

Enric Alberich Artal

Textos de Música Moderna

**FONAMENTS DEL
LLENGUATGE MUSICAL**



DINSIC
Publicacions Musicals

Fonaments del Llenguatge Musical

1a edició: novembre de 2005

Disseny coberta: Irene Solsona

Maquetació: DINSIC GRÀFIC

© Enric Alberich

© Drets d'edició cedits a DINSIC Publicacions Musicals, S.L.

Santa Anna, 10, E 3a, 08002 - Barcelona

Imprès a: Càlamo - Produccions Editorials

Unió, 2 - 1r 1a

08302 Mataró

Dipòsit legal: B-47.031-2005

ISBN: 84-95055-05-8

ISMN: M-69210-413-1

La reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment, comprenent-hi la reprografia i el tractament informàtic, com també la distribució d'exemplars mitjançant lloguer i préstec, resten rigorosament prohibides sense l'autorització escrita de l'editor o entitat autoritzada, i estaran sotmeses a les sancions establertes per la llei.

DISTRIBUEIX: DINSIC Distribucions Musicals, S.L.

Santa Anna, 10 - E 3 - 08002 Barcelona

tel. 34.93.318.06.05 - fax 34.93.412.05.01

e-mail: dinsic@dinsic.com

<http://www.dinsic.es> - <http://www.dinsic.com>

PRESENTACIÓ

En una època en que el Jazz i la Música Moderna del nostre país viuen un moment creatiu excel·lent, d'una qualitat indiscutible, com ho demostren l'interés i prestigi internacionals assolits en aquests darrers anys -sobretot gràcies a la creativitat i personalitat dels artistes de casa nostra, tant instrumentistes com compositors-, és d'agrair que músics especialment experimentats en el terreny de la docència i la pedagogia omplin l'espai, encara massa oblidat, de publicar llibres de formació musical que ajudin tant al professional a ampliar els seus coneixements, com també a tots aquells que vulguin acostar-se o iniciar-se en el llenguatge específic d'aquesta música.

En aquest sentit, el llibre d'Enric Alberich 'Fonaments del llenguatge musical', dins del que serà la col·lecció 'Textos de Música Moderna', obre unes portes de valor incalculable al brindar l'oportunitat d'aproximar-se directament als fonaments de la teoria musical de la música moderna i el jazz. I omple un buit lamentable d'aquest tipus de publicacions a casa nostra, justament, i paradoxalment, quan més estudiants que mai es dediquen a aprendre aquest tipus de música, i més artistes, intèrprets, grups, compositors i creacions discogràfiques omplen l'escena nacional i internacional amb personalitat pròpia.

Fins el moment present disposàvem de pocs llibres de formació en aquest terreny fets al nostre país, per tant la rebuda de la sèrie que enceta aquest 'Fonaments del llenguatge musical' no podria ser més entusiasta ni més optimista. De ben segur que esdevindrà una eina pedagògica imprescindible, tant per a tots aquells que per pròpia iniciativa es vulguin endinsar i aprofitar tota la informació que el llibre ofereix, com per a tot el col·lectiu d'ensenyants, tant sovint queixosos de la manca de bibliografia específica i propera, als quals els pot resultar de gran ajut.

Des d'ara esperem amb il·lusió la publicació de nous títols que cobreixin tot el ventall de tècniques i coneixements específics per a endinsar-se en aquest meravellós i sorprenent terreny de la música creativa, el jazz i la moderna, en constant evolució.

