



JOSE LUIS TEMES

**TRATADO
DE
SOLFEO
CONTEMPORANEO**
v b

JOSE LUIS TEMES

**TRATADO
DE
SOLFEO
CONTEMPORÁNEO**

V b: Lectura medida

linea

Portada y diseño de portada: **FERNANDO ZOBEL**

NOTA DE LA EDITORIAL

Al presentar este TRATADO DE SOLFEO CONTEMPORANEO, Ediciones Línea se propone principalmente dos objetivos: Primero, ahorrar tiempo y esfuerzo al estudiante de Solfeo, con un texto que es fundamentalmente útil y práctico. No hay en él conceptos trasnochados ni academicismo estéril: pretende por encima de todo —como en alguna parte dice su autor— que el estudiante aprenda a medir y entonar con toda exactitud y corrección, y a «jugar» con la música, conociéndola desde su misma base. Segundo, presentar —acaso por vez primera en nuestro país— un texto que plantee progresivamente, con claridad, rigor y amplitud el tema del solfeo y las grafías contemporáneas, de importantísimo conocimiento para el músico actual, por más que la mayor parte de los tratados de Solfeo —y aun los escritos en fecha reciente— hagan una referencia a ellas meramente anecdótica y superficial. Pretendemos con ello que este estudio solfístico de la música del siglo XX, que ha costado tantas horas de estudio y tantos «palos de ciego» a toda una generación, por carecer de textos de auténtico rigor, se pueda ofrecer ahora de una manera clara, sistemática y sencilla.

José Luis Temes, autor del Tratado, nace en Madrid, en 1956. Estudia principalmente con los profesores Labarra, Sopeña, Llácer y Martín Porrás. Titulado en Percusión por el Conservatorio de Madrid, viaja como percusionista a Canadá y Alemania. Fue director del Grupo de Percusión de Madrid entre 1976 y 1980, y del Grupo Círculo desde 1983, habiendo dirigido los estrenos mundiales de más de cuarenta obras de música actual. Durante los últimos años ha dirigido en la práctica totalidad de los Festivales y Ciclos que se organizan en nuestro país, así como en numerosas ciudades extranjeras, interpretando a la mayor parte de los compositores de nuestro tiempo.

Compagina su actividad de director con la de conferenciante, la enseñanza y la redacción de numerosos libros y ensayos, tanto históricos como técnicos.

PLAN GENERAL DE LA OBRA

PRIMER CURSO:

- I-A: Fundamentos de nuestro sistema de escritura musical. Razonamiento de sus elementos básicos. Recursos elementales. Conceptos teórico-prácticos de aplicación más común.
- I-B: Lectura rítmica sencilla y progresiva. Subdivisión binaria y ternaria. Figuras de uso más habitual. Ejemplos de ejercicio a dos voces. (Claves de Sol y Fa en 4.^a)
- I-C: Ejercicios sistemáticos y progresivos en Do M. Práctica intuitiva de los intervalos más elementales. Introducción a La m (VII grado propio y alterado). Ejercicios sencillos a dos y tres voces.

SEGUNDO CURSO:

- II-A: Ampliación teórica del sistema tradicional de escritura. Recursos métricos expresivos y gráficos. Intervólica. Introducción al tonalismo como sistema.
- II-B: Figuras rítmicas algo menos sencillas en ambas subdivisiones. Compases «a uno» y subdivididos. Cambios de compás. Grupos especiales.
- II-C: Ejercicios progresivos y sistemáticos en tonalidades con una y dos alteraciones propias. Introducción gradual y lógica de alteraciones accidentales. Ejemplos corales a cuatro voces.

TERCER CURSO:

- III-A: Síntesis teórica de los sistemas solfísticos tradicionales que continúan vigentes hoy día. Introducción a la Armonía y al Contrapunto tradicionales. Instrumentos. Formas musicales tradicionales. Transporte tonal. Resumen en esquemas de la Teoría de la Música Tradicional. Tablas de consulta.
- III-B: Máxima exactitud rítmica. Figuras algo complicadas, dentro de la rítmica tradicional. Grupos especiales menos sencillos. Resumen de compases diversos. Práctica de claves menos usuales. Ejercicios para estimular la rapidez de lectura.
- III-C: Ejercicios sistemáticos en tonalidades con 3, 4 y 5 alteraciones propias. Empleo gradual y lógico de accidentales. Intervalos de 7.^a. Segundas aumentadas; cuartas y quintas aumentadas y disminuidas: estudio progresivo.

CUARTO CURSO:

- IV-A: Proceso histórico de la teoría y técnica musicales desde comienzos de siglo hasta la Segunda Guerra Mundial. Introducción al atonalismo libre y al serialismo. Compases mixtos. Polirritmia. Nuevos instrumentos.
- IV-B: Práctica sistemática de ejercicios en compases mixtos. Combinatoria. Acentuación irregular. «Métrica indicada». Práctica gradual de los procedimientos métricos y rítmicos característicos de la primera mitad de nuestro siglo.
- IV-C: Ejercicios en tonalidades con seis y siete alteraciones propias. Amplio uso de accidentales y de intervalos aumentados y disminuidos. Introducción sencilla al solfeo atonal.

QUINTO CURSO:

- V-A: Proceso histórico, teórico y técnico de la música de la segunda mitad del siglo XX.
- V-B: Ejercicios rítmicos y métricos especialmente complejos, característicos de la música contemporánea.
- V-C: Entonación absoluta. Abandono de referencias tonales. Afinación íntegramente atonal.

NOTA

Los cuadernos «A» forman un subtratado de Teoría y Comentarios.
Los cuadernos «B» forman un subtratado de Lectura medida.
Los cuadernos «C» forman un subtratado de Entonación.

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad, ni parte de este libro, puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética, o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de Ediciones Línea.

EL CUADERNO V B

Tienes en tus manos el último de los libros que dedicamos en nuestro Tratado a la práctica de la Lectura Medida, y que comprende, como repetidas veces dijimos anteriormente, ejercicios con las dificultades rítmicas y métricas que aparecen por vez primera en la música de la segunda mitad del siglo XX. Corresponden, pues, al mismo período que describimos con gran amplitud en el libro teórico V A.

Puede sorprenderte, como primera impresión, que este libro sea menos voluminoso que otros anteriores de la misma serie B. Esto se debe a dos razones principales: la primera es de tipo didáctico: así como en los primeros libros era importante facilitarte un material de ejercitación muy abundante, cuidadosamente seleccionado, de manera que las dificultades estuviesen perfectamente escalonadas y se aprendieran «casi sin darse cuenta», a estas alturas, el alumno que se enfrenta a estos problemas es ya muy probablemente un alumno mucho más maduro, al que no es necesario llevar tan «de la mano» como en los primeros libros. De manera que lo que nosotros debemos hacer es servirle un material de base escalonado y completo —que ya no tendrá que contener tantos ejercicios similares para una misma dificultad— que cada alumno podrá y deberá trabajar a fondo, siempre con ayuda del profesor. La segunda razón es de orden práctico: buena parte de las dificultades de escritura que describimos en el libro V A están referidas a recursos musicales que son materialmente insolfeables: efectos dinámicos, tímbricas especiales, gráficas aleatorias, etc. Y creemos que este tipo de recursos y efectos no pueden constituir propiamente ejercicios de solfeo vocal, salvo que queramos caer en un solfeo realmente ridículo. Dicho de otra manera: no olvides que la serie B está subtitulada como de «lectura medida», y por ello proponemos aquí sólo ejercicios cuya dificultad específica es propiamente de tipo métrico-rítmico. Las grafías con efectos instrumentales, improvisatorios, aleatorios, etc., tienen amplio espacio en el libro V A.

No olvides que todos los ejercicios que se contienen en esta serie B son meros ejercicios abstractos sobre fórmulas rítmicas; no tienen en sí mismos, pues, contenido alguno desde el punto de vista estético. Por eso, y para centrarnos exclusivamente en el aspecto rítmico, no empleamos alteraciones accidentales, ligaduras expresivas, matices, indicaciones de carácter, etc. La única excepción son los ejercicios finales que, a modo de resumen, sí llevan en algunos casos signos complementarios de este tipo. Por lo demás, nos parece innecesario a estas alturas recordarte que todos los ejercicios de este libro son para LEER SIN ENTONAR.

No te desanimes si algunos de los ejercicios que aquí proponemos resultan al principio muy difíciles de leer con exactitud. Tómate tiempo, disecciónalos con detenimiento y repítelos cuantas veces sea necesario. Una diferencia de este libro con alguno de los anteriores es que en libros anteriores una vez que una dificultad estaba comprendida teóricamente, no era nada difícil practicarla en las páginas de ejercicios; pero ahora, la práctica te será algo costosa en algunos casos. Esta es otra posible razón a la mayor concisión de este libro: las dificultades están mucho más condensadas en cada ejercicio, que a veces deberá ser objeto de un estudio muy particular.

En fin, querido alumno, vamos ya con la práctica de estas últimas dificultades del camino que nos propusimos recorrer al comenzar nuestro texto con el primer libro. Y, como siempre, terminamos asegurándote que todas las dificultades a las que aquí te enfrentes tendrán su justificación estética: absolutamente todo lo que en este libro se contiene está tomado de la música real de la segunda mitad del siglo XX, y como intérprete de tu propio tiempo, deberás estar preparado para superar todas las dificultades rítmicas y métricas que esta música te pudiera plantear.



Por seguir el mismo orden de dificultades que ya seguimos en las explicaciones teóricas del libro V A, vamos a comenzar practicando algunos grupos irregulares sobre compases mixtos, dificultad ésta que no habíamos trabajado hasta el momento. En la página 103 y siguientes del libro V A tienes comentadas las figuraciones que ahora vamos a practicar, por lo que allí deberás dirigirte si hay algo que no entiendes en los ejercicios próximos.

(Aunque a estas alturas nos parece innecesario volver a repetirlo, te recordamos que todos los ejercicios que se contienen en este libro —al igual que en todos los de la serie B— son para LEER SIN ENTONAR, pues son ejercicios para ejercitar los aspectos rítmico y métrico de la música. Por ello, ninguno de estos ejercicios —salvo alguna excepción al final— llevan indicaciones de carácter ni dinámica, y tampoco se han utilizado en ellos alteraciones accidentales. Te recordamos igualmente que aunque todos ellos estén escrito en Clave de Sol, por ser la de práctica más común, DEBES PRACTICARLOS TAMBIEN EN OTRAS CLAVES, especialmente en las de uso instrumental más frecuente: Fa en 4a, Do en 3a y Do en 4a.)

Trabajaremos primeramente sólo dosillos y tresillos (y sus derivados: seisillos, cuatrillos, etc.), que duran exactamente una parte de compás mixto, pues éstos son los casos de práctica más sencilla:

The image shows two musical exercises, labeled 1 and 2, each consisting of two staves of music. Exercise 1 is in 5/8 time and exercise 2 is in 7/8 time. The exercises feature various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings and accents are indicated above the notes.

¹ Ya sabemos que este tipo de grupos (dosillos sobre subdivisión ternaria) ofrece un doble sistema de escritura. En realidad, en la práctica los verás escritos de ambas maneras, aunque nosotros preferimos escribirlos por exceso, especialmente en ejercicios complicados como los que vamos a tratar en este libro.

