

# manual de copistas

---

Una guía práctica para la edición de música impresa



dinsic.com

## Manual de copistas

1a edición: julio 2021

© Jesús Alises

© DINSIC Publicacions Musicals, S.L.

Almacén: Sepúlveda, 84 - 08015 Barcelona

Sede social: Gran Vía de les Corts Catalanes, 529 - 08011 Barcelona

email: [dinsic@dinsic.com](mailto:dinsic@dinsic.com) - [www.dinsic.com](http://www.dinsic.com)

Diseño cubierta: Jesús Alises / Núria Sordé

Maquetación: Jesús Alises

Impreso en: Estugraf Impresores, S.L.

Polígono Industrial Los Huertecillos, Nave 13

28350 Cienpuzuelos (Madrid)

Depósito legal: B 14342-2021

ISBN: 978-84-16623-67-9

La reproducción total o parcial de esta obra por cualquier procedimiento, incluyendo la reprografía y el tratamiento informático, así como la distribución de ejemplares mediante el alquiler o el préstamo, quedan rigurosamente prohibidas sin la autorización escrita del editor o entidad autorizada y estarán sometidas a las sanciones establecidas por la ley.

**Distribuye: DINSIC Distribucions Musicals, S.L.**

**Almacén: Sepúlveda, 84 - 08015 Barcelona**

**Sede social: Gran Vía de les Corts Catalanes, 529 - 08011 Barcelona**

**email: [dinsic@dinsic.com](mailto:dinsic@dinsic.com)**

**[www.dinsic.com](http://www.dinsic.com)**

# Contenidos

---

Introducción .....	7
<b>Escritura.....</b>	<b>13</b>
Pauta .....	14
Tetragrama.....	14
Pentagrama .....	14
Líneas adicionales .....	14
Pautas específicas.....	15
Combinación de pentagrama y pautas específicas.....	15
Tablatura .....	15
Sistema.....	15
<b>Entonación.....</b>	<b>16</b>
Notas .....	16
Clave.....	17
Claves transpositoras .....	17
Cambios de clave .....	18
Armadura .....	18
Cambios de armadura .....	19
Politonalidad .....	20
Alteraciones .....	20
Símbolos .....	20
Alteraciones de precaución .....	21
<b>Duración .....</b>	<b>22</b>
Figura .....	22
Anatomía .....	23
Evolución .....	23
Puntillo .....	23
Barrado .....	24
Grosor.....	24
Colocación .....	25
Inclinación .....	25
Fracciones .....	26
Barras cruzadas.....	26
Barrado de tempo .....	27
Grupos irregulares.....	27
Pausas .....	28
Colocación .....	29
Compás .....	29

Divisoria .....	30
Cambio de compás.....	31
Compases de amalgama .....	32
Compás partido.....	32
Polirritmia .....	32
Hemistiquio .....	34
Hemiolia .....	34
Ossia.....	34
Notas de adorno .....	35
Una nota de adorno .....	35
Varias notas de adorno.....	35
<b>Indicadores de expresión .....</b>	<b>37</b>
Para una sola nota .....	37
Signos de articulación .....	37
Signos de articulación y ligaduras .....	39
Para un conjunto de notas.....	39
Signos de dinámica .....	40
Ligaduras de expresión.....	41
Marcas textuales .....	42
<b>Indicadores de ejecución.....</b>	<b>43</b>
Transposiciones.....	43
Trinos.....	43
Glissandi .....	44
Agógicas .....	44
Repeticiones .....	45
Notas repetidas .....	45
Acordes repetidos .....	47
Compases repetidos .....	47
Secciones repetidas.....	48
Otros .....	49
<b>Materiales de orquesta.....</b>	<b>51</b>
<b>Partitura general.....</b>	<b>54</b>
Conjuntos .....	54
Orquesta sinfónica.....	54
Banda sinfónica .....	55
Orquesta y conjuntos de cámara.....	55
Partitura en Do/transportada.....	55
Reparto.....	56
Distribución .....	57
Pentagramas compartidos .....	57
Cambios de instrumento .....	58
Simplificaciones .....	60
Partitura reducida .....	60
Partitura condensada .....	61