Manel Camp

Pianista i compositor

Cap del Departament de Jazz i Música Moderna

Escola Superior de Música de Catalunya

PRÒLEG

El llibre que tens a les mans pretén ser una eina per a l'aprenentatge de la música. Està particularment orientat a l'estudi dels estils del que avui coneixem com a 'música moderna', entenent per aquesta tots els estils derivats de la fusió i la influència de la cultura africana sobre la música europea dels segles XVIII i XIX, la que avui anomenem, genèricament també, 'música clàssica'. Aquests estils de la 'música moderna' van començar a aparèixer a finals del s. XIX, principalment als Estats Units on, dels cants dels esclaus treballadors ('work songs') i de la posterior tasca evangelitzadora dels europeus en naixeria, ja entrats al s. XX, el que coneixem com a 'jazz', hereu del 'blues' i del 'gospel'. El desenvolupament de la societat contemporània, amb el creixement de la industrialització, de la comunicació i en conseqüència, de l'intercanvi cultural, provoca que alguns d'aquests corrents, blues i jazz per exemple, evolucionin de forma paral·lela i independent però al mateix temps llençant-se influències l'un a l'altre. Així mateix, encara que de forma posterior, Anglaterra es converteix en una altra font important de generació d'influència i de naixement de corrents, hereus sempre d'aquells primers estils originaris dels Estats Units.

Per totes aquestes raons, i excusant-me per passar tan ràpidament per 300 anys de la història del món, sempre que es faci referència a 'música moderna' o a 'jazz i música moderna', ens referirem a tots aquells estils derivats d'aquesta tradició, amb independència que moltes altres tradicions i cultures han influït en el seu desenvolupament. En aquest sentit val la pena fer un esment especial a tota la situació que es produeix en el que avui coneixem com a 'llatinoamèrica', on es donen les mateixes condicions d'influència de la cultura africana sobre l'europea a través dels esclaus africans que hi són portats i que, per la seva banda, provoquen igualment el naixement i desenvolupament d'estils clarament diferenciats dels que creixien simultàniament als Estats Units. Malgrat això, la interrelació que es produeix entre Nord i Sud (sobretot a partir de la 2a Guerra

Mundial) fa que d'alguna manera, i pel que ens interessa a nosaltres, els sistemes i mecanismes que s'utilitzen per expressar aquestes músiques siguin, en essència i malgrat lleugeres variants, els mateixos.

Així doncs, al llarg dels diferents capítols d'aquest llibre, s'anirà fent referència a tractaments específics d'aquest món de l'anomenada 'música moderna'. Malgrat això, en la majoria dels casos comprovarem que l'aprenentatge del llenguatge musical tal i com està plantejat aquí és bastant comú a l'aprenentatge de qualsevol estil de música i en aquest sentit aquest treball és igualment vàlid per a l'estudi de la música clàssica. En realitat es tracta de la fase més primària de tot el procés, dels conceptes bàsics (però no els únics, ni tampoc tots) per entendre una partitura. De la mateixa manera que per a abordar qualsevol altra disciplina, científica o artística, ens cal primerament aprendre a llegir i a escriure, aquest és un 'manual' per a aprendre a llegir i a escriure música.

Tot i tractar-se d'un text relativament curt, s'observarà que tots els mecanismes als que es farà referència no s'adquireixen d'un dia per l'altre. Al contrari. Aquests mecanismes s'adquireixen al llarg d'un procés que dura diversos anys, procés en el qual la pràctica esdevindrà un element fonamental. En aquest sentit la relació que durant aquest trajecte tinguem amb el nostre propi instrument, i el grau de domini i de coneixement que n'assolim seran determinants per fer més àgil tot aquest recorregut. Per contribuir a aquesta part pràctica que ha de complementar les exposicions teòriques que es realitzaran, hi ha associats a aquest llibre uns quaderns d'exercicis seguint la mateixa seqüència de presentació de continguts.

Aquest treball neix amb la intenció d'esdevenir útil tant per a l'estudiant com per al propi professor. La voluntat que hi ha al darrera és la d'explicar tots els conceptes de forma ordenada i lògica per a facilitar-ne l'assimilació progressiva. Per aquesta raó apareixen de tant en tant dissertacions teòriques més extenses mentre que posteriorment, en altres parts, la teoria està interrompuda sovint per nombrosos exemples. Certament però, molts dels conceptes que s'hi tracten no hi són analitzats amb tota la profunditat que es podria requerir. Això és així per pròpia decisió, tot i que es donen referències de per on poden anar les recerques que les mentalitats més inquietes vulguin fer posteriorment.