3

4

5

² Aquí tienes un dosillo escrito por el sistema tradicional, o sea, por defecto. Si optamos por escribirlo así, tengamos mucho cuidado al menos de que el cuatrillo que resulta del desdoblamiento de ese dosillo lo escribamos en semicorcheas, como hacemos en el siguiente compás.

Handwritten musical score for guitar, consisting of 10 staves. The first staff is marked with a circled '7' and a circled '16', indicating a 7/16 time signature. The second staff has a circled '4' above it. The sixth staff is marked with a circled '6' and a circled '8', indicating a 6/8 time signature. The seventh staff is marked with a circled '7' and a circled '16', indicating a 7/16 time signature. The score includes various rhythmic patterns, slurs, and fingerings (e.g., 2, 3, 4).

³ Este grupo podía numerarse bien como un dosillo, bien como un cuatrillo. Utilizaremos esa doble denominación en muchas ocasiones en este libro.

⁴ Es un poco «peligroso», por ambiguo, escribir así una nota tenida en todo un compás de 5/16, pero a veces lo verás en la práctica real; este tipo de escritura más parece sugerir la fórmula 2 + 3.

A 3 ($\text{♩} = 64$)⁵

8

9

10

⁵ En este ejercicio, las unidades de pulso son la blanca y la blanca con punto; la velocidad rítmica está referida a la parte de subdivisión ternaria, pero es fácil deducir la de la subdivisión binaria (blanca = 96, como fácilmente calcularás).

⁶ Este 10/8 está empleado como métrica indicada, pues aunque en principio sería un compás similar al 5/4, aquí consta de varias partes de subdivisión binaria y varias partes de subdivisión ternaria.

⁷ Ya indicamos anteriormente el caso especial de los dosillos y cuatrillos en subdivisión ternaria, que pueden ocasionalmente ser escritos a la antigua, es decir, por defecto.

Los siguientes ejercicios muestran también grupos que duran una parte de compás mixto, pero ahora no nos limitamos a dosillos, tresillos y sus derivados, sino que practicamos también quintillos, sietecillos, etc. En algunos de estos grupos utilizamos la indicación de cuántas figuras entran en ese grupo y cuántas corresponderían originalmente a la parte (por ejemplo: 5:4, para indicar un quintillo de semicorcheas en una parte de compás 5/8), tal y como tienes comentado en el Tema 8 de libro V A. Como observarás, todos los grupos, estén en el compás en que estén, los escribimos por exceso, nunca por defecto.

11

12

13

º Esta anacrusa no lleva indicación sobre si pertenece a la parte de subdivisión binaria o a la de ternaria. Si no hay nada en contra (por ejemplo, la forma de marcarla del director, si este ejemplo formara parte de un conjunto de varios músicos), puedes marcarla como prefieras.

14

15

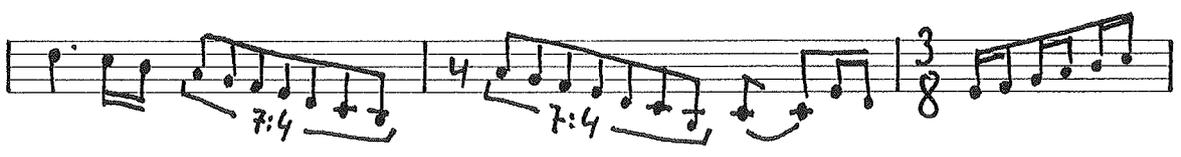
16

⁹ De nuevo un ejemplo en métrica indicada: este 12/8 no es un compás cuaternario de subdivisión ternaria, sino un compás quinario mixto.

¹⁰ Este nuevecillo puede ser considerado como tal o, a efectos didácticos y para facilitar la lectura, como un tresillo de tresillos.

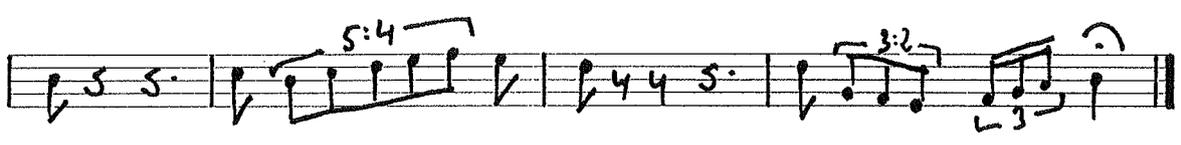
20 







21 

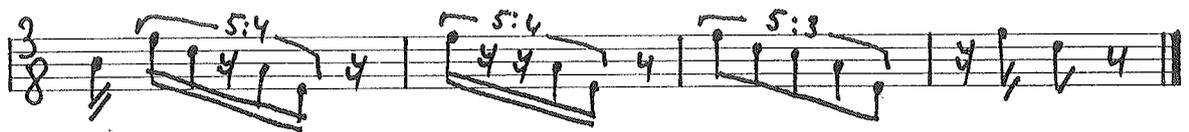


22 





23 



¹¹ Atención a este sietecillo, pues como ves no dura una parte del compás, sino una parte y media, como se nos aclara en la indicación 7:6. Prácticalo con detenimiento, pues no es nada sencillo. Plantearemos más ejemplos similares.

¹² En este compás y en el siguiente tienes muy clara la utilidad de la indicación en el grupo especial: ambos quintillos tienen la misma apariencia, pero el primero dura el equivalente a 4 corcheas (es decir, a dos negras), y el siguiente, el equivalente a 3 corcheas (o sea, a una parte y media).

Ahora sí, retomando nuestro trabajo sobre compases mixtos, practiquemos este tipo de compases con grupos especiales que duran más de una parte pero no llegan a durar un compás entero. Como sabemos que son ritmos nada sencillos, los trabajaremos en ejercicios de una sola pauta, cada una de las cuales plantea un problema específico. Al comienzo de cada ejercicio damos el esquema rítmico original del compás, y después la dificultad propia a trabajar. Debes repetir varias veces cada una de las siguientes líneas hasta tener la seguridad de estar leyendo correctamente el ejercicio. Un consejo: sería bueno que tú mismo —u otro compañero de clase— llevara la rítmica propia del compás con golpecitos sobre la mesa, percutiendo todas las divisiones de cada compás: 5 corcheas en un 5/8, 7 corcheas en un 7/8, etc. Y una vez más te aconsejamos que te acostumbres a leer estos ejercicios mientras los marcas con la mano¹³.

The image shows eight musical exercises, numbered 27 through 34, arranged vertically. Each exercise is written on a single staff in treble clef. Exercises 27 and 28 are in 5/8 time, while exercises 29 through 34 are in 7/8 time. Each exercise consists of two measures. The first measure of each exercise shows a rhythmic pattern of eighth notes. The second measure shows a variation of this pattern, with a bracket underneath indicating a 5:4 ratio between the two measures. For example, in exercise 27, the first measure has 5 eighth notes and the second measure has 4 eighth notes, with a bracket labeled '5:4' spanning both measures. This pattern of 5 eighth notes followed by 4 eighth notes is repeated in various ways across the exercises, sometimes with different note values or rests.

¹³ Sabemos que existe una cierta polémica entre los profesores de Solfeo sobre la conveniencia o no de marcar los compases con la mano mientras se solfea. Nuestra opinión —aún reconociendo alguna ventaja al sistema contrario— es que el alumno DEBE MARCAR CON LA MANO mientras lee, especialmente en aquellos ejercicios en los que hay una divergencia entre la métrica original escrita y el contenido rítmico que presenta ese ejercicio, pues le acostumbra a tener total seguridad en la pulsación de dirección mientras se solfea un contenido musical diferente. Ya habrás observado —especialmente a partir de las polirritmias que planteamos en el libro IV B— que hay muchos ejercicios cuya mayor dificultad está en medirlos con la mano, y que simplemente leídos, sin marcar el compás, resultan simplísimos. Quizá la mejor solución, en todo caso, es que te acostumbres de ambas maneras.

35 

36 

37 

38 

39 

40 

41 

42 

43 

En el libro V A nos referimos a la discusión sobre la utilidad de emplear grupos especiales que duran todo un compás mixto, tanto cuando estos compases deben ser llevados «a la parte» como cuando deben ser llevados «a uno». Vamos a practicarlos a continuación, no sin advertirte que debes practicar estas fórmulas con mucho detenimiento, marcando siempre con la otra mano la localización de las corcheas (o semiorcheas, en el caso de los compases de denominador 16) originales de cada compás. Nunca intentes leer estos ejercicios «a ojo», o sea, por aproximación, sino siempre con rigor de la medida rítmica exacta que estás leyendo:

54 $\frac{5}{8}$ 6:5

55 $\frac{5}{8}$ 6:5

56 $\frac{5}{8}$ 7:5

57 $\frac{5}{8}$ 7:5

58 $\frac{5}{8}$ 8:5

59 $\frac{5}{8}$ 8:5

60 $\frac{5}{8}$ 9:5

61 $\frac{5}{8}$ 9:5

62 $\frac{7}{8}$ 8:7

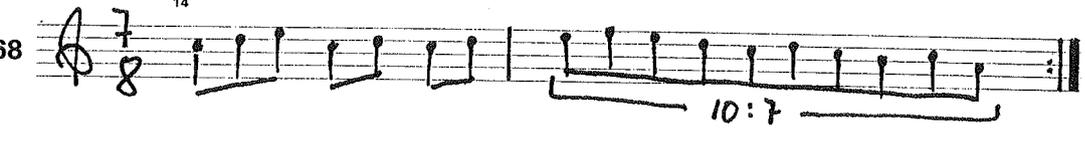
63 

64 

65 

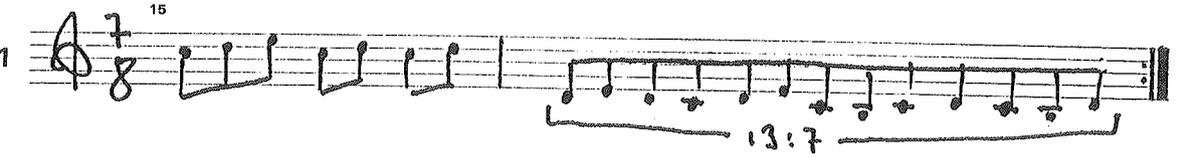
66 

67 

68 

69 

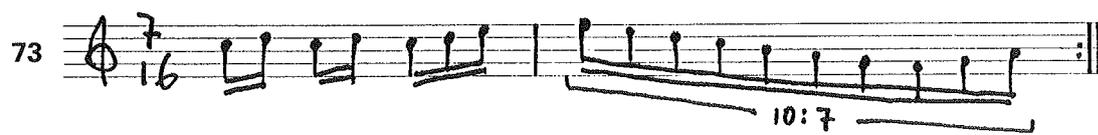
70 

71 

¹⁴ Para no alargarnos demasiado, a partir de aquí no escribiremos un mismo tipo de ejercicio sobre cada una de las tres fórmulas rítmicas del 7/8. Debes practicarlos tú para no dejar ninguna fórmula sin trabajar.

¹⁵ Te recordamos, como dijimos antes, que debes practicar cada uno de estos grupos especiales sobre las tres fórmulas del compás 7/8.

