



JOSE LUIS TEMES

**TRATADO
DE
SOLFEO
CONTEMPORANEO
IV b**

JOSE LUIS TEMES

**TRATADO
DE
SOLFEO
CONTEMPORÁNEO**

IV b: Lectura medida

linea

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, Sopena, Liácer y Martín Porrás. Es titulado en Percusión por el Conservatorio de Madrid y director del Grupo de Percusión de Madrid entre 1976 y 1980. Actualmente dirige el Centro de Enseñanza Musical MAESE PEDRO.

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

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 IV B

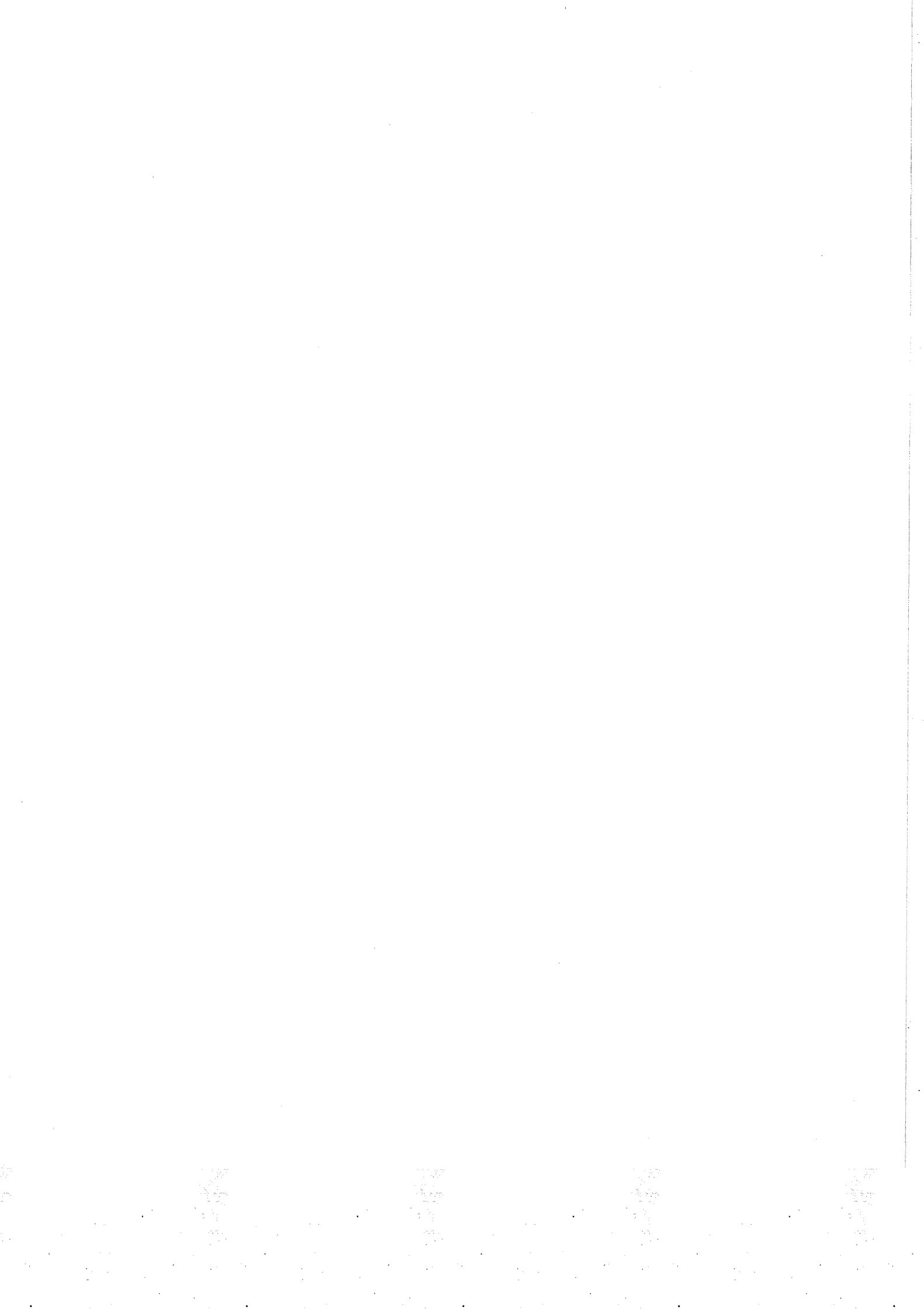
Después de plantear a lo largo de los tres cursos precedentes la práctica totalidad de las dificultades rítmicas características de la —llamémosla así— música clásica o tradicional, en este texto IV B nos vamos a introducir en las novedades métricas y rítmicas que aparecen por vez primera en la música de los compositores del primer tercio de nuestro siglo.

Tengamos presente que durante casi trescientos años, la historia de la escritura musical se encuentra en una fase casi estática, en las que las novedades gráficas son escasísimas. De la escritura de los autores de comienzos del XVII, a las de los últimos posrománticos, y aun los impresionistas, las innovaciones de lenguaje —nos referimos, claro está, al aspecto solfístico, no al estético ni al técnico— son realmente escasas. Hay que esperar a los principios de lo que llamaríamos «música moderna» para encontrar las primeras novedades importantes en materia de escritura solfística. Stravinsky, Bartók, Schoenberg, Ives, ... serán los primeros nombres en esta nueva etapa.

En el texto teórico de este curso —IV A— dedicamos amplio espacio a comentar con detalle las características de este proceso técnico, en especial a las que afectan directamente al estudio del Solfeo y la Teoría de la Música. Allí te remitimos si quieres profundizar en este tema. Aquí sólo recordaremos las cuatro aportaciones básicas que, desde el punto de vista métrico y rítmico —que es el que a este libro interesan— son representativas de esta nueva estética musical: *a)* la complicación de los procedimientos ya utilizados en el período clásico-romántico; *b)* el empleo de compases mixtos o de partes desiguales, especialmente el 5/8, 7/8, 5/16 y 7/16; *c)* el cambio constante de compás en el transcurso de un mismo discurso musical, no tomando tal cambio como excepción sino como hecho absolutamente normal y característico de la nueva rítmica y *d)* el uso matemático, exacto y riguroso de los grupos de valoración especial, que en el pasado se solían interpretar con una cierta vaguedad de medida.

Serán estos cuatro temas principales —aparte de otros secundarios— los que constituyan la base de nuestro trabajo en este curso. Es una pena que los métodos convencionales de enseñanza de Solfeo omitan casi siempre la práctica de estas nuevas dificultades, tachándolas de «modernistas» con una cierta desconfianza. (Entre otras cosas, olvidan que todos estos procedimientos tienen ya una historia de alrededor de 70 años!) Su uso es absolutamente normal en música posterior, y si las logramos dominar, la lectura e interpretación rítmicas de la música de Stravinsky, Bartók, Schoenberg, Berg, Webern, Milhaud, Dallapiccola, Satie, Hindemith, Varése, Orff, Ives y una interminable lista, nos será perfectamente familiar y estaremos en disposición de abordar en el V y último curso las dificultades y características gráficas de los grandes autores —posteriores a la II Guerra— de nuestro mismísimo presente.

Trabaja, pues, a fondo y con toda exactitud el contenido de este texto, aunque algunos temas puedan parecer difíciles de practicar. Te aseguramos que la satisfacción de acceder a los clásicos del siglo XX compensa sobradamente el esfuerzo.



Muy importante:

I. El estudio de las claves en el IV Curso

Como verás, la casi totalidad de los ejercicios de este libro están escritos en clave de Sol. Ya hemos comentado varias veces que esto es una simple convención, pues al no estar pensado este libro para ser entonado, sus ejercicios pueden ser leídos en cualquier clave. Como norma general serán las claves de Sol y Fa en 4.^a las que debas trabajar constantemente, pues desde hace ya bastantes años se tiende cada vez más a prescindir de las claves intermedias. Ello sin perjuicio —como decimos en el apartado siguiente— de que debamos conocer con una cierta fluidez la práctica de la lectura en esas otras claves, pues ocasionalmente nos puede ser muy útil.

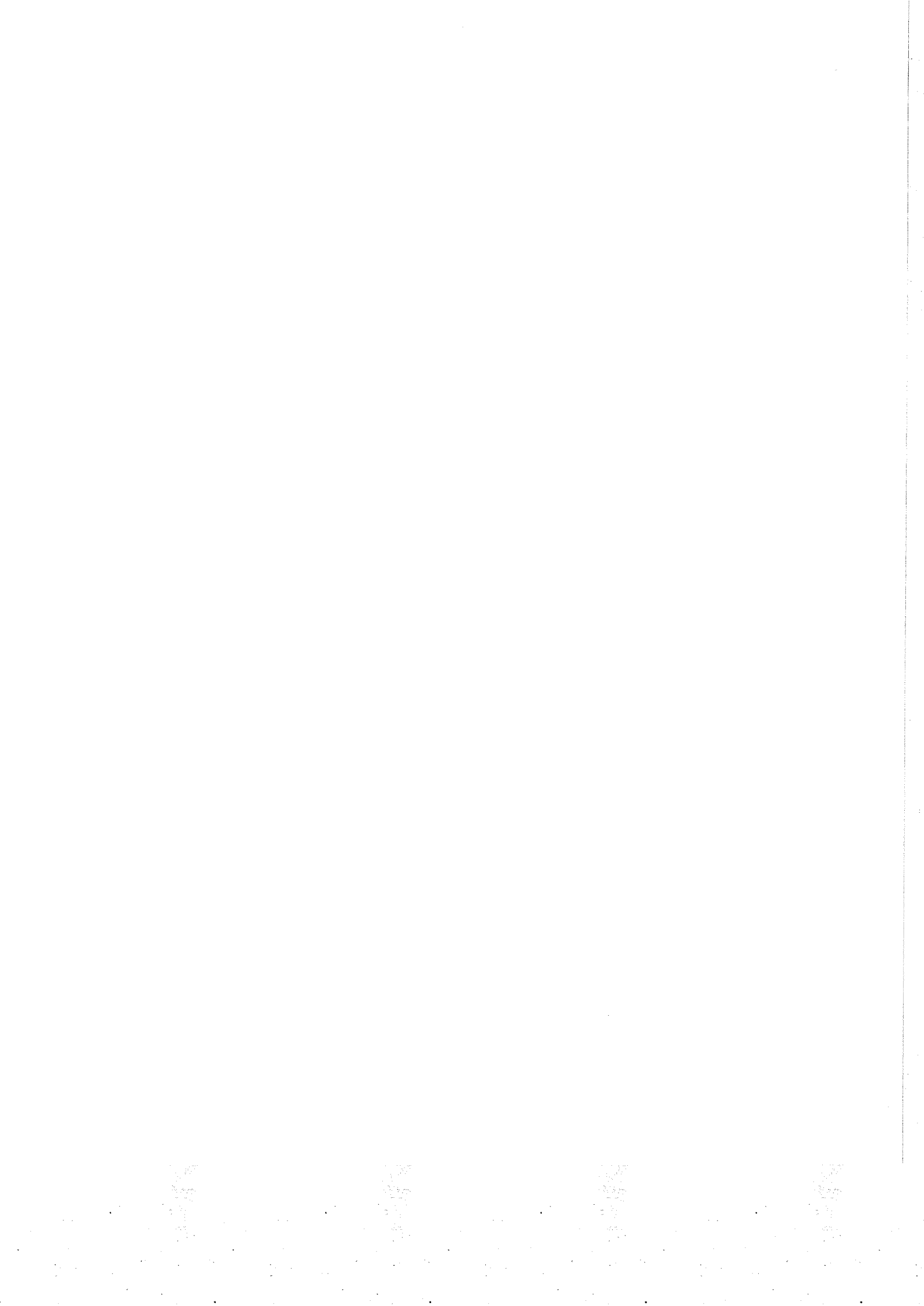
II. Perfeccionamiento del Solfeo convencional

El hecho de que este libro esté dedicado principalmente a las dificultades rítmicas de la música de nuestro siglo, no debe hacernos olvidar la importancia de una lectura rápida, fluida y precisa de la escritura tradicional.