Partitura abreviada.....	62
Marcas de ensayo y numeración de compases .....	63
<b>Particella .....</b>	<b>64</b>
Presentación.....	64
Numeración de compases .....	64
Vuelta de página.....	66
Repeticiones.....	66
Guiones .....	67
Apariencia.....	68
Generalidades .....	69
Defectos.....	69
Compás de espera .....	70
Diferencias entre general y particella .....	71

## **Notaciones específicas..... 75**

<b>Voz.....</b>	<b>76</b>
Distribución del texto .....	78
Barrado de las notas .....	80
Indicaciones .....	80
Singularidades .....	80
Partituras corales .....	81
Técnicas extendidas .....	84
<b>Instrumentos de viento.....</b>	<b>85</b>
Viento-madera .....	86
Viento-metal .....	88
Signos específicos.....	90
Técnicas extendidas .....	91
<b>Percusión.. ..</b>	<b>93</b>
Disposición.....	99
Signos específicos.....	100
<b>Instrumentos de cuerda.....</b>	<b>101</b>
Signos específicos.....	103
Técnicas extendidas .....	110
<b>Piano .....</b>	<b>111</b>
Pedal .....	113
Distribución.....	114
Recursos .....	115
Arpeggios.....	116
Dinámicas.....	116
Piano acompañante.....	117
Técnicas extendidas .....	118
<b>Arpa .....</b>	<b>121</b>
Escritura .....	121

Signos específicos.....	122
Técnicas extendidas .....	126
<b>Guitarra.....</b>	<b>127</b>
Escritura .....	128
Signos específicos.....	129
Técnicas extendidas .....	129
 Bibliografía.....	 132
Glosario .....	134
Glosario de términos en inglés.....	137

## INTRODUCCIÓN

Mientras preparaba esta guía y consultaba documentación en libros, artículos y escritos, encontré un blog con la siguiente definición de partitura:

Un constructo representativo-comunicativo de los sonidos que constituyen las obras musicales, que utiliza para tal fin un cuerpo sígnico formado básicamente por símbolos que son ordenados icónicamente de tal modo que puedan ser aprehendidos por el receptor de un modo preponderantemente indéxico.

Posiblemente algunos copistas quedaríamos perplejos si, al finalizar el trabajo en una partitura, se nos dijera que lo que acabamos de hacer es “eso” que enuncia la definición.

Si el compositor tiene que plasmar sus ideas (la música que piensa o siente en su interior) a un idioma representativo como es la escritura musical, si tiene que proyectar sobre el papel (escribiendo unos signos codificados) lo que su imaginación ha creado y si otro que conoce el código los tiene que leer y traducir (haciendo el camino inverso) a música, la tarea del copista es materializar, a partir del original gráfico del compositor, la versión final de todo el producto. La versión que servirá a los estudiosos y críticos para analizar y calificar la composición. La que utilizarán los intérpretes para recrearla según los estilos de cada época. La que recibirán los oyentes. La que, salvando las barreras del espacio y del tiempo, hará posible que se conozca la obra cuando, pasados años y aún siglos, el compositor sea ya parte de la historia.

Esta versión, por muy fiel que sea, por muy literalmente que reproduzca el original, será forzosamente distinta. Y no solo distinta en su apariencia gráfica sino incluso en detalles que rozan el campo de la creación. Porque la partitura va más allá de la pura representación gráfica neutral que remite a unos sonidos. Tiene también, según la definición, un alto valor icónico. Y si el original del compositor es un manuscrito, en el sentido literal de la palabra, o

sea, si está escrito a mano, tiene toda la gama expresiva de que dispone la escritura manual.