72 $\frac{5}{16}$ 

73 $\frac{7}{16}$ 

74 $\frac{5}{8}$ 

75 $\frac{5}{8}$ 

76 $\frac{5}{8}$ 

77 $\frac{5}{8}$ 

78 $\frac{5}{8}$ 

79 $\frac{5}{8}$ 

80 $\frac{5}{8}$ 

¹⁶ Es evidente que los ejercicios practicados hasta aquí sobre compases con denominador 8 son aplicables idénticamente a los compases de denominador 16, es decir, a los que contienen división en semicorcheas. Pondremos sólo algún ejemplo aislado para recordarte este tema, pero obviamente no podemos repetir todos los ejemplos practicados, ahora en compases de denominador 16.

¹⁷ En estos ejercicios próximos propondremos nada más cada fórmula de grupo especial sobre una de las diversas variantes de subdivisiones en los compases mixtos. Practica tú por tu cuenta estos mismos ejercicios sobre el resto de las variantes.

¹⁸ Podemos indicar este grupo especial de dos maneras: o como 3:2'5 (o sea, tres negras donde corresponderían dos y media), o como 6:5 (o sea, seis corcheas donde corresponderían cinco); la primera fórmula es más visual, la segunda es más elemental. Utilizaremos indistintamente ambos procedimientos, e incluso el más simple, que es no hacer indicación alguna y dar por supuesto el tipo de equivalencia.

¹⁹ Este ejercicio parece muy complicado pero no lo es: si lo estudias con calma, verás que ese Si corresponde en la segunda mitad de la tercera corchea.

81 $4:3'5$ ²⁰

82 $4:3'1/2$ ²¹

83 $4:3'5'$

84 $6:3'5'$

85 $3:2'5'$

86 $4:2'5'$

87 $4:2'5'$

88 $4:3'5'$

89 $8:7$

²⁰ Este compás y el último de esta página son idénticos: varía únicamente la forma de escritura.

²¹ Como fácilmente comprenderás, es indistinto hacer la indicación 4:3,5 que la indicación 4:3 1/2.

90 

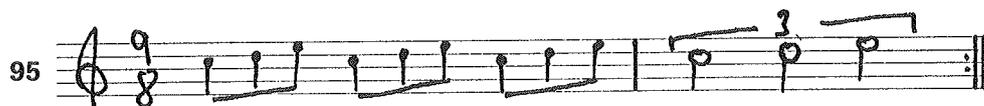
91 

92 

93 

Aunque no son de uso muy frecuente, en algún caso nos hemos encontrado con figuraciones como las de los próximos ejercicios. Algunas de ellas son más que discutibles como planteamiento teórico, pero no está de más que les dediquemos alguna atención, siquiera como «gimnasia mental», para que no te sorprendan en un momento determinado de tu futura práctica profesional:

94 

95 

²² Al hacer la indicación 3:2, el compositor de este supuesto pasaje está haciendo caso omiso de que el 8/8 está tratado como un compás de métrica indicada. Pero cuando tú lo lees, debes hacerlo como tal, o sea, como un compás de tres partes mixto.

²³ Apenas ponemos ejemplos de denominador 32 y 64, pero está claro de que a estos compases son aplicables todas las prácticas que estamos presentando con los de denominador 8 (ó 16), cambiando únicamente el tipo de figuras.

²⁴ Este ejemplo y el siguiente pueden parecer absurdos, pero no lo son: aunque los ataques de ambas notas de cada compás corresponden en el mismo lugar, el primer compás de cada ejercicio está implicando una subdivisión ternaria, y el segundo una subdivisión binaria.



Como resumen de la práctica con grupos especiales que hemos realizado hasta el momento, presentamos los siguientes ejercicios, en los que verás que algún compás lleva varios grupos especiales, lo que requiere un cierto trabajo previo para «disecionar» la composición exacta del compás. Sabemos que a más de algún profesor pudieran parecer extravagantes algunos supuestos que se contienen en los próximos ejercicios, pero —además de la utilidad que tienen como ejercitación de supuestos rítmicos francamente complicados— podemos asegurarte que todas y cada una de las dificultades que estamos trabajando aparecen con más o menos frecuencia en buena parte de la música de las últimas décadas:



²⁵ Ya decíamos en el párrafo anterior que estas escrituras son más que opinables. Esta y la de los dos compases siguientes la verás algunas veces —y por eso las incluimos como práctica— pero la verdad es que no parece tener mucha justificación el construir grupos sobre notas con puntillo, que nada nuevo añaden a los grupos convencionales, e incluso crean una gran ambigüedad.

101

102

103

²⁶ Esta escritura nos aclara que en ese punto hay una subdivisión ternaria original del compás.

²⁷ En este compás y en el siguiente puedes observar muy claramente la relatividad de todo grupo especial: una escritura idéntica equivale en el primer caso al espacio de 6 corcheas, y en el segundo al espacio de 5.

²⁸ Esta escritura de grupo parece muy complicada de lectura, pero no lo es; esa semicorchea debe atarcarse en el segundo tercio de la tercera parte del compás.

²⁹ Esta escritura aparece con frecuencia en la música real; se trata simplemente de un problema de hasta dónde debe prolongarse una nota, no de en dónde debe atarcarse; es muy importante este aspecto, sin embargo, desde el punto de vista del fraseo melódico.

104

105

106

³⁰ Esta figuración es una consecuencia del tipo de escritura que presentamos en el ejercicio 94.

³¹ Ya dijimos en su momento que, en buena escritura académica, un silencio no debe escribirse de manera que si fuese una nota constituyese una síncopa; pero lo cierto es que a veces verás este tipo de figuraciones escritas así.

107

108

³² Incluimos aquí este tipo de figuraciones que «cabalgan» entre dos compases, que ya trabajamos en el libro IV B.

109 *a la 2*

110

111

³³ No es nada fácil este ejercicio. Dedicar el tiempo que sea necesario para diseccionarlo teóricamente.

Los grupos especiales que contienen a su vez otros grupos especiales pueden llegar a ser francamente difíciles de lectura rítmica; en el libro IV B ya habíamos practicado algún ejemplo sencillo. Pero ahora los vamos a trabajar más a fondo.

Este tipo de figuración se emplea, como ya debes saber, en discursos musicales en los que la pulsación rítmica interna propia de cada compás debe quedar muy difuminada, incluso en muchos casos casi totalmente imperceptible. Ya hemos visto en anteriores libros teóricos cómo estas figuraciones han sido especialmente habituales en las músicas de origen serial, y sobre todo del serialismo integral.

Cada ejercicio debe ser trabajado con mucho detenimiento, incluso con una primera labor de «estudio teórico» para conocer con exactitud dónde corresponden cada una de las notas de los grupos especiales y los grupos que a su vez contienen. Marca estos ejercicios siempre con una mano mientras los lees, y siempre que puedas, bate con la otra mano (o bien, haz esta práctica con ayuda de otro compañero) las divisiones internas del compás, o sea las figuras originales propias de ese compás. No te desanimes si al principio resultan muy complicados; verás cómo posteriormente este trabajo te da muy buenos resultados.

En los próximos ejercicios, cada línea contiene un caso único de grupo de grupos especiales:

The image displays six musical exercises, numbered 112 through 117, arranged vertically. Each exercise is written on a single staff in treble clef. The time signatures vary: 112 and 113 are in 2/4; 114 is in 2/4; 115 and 116 are in 3/4; and 117 is in 2/4. The exercises feature complex rhythmic patterns with various groupings indicated by brackets and numbers above the notes. Exercise 112 shows a 3:2 ratio. Exercise 113 shows a 3:2 ratio and a 3. Exercise 114 shows a 3:2 ratio and a 2. Exercise 115 shows a 3. Exercise 116 shows a 3 and a 3. Exercise 117 shows a 3:2 ratio. Each exercise ends with a double bar line and repeat dots.

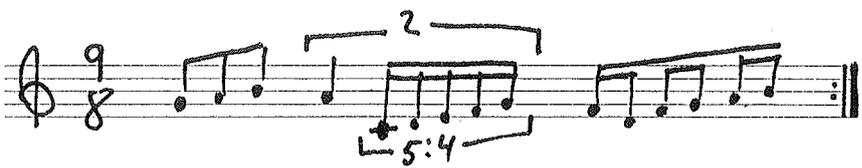
118 

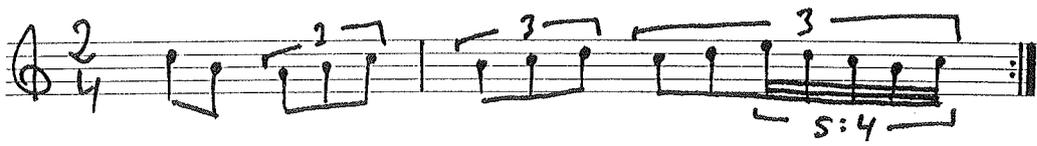
119 

120 

121 

122 

123 

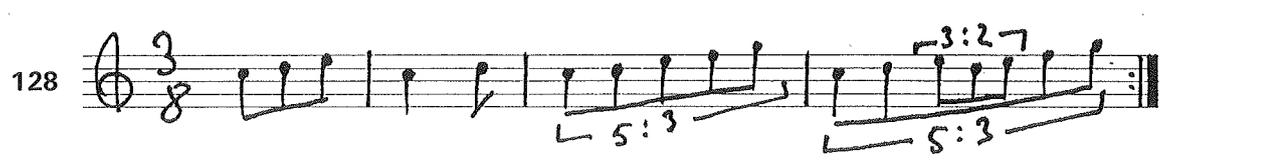
124 

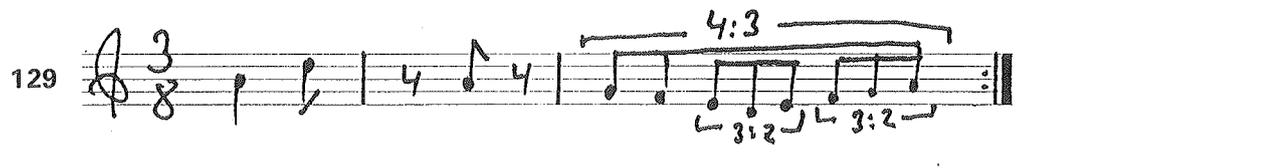
125 

126 

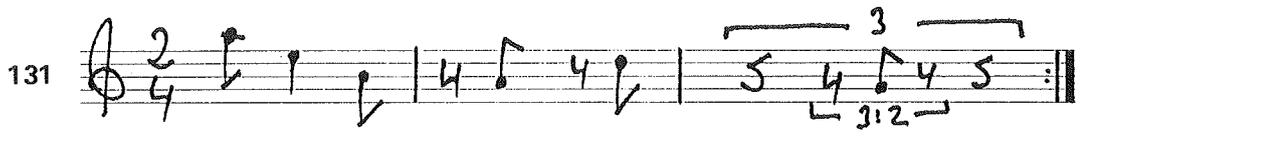
³⁴ Cuando nos encontramos este tipo de grupo en compás de subdivisión ternaria te aconsejamos que no lo escribas por el procedimiento tradicional (por defecto), sino siempre por exceso, pues si no puedes caer en ambigüedades.