Por eso, es muy importante que simultanees la práctica de este libro IV B con el repaso de los tres libros anteriores, tratando de releerlos ahora con toda exactitud y soltura, y sobre todo con la mayor velocidad posible. Obtener rapidez y reflejos en la lectura musical es también objetivo básico de este IV Curso.

No olvides —cuando repases estos cuadernos precedentes— que debes leer sus ejercicios tanto en clave de Sol como de Fa en 4.^a; e incluso en las claves intermedias, cuya práctica —como hemos dicho arriba, y pese a que su empleo es cada vez menor— aún es de cierta importancia para un buen músico.

Tu profesor podrá fijar las velocidades metronómicas mínimas a las que debes llegar en cada caso, así como las claves en que debes practicar, de acuerdo con tus pretensiones dentro del Solfeo y tus objetivos musicales en general. Nosotros no fijaremos programas mínimos ni velocidades a alcanzar: la misión de un Tratado como el nuestro no es sino facilitarte un material de trabajo donde puedas practicar cada nueva dificultad y obtener eficacia y rendimiento máximos a tu trabajo.



Como anunciábamos en la presentación, el primer bloque de ejercicios de este nuevo libro estará dedicado a lo que podríamos llamar «complicación de los recursos métricos y rítmicos» que ya habíamos tratado como característicos de la música clásico-romántica. Por tanto, nada de lo que vamos a trabajar a continuación debe resultarte nuevo en cuanto a su esencia o planteamiento; simplemente, es resultado de la combinación de elementos y recursos ya practicados en cursos anteriores. Más aún: en ocasiones observarás que algunos ejercicios complicados en apariencia son sencillísimos en el fondo: simplemente es la forma de escritura lo que ha cambiado, transformando completamente la apariencia de una figuración determinada. Es el caso, por ejemplo, del compás 2 del ejercicio 1, cuya equivalencia en escritura sencillísima hemos indicado arriba, para demostrar lo que decimos. En otros casos (ejercicio 3, por ejemplo) son las ligaduras de articulación las que transforman el resultado de una figuración esquemática muy sencilla.

Este tipo de recursos gráficos son utilizadísimos en la música de nuestro siglo, y vienen justificados por la mayor complejidad de los procedimientos rítmicos que caracterizan cierto tipo de música posterior a 1920. Quizá algunas escrituras puedan parecer «rebuscadas», pero si consultas músicas de Schoenberg, Berg, Webern, Stravinsky, Ives, o tantos otros, verás que nada de ello nos lo hemos «inventado» nosotros, sino que es muy habitual en la música «real» de los grandes compositores de nuestro siglo. No obstante, en alguna ocasión encontrarás alguna figuración concreta que no habíamos trabajado hasta ahora, pero que no requiere ninguna explicación previa, por ser simple consecuencia de elementos indirectamente ya practicados. Es el caso, por ejemplo, del segundo compás del ejercicio 5, que no había sido presentado específicamente en libros anteriores, pero cuya resolución puedes razonar tú mismo perfectamente. En todo caso, recordamos que en el libro IV A tienes amplios comentarios sobre todo este tipo de dificultades.

The image shows a musical score for exercise 1, consisting of two staves. The first staff is in 2/4 time and starts with a tempo marking of ♩ = 52. It contains several measures of music with various rhythmic values and articulation marks. The second staff is in 3/2 time and is marked 'a la d'. It also contains complex rhythmic patterns and articulation marks. The score is written in a style that uses many slurs and ties to indicate complex rhythmic groupings.

Handwritten musical score consisting of 8 staves. The notation includes treble clefs, various time signatures (3/4, 3/8, 6/8, 2/4), notes, rests, and fingerings. The score contains complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Performance markings such as 'a1', 'a2', and '!:72' are present. The notation is dense and detailed, typical of a handwritten manuscript.

7 ^{a2}

8 ^{a2}

9 ^{a4}

¹ Un dosillo de estas características lo verás escrito indistintamente como de negras o como de corcheas, según explicamos en los libros II A y III A. Nuestro criterio es que debe ser de negras, para evitar los grupos especiales *por defecto*; pero como acaso más frecuentemente lo encontrarás de corcheas, practicaremos ambas escrituras indistintamente.

♩ = 80

10

ala l

11

Comodo

12

Comodo

13

² Como recordarás, el segundo puntillo añade a la nota o silencio que lo lleva la cuarta parte de su duración, y el tercer puntillo, un octavo de aquélla. Esta blanca con triple puntillo equivale, pues, a una blanca ligada a una negra, ligada a una corchea, ligada a una semicorchea.

Handwritten musical score for guitar, showing measures 14, 15, and 16. Measure 14 is in 4/4 time with a tempo of ♩:66. Measure 15 is in 5/4 time with a tempo of ♩:66. Measure 16 is in 6/8 time with the instruction '(siempre a 2)'. The score includes various rhythmic patterns, triplets, and slurs.

³ Observa cómo un ejercicio en compás de amalgama puede comenzar por uno solo de los compases constitutivos, que cumple función similar a una anacrusa.

17 (a 2)

18 (a 1)

Hasta aquí este primer bloque de ejercicios con figuraciones aparentemente complejas, pero que no son sino medidas ya conocidas, entremezcladas entre sí, o escritas de manera menos convencional. Insistimos en que ahora será muy útil que escribas tú mismo ejercicios similares con éstas y otras figuraciones y escrituras parecidas.

Entraremos ahora en el capítulo de los compases mixtos o de partes desiguales, importantísimos en este curso. Su característica, como tienes ampliamente explicado en el libro IV A, es la de presentar una o varias partes de subdivisión binaria, y una o varias partes de subdivisión ternaria.

Los dos compases más utilizados como compases mixtos son el 5/8 y el 7/8, a los que hay que añadir sus «hermanos menores» el 5/16 y el 7/16⁴; también se usan como tales el 10/8 y el 11/8. Incluso ocasionalmente —como veremos dentro de unas páginas— otros compases regulares pueden tratarse a veces como compases mixtos.

Si no los has practicado nunca, quizá al comienzo te cueste un poco el acostumbrarte a su ritmo característico, determinado por la desigual duración de sus partes. Por ello, los presentamos en buen número de ejercicios progresivos, en los que aparecen escalonadamente las diferentes combinaciones rítmicas características de estos compases.

Comencemos por el 5/8. De las varias combinaciones que admite, practicaremos primero la combinación 2 + 3. Marca el compás a 2 únicas partes, es decir, siendo la primera de subdivisión binaria, y la segunda de subdivisión ternaria. Aquí empieza propiamente nuestro estudio del ritmo característico de los compases de partes desiguales:

Siempre a 2

19 

20 



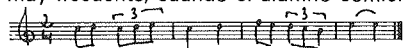
21 



22 

⁴ Y, por supuesto, los compases 5/32, 7/32, 5/64 y 7/64, aunque su empleo es mucho más infrecuente.

⁵ ¡Atención!: es muy frecuente, cuando el alumno comienza a practicar estos compases, que no haga realmente las partes desiguales, sino:



Ten cuidado de no cometer este frecuentísimo error.

23

24

25

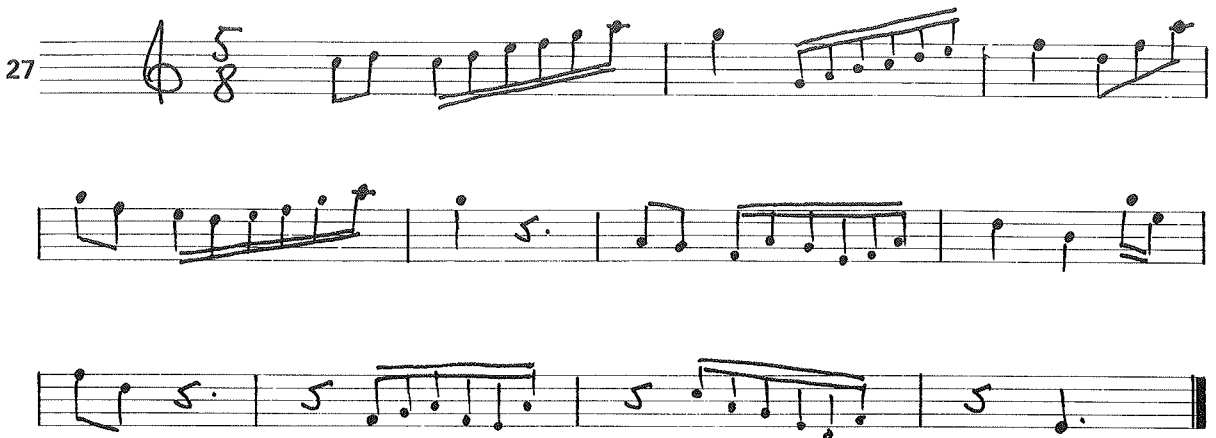
⁶ Es conveniente que los compases en silencio se escriban también respetando el orden de las diferentes partes. Así se facilita el seguimiento de las partes de otros músicos que toquen simultáneamente.

26



Musical notation for measures 26-27. The first system (measures 26-27) is in 5/8 time. The second system (measures 27-28) is in 5/8 time. The notation includes various rhythmic values, slurs, and accents.

27




Musical notation for measures 28-29. The first system (measures 28-29) is in 5/8 time. The second system (measures 29-30) is in 5/8 time. The notation includes various rhythmic values, slurs, and accents.

28



Musical notation for measures 30-31. The first system (measures 30-31) is in 5/8 time. The second system (measures 31-32) is in 5/8 time. The notation includes various rhythmic values, slurs, and accents.

29



Musical notation for measures 29-32. The piece is in 5/8 time, indicated by a treble clef and a 5/8 time signature. The notation consists of four staves. The first staff (measure 29) contains a sequence of eighth and sixteenth notes. The second staff (measures 30-31) continues the melodic line with some rests and slurs. The third staff (measure 32) concludes the section with a double bar line.

30



Musical notation for measures 30-33. This section continues the 5/8 time signature. It consists of three staves. The first staff (measure 30) shows a melodic line with eighth notes. The second staff (measures 31-32) features a mix of eighth and sixteenth notes with slurs. The third staff (measure 33) ends with a double bar line.

31



Musical notation for measures 31-34. This section continues the 5/8 time signature. It consists of three staves. The first staff (measure 31) contains eighth and sixteenth notes. The second staff (measures 32-33) includes slurs and accents over the notes. The third staff (measure 34) concludes with a double bar line.

32



Musical notation for measure 32. This is a single staff containing a sequence of eighth and sixteenth notes, continuing the 5/8 time signature.

36

Handwritten musical notation for system 36, measures 1-4. The first staff is in treble clef with a 5/8 time signature. It contains four measures of music. The second staff continues the melody. The third staff continues the melody and includes a fermata over the final note of the system.