Así cuando, por ejemplo, escribe una subida de fusas *in crescendo* que desemboca en una blanca, mientras las fusas serán pequeñas, las cabezas simples puntitos en la línea o espacio correspondiente y los barrados finos y rápidos, la blanca aparecerá majestuosa, con la cabeza tan amplia que quizá hasta ocupe más de una línea o espacio, la plica, un trazo enérgico atravesando triunfante las líneas de pentagrama y alrededor de tan solemne figura un aura esplendorosa de espacio en blanco. En estas condiciones casi se puede “oír” el pasaje. Ahora imaginémoslo editado con caracteres de imprenta. Tendremos una espesa retahíla de fusas, con sus negras cabezas alineadas y conectadas mediante tres gruesas barras que discurren por el pentagrama en sentido horizontal y que pueden ocupar varios centímetros de papel donde predomina el negro de la tinta. Y al final, al lado de la última, estará la blanca, con el mismo tamaño, sola, leve, la cabeza vacía y una fina plica. Todo el significado gráfico del pasaje se perderá a menos que el copista lo distribuya de manera que la nota principal, la blanca, mantenga en lo posible su estatus de cima y corona de la progresión.

Si se quiere, esto no deja de ser una cuestión de estética. A la hora de decodificar el mensaje, operación altamente especializada, parece irrelevante. Pero no lo es en tanto en cuanto la apariencia gráfica forma también parte de ese mensaje, como la caligrafía de cualquier manuscrito no solamente comunica el contenido literal del texto sino también el carácter, el estado de ánimo o la intención de quien lo escribió.

La tarea del copista, por tanto, radica en hacer técnicamente inteligible y tipográficamente presentable lo que le llega del compositor. Para ello se vale de su destreza profesional y, además, de las reglas de ortografía musical. Reglas que, dicho sea de paso, no se enseñan sino muy por encima en las escuelas de música y deben ser aprendidas con la práctica, el estudio de las diferentes ediciones y la ayuda de literatura especializada.

Actualmente, en los programas informáticos de edición de partituras, muchas de estas reglas ya están incorporadas (exactamente como los programas de tratamiento de texto que tienen su propia herramienta de corrección ortográfica) y no es necesario preocuparse de ellas. Son reglas y principios aplicables a la parte puramente mecánica de la escritura, la que puede controlar un algoritmo (las alteraciones de una armadura, las notas que caben en un compás, la exactitud con que se ubican en una línea o es-

pacio, etc.). Pero queda todavía una pléyade de indicaciones y elementos totalmente aleatorios que deben introducirse conscientemente, en un lugar concreto, con un tamaño determinado, etc. y el software necesita instrucciones precisas.

Entre estos elementos hay uno que afecta a la visión general de la partitura: el reparto. Entendemos por ello la distribución de los sistemas en cada página, de los compases en cada sistema y de los ítems dentro de cada compás. Ciertamente los programas de edición lo hacen automáticamente evitando colisiones entre notas, alteraciones, articulaciones, etc. Pero si no se revisa y reajusta “a mano”, resultan esas ediciones donde la música acaba a mitad de página o donde el último sistema tiene un solo compás que va de lado a lado del papel. Un reparto pobre se hace muy patente cuando, por ejemplo, hay notas de adorno que, aunque de menor tamaño, son consideradas por el software como notas reales, dejando excesivo espacio entre unas y otras. Y es dramático en la música vocal donde, para evitar colisiones en el texto, el reparto se hace tan ancho que hasta cuesta de leer. Todo ello, desde el punto de vista estrictamente semiológico no es incorrecto, pero lo es, y mucho, desde el punto de vista tipográfico, afecta a la legibilidad de la partitura y, por ende, al rendimiento del intérprete que dependa de ella. Afortunadamente, la combinación de copistas experimentados por un lado y las potentes herramientas digitales por el otro, ha venido a cubrir la brecha producida en la edición musical con la desaparición del grabado, una técnica que no había evolucionado prácticamente desde el siglo XIX.