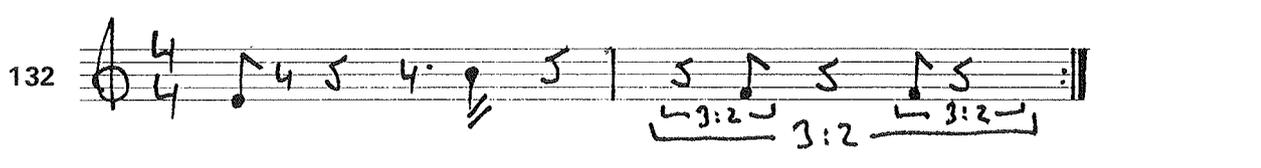
127 

128 

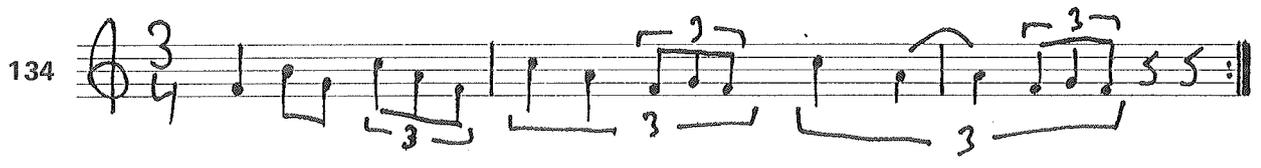
129 

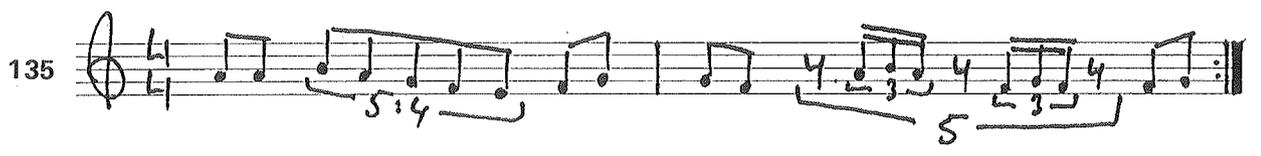
130 

131 

132 

133 

134 

135 

³⁵ Evidentemente, en este caso es indistinto cómo barremos los corchetes de las corcheas del quintillo.

Handwritten musical notation for measures 136 through 145. Each measure is numbered and includes a treble clef, a time signature, and a key signature. The notation features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Brackets and arrows indicate complex rhythmic groupings and phrasing. Some measures include specific tempo or dynamic markings such as $\text{♩} = 4$, $\text{♩} = 60$, and $\text{♩} = 52$.

Measure 136: $\text{♩} = 4$, 4/8 time signature. Includes a bracket labeled 5:4 and a slur labeled 3:2.

Measure 137: 3/4 time signature. Includes a bracket labeled 3:2 and a slur labeled 4.

Measure 138: 3/4 time signature. Includes brackets labeled 3:2 and 4:3, and a slur labeled 3:2.

Measure 139: 3/8 time signature. Includes brackets labeled 5:3 and 4:3, and a slur labeled 3:2.

Measure 140: 4/4 time signature. Includes brackets labeled 3:2 and 7:4, and a slur labeled 3.

Measure 141: 2/4 time signature. Includes brackets labeled 6 and 5:4, and a slur labeled 6.

Measure 142: 2/2 time signature, $\text{♩} = 60$. Includes brackets labeled 5:4 and 6:4.

Measure 143: 3/2 time signature, $\text{♩} = 60$. Includes brackets labeled 3:2, 5:4, and 6:4.

Measure 144: 3/16 time signature. Includes brackets labeled 5:3 and 3:2, and a slur labeled 5:3.

Measure 145: 2/4 time signature, $\text{♩} = 52$. Includes brackets labeled 7:4 and 3:2, and a slur labeled 7:4.

146 Musical notation for measure 146: Treble clef, 2/4 time signature. Notes: quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. Rhythmic markings: 3:2 over first two notes, 6:4 under last four notes, 5:3 over last two notes. Repeat sign at the end.

147 Musical notation for measure 147: Treble clef, 2/4 time signature. Notes: quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. Rhythmic markings: 3:2 over first two notes, 6:4 under last four notes, 3:2 over last two notes, 6:4 under last four notes. Repeat sign at the end.

148 Musical notation for measure 148: Treble clef, 6/8 time signature. Notes: quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. Rhythmic markings: 5:3 under first four notes, 3:2 over last two notes, 5:3 under last four notes. Repeat sign at the end.

149 Musical notation for measure 149: Treble clef, 5/8 time signature. Notes: quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. Rhythmic markings: 3:2 over last two notes, 2 under last four notes. Repeat sign at the end.

150 Musical notation for measure 150: Treble clef, 7/8 time signature. Notes: quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. Rhythmic markings: 3:2 over last two notes, 3 under last four notes. Repeat sign at the end.

151 Musical notation for measure 151: Treble clef, 4/4 time signature. Notes: quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. Rhythmic markings: 3:2 over last two notes, 3 under last four notes, 3:2 over last two notes. Repeat sign at the end.

152 Musical notation for measure 152: Treble clef, 3/4 time signature. Notes: quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. Rhythmic markings: 3 over first two notes, 3 over last two notes, 3 over first two notes, 3 over last two notes, 3 over first two notes, 3 over last two notes, 3 over first two notes, 3 over last two notes. Repeat sign at the end.

153 Musical notation for measure 153: Treble clef, 2/4 time signature. Notes: quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. Rhythmic markings: 3 over first two notes, 3 over last two notes, 6:4 under last four notes, 6:4 under last four notes, 5:4 under last four notes. Repeat sign at the end.

154 Musical notation for measure 154: Treble clef, 5/8 time signature. Notes: quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. Rhythmic markings: 3:2 over last two notes, 5:3 under last four notes. Repeat sign at the end.

155 Musical notation for measure 155: Treble clef, 5/4 time signature. Notes: quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. Rhythmic markings: 3 over first two notes, 5:4 over last two notes, 3:2 over last two notes. Repeat sign at the end.

156 $\frac{2}{4}$

157 $\frac{6}{16}$

158 $\frac{5}{8}$

159 $\frac{7}{8}$

160 $\frac{2}{4}$

161 $\frac{2}{4}$

162 $\frac{12}{8}$

163 $\frac{3}{4}$

164 $\frac{3}{4}$

165 $\frac{7}{16}$

166 $\text{♩} = 92$

167 $\text{♩} = 110$

168

En los próximos ejercicios practicamos entremezclados unos casos con otros de los que ya hemos trabajado en los anteriores ejercicios de una sola línea:

169

170

171

Handwritten musical notation for exercise 171, measures 1-4. The piece is in 4/4 time. It features various rhythmic patterns including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Slurs and accents are used throughout. Measure 4 ends with a double bar line.

172

Handwritten musical notation for exercise 172, measures 1-4. The piece is in 7/8 time. A tempo marking of quarter note = 160 is present. It includes complex rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes. Fingerings and slurs are clearly marked. Measure 4 ends with a double bar line.

173

Handwritten musical notation for exercise 173, measures 1-2. The piece is in 11/8 time. It features eighth and sixteenth note patterns. Fingerings and slurs are indicated. Measure 2 ends with a double bar line.

174

175

³⁶ Atención a este grupo, pues no es nada sencillo.

Al borde de lo que es materialmente solfeable están los grupos especiales que a su vez contienen grupos especiales, que a su vez contienen otros grupos especiales; es decir, los casos en los que cada nota puede formar parte a su vez hasta de tres grupos. Aunque en mera teoría no hay nada insolfeable —por ordenador, estas figuraciones pueden ser «leídas» impecablemente, y a veces se utilizan en procedimientos informático-musicales— es lo cierto que rara vez el compositor será tan ingenuo de pensar que puede crear, por ejemplo, polirritmias exactas y perceptibles por medio de estas métricas.

En efecto, el uso de figuraciones como las que practicaremos a continuación suele tener otro tipo de finalidad: plantear un discurso melódico-rítmico en el que no exista ya vestigio alguno de la rítmica original o propia de cada compás en los que se escribe la música, aislando completamente la figuración que vamos solfeando del proceso rítmico característico de ese compás. Dicho de otra manera: que la música resulte como con una rítmica abstracta, desprovista de cualquier sentimiento de regularidad. Atención a lo que vamos a decir ahora, porque una mala interpretación de nuestras palabras puede ser peligrosísima: cuando el intérprete experto en música contemporánea se encuentra con un pasaje escrito de esta manera, debe entender que el compositor está dejando al intérprete una cierta libertad para frasear rítmicamente el discurso musical y que estos grupos de grupos de grupos no deben ser leídos con la exactitud y rigor que hemos exigido para todos los ejercicios hasta el momento. Dicho de otra manera: la dificultad extrema de escrituras como las siguientes nos pone al límite contrario: en la mayor libertad de lectura rítmica, sin que la métrica propuesta sea sino una aproximación.

Te darás cuenta de que el párrafo anterior es delicadísimo, pues alguien podrá entender que lo que estamos diciendo es que en cierto tipo de música contemporánea da lo mismo tocar una nota que otra, y que es una tontería escribir pasajes tan complicados de lectura para que después los midamos «a ojo». Si hubiésemos querido decir esto, nos habríamos evitado escribir ese Tratado. Cualquier discurso musical debe ser tocado tal y como está escrito, por difícil que parezca. Lo que estamos afirmando es que la experiencia te determinará cuándo la complicación métrica extraordinaria te deja cierta libertad de ejecución rítmica.

En consecuencia, intenta leer los siguientes ejercicios con exactitud, pues mucho de lo que contienen es perfectamente legible; pero algunos grupos de grupos de grupos pueden considerarse como una especie de «rubato medido» muy característico de cierta estética posterior.

176

177

178

Handwritten musical notation for exercise 178, measures 1-4. It features a treble clef, a 6/8 time signature, and various rhythmic patterns including eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Slurs and accents are used throughout.

179

Handwritten musical notation for exercise 179, measures 1-4. It features a treble clef, a 4/4 time signature, and complex rhythmic patterns with many sixteenth notes. It includes various time signature changes (7:6, 3:2, 5:4, 3/8, 3/4, 5:3) and fingerings.

180

Handwritten musical notation for exercise 180, measures 1-4. It features a treble clef, a 4/4 time signature, and complex rhythmic patterns with many sixteenth notes. It includes various time signature changes (5:4, 3:2, 5:4, 4:3, 7:4) and fingerings.

181

5:4 5:4 3:2

5:4 6:5

182

7:6 7:6

5:4 7:6 7:6 3:2 5:4

183

4:3 5:3

5:3 3:2 3:2 5:3 5:4

6:4 4:3 3:2 7:6

184

3:2 3:2 3:2 3:2

6:4 3:2 5

5:4 5:4 4:3 5:4 5:4

185

186

187

188

189

El siguiente bloque de ejercicios no estará dedicado a dificultades de solfeo con grupos especiales, sino a cambios de tempo —con o sin cambio de compás— indicados con grupos especiales; o sea, a ejercicios de combinatoria indicada con equivalencias de grupos especiales. Ya hablamos de ello en el Tema 8 del libro V A.

Evidentemente, una primera dificultad es la de averiguar cuál es el pulso y tempo del nuevo compás —por supuesto, sabiendo con exactitud si resulta ser más rápido o más lento—; una vez esto está claro teóricamente, puedes pasar a solfear propiamente el contenido del ejercicio.