37

Handwritten musical notation for system 37, measures 1-4. The first staff is in treble clef with a 5/8 time signature. It contains four measures of music. The second staff continues the melody. The third staff continues the melody. The fourth staff continues the melody and includes a fermata over the final note of the system.

38

Handwritten musical notation for system 38, measures 1-4. The first staff is in treble clef with a 5/8 time signature. It contains four measures of music. The second staff continues the melody. The third staff continues the melody. The fourth staff continues the melody and includes a fermata over the final note of the system.

39

Musical notation for measures 39-40. The first system (measures 39-40) is in 5/8 time. The second system (measures 41-42) is in 6/8 time. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

40

Musical notation for measures 40-41. The first system (measures 40-41) is in 5/8 time. The second system (measures 42-43) is in 6/8 time. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

41

Musical notation for measures 41-42. The first system (measures 41-42) is in 5/8 time. The second system (measures 43-44) is in 6/8 time. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

42

Musical notation for measures 42-43. The first system (measures 42-43) is in 6/8 time. The second system (measures 44-45) is in 6/8 time. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

43

Musical notation for measures 43-45. Measure 43 starts with a treble clef and a 5/8 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. Measures 44 and 45 continue the melodic line with various rhythmic patterns, including eighth notes and quarter notes, ending with a double bar line.

44

Musical notation for measures 46-48. Measure 46 starts with a treble clef and a 5/8 time signature. The melody continues with eighth and quarter notes. Measures 47 and 48 show more complex rhythmic patterns, including eighth notes and quarter notes, ending with a double bar line.

45

Musical notation for measures 49-51. Measure 49 starts with a treble clef and a 5/8 time signature. The melody continues with eighth and quarter notes. Measures 50 and 51 show more complex rhythmic patterns, including eighth notes and quarter notes, ending with a double bar line.

46

Musical notation for measure 52. Measure 52 starts with a treble clef and a 5/8 time signature. The melody continues with eighth and quarter notes, ending with a double bar line.

Hasta ahora, todos los ejercicios en 5/8 respetaban el orden de partes propuesto en el primer compás: si empezábamos con la fórmula 2 + 3, ésta se repetía hasta el final; y lo mismo con la 3 + 2. En efecto, esto es también así en la práctica real; pero otras veces el compositor cambia el orden de las partes sin otro aviso previo que la forma de barrar las corcheas. Así, por ejemplo, un pasaje en 5/8 comienza a 2 + 3, continúa después en 3 + 2, etc. Estos casos son los que practicamos a continuación. Los signos que aparecen sobre el primer pentagrama nos ayudan visualmente a conocer a primera vista el orden de las partes. Los ponemos sólo en la primera pauta como simple orientación, pues en todos estos ejercicios el ritmo está tan claro que no los vamos a necesitar.

En todo caso, si te cuesta identificar el orden de las partes conforme vas leyendo, coloca tú mismo estos signos a lápiz encima del pentagrama, hasta que te acostumbres y puedas prescindir de ellos:

56

57

58

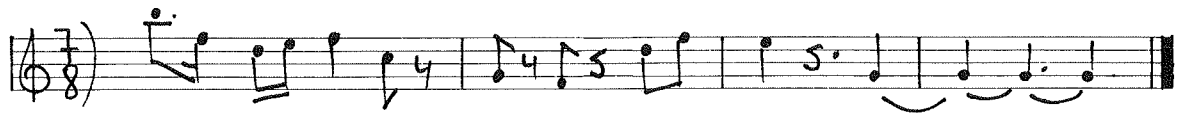
A continuación, práctica de la fórmula 2 + 3 + 2, es decir, considerando la subdivisión ternaria en la segunda parte:

Siempre a 3

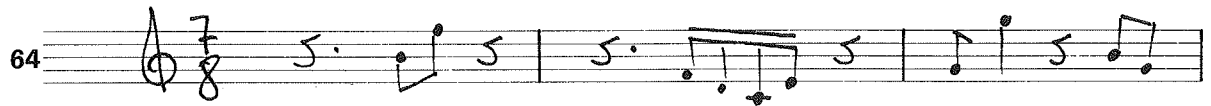
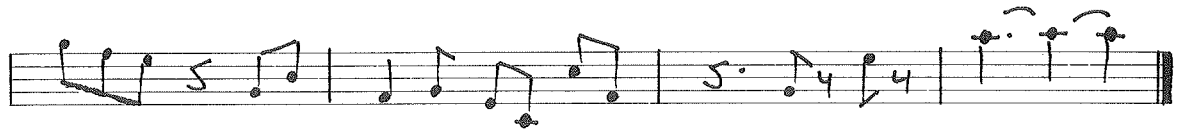
59

60

61



Y por último, practiquemos la combinación 3 + 2 + 2:

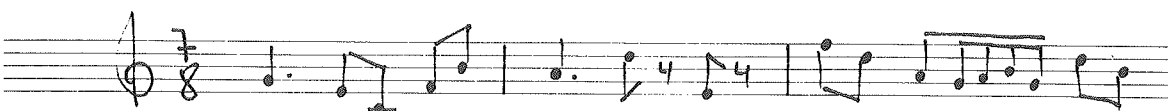


Al igual que hicimos con el 5/8, presentaremos ahora unos cuantos ejercicios en los que las diversas fórmulas del 7/8 están entremezcladas.

Acostúmbrate a ir distinguiendo a simple vista, y según vas leyendo, qué orden de partes corresponde a cada compás. Si tienes problemas al comienzo, ayúdate colocando el signo triangular sobre cada parte de tres corcheas.

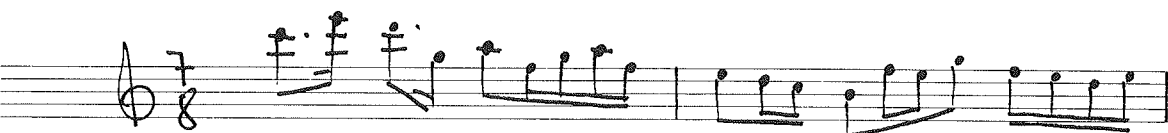
Siempre a 3

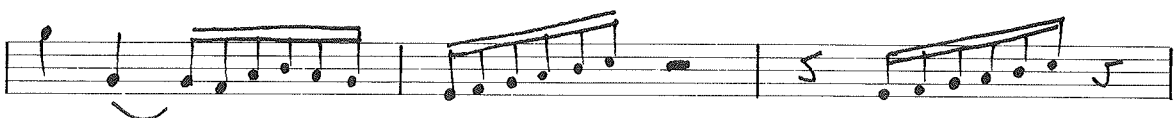
65 

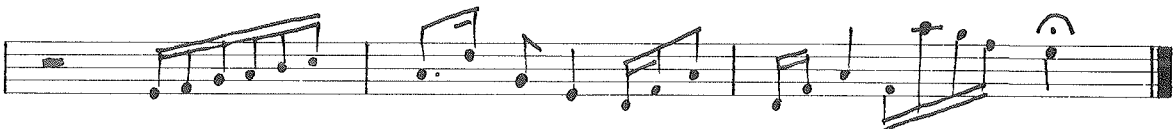
66 





67 





68 

⁸ Sólo cuando el orden de las partes está muy claro, como en este caso, solemos sumar los valores correspondientes a dos o más partes consecutivas. De otra forma, confundiríamos al lector.

Handwritten musical score for guitar in 7/8 time, measures 68-72. The score is written on five systems, each with two staves. The first system (measures 68-69) starts with a treble clef and a 7/8 time signature. The second system (measures 70-71) continues the piece. The third system (measures 72-73) concludes the section. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. Fingering numbers (1-4) are indicated above notes. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

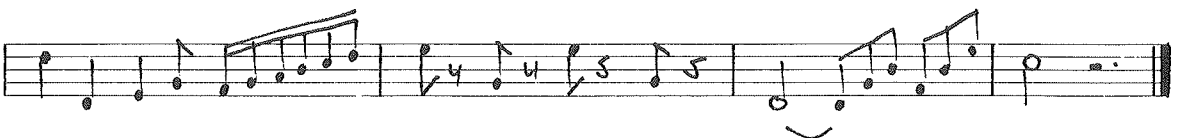


Hasta aquí, nuestro primer trabajo con los compases 5/8 y 7/8. Por supuesto que en estos compases pueden incluirse figuraciones rítmicas mucho más complejas, pero no las trataremos hasta algo más adelante.

Ahora vamos a practicar brevemente otros dos compases de partes desiguales cuyo uso es menos frecuente que el de los anteriores: nos referimos al 10/8 y al 11/8⁹.

Comencemos por el 10/8, que admite las 6 combinaciones que vamos a practicar a continuación; el esquema rítmico propuesto en el primer compás es válido hasta el final de cada ejercicio:

Siempre a 4



⁹ Eventualmente, el 10/8 puede estar tratado como un compás de subdivisión binaria, equivaliendo a un 5/4 medido «a la corchea». En ese supuesto —no muy frecuente, por cierto— no tendría ningún carácter de compás mixto.

75 $\frac{10}{8}$

76 $\frac{10}{8}$

77 $\frac{10}{8}$

78 $\frac{10}{8}$

¹⁰ Como dijimos en la nota 8, esta licencia de sumar la duración de dos partes consecutivas en un compás mixto debe emplearse con mucha precaución y sólo cuando el orden de las partes está muy claro.

El 11/8 admite como compás mixto buen número de combinaciones diferentes (9, para ser exactos). No las practicaremos todas para no extendernos excesivamente en una serie de variantes que no ofrecen ninguna dificultad nueva. En todo caso, sólo ocasionalmente te encontrarás en la práctica con compases de 11/8, pues su utilización no es muy habitual:

79 $\frac{11}{8}$ (2+3+3+3)

80 $\frac{11}{8}$ (3+3+2+3)

81 $\frac{11}{8}$ ¹¹ (2+2+2+2+3)

¹¹ Esta combinación del 11/8 debe marcarse a 5 partes.

Como decíamos en la presentación de este texto, una de las características más notables de la métrica de nuestro siglo es el cambio constante de tipología de compás, lo que abre a la rítmica ciertas posibilidades insospechadas unas décadas atrás.

Por esta razón, el cambio frecuente de tipo de compás es algo que no debe presentar al músico actual el más mínimo problema. En cursos anteriores practicamos los posibles cambios de subdivisión binaria a ternaria o viceversa; ahora añadiremos la posibilidad de combinación de estos compases con los compases mixtos, en sus diferentes variantes.

Tal es el objetivo de los siguientes ejercicios. Prácticalos con toda exactitud y precisión, a la vez que con toda naturalidad. Esta primera serie contiene únicamente figuraciones con corcheas, que son las más sencillas en estos cambios. Y ni que decir tiene que todos estos cambios han de realizarse siempre como **CORCHEA IGUAL A CORCHEA**:

♩ = 108 (♩. = 72)¹²

82

83

84

¹² Cuando en un pasaje aparecen tanto compases de subdivisión binaria como ternaria (o compases mixtos), es muy frecuente que la velocidad metronómica venga referida a ambas unidades de medida; en este caso concreto, a la negra y a la negra con puntillo. (Esta velocidad aproximada debe mantenerse para todos los ejercicios de este bloque.)