De textos de música n'hi ha molts al nostre abast. Tots són vàlids i interessants, la majoria escrits pels grans savis de la història de la música, compositors, intèrprets i pedagogs. Espero que a través d'aquest s'aconsegueixi despertar

també l'interès per d'altres. Si això passa ho consideraré un èxit més. El món de la música és un d'aquells camps en els quals mai ens podrem considerar experts. En serem tota la vida uns ignorants però la pròpia ignorància ens ha de generar la inquietud per a saber-ne més i per anar més enllà de nosaltres mateixos.

El perquè de tot plegat és finalment, senzill: després de més de quinze anys dedicat a la transmissió d'aquests coneixements he anat comprovant com, d'alguna manera, la resposta dels que m'han hagut de patir com a professor ha estat sempre agraïda i càlida, amb comentaris constants tant respecte a la forma d'organitzar els conceptes, com també a la forma d'exposar-los. És per això que vull expressar la meua gratitud a tots els que un dia o altre van aprendre música amb mi. Si no fos per ells aquest llibre no existiria. Vagi per tots ells la meua dedicatòria d'aquest text que espero que els recordi les sessions d'aprenentatge que vàrem compartir plegats i que sortosament per mi, em van ser tan enriquidores, fins i tot més que per a ells.

Una de les idees que més m'ha interessat transmetre i que fins a cert punt és 'leit-motiv' de la meua forma d'explicar i d'abordar el fet musical, és que fer música és fàcil. Fer-la bé és una mica més difícil. Fer-la molt bé és molt difícil i fer-la extraordinàriament bé és extraordinàriament difícil. Però això no ens ha de privar de voler-ne fer. M'agrada desmitificar la música en general i sovint faig comentaris irònics, gairebé barroers. Espero que no s'interpreti això com una falta de respecte però crec fermament que la música està a l'abast de tothom i no només d'uns privilegiats 'escollits'. De la meua pròpia experiència he pogut comprovar com adults que mai havien estat en contacte amb la música més que com a espectadors assolien, en períodes de temps relativament curts, un nivell de comprensió i d'execució més que acceptable. Per aquesta raó la invitació és per a tothom que ho vulgui: fes música, tanta com puguis.

Anem per feina, doncs.

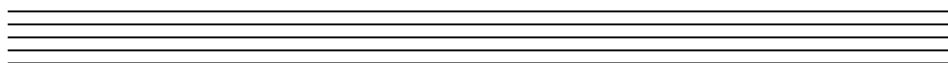
Enric Alberich Artal

EL SO EN ALÇADA

El Pentagrama.

El primer dels elements que ens cal tractar és el que ens ajuda a determinar si els sons, a partir d'ara sí que ja en direm les *notes*, sonaran més *aguts*, més alts, o més *greus*, més baixos. Per representar l'altura amb el màxim de detall, utilitzem un sistema de cinc línies equidistants que creuen el full de paper de part a part. Això és el que anomenem *pentagrama* (paraula significativa etimològicament). Així doncs, i de la mateixa manera que escrivim el text en un paper en blanc (omplint una línia i seguint a sota) per escriure música utilitzem també un paper en blanc, però amb trames de cinc línies sobre les que anirem escrivint les notes. El pentagrama va donant en tot moment la *pauta*, la referència de cada nota i, per aquesta raó, moltes vegades parlem indistintament de *pauta* o de *pentagrama* i anomenem el paper de música *paper pautat*. La forma de representar aquestes notes serà mitjançant un *cap*, que pot estar ennegrit o no i una *plica* (un 'pal', tot i que no sempre). El cap de la nota pot estar situat en l'espai entre dues línies o en la línia mateixa. En el primer cas, la nota ocupa completament l'espai, però sense arribar a sobrepassar cap de les dues línies entre les que es troba. Quan la nota s'escriu en la línia, la línia divideix a la nota en dues parts, cada una de les quals ocupa la meitat dels dos espais adjacents. L'ennegrit o no d'aquest cap, l'existència o no d'aquesta plica i la forma que la plica tingui ens donaran la referència de la durada d'aquestes notes és a dir, de la velocitat a la que sonen (de fet, de 'l'estona' que duren en el temps). Però d'això darrer ens n'ocuparem més endavant.