En todos estos supuestos vamos a entender que el orden de indicación de correspondencias de figuras (que se indica, como sobradamente sabes, sobre la línea divisoria en que se produce el cambio) es el mismo que el orden de los compases objeto del cambio. Así por ejemplo, cuando indicamos «corchea real, igual a corchea de tresillo», estamos entendiendo que la corchea real es la del compás del que venimos, y la corchea de tresillo es la del compás al que vamos. Cuando en algún caso no queremos que esto sea así, haremos seguir a dicha fórmula de la indicación «*prec.*» (abreviatura de «*precedente*»), lo que invierte el orden de la indicación; en este caso, la equivalencia, por ejemplo, «corchea real, igual a corchea de tresillo *prec.*» nos indicaría que la corchea real del compás al que vamos es igual a la corchea de tresillo del compás del que venimos³⁷.

Pasemos ya a la práctica: estos primeros ejercicios son más sencillos porque en el compás que dejamos o en el que tomamos hemos escrito figuras con el grupo especial objeto de la combinatoria, lo que facilita mucho las cosas:

190

191

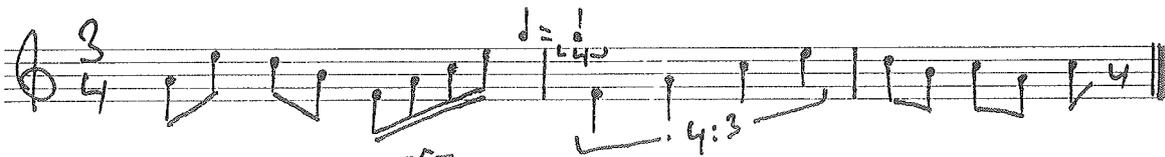
192

³⁷ En partituras alemanas verás la indicación «*vor*» en vez de «*prec.*».

Handwritten musical notation for measures 193 through 202. Each measure is on a separate staff with a treble clef and a time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings. Measure numbers are written to the left of each staff.

- 193: 6/8 time signature. Includes a triplet of eighth notes and a 7-3-1 fingering.
- 194: 4/4 time signature. Includes a triplet of eighth notes and a 7-3-1 fingering.
- 195: 3/4 time signature. Includes a triplet of eighth notes and a 7-3-1 fingering.
- 196: 2/4 time signature. Includes a triplet of eighth notes and a 7-3-1 fingering.
- 197: 6/8 time signature. Includes a triplet of eighth notes and a 7-3-1 fingering.
- 198: 3/8 time signature. Includes a triplet of eighth notes and a 7-3-1 fingering.
- 199: 5/4 time signature. Includes a triplet of eighth notes and a 7-3-1 fingering.
- 200: 9/8 time signature. Includes a triplet of eighth notes and a 7-3-1 fingering.
- 201: 5/8 time signature. Includes a triplet of eighth notes and a 7-3-1 fingering.
- 202: 3/4 time signature. Includes a triplet of eighth notes and a 7-3-1 fingering.

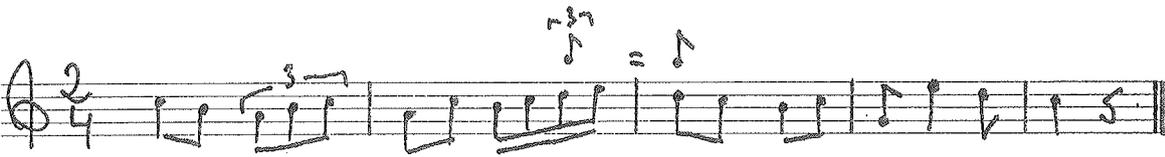
203 

204 

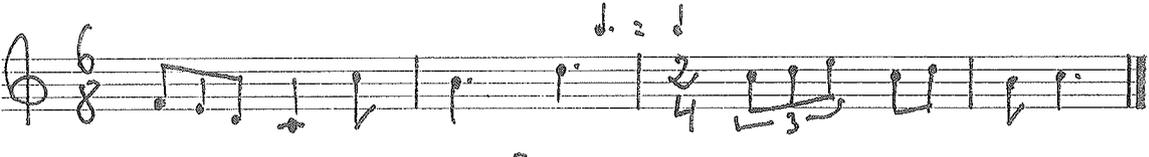
205 

206 

En el siguiente bloque de ejercicios no aparece siempre antes o después del cambio un grupo especial de los que se indican en la equivalencia (o sea, que cuando indicamos, por ejemplo, que «semicorchea real pasa a ser semicorchea de cinquillo», no siempre escribimos un cinquillo de semicorcheas en el compás inmediatamente siguiente), lo que nos obliga a un mayor esfuerzo mental:

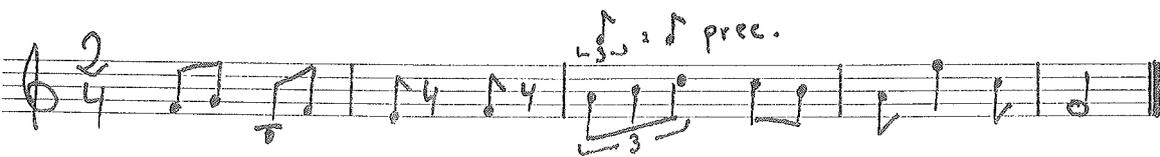
207 

208 

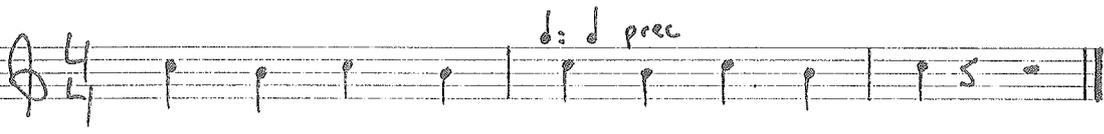
209 

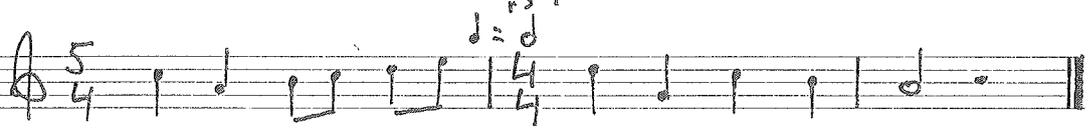
210 

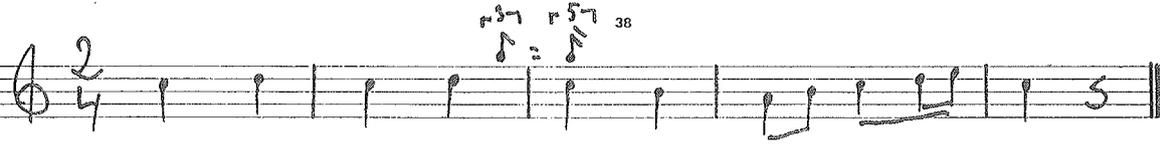
211 

212 

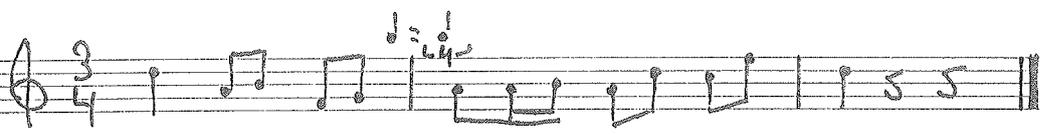
213 

214 

215 

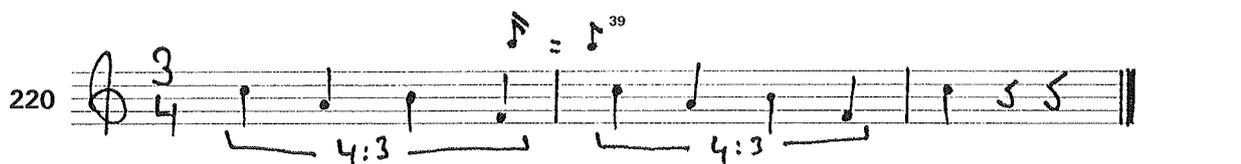
216 

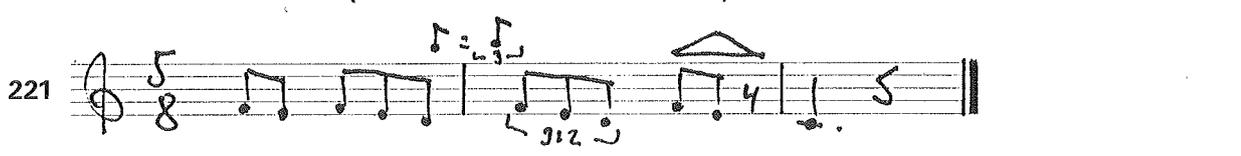
217 

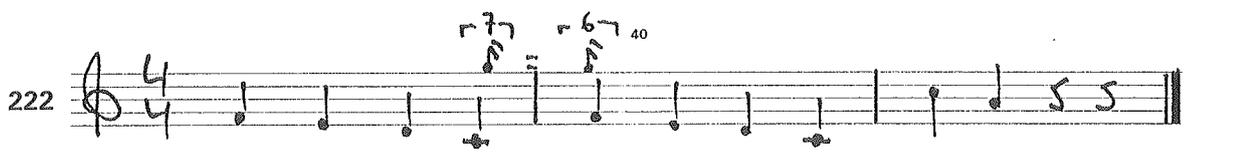
218 

219 

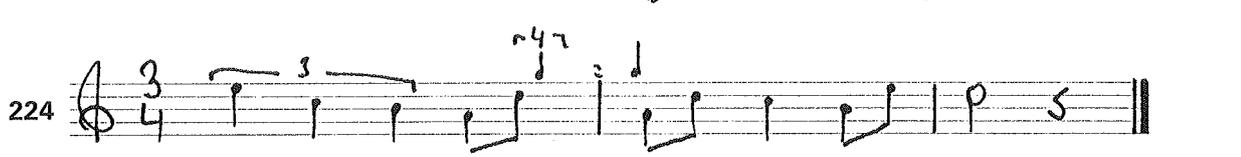
³⁸ Por vez primera presentamos una combinatoria referida a dos grupos especiales: la corchea de tresillo del compás del que venimos es igual a la semicorchea de quintillo del compás al que vamos.

220 

221 

222 

223 

224 

225 

226 

227 

228 

³⁹ Aquí la combinatoria no es a partir de grupos especiales, pero el resultado es muy parecido, dado el contenido del ejercicio.

⁴⁰ Muchas veces, cuando se hace este tipo de indicación no es tanto a la búsqueda de una equivalencia exacta o matemática, sino queriendo indicar una pequeña variación de tiempo (un ligero *meno mosso*, en este caso).

⁴¹ Este ejercicio plantea, de alguna manera, una forma de ritardando medido.

Los compases de numerador quebrado comienzan a utilizarse en la música de concierto occidental a mediados de los años 50. En el libro V A tienes amplia referencia y explicaciones sobre este tipo de compases.

Como allí decimos, la utilidad de estos compases suele estar en función de otros que se supone que le deben anteceder y/o seguir, pues de hecho suelen utilizarse como «cuña» breve en un contexto que haga referencia a grupos especiales. Aunque teóricamente nada habría en contra, no parece muy razonable escribir toda una pieza musical en compás de $2/3$ por 2, por ejemplo.