El último grabador de nuestro país, Joaquim Guerin, a quien llegué a conocer y tratar, se jubiló en la década de los 90's. Pude verle trabajar, fundir las planchas, prepararlas, grabarlas e imprimirlas. Una artesanía digna de más consideración de la que se concedía a quienes la practicaban. Él también me vio trabajar a mi, en un ordenador de la época, de aquellos en que la imagen aparecía en verde sobre fondo negro. La música en la pantalla no le impresionaba demasiado, rodeada de letras incomprensibles (el lenguaje de programación), pero cuando veía salir una página de la impresora, negro sobre blanco, lentamente, limpiamente, llena de música que a él tanto le costaba hacer, quedaba estupefacto. Decía que era cosa del diablo y nunca llegué a saber si hacía broma o lo decía realmente en serio. Además de contarme historias inapreciables sobre su trayectoria, como gra-

bador y como músico (era violonchelista) me explicó el proceso de edición de una partitura tal como él lo conocía y las reglas por las que se guiaban los que participaban en él. (Hay en la red un video titulado “Calcografía musical” y editado por la Biblioteca Nacional donde puede vérselo junto con las herramientas que utilizaba).

Desde que este último grabador se retiró, todo lo que se ha publicado en caracteres tipográficos proviene de la edición digital. Los copistas hemos tratado de mantener las reglas y principios que guardaban las antiguas ediciones, aunque, inevitablemente, se han ido imponiendo las funciones que los programas informáticos tienen por defecto. Las tipografías y familias de caracteres también se han impuesto, de tal manera que viendo una forma concreta, por ejemplo la clave de Sol, se puede saber con qué programa está hecha una edición. La propia elaboración de la partitura, que hasta un cierto momento fue trabajo exclusivo de copistas y grabadores, es ahora accesible también a los autores y esto es válido tanto para obras musicales como para métodos de instrumento, libros de lenguaje musical, estudios, análisis y publicaciones didácticas en general.

Ha habido un fenómeno curioso en un campo concreto. Después de la eclosión de las nuevas grafías a mediados del siglo xx y hasta la última década, las partituras de música contemporánea eran difícilmente editables a la manera convencional, es decir, por el método de grabado y estampación. Generalmente se editaba un facsímil del original manuscrito (el compositor lo hacía ya en papel vegetal precisamente para facilitar el trabajo de la imprenta). Los diseños llegaron a ser tan sofisticados que la partitura devino, en muchos casos, el principal atractivo de la obra. Posiblemente encontraríamos buenos ejemplos de auténtico virtuosismo gráfico que no han llegado a sonar nunca en un escenario.

En el cambio de siglo, sin embargo, con la mencionada expansión de la informática y el software de autoedición, el decorado cambió por completo. Los compositores empezaron a utilizar el ordenador no solo para componer sino también para escribir la partitura. Y, naturalmente, tuvieron que adaptarse a ciertas limitaciones.

Por una parte, los programas de edición de partituras están dirigidos, principalmente, a la música convencional, que está dotada de un lenguaje consensuado para nombrar la totalidad de los eventos posibles. Dicho de otro modo, tiene un signo para todo y todo el mundo sabe lo que significa. La mú-

sica, digamos, no convencional es lo contrario por naturaleza. Los compositores huyen de lo que ya está hecho y tienen que inventar nuevos elementos y nuevas maneras de expresarlos.

Por otra parte, a las limitaciones del software se añaden las que pueda tener el propio compositor en el campo de la informática, quizá víctima (como tantos de nosotros en otros terrenos) de ese espejismo según el cual el ordenador lo hace todo solo. Y es cierto que muchas de las cosas que forman parte del acervo profesional de un copista o un grabador, ya están incorporadas en el programa de edición. Es el caso de las distancias y ubicación de notas, ligaduras, compases, barras, articulaciones, etc. etc. También errores muy típicos como escribir más o menos figuras de las que caben en un compás, descontarse en la numeración de compases, colocar marcas de ensayo en compases diferentes, etc. son fácilmente eludibles. Sin embargo hay muchos, muchísimos aspectos que necesitan todavía la intervención humana, es decir, el conocimiento y la experiencia del copista.