Exemple 1:



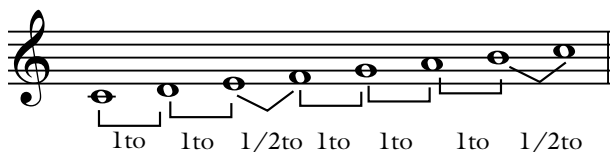
pentagrama

és equivalent a aquesta meitat (per aquesta raó ‘no hi ha tecla negra’ entremig). Així, entre les notes naturals que tenen aquest possible punt intermedi direm que hi ha la *distància d’un to*, mentre que entre les notes que això no és possible direm que la distància és d’un *semitò*. En conseqüència doncs, un semitò equival a mig to, i la suma de dos semitons ens donen un to.

En el nostre sistema musical, per tant, entre les notes naturals hi ha una distància d’un semitò entre Mi-Fa i entre Si-Do. En tots els altres casos hi ha distàncies d’un to.

(Una vegada més, es pot comprovar aquest fet en l’esquema del teclat del piano exposat anteriorment, fixant-nos bé en la situació de les tecles blanques i negres)

Ex. 11:



Els tons i els semitons constituïran a partir d’ara el nostre ‘sistema mètric’, el sistema segons el qual podrem mesurar la distància entre qualsevol parella de notes. Així podrem afirmar que la distància entre Do i Mi, per exemple, és de dos tons (Do-Re = 1 to, Re-Mi = un to), mentre que la distància entre Re i Fa és d’un to i mig (Re-Mi = 1 to, Mi-Fa = 1/2 to o un semitò), tot i que físicament i sobre el teclat, la distància sembli la mateixa.

De fet si comptem el nombre de semitons que hi ha entre una nota i la seva octava (superior o inferior) trobarem que hi ha sempre dotze semitons. Aquesta és, realment, la convenció que es va establir en el seu moment: que la distància d’octava es dividiria en dotze parts iguals, dotze semitons (sis tons, també, si es vol veure així). Arribar a aquest acord no va resultar gens fàcil ja que la música que nosaltres coneixem avui dia no és resultat només de l’evolució d’una tradició sinó de moltes tradicions, de pobles i cultures diferents, així com de la influència de cultures externes a l’europea (per dir-ho d’alguna manera, perquè... On s’acaba Europa?).

EL SO EN EL TEMPS

Hem estat parlant fins ara de com distribuïm i com organitzem el so en l'espai, en alçada, i veient en cada cas la simbologia adequada per a fer-ho. Per poder seguir parlant dels diferents elements que constitueixen una partitura, cal entrar en aquest moment en els mecanismes que estructurin la distribució del so en el temps. Aquests elements són el *pols*, el *temps*, el *compàs* i, finalment, el *ritme*.

El Pols i el temps.

La definició d'aquesta mena de conceptes, pols, temps, etc, sovint lligats a la pròpia apreciació personal en escoltar música, pot resultar també complexa i de vegades pot portar a interpretacions diferenciades, fins i tot oposades. En tot cas però, anirem sempre a buscar els termes genèrics en la definició de cada element, quedant, això sí, aquests termes subjectes a la interpretació que la nostra pròpia experiència individual com a músics ens porti a fer.

En parlar del *pols*, doncs, ens estem referint al 'batec' intern que porta implícita la música. Tota la música (gairebé tota hauríem de dir) en el moment de la seva execució transmet un batec interior que és un determinant fonamental a l'hora de definir-ne els trets característics, com ara l'estil per exemple, o fins i tot la seva procedència geogràfica i cultural. Per posar un exemple il·lustratiu d'això, podem pensar en la sensació interna que pot produir l'audició de tambors africans interpretant una figura rítmica determinada i contraposar-ho a l'audició de flamenc. En ambdós casos, i a part de molts altres elements, un dels trets fonamentals que contribueix a diferenciar-les és el seu pols, el seu 'batec interior'. Al mateix temps però, això no exclou el fet que tots dos estils puguin tenir elements comuns, influències i, fins i tot, relacions de parentiu.