A la hora de solfear los siguientes ejercicios, no olvides que los compases de numerador quebrado —al igual que los de denominador atípico: 3, 5, 6, 7, 9, 12, etc.— se comportan igual que los compases ordinarios, en cuanto a la forma en la que los medimos con la mano: hay algunos que por su velocidad deben ser marcados a uno, otros a dos partes, otros a tres, etc.

Ten mucho cuidado, por último, en asegurarte de que la equivalencia de figuras reales y las del grupo especial a que hace referencia el compás del numerador quebrado son realmente las correctas, porque algunos casos no son nada sencillos:

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

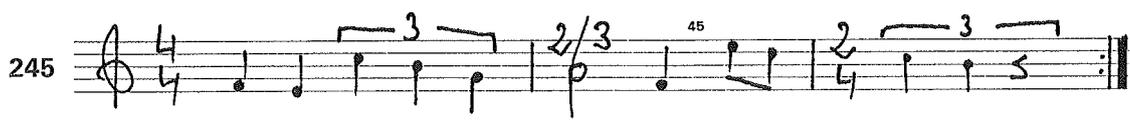
242

243

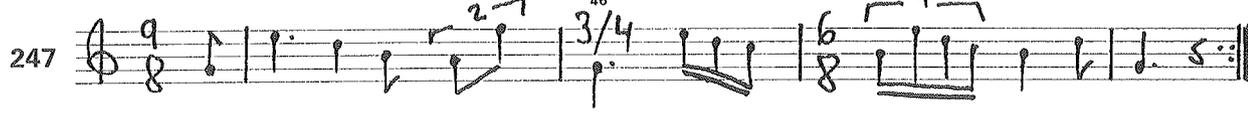
⁴² Por vez primera, en este ejercicio no volvemos al mismo tipo de figuración origen del compás especial, sino que caemos en otro compás diferente.

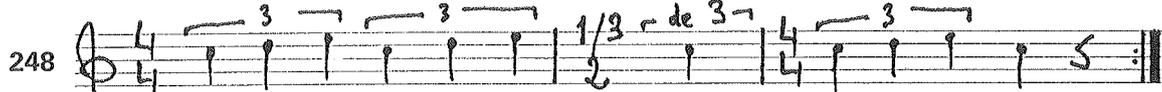
⁴³ Ojo a este pasaje, pues las primeras semicorcheas no son iguales a las del segundo grupo, pese a la apariencia.

244 

245 

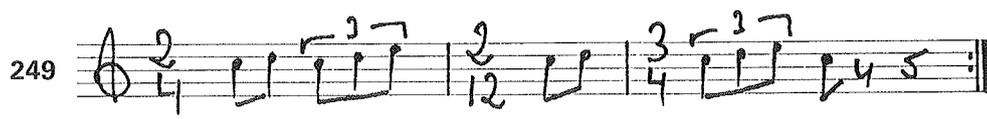
246 

247 

248 

Los compases de denominador atípico —es decir, los de denominador 3, 5, 6, 7, 9, 12, etc.— no son sino otra forma de nomenclatura de los compases de numerador quebrado que acabamos de practicar. Algunos compositores prefieren esta denominación sólo por razones de claridad visual, evitando así que aparezcan al menos tres números en la indicación de compás, como ocurre en el caso de los compases de numerador quebrado.

En el siguiente bloque de ejercicios practicamos supuestos similares a los anteriores, pero ahora utilizando indistintamente ambas formas de escritura:

249 

250 

251 

⁴⁴ Aunque no muy frecuentemente, a veces hemos visto indicar este tipo de compases de numerador quebrado, con el denominador de figura en vez del de número; sistema que ya vimos para los compases ordinarios. Como fácilmente comprenderás, este «cuatro quintos de negra» equivaldría a «4/5 / 4».

⁴⁵ La primera negra de este compás equivale a una negra de tresillo; y las dos corcheas siguientes, a dos corcheas de tresillo de corcheas (siempre hablando en referencia al compás anterior o siguientes).

⁴⁶ Alguna vez hemos visto este tipo de compás de numerador quebrado referido a una figura con puntillo (en cuyo caso hay que escribirlo necesariamente con denominador de figura, no de número, pues no hay ningún número de denominador que nos signifique una negra con puntillo o una blanca con puntillo); si lo escribimos aquí es porque alguna vez te lo encontrarás en la música real, pero es un procedimiento más que dudoso teóricamente.

252

253

254

255

256

257

258

Los ejercicios siguientes son algo más difíciles, pues en los compases que anteceden o siguen a los que estamos estudiando, no siempre incluiremos figuras iguales a las del grupo especial objeto del compás atípico; es decir, que antes o después de un compás de 3/20, por ejemplo, no escribiremos necesariamente semicorcheas de cincoillo, como habíamos venido haciendo hasta ahora:

259

⁴⁷ Un compás de este tipo resulta tan complicado que es mejor escribir este pasaje como lo tienes en el siguiente ejercicio.

Por vez primera vamos a abandonar ahora la lectura medida sobre compases, para trabajar unos ejercicios que, teniendo un pulso regular, no están pensados ni escritos sobre la métrica característica de ningún compás, y por tanto no contienen ningún tipo de líneas divisorias. (De todas formas, observarás —como ya tienes explicado en el libro V A— que a veces se utilizan líneas divisorias en pasajes del tipo que vamos a trabajar, no con fines rítmico-métricos, sino para clarificar la vigencia de las alteraciones accidentales; como nosotros no estamos utilizando este tipo de alteraciones, no vamos a utilizar tampoco dichas líneas divisorias.)

En consecuencia, los siguientes ejercicios ya no pueden ser marcados con la mano mientras los solfeas. Pero es importantísimo que una vez que hayas tomado el pulso correspondiente (generalmente, de corchea) éste sea llevado con toda inflexibilidad, sea cual fuere la figuración que estás leyendo, y aun sabiendo que muchas veces dicha figuración no coincide con unidades completas de pulso.

Sería muy útil al principio que, aunque lleves una unidad de pulso como la corchea, percutas sobre la mesa unidades fraccionarias más pequeñas (generalmente, las semicorcheas), lo que aumentará el rigor y exactitud de la música que solfeas.

Puedes comenzar los siguientes ejercicios a una velocidad cómoda, para después modificarla (observarás que algunos de estos ejercicios son más difíciles de leer en tempo rápido, y otros, en tempo lento).

269 $\text{♩} = 70$

270

271

272

273

♩: 90

274

275

276

50

277

51

278

279

280

281

282

⁵⁰ No es frecuente escribir una figura de menor duración ligada a otra de mayor duración; el orden suele ser al revés.

⁵¹ Con esta pequeña coma solemos querer decir que interrumpas el sonido siempre en tiempo, no dándole mayor énfasis por ser final de frase.

283 

284 

285 

286 

287 

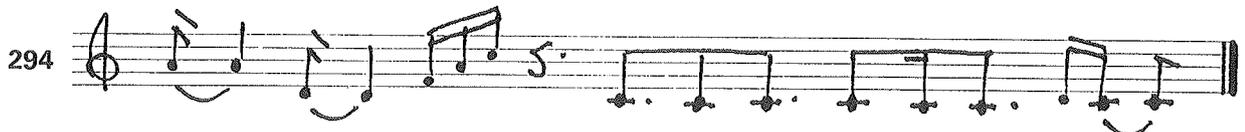
288 

289 

290 

291 

⁵² Ya dijimos que, si no hay otro condicionante, es preferible escribir primero la nota de mayor duración y después la de menor duración, cuando deben ir ligadas.



La práctica te confirmará que no es muy frecuente en este tipo de pasajes la utilización de fusas y semifusas, pero las practicaremos también para que no te cojan por sorpresa en un momento determinado:



⁵³ Aunque según estamos viendo, parecería más lógico en estos casos escribir simplemente una negra, a veces verás, por razones melódicas, una corchea con punto ligada a una semicorchea; son condicionantes del fraseo.

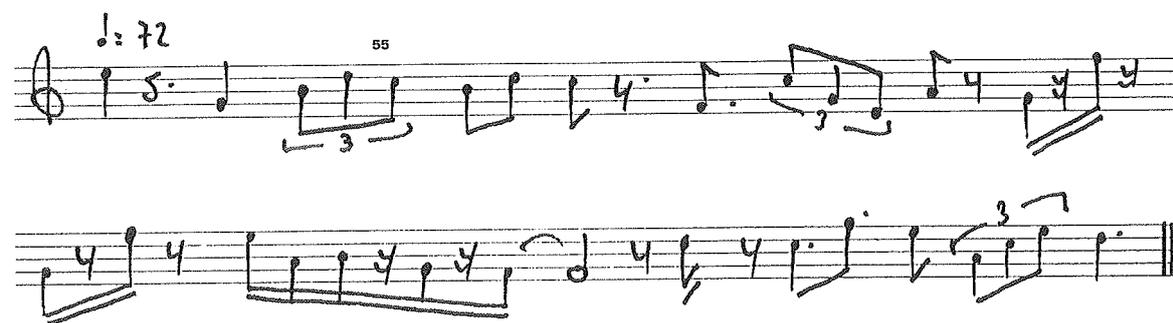
⁵⁴ También por razones de fraseo verás a veces corcheas, semicorcheas o fusas barradas de esta manera irregular, pese a que la rítmica, considerada aisladamente, sea la misma para todas las semicorcheas.

300 

Los siguientes ejercicios son un resumen de este tipo de escritura que acabamos de practicar, ahora en discursos menos estáticos, con mayor combinación de notas y ritmos:

301 *Vivo* 

302 *♩: 80* 

303 *♩: 72* ⁵⁵ 

⁵⁵ En general, no es frecuente la utilización de grupos especiales en contextos rítmicos como los que estamos trabajando; pero teóricamente nada se opone a ello, y por eso los verás ocasionalmente en estos ejemplos.

304 *Muy vivo*

Handwritten musical notation for exercise 304, titled "Muy vivo". It consists of three staves of music in treble clef. The first staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. The second staff continues with similar rhythmic patterns. The third staff concludes with a double bar line and a repeat sign.

