encontraremos con un inmenso campo en donde la música consigue más variedad.

Estas células rítmicas elementales (binaria y ternaria), para una mayor facilidad en la ejecución de la música, se transformaron en los llamados “compases”. Los compases se indican por unas cifras colocadas al principio de la pauta o pentagrama. No son más que expresiones de células binarias o ternarias o de amalgama (binaria y ternaria o viceversa). Se enuncian como compás de dos por cuatro (de dos partes), de tres por cuatro (de tres partes), de “compasillo” (de cuatro partes) y de otras diversas maneras. No son más que relaciones o número de figuras musicales que entran en cada compás y número de partes en que éstos se dividen.

Los compases constan , como las células rítmicas, de dos, tres, cuatros partes, etc. Con ello se quiere indicar que una determinada porción de tiempo se divide en dos, tres, cuatro, etc. partes iguales. Esto es lo que hace el músico cuando marca el compás con la mano, y en muchas ocasiones, lo que hace el director de orquesta.

Por naturaleza, cada compás tiene ya sus partes fuertes y débiles, quedando así facilitado el esquema de ordenación que vimos anteriormente.

En un compás de dos partes (dar y alzar; abajo y arriba), la primera parte es fuerte; la segunda, débil. Tenemos ya, cómodamente, la célula rítmica binaria, con la acentuación que vimos en el primer ejemplo. El compositor, con especial cuidado, ya de saber elegir el compás que más le convenga para su justa expresión musical.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 13 – DICIEMBRE 2008

Anteriormente hemos hablamos de figuras musicales, las cuales son éstas unos signos especiales, que se escriben sobre el pentagrama, entre las líneas (espacios) o bien en las líneas (atravesada por la línea la figura).

Estas figuras musicales indican duraciones relativas entre las siete que existen, que son las siguientes como es sabido: redonda, blanca, negra, corchea, semicorchea, fusa y semifusa.

Forman una progresión geométrica cuya razón es 2. Y así se establece que una redonda vale 2 blancas ó 4 negras u 8 corcheas ó 16 semicorcheas ó 32 fusas ó 64 semifusas.

De otra manera podríamos decir:

Una semifusa es la sesentaicuatroava parte de una redonda.

La treintaidosava parte será una fusa.

La dieciseisava parte, una corchea, etc.

Esto referido a la redonda, pero lo mismo haríamos si, por ejemplo, partiéramos de la negra. Una negra vale 2 corcheas, ó 4 semicorcheas u 8 fusas ó 16 semifusas. Si en un compás de 2 partes, entrara en cada una de ellas, como máximo, una negra, es claro que el compás estaría lleno o completo.

Si escribiéramos una blanca sería un sonido prolongado durante 2 partes. Pero igualmente podríamos escribir los submúltiplos, integrando el compás con 1 negra en una parte y 2 corcheas ó 4 semicorcheas, etc. en la otra.

Las posibilidades son tantas que las combinaciones se amplían enormemente. A cada figura musical, que indica un sonido (según la línea o el espacio del pentagrama en el que está situada) le corresponde un silencio, que indica ausencia de sonido.

El valor, la duración de este silencio, es el mismo que el de la figura. Se representan con diversos signos, que adoptan distinta grafía, según sea manuscrita o impresa.

Los compases, cuando ya están completos, por haber sido escrita en él las figuras musicales correspondientes, se cierran mediante una línea vertical que atraviesa el pentagrama. Se llaman a estas líneas verticales "líneas divisorias". Indican en todo momento y a todos los que integran un conjunto musical, el lugar material en que se está leyendo la música. Así podemos referirnos por ejemplo, al compás 5º, al 12º, etc. y ponerse fácilmente de acuerdo todos los ejecutantes, máxime si en determinadas líneas divisorias se ha puesto una letra o un número que sirva de referencia para todos y que son llamados números de ensayo.

Así se podrá indicar el compás deseado, siendo fácilmente localizable el lugar señalado por todos los músicos.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 13 – DICIEMBRE 2008

Con la diversidad de compases, el posible cambio de unos a otros, las figuras musicales por las que podemos dar a los sonidos distintas duraciones y que su continuidad sea más o menos rápida; con los silencios, que establecen pausas entre los sonidos o la serie de ellos; los acentos, unidos a las otras cualidades físicas del sonido, como es la entonación, la intensidad y las posibilidades de timbres distintos, la música tiene un panorama bien amplio para la expresión de sus ideas.

2. La melodía

Una serie de sonidos, generalmente de distinta altura y duración, que expresa una idea musical, es lo que podríamos definir como melodía. La melodía es, pues, sucesión de sonidos.

La más pequeña parte de una melodía podemos considerarla como una célula rítmica, porque el ritmo y la acentuación tienen una gran importancia en el contexto melódico.

Es el ritmo, insistimos elemento fundamental en la estructura de la melodía, hasta el punto de poder ser difícilmente reconocible alguna de ellas, si la alteración rítmica ha sido muy grande.

En una frase melódica se suele identificar un antecedente y un consecuente, concluyéndose así la expresión total de la idea melódica. Por tanto, no pueden fijarse normas para su construcción; no puede establecerse que una buena melodía deba efectuar, por ejemplo, continuos cambios de entonación, porque encontraremos muchas de ellas así, (“Aída” de Verdi), hallaremos también otras muchas en que la melodía se desarrolla sencillamente, en una consecución escalística de la mayor simplicidad aparente (Beethoven en su tiempo coral de la 9ª sinfonía).

Tampoco, la variedad se obtiene por hacer oír nuevas células melódicas: en la mayoría de los casos, las células, los temas, se escuchan más de una vez en el transcurrir musical. Es por la reiteración, por la repetición, igual o semejante; por la imitación, por lo que la temática es recordada en la música, que precisa de la memoria auditiva para su comprensión. Por ejemplo, lo observamos en el 2º tema del primer tiempo de la sinfonía incompleta de Schubert, en el cual, la célula rítmica soporta la repetición y la imitación del antecedente y del consecuente. Y aún más fácil ejemplo el de “La Madonna è móbile” de “Rigoletto”, de Verdi en la cual la célula rítmica con la que la romanza comienza, se repite insistentemente para conseguir así fijarla en la atención del auditor.

La invención de la bella melodía puede aparentar tener poca dificultad. Una melodía no precisa forzosamente de un acompañamiento instrumental (el canto gregoriano). El simple sonar de las espuelas de la caballería que tira de un arado hizo nacer alguna admirable canción de arada en la voz de algún campesino que no sabía música.

Poco puede decirse, con auténtico fundamento, sobre construcciones melódicas. La técnica de la composición auxilia, pero es tal la diversificación de procedimientos que en lo que en ocasiones ayuda, en otras entorpece.

No pueden establecerse norma que garanticen y permitan llevar a cabo con perfección la invención de bellas melodías. Con sólo 12 sonidos distintos que contamos en nuestra escala musical, los



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 13 – DICIEMBRE 2008

compositores de diversas épocas y tendencias han escrito admirables y distintas melodías, imposibles de enumerar. En cuanto a la belleza de ellas, es ésta una apreciación subjetiva, que en nada compromete el hecho melódico en sí.

En la melodía debemos distinguir la melodía vocal y la melodía instrumental.

-Una melodía vocal es aquella que se ha hecho expresamente para la voz. Se basa en un texto poético que se ha llevado a la música para ser cantado.

Son estas melodías las más fácilmente asequibles para la mayoría de la gente, porque las palabras de la poesía le recuerdan más fácilmente los sonidos que integran la melodía. Cualquier cancioncilla prende la tensión más fácil y rápidamente que una música que no tiene letra, porque ésta ayuda a memorizar la melodía.

-En la melodía instrumental, hecha para no ser interpretada por la voz, la invención es tan libre que los ejemplos abundan de manera increíble. Es imposible remitir a la escucha de “bellas melodías” en determinadas obras, porque aún olvidándose de la música vocal, creada naturalmente como melodía, toda la música instrumental de un extenso período musical está basada en la melodía.

Recordaremos melodías o fragmentos melódicos de fugas, suites, sonatas, sinfonías, cuartetos, etc. La melodía según se escribió es la superficie de la música. Al igual que la superficie o la forma de un objeto hace presa de nuestra vista, la melodía es la que más fácilmente prende la atención de nuestro oído. De aquí que la música ligera, de entretenimiento, sea, en su mayor parte música melódica. Y en su gran mayoría contexto poético, para que la melodía tenga palabras, que hagan recordar más fácilmente sus sonidos, sus diferentes inflexiones, sus ascensos y descensos de entonación, sus pautas y períodos.

Partes cantadas se alternan con partes instrumentales dando variedad y nuevo interés a las distintas apariciones de la voz que canta. Porque la melodía, en el arte musical tradicional, es una necesidad y el aficionada parece exigir que la música tenga melodía: una superficie con unos contornos que pueda identificar y recordar.

Tampoco pueden expresarse juicios absolutos sobre la inspiración melódica. Schumann escribe: “la primera concepción es la mejor y la más natural. La razón se equivoca pero el sentimiento no”.

Frente a la observación de este compositor encontramos otros creadores que comienzan todo un proceso de elaboración y pulimento. La perfección alcanzada en Beethoven, esa aparente espontaneidad, es consecuencia de insistir, retocar, reformar y perfeccionar la primera idea surgida.

Hay melodías que nacen de una vez y otras que son consecuencia de difíciles y lentas elaboraciones. Técnica e inspiración se enlazan para conseguir esas obras de arte que son los “lieder” del Romanticismo alemán, en donde la inspiración melódica está en función del contenido poético de los versos y la expresión envuelta en un ropaje armónico de la mejor calidad.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 13 – DICIEMBRE 2008

Melodía, ritmo, armonía, voz y piano se conjugan para conseguir la más refinada expresión musical.

3. La armonía

En toda audición musical podemos diferenciar dos aspectos: la audición de sonidos sucesivos y la audición de sonidos simultáneos. Ambos suelen coexistir, porque si antes se dijo que la melodía no precisaba de acompañamiento instrumental alguno, lo cierto es que estamos acostumbrados a escuchar las melodías con algún acompañamiento instrumental y ello da paso al concepto de la armonía.

Cuando en una guitarra hacemos sonar algunas de sus cuerdas, producimos distintos sonidos que al quedar vibrando forman lo que en música llamamos acorde, que no es más que la emisión simultánea de tres o más sonidos distintos, si bien estos no serán unos cuales quiera, si no han de ceñirse a determinadas reglas que se estudian precisamente en la armonía.

Por esto, decimos que la armonía es en la música la parte dedicada al estudio de los acordes, de su formación y empleo dentro de la música tradicional. Forma parte de los estudios de composición musical.

No es preciso indicar que los sonidos de un acorde pueden ser hechos por un mismo instrumento o por voces o por varios instrumentos. A aquellos instrumentos capaces de emitir varios sonidos simultáneamente se les llama polifónicos. Son los de teclado (incluido el acordeón), arpa, guitarra y los de esta familia.

Pero también los acordes pueden ser emitidos por instrumentos no polifónicos. Cuatro trompetas o tres flautas o tres cantores, al tocar o cantar simultáneamente, haciendo cada uno un sonido distinto, harán sonar acordes. Los acordes, que se forman partiendo de la nota más grave, según ciertas reglas que competen, como hemos dicho, a la armonía, pueden ser de tres, cuatro o más sonidos distintos.

El hecho de tener un número cualquiera de sonidos no obliga a disponerlos para el mismo número de voces o de instrumentos, ya que en un acorde puede repetirse algún sonido. Así, el acorde Do-Mi-Sol, entendido del grave al agudo es un acorde de tres sonidos, pero puede disponerse a cuatro voces, repitiendo alguno de ellos, por ejemplo: Do-Mi-Sol-Do. Y también a cinco voces, repitiendo dos de los sonidos existentes Do-Sol-Do-Mi-Do. Un acorde dispuesto a seis voces es Sol-Re-Fa-Sol-Si-Re.

En alguna ocasión se ha comentado que la armonía es como la vestidura de la melodía. La música que acompaña a una melodía produce, tanto por ella como por su relación con aquella, una serie de entidades sonoras simultáneas. Y son estas entidades sonoras (acordes) lo que es propiamente la armonía.

El concepto de melodía es un término de sucesión horizontal, en tanto que el de acordes es un concepto vertical, en el cual todo suena a la vez.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 13 – DICIEMBRE 2008

Cuando escuchamos una canción o una melodía acompañada, oímos como elemento de mayor importancia la línea melódica; una línea musical que suele parecerse ondulante, que sube y baja, aunque en ocasiones repite sonido; que alcanza al menos un punto de máxima tensión o expresividad.

Pero al mismo tiempo, escuchamos otra música que coexiste con ella, que está acordada con ella: unas veces como sonidos tenidos, otras muchas marcando algún ritmo o diseño rítmico.

Todo este fondo musical sobre el que se desarrolla la melodía es el fondo armónico: la armonía.

Podemos decir que el principio de la tonalidad es establecer un sistema, tanto melódico como armónico, basado sobre la escala, cuya importancia radica en su nota principal llamada tónica, a cuya sumisión se someten todos los demás. Es una jerarquización de los demás sonidos respecto a uno de ellos, la tónica.

A los distintos sonidos de la escala (do-re-mi-fa-sol-la-si-do) la armonía los señala con números romanos, llamándolos grados: I grado, II grado, etc.

Sobre cada uno de ellos se pueden formar acordes, por notas superpuestas, según determinadas normas.

Los acordes que se forman sobre algunos grados tienen, en la armonía especial importancia. Al primer grado se le llama tónica: su acorde, en la música tonal, es el que sirve para el descanso final de una obra. Es este grado, la tónica, la que da nombre a las obras musicales. Así, hablamos de Sinfonía en Do mayor, Concierto en Sol..... indicando sobre qué escala básica ha sido construida en general la obra.

Otros dos grados y sus acordes son de especial importancia: el IV grado y el V grado. Este, sobre todo, en la tonalidad tradicional juega un papel muy destacado, ya que sufre una atracción, en la gran mayoría de los casos hacia la tónica.

La música enjuiciada desde un punto de vista armónico y simplista, es una oscilación de la tónica hacia la subdominante o la dominante para volver a reposar de nuevo en la tónica. Este elemental esbozo es difícil de ampliar en sólo unos párrafos de esta iniciación.

Ampliando estos conceptos, cuando oímos una sucesión de sonidos, relacionamos mentalmente todos ellos a otro que nos sirve de referencia. Esto ocurre con la música tonal y ese sonido de referencia suele ser el I grado de una escala, la tónica.

Siendo la música tonal de mayor facilidad y más fácilmente asequible para la gran audiencia, para la audiencia mayoritaria, la música llamada ligera o de entretenimiento, continúa por el camino de la música tonal, porque la esencia de la tonalidad radica en el sentimiento de reposo armónico, ya que esto es lo que significa la tónica.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 13 – DICIEMBRE 2008

Hay dos maneras de ser de la tonalidad: mayor y menor, cada una con una expresión distinta, dando lugar a modos distintos en el discurso musical. Ello se debe a la distinta consecución de los sonidos dentro de la escala, que adoptan una disposición interválica distinta.

Uno de los procedimientos más generalizados en la música tonal es el de la modulación, que es el paso desde una tonalidad establecida a otra nueva. Con este cambio del centro tonal cambian también las funciones de cada acorde, ya que es fácilmente comprensible que la tónica se desplaza, desempeñando otras funciones secundarias y, con ella, los demás grados.

Este procedimiento de la modulación es consecuencia de cambiar la escala en cuyo ámbito se estaba construyendo la música y ofrece al compositor medios expresivos de singular efecto.

Un concepto muy empleado al llegar a tratar de aspectos armónicos es el de consonancia y disonancia.
-La consonancia es la combinación de sonidos que nos producen sensación de reposo.

-La disonancia no es algo que suene mal, sino más bien un efecto que crea tensión entre los sonidos que la constituyen. Pedrell la define como “todo choque recibido por el sentimiento auditivo”.

La combinación de un sonido con otro u otros que no están en consonancia con él produce, sin embargo, gratas armonías si la combinación disonante está hecha con arte.

Para concluir con la armonía nos queda hablar de las cadencias. La cadencia es un descanso en el transcurso del discurso musical. Descansos más o menos duraderos que se introducen en la composición musical dividiéndola en fragmentos. La puntuación del lenguaje escrito se transforma en música en las cadencias.

Son varias las clases de ellas: unas que pueden ser terminales y otras suspensivas; existen otras que exigen continuación y que se llaman semicadencias.

Las cadencias están regidas por distintos acordes y también por la situación rítmica que ellos ocupan. Las cadencias conclusivas son las llamadas cadencia perfecta, que es el reposo en el acorde de la tónica antecedido del de la dominante.

Las cadencias plagadas que consisten en terminar la tónica viniendo esta vez del acorde de la subdominante.

Entre las cadencias suspensivas citemos la interrumpida, que es la unión del acorde de la dominante con el VI grado u otro que no fuera la tónica. El descanso aquí exige una continuación, al igual que ocurre con las semicadencias.

En conclusión, la tonalidad no ha existido siempre. Se fue introduciendo lentamente en la música culta, como elemento que fue solidificándose dentro de las estructuras de la música. Podemos situar su aparición en el siglo XVI y el comienzo de su disolución a finales del XIX. En este espacio de tiempo su



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 13 – DICIEMBRE 2008

influencia es considerable y aún cuando los derroteros que sigue la música a finales del XIX y comienzos del XX hacen presentir su abandono.

4. BIBLIOGRAFÍA

- <http://www.academia-arsnova.com/IndTeoriaDeLaMusica.htm>
- Eugenio Trías (2007), *El canto de las sirenas: argumentos musicales*, Galaxia Gutenberg.
- Ulrich Michels (1985), *Atlas de música*, Alianza Editorial.
- Peter Kivy (2001), *Nuevos ensayos sobre la comprensión musical*, Paidós.

Autoría

FRANCISCO DANIEL BORRERO MORALES

fdborrero@hotmail.com