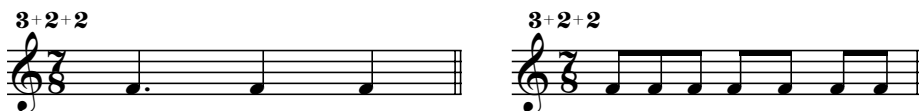
L'únic que cal tenir present en aquests compassos és que el que es mou a velocitat fixa és la subdivisió del pols (sigui corxera o semicorxera) i no el pols mateix. Els polsos aniran a velocitats desiguals segons tinguin dues o tres corxeres; és a dir que hi ha uns temps 'més llargs' que els altres. Per aquesta raó, en indicar la velocitat de metrònom per a aquests compassos, s'acostuma a donar sobre aquesta subdivisió que és, d'alguna manera, l'única 'referència fixa' que tenim ja que, com dèiem, els temps tenen diferents durades.

El següent exemple mostra alguns d'aquests compassos i com vénen expressats a la partitura. Dintre del compàs veurem també les figures que constitueixen cada un dels temps, així com la diferent durada d'aquests temps, segons estiguin formats per dues o tres corxeres.

Ex. 34:



Dues formes de representar, en abstracte, sense música escrita, un compàs d'11/8. La primera representació és la dels polsos, amb l'equivalència en valor rítmic de cada un d'ells. L'altra és la de la subdivisió de cada un d'aquests polsos. Cal recordar que en aquests casos la figura de la subdivisió (en aquest cas la corxera) és la que manté la velocitat invariable ja que els polsos són de diferents durades.



El mateix aplicat aquí a un compàs de 7/8, amb pols i subdivisió de pols.

Aquestes són altres combinacions possibles de compassos de 7/8 i 11/8, presentades en la mateixa forma. És important destacar com, també en tots els casos exposats, s'ha mantingut la barra d'unió per a les notes que pertanyien a un mateix temps.



QUALITATS EXPRESSIVES DEL SO

Determinacions d'expressió de la música. Articulació i dinàmica

Hem tractat fins ara dels diferents elements, les diferents eines de què disposem per representar la distribució del so (les notes afinades), tant en alçada com en el seu desenvolupament temporal. Però un altre dels factors importants, tant important en l'execució d'una partitura com els ja comentats anteriorment, és la 'manera', la 'forma', la 'intenció', l'expressivitat, el 'caràcter' que es dóna, tant individualment (a cada nota) com en el seu conjunt (un passatge, una frase o una obra completa). Aquest concepte tant difícil de definir (cap de les paraules anteriors l'ha descrit encertadament) és el que en música es determina a través del que anomenem símbols d'*articulació* i *dinàmica*.

Els dos termes no són, de fet, exactament sinònims, tot i que ambdós fan referència al concepte genèric d'*expressió* o *caràcter* d'un fragment o d'una peça musical. Direm *articulació* quan ens referirem a una nota individualment i a la forma en que aquesta nota ha de ser tocada (en diem, sovint, *atacada*), mentre que parlarem de *dinàmica* quan es tracti d'un passatge (un fragment), d'una certa dimensió. En el cas de descriure fragments molt més extensos, o fins i tot en parlar d'una obra completa, ho farem referint-nos al *caràcter*.

Articulació. Indicacions sobre la nota

Els símbols aplicats a les notes individualment són molts i molt variats. A més en el darrer segle se n'ha anat desenvolupant de nous, oferint una paleta prou àmplia de les diferents possibilitats de fer el que anomenem *atac* d'una nota, és a dir la forma en que aquesta nota és tocada en un instrument. En moltes ocasions

però, la varietat d'articulacions d'un so ve donada per les possibilitats tècniques de l'instrument (i sovint, també de l'instrumentista). Així mateix pot ser que un mateix símbol d'articulació ofereixi resultats diferents, semblants en intenció i caràcter però diferents en l'efecte final, quan és executat amb un instrument o amb un altre. Els instruments de corda, per exemple, són d'entre els més flexibles i versàtils pel que fa a les seves possibilitats d'articulació.