305 $\text{♩} = 92$

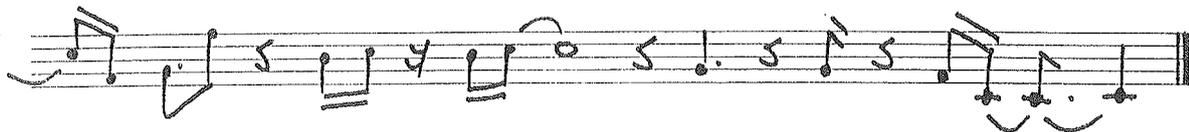
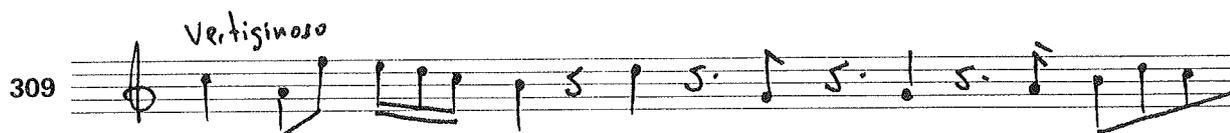
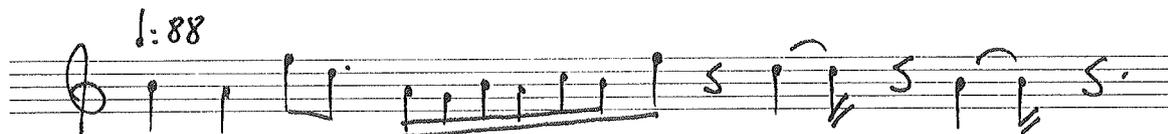
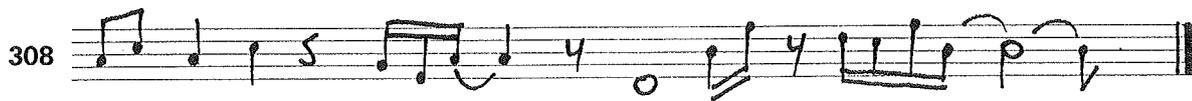
Handwritten musical notation for exercise 305, tempo $\text{♩} = 92$. It consists of three staves of music in treble clef. The first staff starts with a quarter note followed by eighth notes. The second and third staves feature more complex rhythmic patterns with slurs and accents.

306 $\text{♩} = 90$ ($\text{♩} = 180$)

Handwritten musical notation for exercise 306, tempo $\text{♩} = 90$ ($\text{♩} = 180$). It consists of three staves of music in treble clef. The first staff has a steady eighth-note pattern. The second and third staves include triplets and slurs.

307 $\text{♩} = 200$

Handwritten musical notation for exercise 307, tempo $\text{♩} = 200$. It consists of a single staff of music in treble clef. The piece is characterized by a very fast, continuous eighth-note pattern.



⁵⁶ Este tipo de indicación de grupos (sin precisar 6:4) es un poco peligroso, porque algunos autores tienen la costumbre de indicar con un corchete de este tipo no el que estamos ante un grupo especial, sino el que ese grupo de notas consta de seis unidades (con el fin de aclarar la lectura a vista del intérprete).

Siguiendo con notación no compaseada, practicaremos ahora ejercicios en los que debemos conservar las duraciones relativas entre las figuras, pero no con una pulsación rigurosa, sino simplemente proporcional, dando flexibilidad al discurso melódico-rítmico.

Como comprobarás, estamos ante un tipo de escritura que contiene cierto grado de aleatoriedad rítmica, especialmente en los ejercicios últimos del próximo bloque. Y te recordamos que todas estas grafías las tienes ampliamente comentadas en el libro teórico V A, por lo que ahora no repetiremos aquellas explicaciones.

311 *Libero*

312 *♩: 60, rubato*

313 *♩: 50, libre*

⁵⁷ Comoquiera que estamos en un pasaje rubateado, esta indicación de tresillos quiere decir sobre todo que des a esa frase una cierta «intención atresillada» (valga el término).

⁵⁸ Puede parecer inútil esa indicación de «tan rápido como sea posible» a un grupo de una sola nota; lo que quiere decir es que sea una nota súbita, nerviosa.

314 *Rubato* 59

60

(♩:72)

6 7

315 *♩ = 50, ma non rigoroso*

f

p

⁵⁹ Ya dijimos en el libro V A que ante un grupo de este tipo, generalmente no es necesario que pretendas dar exactamente el mismo número de notas que hay escritas; lo importante es el efecto de acelerando o ritardando.

⁶⁰ Cuando un grupo ha de llevar la barrita en «tan rápido como sea posible», es indiferente que lo escribamos con dos, tres o cuatro corchetes. Lo frecuente es con tres.

316 *Libero*

317 *Libero*

318 *Recitativo*⁶²

⁶¹ Como dijimos anteriormente, puedes repetir tantas veces como quieras estas tres notas en ritmo acelerando, pero si observas el final del grupo, sí debes tener la picardía de acabar en un Sol, lo que aumenta la sensación de «arrebato» del pasaje.

⁶² Decimos «recitativo» porque dado el carácter regular de la figuración, aunque sea de manera asimétrica, el resultado va a ser similar al de un recitativo tradicional.

319 *Cómodo*

La escritura en la que la duración de cada sonido viene determinada por la longitud de la prolongación de la línea que le sigue, supone aún un mayor grado de aleatoriedad. Practiquemos algunos ejemplos:

320 *Sin rigor*

⁶³ Este signo de repetición tiene aquí el mismo significado que en su uso tradicional: repetir la nota o notas escritas anteriormente.

⁶⁴ Esos tres puntos suspensivos te dejan mayor libertad para repetir ese grupo cuantas veces te sea necesario para la expresividad del momento.

⁶⁵ Acelerando y ritardando sobre el mismo grupo de notas.

⁶⁶ La progresiva utilización de calderones más breves es una cierta fórmula de escritura de acelerando hacia el final.

⁶⁷ Esa ligadura nos aclara que la interrupción de la línea es sólo por el cambio de renglón, no porque haya que atacar de nuevo esa nota.

⁶⁸ Ese calderón nos indica suspensión de la nota el tiempo que creamos oportuno, al igual que en la grafía convencional.

321 *Libero*

322 *Rubato*

323 *senza rigore*

⁶⁹ Suele entenderse —aunque no unánimemente— que la pequeña ligadura que ves en el primer caso quiere decir que el Si no hay que volverlo a atacar antes del Sol, mientras que en el segundo caso, que no lleva tal ligadura, habría que atacar el Si; en lo sucesivo lo entenderemos así nosotros.

⁷⁰ Aunque no parece tener mucho sentido, a veces verás figuraciones ordinarias —como esta blanca— en el transcurso de un contexto de grafía como la que estamos presentando.

Handwritten musical score for guitar exercises 324 and 325. Exercise 324 consists of six staves of music. The first staff has a tempo marking $\text{♩} = 60, \text{aprox.}$ and a measure number 71. The second staff has a measure number 72. The third staff has a measure number 73. The fourth staff has a measure number 74. The fifth staff has a measure number 75. The sixth staff has a measure number 76. Exercise 325 consists of two staves. The first staff has a measure number 77 and the word "Estático" above it. The second staff has a measure number 78. The durations are indicated by numbers above the notes: 8'', 2'', 5'', 4'', 10'', and 4''.

⁷¹ Este ejercicio plantea una cierta síntesis del sistema de duración por prolongación de líneas y el convencional, aunque no en compás ordinario.

⁷² Aquí la duración aproximada de cada prolongación no está indicada por la mayor o menor longitud de la línea, sino por segundos sobre dicha línea.

⁷³ Para no confundir visualmente, la línea que corresponde a silencios debe llevar algún distintivo; en este caso, ser una triple línea.

Como explicamos en el libro V A, los segmentos punteados en el pentagrama como los que se contienen en los ejercicios siguientes, representan pulsaciones regulares, más o menos largas, según la indicación de «tempo» de cada pasaje y nuestra propia intuición. De todas formas, insistimos en que el concepto de pulso en estas escrituras no debe ser tan riguroso como en los compases convencionales.

⁷⁴ En este tipo de escritura, la línea discontinua nos indica que debemos repetir la misma nota siguiendo aproximadamente las proporciones de longitud de la línea discontinua.

⁷⁵ Es frecuente en este tipo de escritura que en aquellos lugares en los que un instrumento o voz guarde silencio no se escriban figuras de silencio, sino que esa extensión quede simplemente en blanco.



330

331

Veloz, casi improvisando ⁷⁶

⁷⁶ Al indicar «casi improvisando» se quiere decir que se toque espontáneamente, con mucha libertad rítmica, pero respetando las alturas de notas que el compositor ha escrito, pues si no, éste habría dejado ese pasaje totalmente libre.

332 $\text{♩} = 60$

333 $\text{♩} = 52$

⁷⁷ Desgraciadamente, este tipo de imprecisiones es muy habitual en estas grafías: hay que deducir que la primera parte de ese compás de 3/4 está ocupada por un Si negra, ya que el resto del pasaje escrito comprende sólo las dos últimas partes de ese compás.

⁷⁸ El mismo caso que en la anterior Nota al pie: debemos ir de adelante hacia atrás en ese compás para comprobar que las primeras dos partes están ocupadas por el Mi ligado desde el compás anterior.

⁷⁹ Observa que esas aparentes corcheas no son tales; son figuras más o menos libres sobre la nota Do, que no deben leerse medidas rigurosamente, mientras el compás 11/8 sí continúa medido normalmente.

⁸⁰ Este tipo de indicación, muy frecuente, nos expresa que ese Sol debe ser atacado desde el penúltimo compás, ligeramente antes de la caída en el último. Algo así como si fuera un pequeño mordente muy al final del penúltimo compás.

En el libro V A tienes amplias explicaciones sobre la escritura de anillos. Desde el punto de vista solfístico, a una sola voz, no podremos practicar más que algún caso sencillo, pues los más complicados —que son, por otra parte, los realmente interesantes y útiles— requieren varias voces o, muy frecuentemente, orquesta.

Los siguientes tres ejercicios plantean tres tipos de escritura de anillos: el número 334 contiene un anillo que debe ser repetido un número determinado de veces. En el 335, lo que se fija es el tiempo en segundos que debe durar la repetición, por lo que llegados al término de ese tiempo, interrumpiremos el anillo en el punto en el que estemos, para reanudar la lectura ordinaria. El 336 es más complicado, pues aunque en nuestra parte seguimos solfeando en 3/4, debemos marcar con la mano otro tipo de compases —sin ninguna correspondencia exacta sobre nuestro 3/4!— pues se supone que otros instrumentistas tendrán música en esos otros compases escritos.

334 $\text{♩} = \pm 72$ $5:4$

335 $\pm 4 \text{ veces}$ 2 *attacca*⁸¹

336 $\text{♩} = 60$ *rubato*

⁸¹ La indicación *attacca* quiere decir aquí que, sobre el mismo pulso en el que venimos continuamos después del anillo, sin pausa ninguna. Sin embargo, la coma del penúltimo compás del ejercicio 336 nos quiere decir que debemos hacer una pequeña parada antes de atacar el último compás.

Ejercicios como los últimos que acabamos de trabajar son ya la frontera de lo que podemos considerar Solfeo vocal, es decir, practicable en Solfeo y Tecría, sin recurrir a efectos instrumentales, tímbricos, etc. Más allá, como decíamos al principio, caeríamos probablemente en un tipo de ejercicios más bien ridículos. Y no olvidemos —como también dijimos en la Introducción— que estos libros B pretenden dominar la lectura medida, es decir, el aspecto métrico y rítmico de la Música. Gráficas de improvisación, formas modulares, etc., son objeto de amplio estudio en el libro V A, pero obviamente no podemos practicarlas aquí.