85

5/8 | G4 A4 B4 | C5 B4 A4 | G4 F4 E4 | 2/4 | D4 C4

B3 A3 G3 | - | 7/8 | F3 E3 D3 | 9/8 | C3 B2 A2 G2 F2 E2 D2 C2

4/4 | B2 A2 G2 F2 | 5/8 | E2 D2 C2 | B1 A1 G1 | 4/4 | F1 E1

D2 C2 B1 | A1 G1 F1 | - | 7/8 | E1 D1 C1 B0 A0 G0 F0 E0

86

4/4 | G2 F2 E2 D2 | 7/8 | C2 B1 A1 | 5/8 | G1 F1 E1

5/8 | D1 C1 B0 | A0 G0 F0 | 12/8 | E0 D0 C0 B0 A0 G0 F0 E0 D0 C0 B0 A0

3/8 | G0 F0 E0 | 5/8 | D0 C0 B0 A0 | G0 F0 E0 D0

C0 B0 A0 | G0 F0 E0 | D0 C0 B0

87

3/8 | G0 F0 E0 | 6/8 | D0 C0 B0 | 7/8 | A0 G0 F0 E0

D0 C0 B0 A0 | 4/8 (a2) | G0 F0 E0 | 5/8 | D0 C0 B0 A0

G0 F0 E0 D0 | 2/4 | - | 3/8 | C0 B0 A0

G0 F0 E0 | D0 C0 B0 | A0 G0 F0

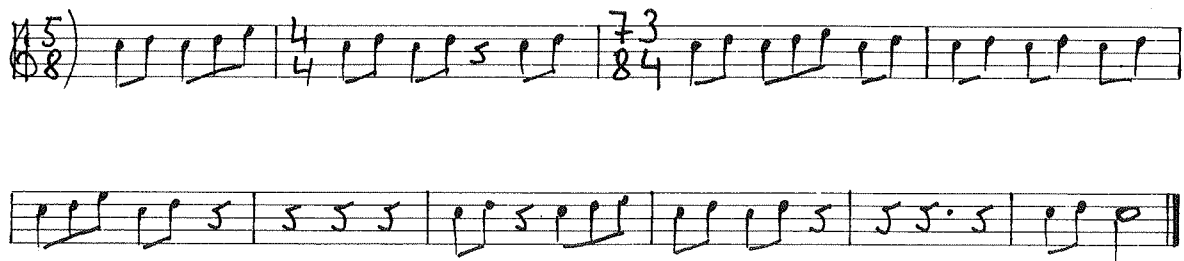
91

Atención ahora a los ejercicios que siguen: presentan una forma de indicar los compases que, aunque no es muy clara, podrás encontrar ocasionalmente en ciertos compositores. Como verás, consiste en anunciar al comienzo del discurso musical cuál va a ser la sucesión de compases a seguir, y que, claro está, se repetirá siempre constantemente. Tal indicación no debe ser de más de dos o tres compases diferentes; en el próximo ejemplo se trata de un 4/4 y un 5/8; y en el siguiente ejercicio, de un 7/8, un 2/4 y un 6/8, para cambiar más tarde a un 7/8 y un 3/4.

No incluimos más ejercicios de este tipo porque su comprensión no presenta ningún problema y no es, además, un método asiduamente utilizado en el período que estamos tratando; ello unido a que, como comprobarás, no es un método muy cómodo de lectura. En el libro IV A tienes ampliados algunos aspectos de este procedimiento.

92

93



Practicados ya estos cambios esquemáticamente en figuraciones de corcheas, los trabajaremos a continuación ya con diversas figuraciones y saltos interválicos, pero sin emplear ningún tipo de grupo especial.

Insistimos en que este capítulo de los cambios de compás es importantísimo. Por eso no dudamos en dar a este tema todo el número de ejercicios y profundidad que su importancia requiere, aunque aparentemente pueda parecer excesivamente extenso:



96

97

98

99

Musical notation for measures 99-100. Measure 99 starts with a treble clef and a 7/8 time signature. The first two measures of 99 are in 7/8, and the last two are in 2/4. Measure 100 starts with a 4/4 time signature, followed by measures in 7/8 and 5/8.

100

Musical notation for measures 100-101. Measure 100 continues with 5/8, 6/8, 2/8, and 5/8 time signatures. Measure 101 starts with a 2/8 time signature, followed by 5/8, 7/8, 3/8, 3/4, and 7/8 time signatures.

102

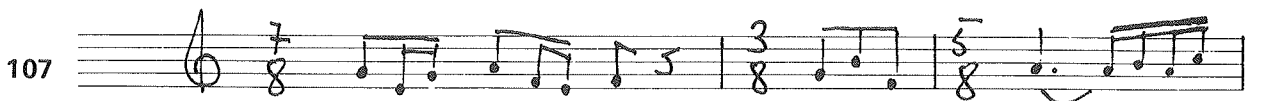
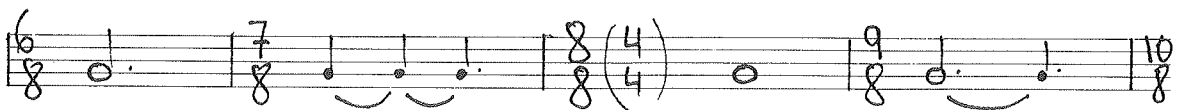
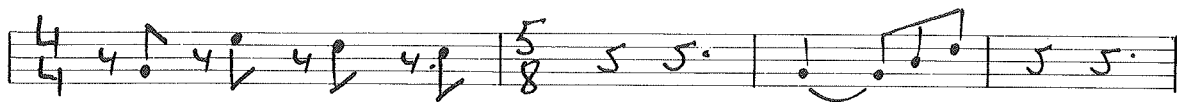
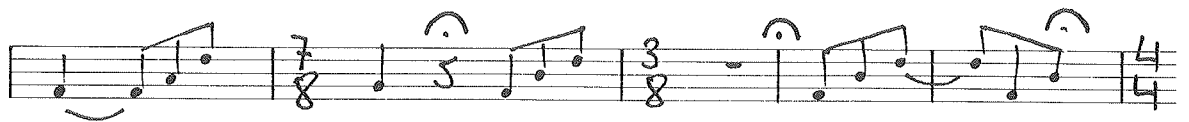
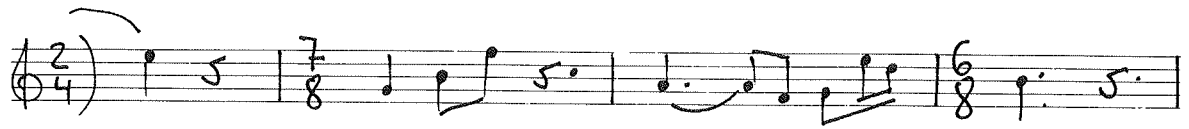
Handwritten musical notation for measures 102-105. Measure 102 starts with a treble clef, a 10/8 time signature, and a dotted quarter note. Measures 103-105 continue with eighth and quarter notes, including a 3/4 time signature change in measure 104.

103

Handwritten musical notation for measures 103-106. Measure 103 starts with a treble clef, a 7/8 time signature, and a quarter note. Measures 104-106 continue with eighth and quarter notes, including a 3/8 time signature change in measure 104.

104

Handwritten musical notation for measures 104-107. Measure 104 starts with a treble clef, a 6/8 time signature, and a quarter note. Measures 105-107 continue with eighth and quarter notes, including a 2/4 time signature change in measure 105.



Volvamos a la práctica concreta de los compases 5/8 y 7/8. Páginas atrás tuvimos ocasión de familiarizarnos con ellos a través de ejercicios con figuraciones bastante sencillas. Pero, como decíamos allí, son muchas más las posibilidades rítmicas que estos compases ofrecen que las expuestas en aquellos primeros ejercicios.

La siguiente serie de ejemplos será pensada para que trabajes en estos compases mixtos algunas figuraciones menos sencillas que las ya estudiadas. Primero las veremos en ejemplos muy concisos — de un solo compás, para repetir cíclicamente— y después las integraremos en ejercicios más complejos.

Estos primeros ejemplos están escritos en 5/8 con la fórmula 3 + 2:

Siempre a 2

¹³ Cuando, en casos como éste, aparece un compás mixto en silencio, sin especificar orden de partes, es porque tal orden es indiferente: se trataría simplemente —en este caso concreto— de 7 corcheas en silencio que, por simple convención, marcaríamos igual que el compás anterior. Lo mismo —en 5/8— ocurre en el siguiente renglón.

121 122 123

124 125 126

127 128 129

130 131 132

133 134 135

136 137 138

Seguimos en compás de 5/8, pero ahora con la combinación 2 + 3. Insistimos en que no debes pasar a un nuevo ejercicio sin hacer repetido cíclicamente el anterior cuantas veces sean necesarias para su perfecto dominio:

139 140 141

Siempre a 2

142 143 144

145 146 147

148 149 150

151 152 153

154 155 156

157 158 159

160 161 162

163 164 165

En cierto tipo de figuraciones en compases mixtos, el resultado ha de ser el mismo sea cual fuere la combinación de partes que utilizemos. Es el caso de los siguientes ejemplos en 5/8. Atención al ejercicio 169, que nos abre las puertas de un tipo de rítmica muy característico, que desarrollaremos dentro de unas páginas.

Marca, pues, los siguientes ejercicios siempre a 2 partes, utilizando la combinación que te parezca más oportuna.

166 Siempre a 2 167 168

169

Una novedad importante se nos presenta en los siguientes seis ejercicios: la posibilidad de marcar el 5/8 no a 2 partes, sino a 3. Esta posibilidad —que se presenta como caso más notable en el ritmo de «zortziko», característico del folklore vasco— la tienes comentada en el capítulo «compases mixtos» del libro IV A. Aquí recordaremos únicamente que en este supuesto, el 5/8 se marca casi siempre con la combinación 1 + 2 + 2 corcheas:

170 171 172

173 174 14 175 14

Volvamos de nuevo al 7/8 para practicar también algunas figuraciones características no presentadas en la primera serie de ejercicios en este compás. Entremezclamos ejemplos de las tres combinaciones principales que admite este compás, con el fin de que te acostumbres tú mismo a distinguir unas de otras. Sólo en algún caso ambivalente indicamos con un triángulo la localización de la parte de 3 corcheas. Practiquemos cada ejercicio cíclicamente y sin interrupción cuantas veces precisemos para medirlo con toda exactitud y seguridad:

176 Siempre a 3 177 178

179 180 181

182 183 184

185 186 187

¹⁴ Los dos compases señalados con «14» son iguales, aunque el barrado de las corcheas sea diferente. Se utilizan indistintamente ambas escrituras, aunque la primera sugiere más claramente la fórmula 1 + 2 + 2.