El fenómeno aludido consiste en que, mientras hasta finales del pasado siglo los compositores de música contemporánea escribían, a mano, partituras laberínticas, herméticas y plagadas de simbología original, en el siglo XXI se han escrito, ya con ordenador, plácidas sucesiones de semicorcheas, quizá con algunos cambios formales, de aquellos que puede introducir un usuario de nivel medio en cualquiera de los programas informáticos más conocidos. Ha sido uno de los efectos notorios de la difusión generalizada de la autoedición musical. Para alguien que se había enfrentado a originales abigarrados, densos, de diseño imaginativo y apariencia novedosa, ver algunas de las partituras, claras, diáfanas y de carácter normalizante que aquellos mismos compositores editan en la actualidad, no deja de ser chocante.

La conclusión resulta inevitable. A la hora de escribir una partitura, la base más sólida, el vehículo más idóneo y el lenguaje más explícito sigue siendo la escritura convencional. Vale la pena conocerla a fondo.



A large, elegant, black calligraphic letter 'L' is centered on the page. The letter is written in a cursive style with a thick, dark stroke. It features a large, circular loop at the top that overlaps itself, and a smaller loop at the bottom. A thin, horizontal black line passes through the middle of the letter, extending across the width of the page.

a escritura

## PAUTA

Representación gráfica del *continuum* temporal en el que tiene lugar lo que entendemos por música. Todos los elementos de que se sirve la escritura musical están organizados y distribuidos en referencia a ella.

A efectos de esta guía, solo consideraremos los tipos convencionales de pauta de nuestro contexto cultural: tetragrama, pentagrama, pautas específicas y tablaturas.

### TETRAGRAMA



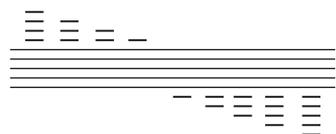
Utilizado en la música antigua para el canto llano y el repertorio gregoriano.

### PENTAGRAMA



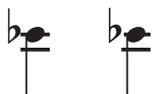
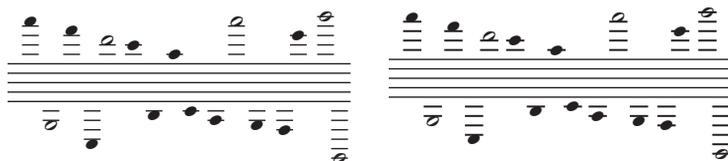
Es el tipo universal para voces e instrumentos.

### Líneas adicionales



Extensión en vertical de las líneas del pentagrama. Pueden tener el mismo grosor (así es como lo hace por defecto el software de edición musical) o un poco más, lo que facilita la lectura.

Se considera que, con este recurso, hasta tres adicionales pueden ser percibidas con un simple golpe de vista. Si hay más de tres, es necesario contarlas.



Los antiguos grabadores acertaban ligeramente la adicional de la nota cuando tenía una alteración. Aunque los programas informáticos al uso no lo permiten, la aplicación *LilyPond* (con licencia de *Creative Commons*) puede hacerlo.

*M*

---

ateriales de orquesta

Hay una teoría según la cual todos los instrumentos que conocemos son el resultado de la evolución de unos pocos primigenios (curioso paralelismo con nuestra propia evolución como especie) que eran, a su vez, simples prótesis del instrumento primordial, la voz. Empezaron imitando el original para, enseguida, ampliar el campo de sensaciones acústicas: más agudo, más grave, más fuerte, de más duración, de más alcance, con más variedad tímbrica, etc. Siendo de diferente naturaleza y teniendo distinto cometido tuvieron sin embargo que compartir unos ciertos principios para que actuando juntos pudieran expresar algo coherente. A ese entendimiento solidario llamamos lenguaje musical o estilo.

El desarrollo evolutivo de este lenguaje (siguiendo con el paralelismo biológico) ha llegado a cotas inimaginables en aquellas épocas lejanas y hoy disponemos de un conjunto de herramientas de extrema complejidad y exactitud para transmitir el mensaje. El trayecto es compositor-intérprete y el vehículo, la partitura.