Comentarem aquí els quatre símbols més habituals i més generalitzats a tots els instruments. Són també els que s'utilitzen més habitualment en música moderna i jazz. Els quatre símbols tracten, en essència, de dos conceptes, cada un dels quals té, al seu temps, dues versions possibles. Els dos conceptes són: el *tenuto*, la nota s'interpreta amb la seva mida justa (la que li correspongui per valor), i l'*staccatto*, la nota s'interpreta més curta que el que el seu valor real indica. Ambdós símbols tenen, a més, la seva versió 'accentuada', que indica que la nota s'interpreta en tota la seva durada però s'ataca amb força, 'accentuada' (se'n diu *sforzando* i es pot indicar també utilitzant l'abreujatura *sfz*), o la nota es toca més curta que la seva durada però s'ataca també amb força (també se'n diu *marcato* però no té versió abreujada). En escriure'ls a la partitura, tots ells s'acostumen a posar a la banda del cap de nota (a sobre o a sota, segons la situació d'aquest cap) tot i que, per qüestions pràctiques i operatives, és possible també trobar el *sforzando* i el *marcato* a la banda de la plica (el tenuto i l'*staccatto* gairebé mai), sobretot quan això és per sobre de la nota. El més recomanable és situar-los acompanyant el cap i, si no és possible, fer-ho per sobre de la nota.

Ex. 38:



Principals símbols d'articulació; tenuto, staccatto sforzando i marcato. En música clàssica el significat dels dos accents, sforzando i marcato, és lleugerament diferent (el marcato és un accent més fort que el sforzando).

Pel que fa al staccatto, quan parlem de fer la nota més curta, la teoria diu que caldria reduir-la a la meitat del seu valor. En teoria, també, aquest símbol es pot aplicar a notes de qualsevol valor, però a l'hora de la veritat això no és així i menys encara en el món de la música moderna i el jazz. En realitat l'*staccatto* i la seva versió accentuada s'apliquen només a notes amb durada de negra o inferiors

LA RELACIÓ ENTRE ELS SONS

Comentàvem anteriorment com el nostre sistema musical estableix les distàncies entre les notes *naturals* (que no duen cap alteració) correlatives (una al costat de l'altra) i com aquestes distàncies són sempre d'*un to* exceptuant les distàncies entre Mi - Fa i Si - Do, que són d'*un semitò* (mig to). Vèiem també, com a través de l'ús de les *alteracions* (sostingut \sharp i bemoll \flat) marcàvem les notes que es trobaven entre mig de les notes a distància de to, i posàvem l'exemple de les notes Do \sharp i Re \flat , *enharmòniques*, és a dir que sonen igual però s'escriuen diferent, com al so (nota) que trobem entre Do i Re naturals.

Ens referíem també a la convenció sobre la qual es basteix tot el nostre sistema musical, convenció que estableix que la distància d'*octava*, és a dir la distància entre una nota determinada i la següent amb el seu mateix nom, sigui per sobre (*octava superior*) o per sota (*octava inferior*), queda dividida en dotze parts iguals, en *dotze semitons*. La següent doncs, seria la que anomenem l'*escala cromàtica*, és a dir la successió de totes les notes del nostre sistema musical, ordenades l'una darrera l'altra i ascendint semitò per semitò.

Ex. 55:



L'*escala cromàtica* (amb tots els semitons) ascendent s'acostuma a escriure amb \sharp , ja que aquests acompanyen el sentit ascendent de l'escala.

La mateixa escala (cromàtica) pot expressar-se també en forma descendent semitò per semitò, utilitzant les enharmonies de cada una de les notes alterades.

D'un interval major o just no en diem res, només el seu nombre: segona, quarta... mentre que els intervals menors, augmentats o disminuïts, els afegim el corresponent adjectiu: '2a menor', '4a augmentada', etc. De la mateixa manera, i en el llenguatge verbal, quan no donem cap més referència de l'interval, l'entendrem ascendent, i quan sigui descendent caldrà especificar-ho.

Ex. 63:



Aquests són diferents intervals, majors i menors. Estan analitzats segons el sistema americà, tot i que nosaltres, en expressar-ho verbalment podem dir indistintament 'tercera menor' o 'bemoll tres', per exemple.