188 189 190

191 192 193

194 195 196

197 198 199

200 201 202

203 204 205

206 207 208

209 210 211

212 213 214

215 216 217

Como resumen de toda esta sección precedente, incluimos a continuación una amplia serie de ejercicios en 5/8 y 7/8 incluyendo las fórmulas rítmicas que acabamos de ver aisladamente. Las diversas combinaciones de cada ejercicio están entremezcladas para que te acostumbres a cambiar de fórmula sin ningún problema:

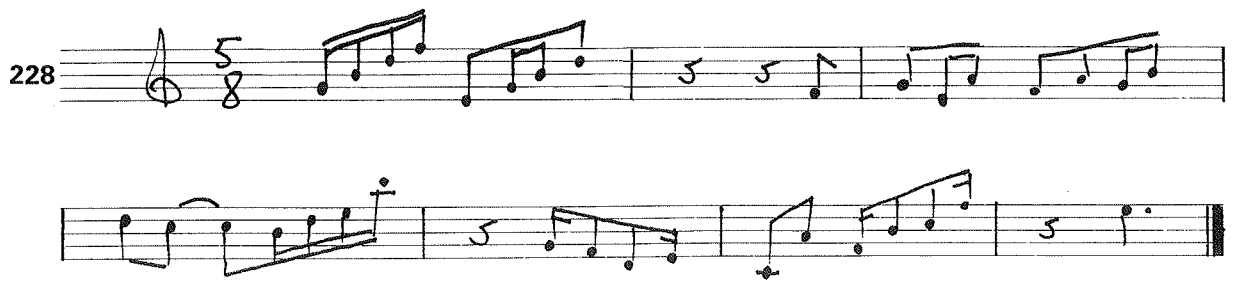
¹⁵ He aquí algún caso —como vimos en el ejercicio 169— en que el resultado rítmico es el mismo, sea cual fuere la combinación de partes empleada.

225

226

227

¹⁶ Figuraciones como éstas admiten todas las combinaciones posibles. Utiliza la que te sea más cómoda en cada caso.

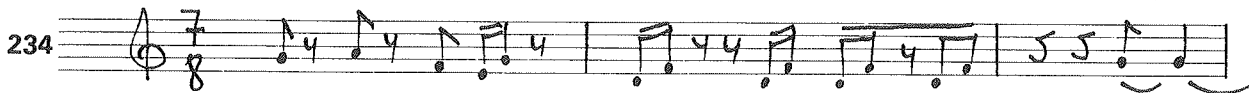
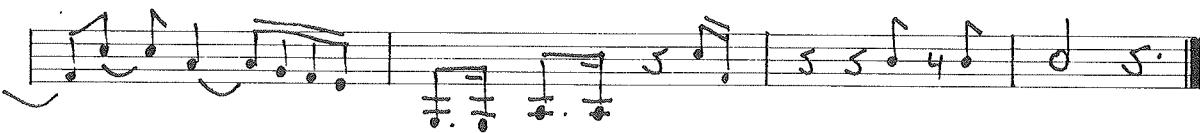
228 

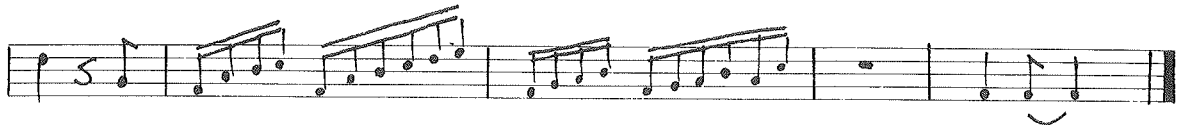
229 

230 

231 

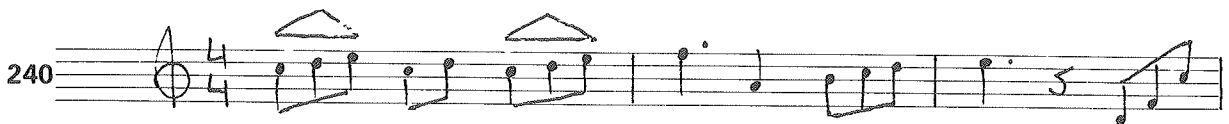
¹⁷ Ante escrituras como ésta, no se descarta —si el espíritu del pasaje lo requiere— la posibilidad de marcar el 7/8 a 4 partes: 1 + 2 + 2 + 2.





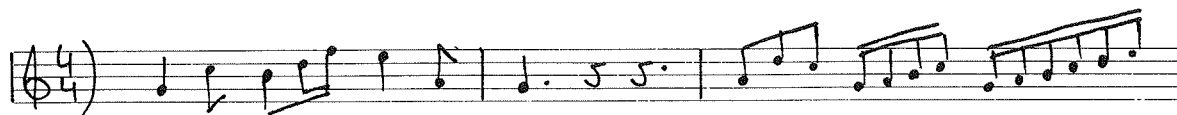
Dejemos por un tiempo los compases de 5/8 y 7/8 y pasemos a practicar un tema que tienes explicado teóricamente en el libro IV A: la posibilidad de tratar como compases mixtos ciertos compases que en principio no lo son. Este procedimiento —que ha dado en llamarse «métrica indicada»— se aplica especialmente a los compases 4/4 (u 8/8), 9/8 y 12/8. Rara vez lo verás empleado en otros compases¹⁸.

Practiquemos, pues, los siguientes ejemplos de «métrica indicada», que no presentan sino algunas de las combinaciones posibles. Observa las diversas formas de que nos valem para indicar al lector la fórmula métrica utilizada en cada caso:

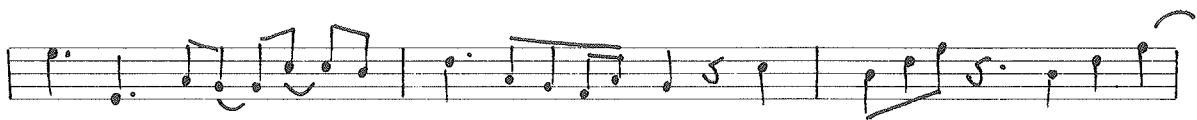
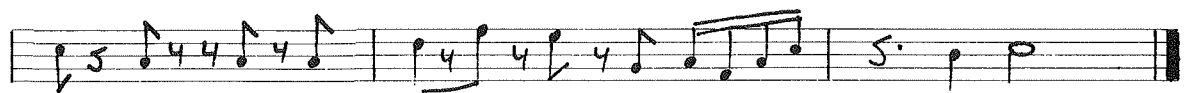
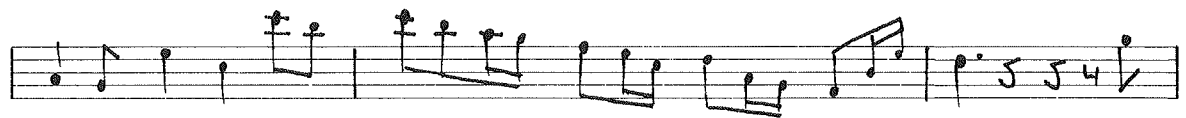
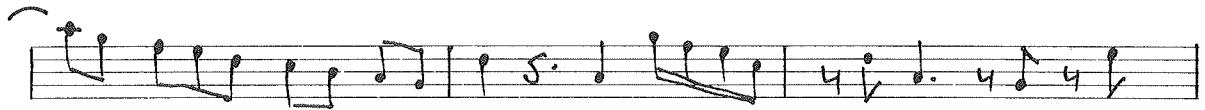


¹⁸ El 3/4 y el 6/8, entre otros, admiten también tal procedimiento, pero ello implicaría la utilización de partes de una sola corchea (para sumar 1 + 2 + 3, o sus combinaciones), cosa que no es muy frecuente.

¹⁹ Esta escritura es más consecuente con la métrica indicada, en este caso, que el escribir una redonda.



²⁰ No obstante lo dicho en la nota 19 (pág. anterior), a veces nos encontramos con escrituras como ésta, especialmente en los compases que cierran un pasaje.



²¹ De todas las fórmulas de métrica indicada que presentamos aquí, ésta es quizá la más empleada en la práctica, como comentamos en el libro IV A.

Handwritten musical notation in 12/8 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure contains a dotted quarter note followed by a sequence of eighth notes. The piece concludes with a double bar line.

247 $\frac{12}{8}$ (3+2+3+2+2) Musical notation in 12/8 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure contains a sequence of eighth notes. The piece concludes with a double bar line.

Musical notation in 12/8 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure contains a sequence of eighth notes. The piece concludes with a double bar line.

Musical notation in 12/8 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure contains a sequence of eighth notes. The piece concludes with a double bar line.

248 $\frac{12}{8}$ (2+2+3+3+2) Musical notation in 12/8 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure contains a sequence of eighth notes. The piece concludes with a double bar line.

Musical notation in 12/8 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure contains a sequence of eighth notes. The piece concludes with a double bar line.

Musical notation in 12/8 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure contains a sequence of eighth notes. The piece concludes with a double bar line.

249 $\frac{12}{8}$ (□ □ △ △ □) Musical notation in 12/8 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure contains a sequence of eighth notes. The piece concludes with a double bar line.

Musical notation in 12/8 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure contains a sequence of eighth notes. The piece concludes with a double bar line.

Musical notation in 12/8 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure contains a sequence of eighth notes. The piece concludes with a double bar line.

Ya hemos comentado varias veces las posibilidades rítmicas y polirrítmicas que ofrece la colocación de acentos en cualquier parte o fracción de cualquier compás, especialmente en aquéllas que no llevan acentuación rítmica natural.

Para acostumbrarnos a tales acentos —lo que a veces no es fácil, teniendo en cuenta las infinitas combinaciones que pueden utilizarse— están pensados los ejercicios que proponemos a continuación. Primeramente practicaremos los acentos en compases de subdivisión binaria, después en ternaria, y después en compases mixtos. Incluimos también algunos ejercicios en fragmentos con cambios constantes de compás, aunque esta materia la ampliaremos indirectamente en el siguiente bloque de ejercicios (págs. 64 a 74), muy emparentado con éste.

Volvemos a insistir en que, sobre la base de estos ejercicios, eres tú quien debe escribir otros similares, con el mayor sentido musical posible, aun dentro de tratarse de meros ejercicios abstractos. El tema de los acentos, que ahora iniciamos, es especialmente apto para escribir ejercicios a dos o más voces para leer entre dos o más compañeros (o grupos) en clase; pueden formarse así polirritmias muy interesantes, pues este tema ofrece un amplio campo a la imaginación y la creatividad rítmicas.

Todos los siguientes ejercicios están sobre compases prototipo —2/4, 3/4, 4/4, 6/8, 9/8, 12/8, 5/8, 7/8—, pero una vez dominados, no hay ningún problema en trasladarlos a otros compases de numerador o denominador diferente. Trabájalos siempre a velocidad progresiva, repitiéndolos cuantas veces sean necesarias hasta alcanzar exactitud, fluidez y naturalidad, a la mayor velocidad posible. Todas las notas no acentuadas deben tomar idéntico nivel de sonoridad, y todas las acentuadas, también iguales, pero con mayor intensidad e «intención». Procura que los acentos no resulten «duros», y que un hipotético oyente de tu lectura pudiera tomar al dictado en todo momento la colocación de los acentos en cada compás.

250

251

²² Normalmente, y siempre que sea posible, colocaremos el signo del acento fuera del pentagrama, por arriba o por debajo, para destacarlo visualmente. Observarás también que utilizamos un único signo de acento, pues, como explicamos en el libro IV A, las variantes que suponen los otros signos son mucho más de matiz instrumental que a efectos de lectura solfística.

252

253

254

255

²³ Como ves, ejercicios como éste son una clara iniciación a la polirritmia, pues las notas acentuadas van formando entre sí una segunda figuración rítmica, enfrentada con la propia del compás.

256 



257 



258 



259 



260 



261

Musical notation for measures 261-262. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 6/8. The notation consists of two staves. The first staff contains measures 261 and 262. The second staff continues the melody from measure 262. The melody is a sequence of eighth notes with accents, starting on G4 and moving up stepwise to D5. The final note of measure 262 is a quarter rest.