No es este el único modo de hacerlo. Quien haya visto ensayar bandas de rock o combos de jazz, sabe que unos músicos pueden ponerse de acuerdo sin necesidad de partitura, o con una partitura mínima. Pero necesitan el contacto personal para hacerlo y, desde luego, una sintonía artística y hasta de carácter, que va más allá de lo que puede escribirse en un papel pautado. En la música sinfónica, que es nuestro terreno, no es necesario ese contacto porque el código para transmitir el mensaje, cuando se domina, es suficiente. Una orquesta puede tocar una obra editada hace cien años de un compositor que murió hace doscientos y no necesita más que la partitura. Curiosamente, sin embargo, no pasa lo mismo cuando se trata de la música llamada contemporánea, que ha creado toda una serie de recursos originales, lo que llamamos técnicas extendidas, que necesitan a su vez una plasmación gráfica también forzosamente original. Estas nuevas grafías pueden no ser conocidas por todo el mundo, siendo muchas veces deseable, y hasta necesario, que compositor e intérprete tengan ese contacto personal para llegar a una interpretación plausible del mensaje.

Podemos decir entonces que, si la partitura es el vehículo, el conductor es el copista. Él debe interpretar las señales que da el compositor (abreviaciones, acotaciones, etc.) para adecuarlas al código y hacerlas comprensibles al intérprete. Y no solamente se trata de descifrar una cierta caligrafía (lo que a veces ya es una tarea titánica) sino de entender que lo que puede valer para un original (sea manuscrito sea hecho ya con orde-

nador) no siempre vale para una edición. Naturalmente, tal interpretación conlleva el riesgo de errores, de ahí que las partituras, una vez acabada la copia, deban ser repasadas y comprobadas no solo por el autor (que según opinión ampliamente aceptada es el menos indicado para corregir su propia partitura) sino por un tercero. En las editoriales centroeuropeas era el “lector” y se trataba de una práctica habitual. Todo cambia y posiblemente esto haya cambiado también.

Por tanto, el nexo de unión entre lo que el compositor ha creado y la materialización sonora que de ello hace el intérprete depende en buena parte de ese personaje anónimo, casi invisible, que es el copista. No hace falta subrayar que su trabajo debe ser claro, cuidadoso y exacto. Una simple nota equivocada puede costar valiosos minutos de ensayo. Unas cuantas más tendrán un efecto acumulativo fácilmente imaginable, no solo en términos económicos sino en la paciencia y buena disposición de los miembros de la orquesta. Todos los copistas hemos tenido alguna experiencia, más o menos grave, y oído historias de ensayos suspendidos, grabaciones aplazadas y contratos rescindidos por un material orquestal deficiente. Pocos hemos sido felicitados por un trabajo. Podemos concluir que, en nuestro caso, lo mejor que puede pasar es que no pase nada.

En mi experiencia he visto que los mejores cumplidos vienen de forma indirecta. En una ocasión hice un trabajo para una orquesta. Cuando entregué los materiales al gerente, que también hacía de copista en sus ratos libres con el mismo programa informático que yo, empezó a hojear las partituras con detenimiento. Su expresión era entre sorprendida e indignada. Ya empezaba a temerme que hubiera algún error de bulto cuando levantó la cabeza, me miró y dijo con cierto aire de queja: “Es que a mi no me quedan así”.

Cuando el material está correcto, no hay errores, se lee bien, los músicos tienen espacio en el papel para hacer sus anotaciones a lápiz, las vueltas de página son cómodas y el trabajo del copista, en general, pasa desapercibido, sin que nadie repare en él, es cuando podemos decir que ha cumplido su cometido de manera satisfactoria.

## PARTITURA GENERAL

### CONJUNTOS

#### Orquesta sinfónica

La distribución de los instrumentos en una partitura general para orquesta sinfónica sigue el orden de las diversas secciones: Viento (madera y metal), Percusión y Cuerda.

Los primeros vientos son los llamados instrumentos de viento-madera. Coloquialmente se les denomina “las maderas” o “las cañas”. Están distribuidos de agudo a grave.

El Flautín, o *Piccolo*, puede tener un pentagrama en exclusiva o bien compartirlo con la Flauta II. En ese caso se indica al principio (Fl. II/Fn.). El Corno inglés también puede tener un pentagrama propio o compartirlo con el Ob. II. Así como los Clarinetes, en el caso del Requinto (Cl. en Mib), Cl. en La u otros.