El bemoll aplicat sobre els intervals justos significarà que són disminuïts. En la resta d'interval·ls el disminuït es representarà per un *dob·le bemoll*. En canvi el sostingut aplicat sobre qualsevol interval, sigui just o no, implicarà 'augmentat'. La següent representació, doncs, és la dels interval·ls seguint el sistema americà, que utilitzarem a partir d'aquest moment:

Ex. 64:

Interval·ls més habituals (a sobre la nomenclatura americana)

$\flat 2$	2	$\flat 3$	3	4	$\sharp 4$
2a m	2a M	3a m	3a M	4a j (o menor)	4a aug (o Major)

$\flat 5$	5	$\flat 6$	6	$\flat 7$	7	8
5a dim (o menor)	5a j (o Major)	6a m	6a M	7a m	7a M	8a j

RESUM FINAL

Com s'escriu la música; consells de cal·ligrafia

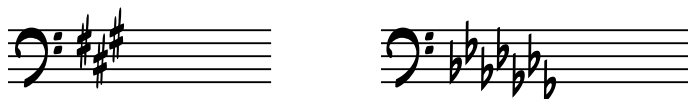
Com a cloenda d'aquest estudi serà interessant anar revisant amb detall cada un dels temes que s'han tractat a partir del fet d'observar la seva situació a la partitura. De passada, també, anirem donant petites recomanacions de tipus cal·ligràfic per poder agafar ràpidament fluïdesa i agilitat en l'escriptura musical. Certament això pot semblar innecessari en la mesura que actualment hi ha un bon nombre de programes informàtics que supliran aquesta funció, però també és ben cert que no sempre disposarem d'un ordinador davant nostre en el moment en què necessitem posar-nos a escriure música. De la mateixa manera que l'existència de calculadores no vol dir que no haguem d'aprendre a sumar i restar, l'escriptura correcta de la partitura és un dels primers accessos de què disposarem per a relacionar-nos amb els altres músics. Si, tal i com s'acostuma a dir actualment, 'la primera impressió és la que compta', més ens val que aquesta partitura sigui el més digna possible, a fi de guanyar-nos el respecte dels nostres col·legues. Si, a més, posteriorment la música que hi ha escrita és bona i sona bé, llavors ja ens ha tocat la grossa!

Els mecanismes de què parlarem conformen el que en diríem 'ortografia' musical, és a dir, la forma d'escriure correctament la música per fer-la entenedora d'una manera immediata. Pot semblar irrellevant però no és així; pensem en la quantitat de temps (i, sovint, de diners!) que podem arribar a perdre en un assaig amb el nostre conjunt instrumental intentant esbrinar què hi diu al compàs 78, o què significa allò d'aquell compàs que ni tan sols va numerat. Ens interessa que tot el temps que s'inverteixi en l'assaig sigui per fer treball estrictament musical, no tècnic, i és per això que l'escriptura correcta facilitarà molt les coses.

Repassem, doncs, tots els elements que s'han tractat en aquest treball a partir de la seva situació en la partitura, i també de la seva escriptura més correcta.

En clau de Fa s'escriuen les alteracions exactament igual en ordre i posició però sobre les línies o espais corresponents a les notes de la clau de Fa (cal recordar que el darrer bemoll quedarà fora del pentagrama).

Ex. 100:

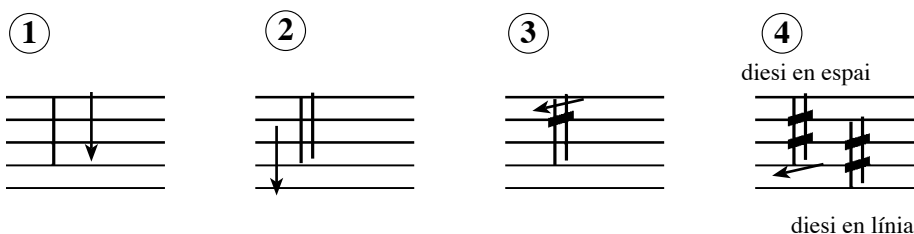


La situació de les alteracions, en clau de Fa, segueix el mateix ordre de posició que en clau de Sol, però en els seus llocs corresponents segons indica la clau; per aquesta raó en el to de Dob cal col·locar una alteració fora del pentagrama (fa \flat).