262

Musical notation for measures 263-264. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 6/8. The notation consists of two staves. The first staff contains measures 263 and 264. The second staff continues the melody from measure 264. The melody is a sequence of eighth notes with accents, starting on G4 and moving up stepwise to D5. The final note of measure 264 is a quarter rest.

263

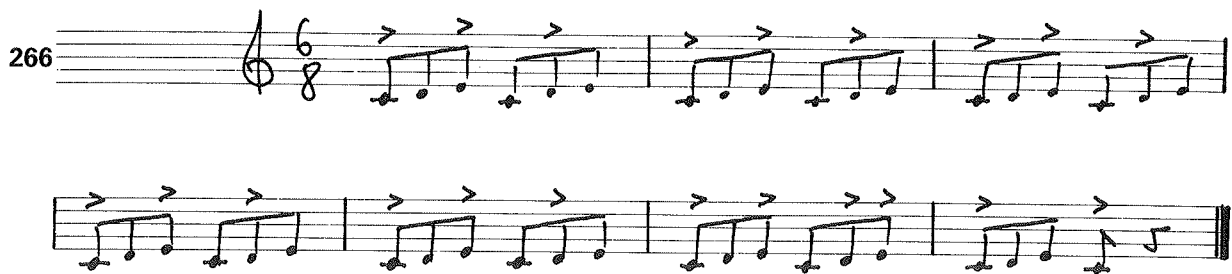
Musical notation for measures 265-266. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 6/8. The notation consists of two staves. The first staff contains measures 265 and 266. The second staff continues the melody from measure 266. The melody is a sequence of eighth notes with accents, starting on G4 and moving up stepwise to D5. The final note of measure 266 is a quarter rest.

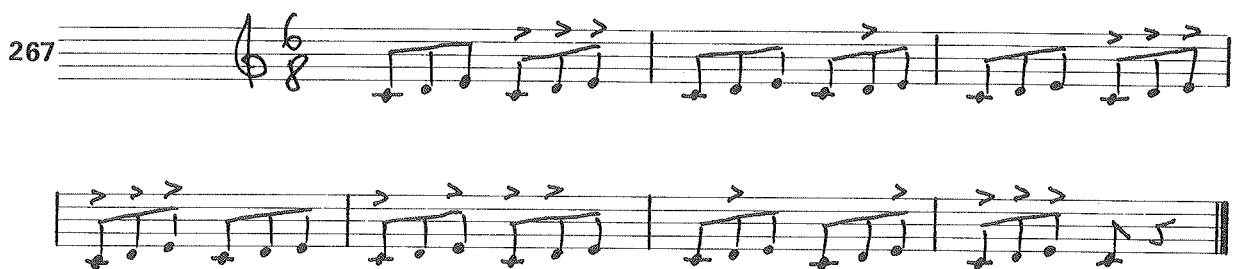
264

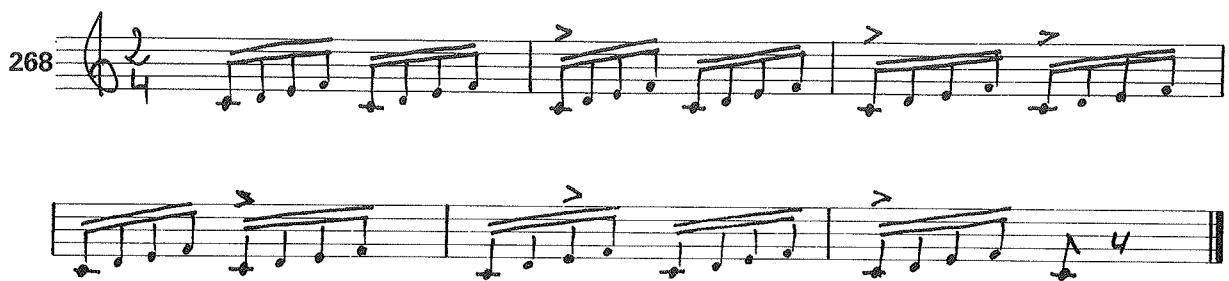
Musical notation for measures 267-268. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 6/8. The notation consists of two staves. The first staff contains measures 267 and 268. The second staff continues the melody from measure 268. The melody is a sequence of eighth notes with accents, starting on G4 and moving up stepwise to D5. The final note of measure 268 is a quarter rest.

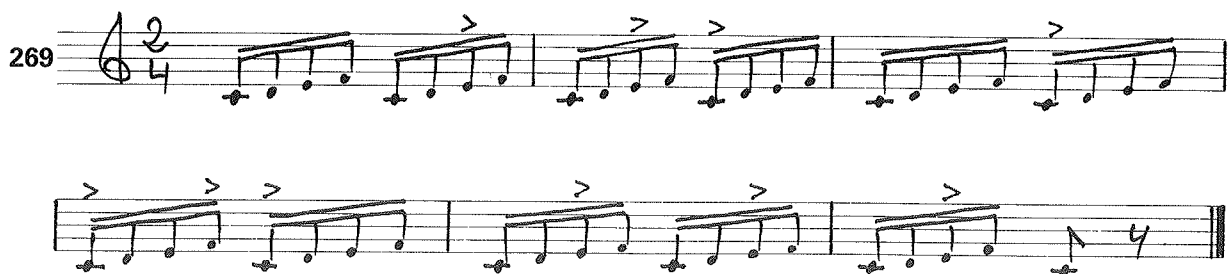
265

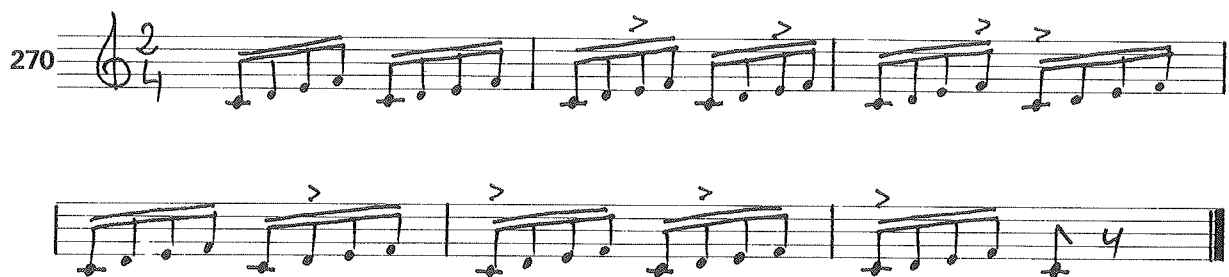
Musical notation for measures 269-270. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 6/8. The notation consists of two staves. The first staff contains measures 269 and 270. The second staff continues the melody from measure 270. The melody is a sequence of eighth notes with accents, starting on G4 and moving up stepwise to D5. The final note of measure 270 is a quarter rest.

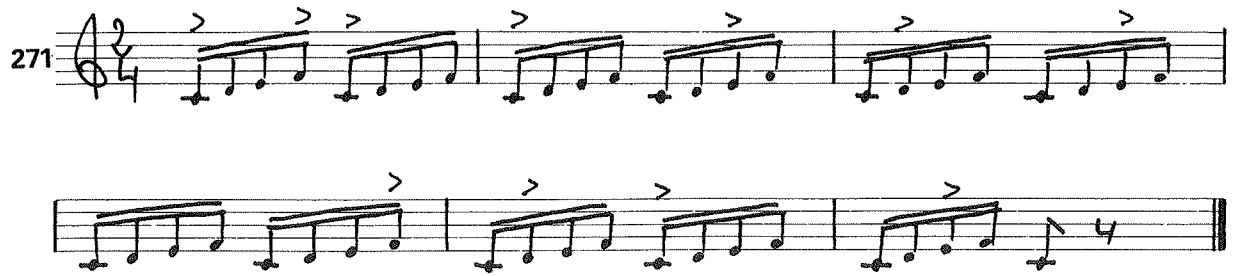
266 

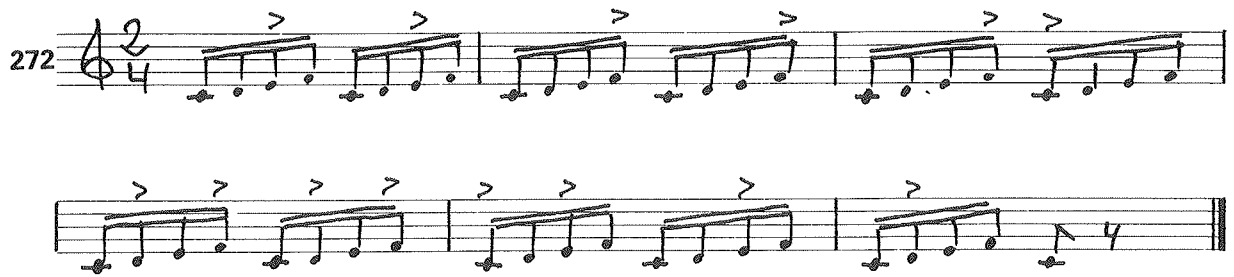
267 

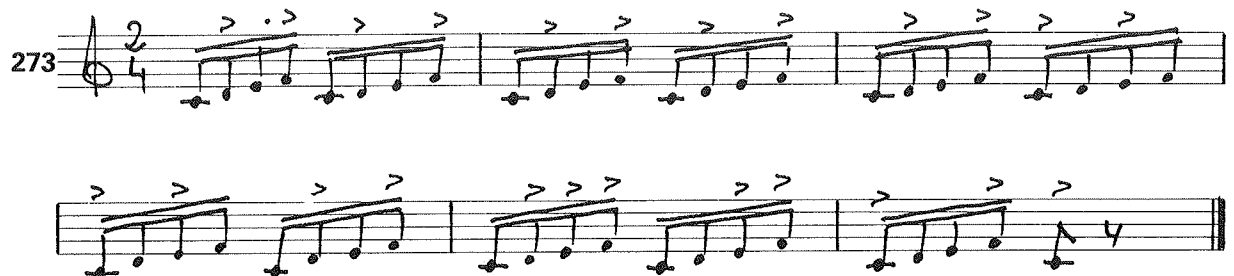
268 

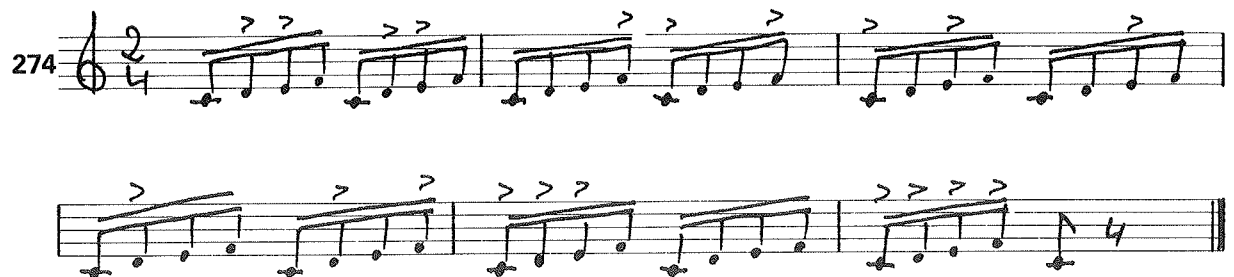
269 

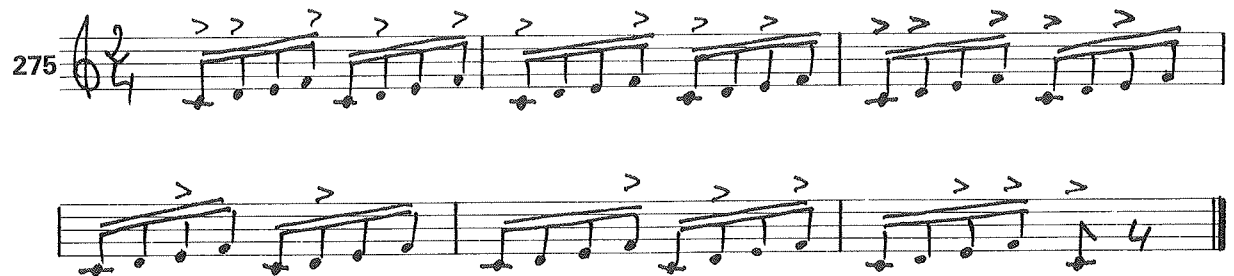
270 

271  Musical notation for measures 271 and 272. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The music consists of eighth-note patterns with accents (>) above each note. Measure 271 contains two phrases of four eighth notes each. Measure 272 contains two phrases of four eighth notes each, followed by a quarter rest and a quarter note.