Fagotes y Contrafagot como en la ilustración.

Seguidamente aparece el viento-metal. Las Trompas se distribuyen I-III y II-IV. Tradicionalmente no se les escribe armadura y todas las alteraciones se consideran accidentales. Se sigue haciendo por costumbre, pero no hay ninguna razón de peso para ello.

Trompetas, Trombones y Tuba van generalmente distribuidos como en la ilustración.

La Percusión constará de una o más pautas. Los Timbales, dependiendo de la obra, tienen un pentagrama exclusivo o no.

Entre la Percusión y la Cuerda, los instrumentos ocasionales: Arpa, Piano, Voz (solista y/o coro) e instrumento solista si lo hubiere. En las partituras operísticas, las acotaciones escénicas. Cierra la partitura la sección de Cuerda.

**Tempo** (♩ = 120)

**Tempo** (♩ = 120)



otaciones específicas

## VOZ

### *IN PRINCIPIO ERAT VERBUM...*

El repertorio vocal es, muy probablemente, el más antiguo por ser la voz el instrumento más inmediato, expresivo y gratificante. Y, con toda seguridad, el primero que entró en la historia. Los restos de escritura más arcaicos que se conocen son un grabado cuneiforme en piedra, que podría representar un himno a alguna diosa (2000 a.C.), y el famoso epitafio de Seikilos (se han hecho transcripciones, letra y música) también en piedra (s. II a.C.).

Los primeros documentos de los que puede hablarse con propiedad como partituras, datan ya del siglo IX. Algunos *chantres* en los monasterios, abadías y otros reservorios de la cultura y el arte, empezaron a idear la manera de fijar por escrito las melodías ceremoniales que, según la tradición, se aprendían y cantaban de memoria. Los exégetas sostienen que el repertorio se había mantenido inalterado durante siglos, lo que es manifiestamente imposible sin el concurso divino, fiado solamente a la humana memoria que, como se sabe, es flaca y débil. Fue a partir de entonces cuando empezó a tomar forma y desarrollarse lo que hoy conocemos como notación neumática.

Las primeras “notaciones” habían sido más bien rítmicas para el declamado de los textos sacros. Poco a poco, fueron ampliándose a giros melódicos y entonaciones primarias y básicas. Con el paso del tiempo las melodías fueron ganando terreno y los miembros de la corte celestial, todos ellos, fueron permitiendo que se les agasajara con dulces tonadas. A partir de ahí, se trataba de conseguir lo que a primera vista parece imposible: escribir o describir gráficamente algo tan etéreo, inmaterial, voluble e inaprehensible como una melodía. Alguien, en algún momento, lo consiguió. Los primeros signos que conocemos proceden del monasterio de Saint Gall (Suiza). Se escribían sobre el texto sin ningún tipo de pauta. Según el criterio de algunos estudiosos la forma de cada neuma responde al movimiento de la mano que, supuestamente, hacía el director del coro para ayudar a los cantores a reproducir la melodía. Ese movimiento sería, pues, paralelo al movimiento diastemático del canto.

Con el desarrollo del sistema y la descripción cada vez más exacta del discurso musical, los copistas introdujeron una línea que marcaba el punto medio y escribían, encima o debajo, lo que se consideraba entonación aguda

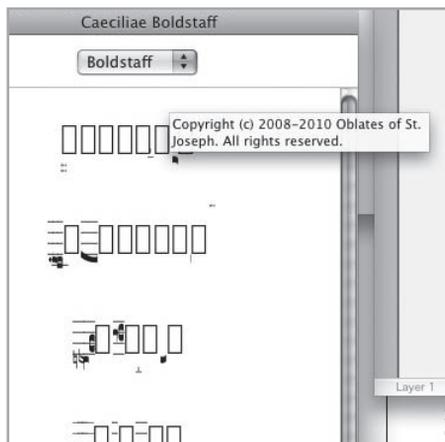
o grave. Viendo que el procedimiento funcionaba, fueron añadiéndose líneas hasta llegar al pentagrama actual. Las figuras fueron asimismo variando de forma para describir el ritmo con precisión, de manera que hacia los siglos XIV y XV la escritura era ya prácticamente la que conocemos hoy.