Vamos a iniciar ya el repaso y síntesis de las diversas dificultades trabajadas en este libro, que son prácticamente todas las que te vas a poder encontrar en tu vida como intérprete de música actual. Ahora sí vamos a incluir algunas indicaciones de cambios de tempo, carácter, dinámica, etc., con el fin de que puedas plantearte cada ejercicio como una unidad propiamente musical, tal y como te enfrentarías a un pasaje de música real, aunque estos ejercicios sean meras abstracciones, y carezcan deliberadamente de todo contenido melódico. También por esa razón evitamos condensar todas las dificultades de manera abusiva —como sin duda alguien podía esperar de estos últimos ejercicios— que los convertirían más en un número de circo:

337 $\text{♩} = 60$

The musical score for exercise 337 consists of six staves of music. It begins with a tempo marking of $\text{♩} = 60$. The first staff starts in 5/8 time, with a 3:2 ratio indicated over a group of notes. The second staff continues in 5/8, with a 2:1 ratio over another group. The third staff changes to 6/8, then 2/4, and ends with a 3:1 ratio. The fourth staff is in 4/4, with a 5:1 ratio over a group of notes. The fifth staff changes to 3/8, then 11/8, and ends with a 3:2 ratio. The sixth staff starts in 7/8, changes to 4/4, then 6:4, and ends with a 3:2 ratio. The score includes various rhythmic notations such as eighth, quarter, and half notes, rests, and beams, along with dynamic markings like accents and slurs.

The image displays a handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is complex, featuring a variety of rhythmic values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. Key features include:

- Staff 1:** Starts with a treble clef and a 6/4 time signature. It contains a series of eighth notes with a 5:4 ratio indicated above a group, and a 6:4 ratio below a larger group.
- Staff 2:** Features a 4/4 time signature and includes several triplet markings (indicated by a '3' under a bracket).
- Staff 3:** Shows a 5/8 time signature and includes a 3:2 ratio marking.
- Staff 4:** Contains a 4/4 time signature and a 5:4 ratio marking.
- Staff 5:** Includes a 3/8 time signature and a 4/4 time signature.
- Staff 6:** Features a 6/4 time signature and a 4/4 time signature.
- Staff 7:** Shows a 3/8 time signature and a 4/4 time signature.
- Staff 8:** Includes a 3/8 time signature and a 4/4 time signature.
- Staff 9:** Features a 5/8 time signature and a 2/4 time signature.
- Staff 10:** Shows a 7/8 time signature and a 16/16 time signature.

338 *ion fantasia*

ff

pp

vivo

f

dim..... ppp

♩: 40

pp

cresc..... f

2 Tpo.

1. subs.

mf

senza tempo, lento

p

pp subs

f

(f)

82

mf

mp

f

(f)

⁸² Es ésta una indicación de trémolo ordinario, que no tiene por qué contener modificación de velocidad alguna a lo largo de su ejecución, cosa que sí sucede en los escritos por el procedimiento moderno, como los que anteceden y siguen a estos tres trémolos.

Handwritten musical score for a piece in 6/8 time. The score consists of ten staves. The first staff has a treble clef and a common time signature. The second staff is marked "Vivo" and "83". The score includes various dynamics such as *f*, *mp*, *mf*, *ff*, *p*, and *pp*, along with performance markings like accents, slurs, and hairpins. The time signature changes to 7/8 in the sixth staff and remains there through the end of the piece. The notation includes sixteenth notes, eighth notes, and triplets.

⁸³ Como ves, en este pasaje el compás sigue rigurosamente, mientras que la música que debe solfearse va muy libre.

Ligero

340

⁸⁵ Este 3/4 debe ser batido a 6; e incluso, si has cogido un tiempo moderado para la semicorchea, a 12 partes.

Handwritten musical score consisting of ten staves. The notation includes various time signatures such as 4/32, 4/64, 3/16, 3/4, 2/2, 3/5, 2/5, 5/4, 7/4, 3/2, 3/32, 4/3, 5/32, and 9/2. It also features dynamic markings like "Molto lento" and "Ligero", and a simile symbol "sim." with a reference number "86". The score includes complex rhythmic patterns, triplets, and slurs.

⁸⁶ Al igual que en el solfeo convencional, la indicación «simile» nos ahorra continuar escribiendo una misma indicación varias veces seguidas.

Comodo

341

The musical score is written on ten staves in a treble clef. It features a variety of time signatures and complex rhythmic patterns. The notation includes notes, rests, and slurs, with some notes marked with '4' or '5' indicating fingerings. The time signatures and ratios used are: 3/4, 4/3, 3/2, 5/3, 4/3, 5/3, 4/3, 3/8, 4/3, 7/6, 9/8, 5/8, 3/8, 3/4, 4/3, 4/3, 3/2, 3/2, 5/4, 5/4, 6/4, 5/4, 7/6, 4/3, 4/3, 3/2, 5/4, 5/3, 4/4, 5/4, 12/16, 5/16, 3/16, 4/3, 4/3, 10/9, 7/6, 7/6, 10/9, 10/9, 12/16, 6/16, and 8/6. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

342 *Con cierta libertad*

mf 5:4

f 3:2

ff 7:4

mf, fluctuante 3:2

f 4:3

puls 4:3

Rubato, casi improvisando
(dinamica libre)

6:5

7:5

3:2

3:2

5:4

(2)⁸⁷ (3)

(4)

(4) (5) (6)

(2)⁸⁸ (3)

(3)⁸⁹ (3)

(2)

(0)⁹⁰

⁸⁷ Es frecuente que veas esos pequeños números entre paréntesis al final de los compases: como comprenderás (ya vimos algún caso en el libro IV B) sirven para numerar cuántos compases iguales deben repetirse, y así facilitar su cuenta.

⁸⁸ Misma observación que en la Nota anterior, pero ahora los compases están numerados de dos en dos porque el anillo comprende dos compases; en definitiva, lo que nos marcan estos numeritos es cuántas veces debe repetirse el anillo.

⁸⁹ Fíjate en cómo termina el anillo, pues al estar superpuesto a un número impar de compases, la última repetición consta nada más que de medio anillo, es decir, de un solo compás.

⁹⁰ Observa esta forma de reanudar la escritura no compaseada después de un anillo compaseado: ese esquema rítmico de tres semicorcheas está referido al tercer compás del anillo.

5/8

5:4

91

4/4

5/4

5/8

1

2

3

4/8

3/2

2/2

2/2

5/8

1

2

3/2

2/4

7/4

2/4

5/8

2/4

2/4

3/8

2/4

7:6

7:6

7:6

3/8

f

7:6

7:6

s.t.

92

pp

mp

Libero

f

ff

Prvs

26"

Nervioso

mp

ff

p

(f)

p

f

20"

(variando dinámico)

Estético, < > ad lib

p

(p)

(p)

32"

⁹¹ Estamos en un pasaje altamente complicado: el contenido —más o menos libre, como refleja la escritura— de ese anillo debe ser solfeado en compás mientras que la música sigue funcionando en otros compases (que serán los que tú debas ir marcando con la mano). La mente debe diseccionarse, pues, en dos actividades muy diferentes. De todas formas, no es este un pasaje que esté pensado para resultar con una exactitud de polirritmia exacta.

⁹² Ya hemos visto que la abreviatura *s. t.* quiere decir *senza tempo*.

Rapido

343

Handwritten musical score for guitar, numbered 343, titled "Rapido". The score consists of ten staves of music in treble clef. It features complex rhythmic patterns and fingerings, with various time signatures and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Rhythmic markings include "3:2", "5:3", "4:3", "6:5", "5:4", "3:2", "4:3", "6:4", and "6:5". Rests are marked with "5", "7", "9", and "16". The music is written in a style typical of classical guitar exercises.

Handwritten musical score for guitar, consisting of ten staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, time signatures, and fingerings. The first staff begins with a treble clef and a 6/8 time signature. Subsequent staves feature complex rhythmic structures with time signatures such as 4/4, 12/16, 7/8, 3/8, 8/8, 5/16, 9/16, 2/16, 3/16, 6/8, 2/2, 8/6, 12/16, 13/12, 5/16, 7/5, 22/20, and 3/16. The score includes numerous slurs, accents, and dynamic markings. A 'Meno mosso' marking is present above the sixth staff, and 'Tempo I' is written at the beginning of the final staff. The piece concludes with a final cadence in the last staff.

⁹³ Este fragmento, disparatadamente rápido, hay que entenderlo casi como un «senza tempo/tan rápido como sea posible», o sea, como un pasaje «de efecto».

Jugueton

344

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. It features a sequence of notes with dynamic markings *p*, *f*, *pp*, and *f*. Above the staff, there are time signature changes: 5:4, 6, 4:3, 5, and 3. The second staff continues with notes and dynamics *p*, *mp*, *mf*, and *f*, with time signatures 3, 2, 5, and 6:5. The third staff has notes and dynamics *pp* and *f*, with time signatures 1, 3, 2, 3, 5, and 8. The fourth staff includes notes and dynamics *p*, *pp*, *ppp*, and *f*, with time signatures 5, 4, 4, 4, 4, 5, 3, and 8. The fifth staff starts with notes and dynamics *p*, *pp*, and *f*, and includes the instruction "Ad lib." above the staff. The sixth staff has notes and dynamics *p* and *f*, with the instruction "Regular (d: ± 60)" above. The seventh staff features notes and dynamics *p* and *f*, with tempo markings *♩*: ± 140, *♩*: 60, riguroso, and *♩*: 60. The eighth staff has notes and dynamics *f*, with the instruction "cresc." below. The ninth staff includes notes and dynamics *f*, with the instruction ". simile" above. The tenth and final staff has notes and dynamics *p* and *pp*, with a time signature change to 12:10 and a note value change $\overset{127}{\text{♩}} = \text{♩}$.

Handwritten musical notation on two staves. The first staff is in 4/4 time and contains a sequence of notes with dynamic markings *ff dim*, *pp*, and *p*. It features complex rhythmic groupings with ratios like 5:4, 3:2, and 2:2. The second staff is in 5/8 time and includes markings like *libero, senza tempo*, *ppp*, *ff dim*, and *(pp)*. It also shows complex rhythmic patterns with ratios like 5:4, 4:3, and 8:5.

Pues bien, querido alumno, creemos haber cumplido el objetivo que nos propusimos al comenzar la serie B: partir de los rudimentos más elementales de nuestro sistema rítmico solfístico y llevarte paso a paso hasta las mayores complejidades rítmicas de la música reciente. Quedan atrás varios cientos de páginas con abundantísimo material para que a estas alturas haya conseguido exactitud rítmica, conocimiento de las posibilidades rítmicas últimas de nuestro sistema y una base que creemos más que suficiente para enfrentarte a cualquier tipo de pasaje de música real. Quizá alguna figuración concreta, algún signo o algún caso específico hayan escapado a nuestra pluma, aunque hemos procurado presentar absolutamente todos los supuestos que han llegado en partitura real hasta nosotros. Pero aún en el supuesto de algún caso muy específico que hayamos omitido, estamos seguros de que la práctica adquirida te hará entenderlo y superarlo sin el más mínimo problema.

Gracias por el tiempo que nos has dedicado, por la ilusión que has puesto en caminar de la mano de nuestros libros... y nuestras disculpas por los momentos en que te hayas desesperado ante algunos de nuestros ejercicios. Que la satisfacción de una sólida vida profesional, que sin duda te auguramos, compense con creces el esfuerzo que nos has dedicado.

linea

© Copyright 1984 by José Luis Termes

EDICIONES LINEAS - Santa Engracia, 104 - 28003 Madrid (España)

Depósito legal : M. 29.875-1991

I.S.B.N.: 84-85971-17-5

Impreso en España por Gráficas MAN, S.L. - C/ Atenas, 9 - 28980 Parla (Madrid)

Compuesto en JALME - Juan de Olías, 12 - 28020 Madrid

၉