Consell cal·ligràfic

Per a escriure sostinguts es tracen dues línies paral·leles verticals, de la mateixa llargada aproximada però una mica més alta la de la dreta. Seguidament es tracen dues línies paral·leles lleugerament inclinades respecte de l'horitzontal, baixant de dreta a esquerra, sobresortint més per la banda esquerra que per la dreta. Aquestes quatre línies formen un requadre que ha de quedar just abarquant l'espai o partit per la meitat exacta per la línia on vagi associat.

Ex. 101:



Per a escriure el bemoll es traça una línia vertical descendent i es fa un retorn com escrivint una 'b' una mica punxeguda. Es pot escriure també el bemoll utilitzant dos traços, la línia vertical primer i la corba de la 'b' des de dalt cap a baix després. La 'b' ha d'enquadrar perfectament en l'espai sencer o quedant partida per la línia en dos meitats, en funció de si va associada a l'espai o a la línia.

ÍNDIX

PRESENTACIÓ	3
PRÒLEG	5
INTRODUCCIÓ	9
Les qualitats del so.....	10
EL SO EN ALÇADA	13
El Pentagrama.	13
El nom de les notes	14
La clau. Claus de Sol i Fa.....	15
Línies addicionals. Registre en octaves.....	16
El Gran Pentagrama	18
Altres claus. Claus de Do. Claus de Sol en 2 ^a i Fa en 3 ^a	20
La distància entre les notes. El to i el semitò.	
Notes naturals. Notes alterades. Sistema temperat	22
Alteracions. Enharmonies	26
La nomenclatura americana (anglesa) de les notes.	28
EL SO EN EL TEMPS	31
El Pols i el temps.	31
El compàs.....	32
Línia divisòria	33
La figura i el ritme.	34
La plica.....	36
Les pauses	37
Puntet i lligadura	38

Pols, compàs i temps en la partitura.	41
Agrupacions de notes d'un mateix temps	42
Velocitat.....	44
Compassos simples i compostos.	46
Compassos d'amalgama i distribucions irregulars.....	47
Agrupacions irregulars de notes. Grupets	50
QUALITATS EXPRESSIVES DEL SO	53
Determinacions d'expressió de la música. Articulació i dinàmica	53
Articulació. Indicacions sobre la nota	53
Indicacions de volum.....	59
Indicacions de temps i caràcter.....	62
Calderó	66
LA RELACIÓ ENTRE ELS SONS	69
Intervals	71
Intervals justos, augmentats i disminuïts.....	74
Nomenclatura i expressió dels intervals.....	76
Intervals compostos	78
Inversió d'interval.....	80
La Tonalitat. Tonalitat major. Cicle de 5es. Armadura.....	82
Memorització de les armadures	96
Tonalitat menor.....	103
RESUM FINAL. Com s'escriu la música; consells de cal·ligrafia	107
Situació de la clau	108
Canvi de clau.....	110
Situació de l'armadura	110
Canvi d'armadura	112
Situació del compàs	114
Canvi de compàs.....	114
Espectura dels caps de nota	115
Situació de la plica	117
Agrupació de les fraccions del temps. Barra d'unió.	118
Línia divisòria imaginària	120
Espectura de les pauses.....	123
Alteracions per dintre del compàs.....	125
Alteracions de cortesia	126
Situació dels símbols d'articulació i expressió.....	127
Barra divisòria	128
Barres de repetició i altres símbols.....	131
Repetició i caselles	132

DC, DS i ‘ou’	135
Altres símbols de repetició	139
Anacruses	140
Consell cal·ligràfic general.....	141
AMPLIACIÓ DEL LLENGUATGE MUSICAL	143
Les jerarquies del temps en el compàs	143
Síncopes	146
Contratemp i anticipacions	148
Les jerarquies del so. Classificació dels intervals	149
Classificació dels intervals augmentats i disminuïts	152
El trítón. Semiconsonància	152
Resum dels intervals.....	154
Intervals compostos	155
EPÍLEG	157
I després, què?	158
GLOSSARI DE TERMES	161