Es muy posible que, en algún momento, un copista del siglo XXI tenga que enfrentarse a una partitura en notación cuadrada. Puede ser para una edición histórica, didáctica o simplemente una ilustración.

Hay fuentes tipográficas que contienen los símbolos necesarios, incluso aplicaciones para crear partituras de notación cuadrada con el software habitual tanto de tratamiento de texto como gráficos. Están disponibles en la red y a quienes las han creado y las distribuyen hay que agradecer que, de manera desinteresada, las pongan a nuestra disposición.

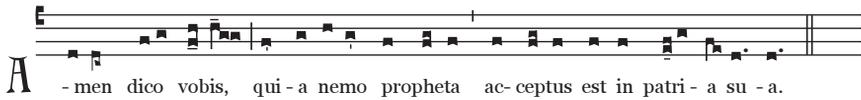
Tanto si se utilizan estos recursos como si se piensa que es preferible tratar la cuestión de manera exclusivamente gráfica, conviene conocer el diseño y forma de cada uno de los caracteres originales.

En la tabla contigua están los más frecuentes y su denominación convencional. La primera columna corresponde a la ya ci-



Nombre	Saint Gall	<i>Liber Usualis</i>
<i>Virga</i>	/ /	┌ ┐ └ ┑
<i>Punctum</i>	˘ ˙	◊ ◻
<i>Pes Podatus</i>	∪ √ !	∩ ∩
<i>Clivis</i>	∧ ∩ ?	┌ ┐
<i>Scandicus</i>	! ∑ ^	┌ ┐
<i>Climacus</i>	∧ ∨ =	┌ ┐
<i>Torculus</i>	∪ ∪ ∪	┌ ┐
<i>Prorrectus</i>	∪ ∪	┌ ┐
<i>Scandicus flexus</i>	∪ ∪ =	┌ ┐
<i>Prorrectus flexus</i>	∪ ∪ ∪	┌ ┐
<i>Torculus resupinus</i>	∪ ∪	┌ ┐
<i>Pes subpunctis</i>	∪ ∪	┌ ┐

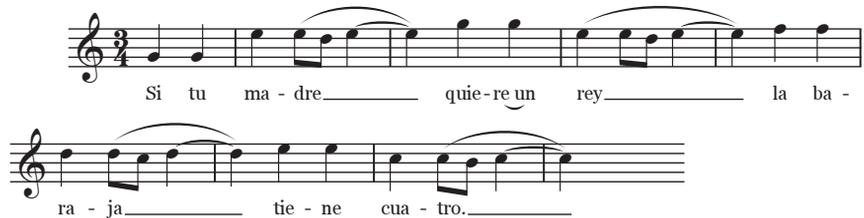
tada escuela de Saint Gall. La segunda es el resultado de la evolución y desarrollo de las formas primitivas hasta la notación cuadrada tal como se presenta en la edición del *Liber Usualis* publicado en 1904 por el monasterio de Solesmes y que constituye la versión aceptada y oficial del repertorio gregoriano.



Situados ya en nuestra época, el repertorio para voz sigue ocupando una parte importante de la producción editorial. Para tratarlo correctamente el copista debe añadir a los principios generales de escritura, los relativos al texto que fluye en paralelo con la línea melódica.

### DISTRIBUCIÓN DEL TEXTO

En general a cada nota corresponde una sílaba porque en general cada sílaba tiene una sola vocal (con las consonantes no se puede entonar, convencionalmente hablando). Puede suceder que una sílaba tenga varias notas (melisma) y que una nota tenga dos y hasta tres sílabas (sinalefa).



El melisma presenta a su vez una variante: el diptongo, una sílaba con dos vocales (hay también triptongos, para que no falte de nada).

En este caso la palabra “rey” se cantará alargando la “e”. Pero, al ser monosílaba, debe escribirse junta. Puede quedar a criterio del ejecutante el reparto de vocales o indicarse un reparto concreto:

