
Hindemith

**ADIESTRAMIENTO
ELEMENTAL
PARA MUSICOS**

MeLOS

Hindemith, Paul
Adiestramiento elemental para músicos / Paul Hindemith.
1a ed . 2a reimp. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires:
Melos, 2018.
234 p. ; 23 x 16 cm.

Traducción de: Emiliano Aguirre.
ISBN 978-987-611-025-9

1. Música. I. Emiliano Aguirre, , trad. II. Título.
CDD 780

Hindemith, Paul
Adiestramiento elemental para músicos / Paul Hindemith.
1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Melos, 2022.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
Traducción de: Emiliano Aguirre.
ISBN 978-987-611-478-3

1. Música. I. Aguirre, Emiliano, trad. II. Título.
CDD 780.71

ISBN 978-987-611-025-9 By Melos Ediciones Musicales S.A.

© Copyright 1946 by Associated Music Publishers, Inc.
© Copyright by Ricordi Americana S.A.E.C.
© Copyright 2007 by Melos Ediciones Musicales S.A.
Tte Gral. Juan D. Perón 1558 - Buenos Aires, Argentina.
Todos los derechos estan reservados - All rights reserved.
Queda hecho el depósito que establece la ley 11.723.

ADiestRAMIENTO ELEMENTAL PARA MÚSICOS

Editores originales:
ASSOCIATED MUSIC PUBLISHER in NEW YORK
y SCHOTT & Co. Ltd. - Londres

Título original de la obra
ELEMENTARY TRAINING FOR MUSICIANS
(11º edición revidada por el autor en 1949)

Traducción de
EMILIANO AGUIRRE

TABLA DE MATERIAS

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

	PÁG.
CAPÍTULO IX:	
Tresillos y otras divisiones no comprendidas en las indicaciones de compás	115
Segundas y séptimas mayores y menores	125
Indicaciones para el cambio de movimiento	131
CAPÍTULO X:	
Compases cuyo numerador es 5, 7, etc., y esquemas correspondientes para marcarlos	138
Clave de Do en 3ª línea (de contralto); intervalos aumentados y disminuídos; primera o unísono; \natural y $\flat\flat$; transcripción enarmónica; círculo de quintas, círculo de cuartas	144
Términos para indicar la intensidad del sonido y el carácter	157
CAPÍTULO XI:	
Forma musical	159
Clave de Do en 4ª línea (de tenor); intervalos que exceden la octava; intervalos subdisminuídos y superaumentados; escala menor (en todas sus formas); Modos Eclesiásticos; escalas relativas mayores y menores; armadura de clave en los modos menores	161
Abreviaturas; silencios que exceden del compás; adornos; términos de articulación; escala cromática	170
<i>Prefacio a la Segunda Parte</i>	183
DICTADOS:	
Para el Capítulo I	187
Para el Capítulo II	191
Para el Capítulo III	196
Para el Capítulo IV	201
Para el Capítulo V	207
(Discusión sobre el "oído absoluto")	208
Para el Capítulo VI	210
Para el Capítulo VII	214
Para el Capítulo VIII	219
Para el Capítulo IX	222
Para el Capítulo X	226
Para el Capítulo XI	230

P R E F A C I O

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PAUL HINDEMITH.

New Haven, Conn.
Yale University
Primavera 1946

Primera Parte

EXPOSICIÓN Y EJERCICIOS

CAPITULO I

A. *Aspecto Rítmico*

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

— EJERCICIO I —

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

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

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

sonido: _____
ritmo: | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | etc.

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

(a)

(b)

(c)

(d)

(e)

(f)

(g)

(h)

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

4. Invente ejemplos similares.
5. En vez de cantar el sonido, tóquelo en un instrumento y marque el ritmo con el pie. Si es en el piano:
- Toque cada ejercicio con la mano derecha y marque el ritmo:
 - Toque con la mano izquierda; marque;
 - Toque con la mano derecha; marque con la izquierda;
 - Toque con la mano izquierda; marque con la derecha.
- Advertirá Ud. una notable diferencia de dificultad entre (c) y (d), y en casos parecidos a lo largo de toda la obra. Ensáyese cada uno de estos ejercicios de manos alternadas en movimiento muy lento al principio, luego se aumentará la velocidad en cada ejecución. Más que cualquier otro ejercicio, serán éstos una verdadera piedra de toque para la independencia de su acción física y de su coordinación mental.
6. Haga todos estos ejemplos en movimiento acelerado.

— DICTADO 1 —

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

○ = *redonda*; corresponde a los sonidos cuya duración era de cuatro golpes (tiempos), 

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

♩ ó ♪ = *negra*; un golpe |

— EJERCICIO 2 —

1. Cante y golpee como anteriormente:

(a) 

(b) 

(c)

(d)

(e)

— DICTADO 2

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

— = silencio equivalente a

— =

‡ =

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

— EJERCICIO 3 —

1. Toque y golpee como anteriormente:

(a)

(b)

(c)

(d)

(e)

3. Invente ejercicios similares.

C. Acción Combinada

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

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

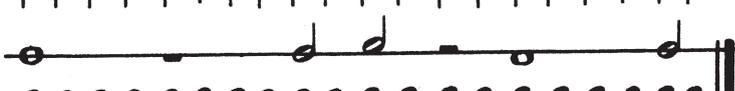
— EJERCICIO 5 —

1. Cante las notas; marque los golpes:

(a) 

(b) 

(c) 

(d) 

(e) 

(f) 

(g) 

CAPITULO II

A. Aspecto Rítmico

Los valores rítmicos de \circ , ♩ y ♪ , y sus silencios equivalentes, pueden ser dispuestos en grupos regulares de dos o cuatro tiempos.

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



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

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

$\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$. El compás de $\frac{4}{4}$ puede también ser indicado por C

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

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

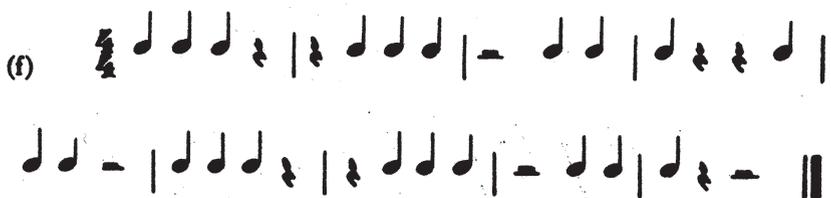
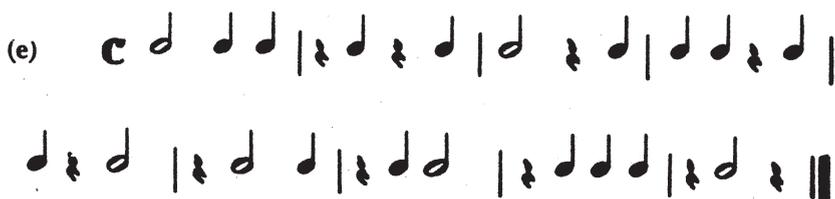
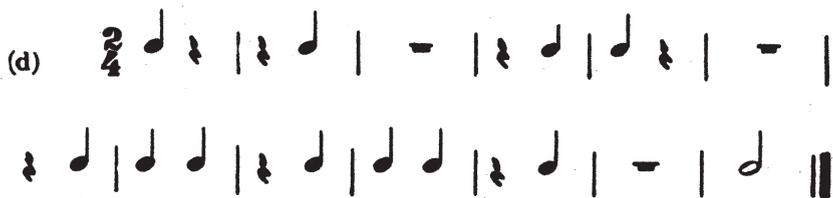
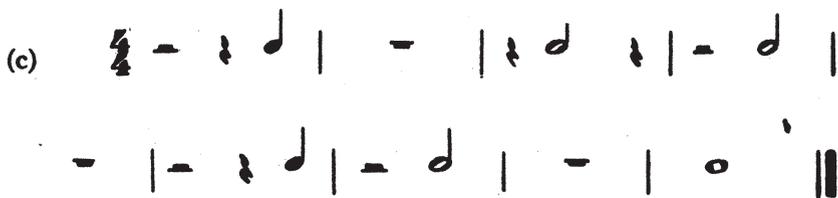
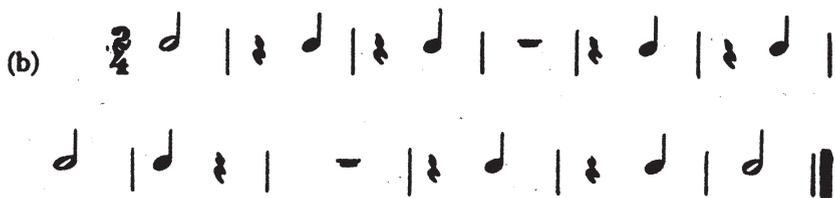
— EJERCICIO 6 —

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

(a)

(b)

(c)



6. Invente ejercicios similares.