272  Musical notation for measures 272 and 273. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The music consists of eighth-note patterns with accents (>) above each note. Measure 272 contains two phrases of four eighth notes each. Measure 273 contains two phrases of four eighth notes each, followed by a quarter rest and a quarter note.

273  Musical notation for measures 273 and 274. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The music consists of eighth-note patterns with accents (>) above each note. Measure 273 contains two phrases of four eighth notes each. Measure 274 contains two phrases of four eighth notes each, followed by a quarter rest and a quarter note.

274  Musical notation for measures 274 and 275. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The music consists of eighth-note patterns with accents (>) above each note. Measure 274 contains two phrases of four eighth notes each. Measure 275 contains two phrases of four eighth notes each, followed by a quarter rest and a quarter note.

275  Musical notation for measures 275 and 276. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The music consists of eighth-note patterns with accents (>) above each note. Measure 275 contains two phrases of four eighth notes each. Measure 276 contains two phrases of four eighth notes each, followed by a quarter rest and a quarter note.

276

Musical notation for measures 276-277, first system. It consists of two staves in 5/8 time. The first staff contains measures 276 and 277. The second staff continues the melody from measure 276. The melody is a sequence of eighth notes with accents (>) over each note.

277

Musical notation for measures 277-278, second system. It consists of two staves in 5/8 time. The first staff contains measures 277 and 278. The second staff continues the melody from measure 277. The melody is a sequence of eighth notes with accents (>) over each note.

278

Musical notation for measures 278-279, third system. It consists of two staves in 5/8 time. The first staff contains measures 278 and 279. The second staff continues the melody from measure 278. The melody is a sequence of eighth notes with accents (>) over each note.

279

Musical notation for measures 279-280, fourth system. It consists of two staves in 5/8 time. The first staff contains measures 279 and 280. The second staff continues the melody from measure 279. The melody is a sequence of eighth notes with accents (>) over each note.

280

Musical notation for measures 280-281, fifth system. It consists of two staves in 5/8 time. The first staff contains measures 280 and 281. The second staff continues the melody from measure 280. The melody is a sequence of eighth notes with accents (>) over each note.

281

Musical notation for measures 281 and 282. The key signature is one flat (F major/D minor) and the time signature is 7/8. The notation consists of two staves. The first staff (measures 281-282) contains a series of eighth notes with accents, forming a rhythmic pattern. The second staff (measures 282-283) continues the pattern and ends with a whole note.

282

Musical notation for measures 282 and 283. The key signature is one flat (F major/D minor) and the time signature is 7/8. The notation consists of two staves. The first staff (measures 282-283) continues the rhythmic pattern of eighth notes with accents. The second staff (measures 283-284) continues the pattern and ends with a whole note.

283

Musical notation for measures 283 and 284. The key signature is one flat (F major/D minor) and the time signature is 7/8. The notation consists of two staves. The first staff (measures 283-284) continues the rhythmic pattern of eighth notes with accents. The second staff (measures 284-285) continues the pattern and ends with a whole note.

284

Musical notation for measures 284 and 285. The key signature is one flat (F major/D minor) and the time signature is 7/8. The notation consists of two staves. The first staff (measures 284-285) continues the rhythmic pattern of eighth notes with accents. The second staff (measures 285-286) continues the pattern and ends with a whole note.

285

Musical notation for measures 285 and 286. The key signature is one flat (F major/D minor) and the time signature is 7/8. The notation consists of two staves. The first staff (measures 285-286) continues the rhythmic pattern of eighth notes with accents. The second staff (measures 286-287) continues the pattern and ends with a whole note.

286

Musical notation for measures 286-287. Measure 286 starts in 4/4 time and changes to 3/4. Measure 287 starts in 5/8 time and changes to 2/4. The notation includes eighth notes, quarter notes, and a half note, with accents (>) over the notes.

287

Musical notation for measures 287-288. Measure 287 continues in 2/4 time. Measure 288 starts in 5/4 time and changes to 3/8. The notation includes eighth notes, quarter notes, and a half note, with accents (>) over the notes.

288

Musical notation for measures 288-289. Measure 288 continues in 3/8 time. Measure 289 starts in 12/8 time and changes to 3/4. The notation includes eighth notes, quarter notes, and a half note, with accents (>) over the notes.

289

Musical notation for measures 289-290. Measure 289 continues in 3/4 time. Measure 290 starts in 6/8 time and changes to 15/8. The notation includes eighth notes, quarter notes, and a half note, with accents (>) over the notes.

El dominio de la práctica de acentos en cualquier punto del compás nos facilita grandemente nuestro próximo trabajo, para el que es necesario «olvidarse» de la acentuación natural de los diversos compases y poder colocar un diseño musical indistintamente en cualquier posición dentro de cualquier compás.

Nos explicamos: se trata de leer una figuración que aparece en forma de «ostinato»²⁴ en diversos compases y fracciones diferentes y que debe sonar exactamente igual en cualquier posición. El método es, pues, el de «pensar» en corcheas consecutivas, prescindiendo de su teórica acentuación natural dentro de cada compás (es decir, de las partes y fracciones que serían fuertes o débiles).

Podemos asegurarte que la aplicación práctica de este estudio es extraordinaria. A muchos músicos no experimentados les parece imposible al principio el tocar pasajes de Stravinsky, Orff, etc., en los que aparecen ostinatos de este tipo, por no haber realizado prácticas como la que ahora iniciamos, fundamental para intentar cualquier otra polirritmia. En el texto teórico IV A tienes explicaciones sobre este tema y sus diversas fórmulas de utilización práctica.

Comenzaremos por el caso más sencillo: la repetición de una sola corchea a distancia de su anterior y posterior de un silencio de corchea; después, el mismo caso pero con separación de dos silencios de corchea:

Siempre $\text{♩} = \pm 120$

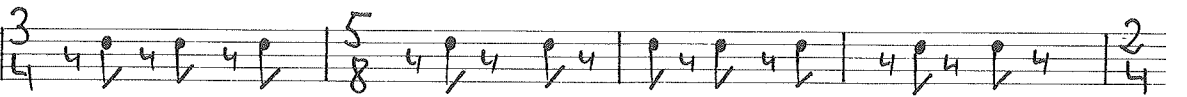
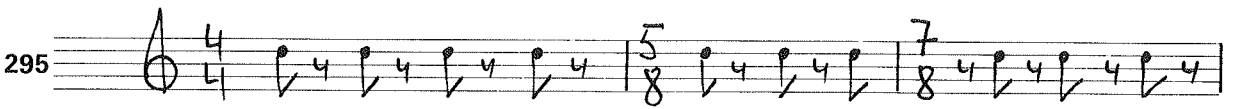
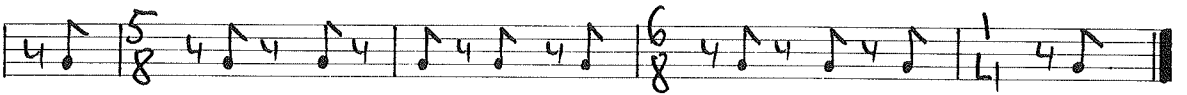
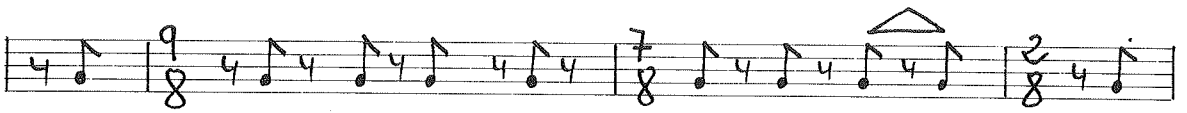
290

291

292

293

²⁴ Llamamos «ostinato» a la repetición constante e idéntica de un mismo diseño rítmico o melódico.



296

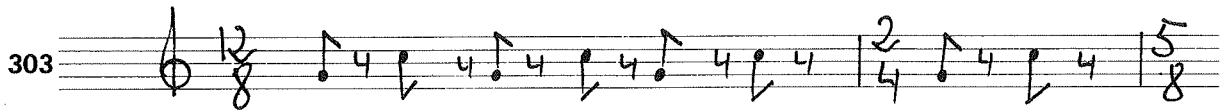
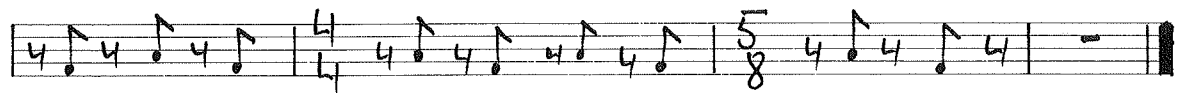
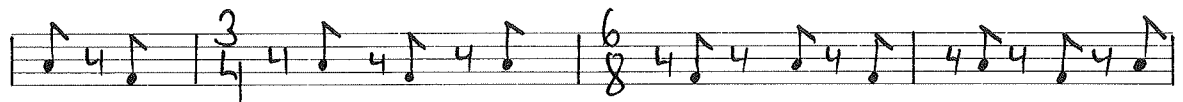
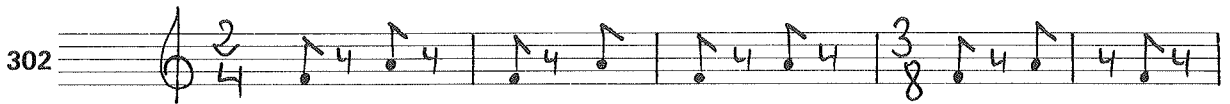
297

298

299

²⁵ Puede parecer inútil la complicación de leer este compás unas veces con 2 + 3 y otras como 3 + 2, no habiendo variación alguna en la escritura. Pero ya dijimos que esto tiene pleno sentido cuando estamos leyendo una parte o partícula de un conjunto. En escritura para solista no tendría mucho sentido esta complicación. Lo mismo es aplicable al siguiente ejercicio, en 7/8.

²⁶ A partir de aquí no indicaremos ya la distribución de las partes en los compases mixtos. Utiliza la que te sea más cómoda.



304

Handwritten musical notation for exercise 304, consisting of seven staves of music in treble clef. The notation includes various time signatures (6/8, 4/4, 3/8, 2/4, 12/8, 7/8, 5/8) and rhythmic patterns using notes and rests.

305

Handwritten musical notation for exercise 305, consisting of three staves of music in treble clef. The notation includes various time signatures (3/4, 4/4, 6/8, 7/8, 5/8, 2/4) and rhythmic patterns using notes and rests. A small number '28' is written above the first staff.

²⁸ Observa cómo una polirritmia puede venir determinada no sólo por el aspecto propiamente rítmico o métrico, sino también por la «altura» de los sonidos que la forman. En este ejercicio, por ejemplo, el que la repetición sea siempre sobre una serie de tres sonidos (Si, Re, Fa) parece ir determinando inconscientemente un cierto ritmo ternario. Esto será aún más evidente cuando introduzcamos acentos en estas figuraciones, cosa que haremos inmediatamente.

306

Musical notation for exercise 306, featuring a single melodic line with various time signatures: 6/8, 3/8, 4/4, 3/4, 7/8, and 2/8.

La utilización de acentos en estos ostinatos rítmicos nos posibilita nuevas polirritmias. En este caso, ya es completa la pérdida de la acentuación rítmica natural de los diversos tipos de compás.

Practica los siguientes ejercicios con toda precisión y naturalidad, buscando que los diferentes diseños suenen siempre exactamente iguales, con independencia de su localización en cada tipo de compás:

307

Musical notation for exercise 307, featuring a single melodic line with various time signatures and accents: 2/4, 3/4, 6/8, 2/4, 9/8, 5/8, 4/4, 6/8, 2/4, 9/8, 3/8, 2/4, and 9/8.

308

Handwritten musical notation for measures 308-313. The notation is in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of six staves of music. The first staff has measures 1-4 with time signatures 2/4, 7/8, and 3/4. The second staff has measures 5-8 with time signatures 5/8, 12/8, and 2/5. The third staff has measures 9-12 with time signatures 7/8, 3/4, and 7/8. The fourth staff has measures 13-16 with time signatures 7/8, 3/8, 3/5, and 2/4. The piece ends with a double bar line at the end of the fourth staff.

309

Handwritten musical notation for measures 309-314. The notation is in treble clef with a 3/4 time signature. It consists of four staves of music. The first staff has measures 1-4 with time signatures 3/4, 5/8, and 9/8. The second staff has measures 5-8 with time signatures 9/8, 7/8, and 8/8. The third staff has measures 9-12 with time signatures 3/8, 4/4, 3/4, and 8/8. The fourth staff has measures 13-16 with time signatures 10/8, 5/8, and 5/8. The piece ends with a double bar line at the end of the fourth staff.

310

Handwritten musical notation for measures 310-313. The notation is in treble clef with a 4/4 time signature. It consists of two staves of music. The first staff has measures 1-4 with time signatures 4/4, 12/8, and 3/4. The second staff has measures 5-8 with time signatures 3/4, 5/8, and 2/4. The piece ends with a double bar line at the end of the second staff.

311

312

²⁹ Los ejercicios 311 y 312 son de resultado idéntico. La única diferencia es que en el primero se ha respetado el barrado natural de los diversos compases, lo que quizá facilita su lectura. En el siguiente se ha utilizado el barrado continuo del ostinato (Do, Re, Mi), incluso saltando sobre líneas divisorias y quebrados de compases. Esta segunda forma hace más evidente a la vista la polirritmia resultante.

313

Musical notation for exercise 313, consisting of four staves of music in treble clef. The first staff starts with a 2/4 time signature and contains four measures with accents. The second staff continues with four measures, including a 7/8 time signature. The third staff has four measures with a 9/8 time signature. The fourth staff concludes with four measures, including a 4/4 time signature.

314

Musical notation for exercise 314, consisting of four staves of music in treble clef. The first staff starts with a 3/4 time signature and contains four measures with accents. The second staff has four measures with a 5/8 time signature. The third staff has four measures with a 9/8 time signature. The fourth staff concludes with four measures, including a 4/8 time signature.

315

Musical notation for exercise 315, consisting of two staves of music in treble clef. The first staff starts with a 3/4 time signature and contains four measures with accents. The second staff has four measures with a 5/8 time signature.

Si constantemente hemos venido insistiendo en la importancia de que tú mismo escribas tus propios ejercicios, esta recomendación es especialmente útil referida al capítulo que acabamos de terminar: construye tus propios ciclos rítmicos en forma de ostinatos y reproducélos a distancias simétricas y asimétricas. Te dará una gran «mano» a la hora de familiarizarte con los cambios de compás.

³⁰ Observa que aquí el final de la escritura no coincide con el final de un ciclo rítmico, quedando las dos últimas corcheas en suspensión rítmica. Esto es muy frecuente en la práctica real.

Los compases 5/16 y 7/16 funcionan exactamente igual que sus «hermanos mayores» el 5/8 y el 7/8, sólo que, evidentemente, todas las figuraciones se ven reducidas a la mitad. Con los seis ejercicios siguientes nos introducimos en estos nuevos compases, aunque su práctica no ofrece mayor novedad que la de acostumbrarnos visualmente a sus figuraciones características. Después (ejs. 324 y ss.) practicaremos estos mismos compases combinados con otros también de denominador 16, y otros llevados a la corchea; es decir, supuestos en los que la pulsación interna no equivale a la negra o la negra con puntillo, sino a la corchea o la corchea con puntillo. Este tipo de escritura, aunque quizá más incómoda visualmente, ha sido muy seguida por ciertos compositores y cierto tipo de obras; no obstante, su práctica, como decíamos, no tiene otra dificultad que la visualización de las respectivas partes y fracciones, en barrados con dos, tres y cuatro corchetes.

Los ejercicios 331 y 332 nos muestran lo poco «agradecido» que resulta a primera vista este sistema cuando hay que escribir los corchetes separados, como se hace en la música vocal cuando cada nota corresponden a una sílaba (costumbre, por cierto, ya no unánimemente seguida desde hace unas décadas). Los ejercicios 333 y 334, escritos en pulsación de semicorchea (hecho no muy frecuente, pero con el que a veces te encontrarás) presentan algún caso de *garrapatea*; no es en absoluto habitual esta figura, pero en escrituras extremas como ésta, a veces no es posible otro recurso.

Procura leer los siguientes ejercicios a la mayor velocidad posible, como corresponde al uso habitual de los compases de denominador 16:

318

319

320

321

Musical notation for system 321, measures 1-4. Treble clef, 7/16 time signature. Measure 1: quarter note G4, quarter note A4, eighth note B4, eighth note C5, eighth note D5, eighth note E5, eighth note F5, eighth note G5. Measure 2: quarter note G4, quarter note A4, eighth note B4, eighth note C5, eighth note D5, eighth note E5, eighth note F5, eighth note G5. Measure 3: quarter note G4, quarter note A4, eighth note B4, eighth note C5, eighth note D5, eighth note E5, eighth note F5, eighth note G5. Measure 4: quarter note G4, quarter note A4, eighth note B4, eighth note C5, eighth note D5, eighth note E5, eighth note F5, eighth note G5.

322

Musical notation for system 322, measures 1-3. Treble clef, 5/16 time signature. Measure 1: quarter note G4, quarter note A4, eighth note B4, eighth note C5, eighth note D5, eighth note E5, eighth note F5, eighth note G5. Measure 2: quarter note G4, quarter note A4, eighth note B4, eighth note C5, eighth note D5, eighth note E5, eighth note F5, eighth note G5. Measure 3: quarter note G4, quarter note A4, eighth note B4, eighth note C5, eighth note D5, eighth note E5, eighth note F5, eighth note G5.

323

Musical notation for system 323, measures 1-2. Treble clef, 7/16 time signature. Measure 1: quarter note G4, quarter note A4, eighth note B4, eighth note C5, eighth note D5, eighth note E5, eighth note F5, eighth note G5. Measure 2: quarter note G4, quarter note A4, eighth note B4, eighth note C5, eighth note D5, eighth note E5, eighth note F5, eighth note G5.

324

Musical notation for system 324, measures 1-2. Treble clef, 3/16 and 5/16 time signatures. Measure 1: quarter note G4, quarter note A4, eighth note B4, eighth note C5, eighth note D5, eighth note E5, eighth note F5, eighth note G5. Measure 2: quarter note G4, quarter note A4, eighth note B4, eighth note C5, eighth note D5, eighth note E5, eighth note F5, eighth note G5.

5) $\frac{4}{16}$ $\frac{4}{16}$ $\frac{7}{16}$ $\frac{3}{16}$

$\frac{4}{8}$ $\frac{9}{16}$ $\frac{4}{16}$

(a 5) (a 7)

4 $\frac{5}{8}$ $\frac{7}{8}$ $\frac{2}{8}$ 4

325 $\frac{4}{8}$ $\frac{3}{16}$ $\frac{7}{16}$

$\frac{5}{16}$ $\frac{6}{16}$ $\frac{9}{16}$

(a 8)

$\frac{9}{16}$ $\frac{8}{8}$ $\frac{5}{16}$

(a 12)

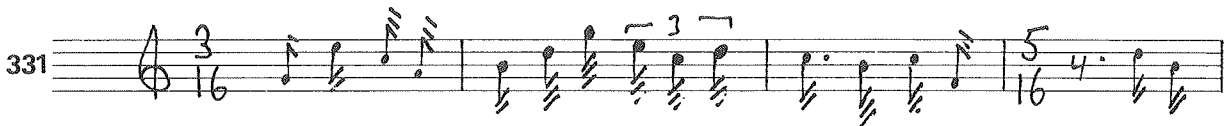
$\frac{5}{16}$ $\frac{9}{16}$ $\frac{12}{8}$ $\frac{3}{16}$

326 $\frac{4}{8}$ (a 4)

$\frac{3}{16}$ $\frac{2}{8}$

327 $\frac{3}{16}$ ♩: 58

This page contains a handwritten musical score for guitar, consisting of ten staves of music. The notation is complex, featuring a variety of time signatures and rhythmic patterns. The staves are numbered 328, 329, and 330. The music includes numerous triplets, sixteenth notes, and eighth notes, often with slurs and accents. The time signatures change frequently, including 3/16, 4/8, 5/8, 7/8, 9/16, 2/8, 2/16, 3/8, 6/8, and 5/8. The notation is dense and intricate, typical of advanced guitar technique studies.



$\text{♩} = 72$ (a la ♩)



334 $\text{♩} = 60$

Decíamos en la introducción a este libro que otra de las características más notables del progreso en la escritura rítmica de cierta música de nuestro siglo es el frecuente empleo de los grupos de valor especial —tanto regulares como irregulares—, que pasan de ser una excepción más o menos ocasional a ser parte fundamental de la escritura rítmica. La consecuencia de cara al estudio del Solfeo es bien clara: grupos especiales como cierto tipo de dosillos, tresillos, cuatrillos, quintillos, seisillos, etc., que en el período clásico-romántico se leían más o menos «a ojo», deben leerse en la música de nuestro siglo con un rigor absoluto y matemático. Piensa que muy frecuentemente, la superposición de varios ritmos diferentes (*polirritmia*) está fundamentada en estos grupos especiales; si los leemos «por aproximación» nunca llegaremos a oír con exactitud tal polirritmia. Por cierto, que observarás que todos los grupos especiales los escribimos siempre en figuraciones por exceso, como debe hacerse actualmente.

En el capítulo «grupos especiales» del texto IV A tienes matemáticamente transformados en valores sencillos los grupos especiales que aquí vamos a manejar. Repásalos teórica y prácticamente cuantas veces necesites, pero NO PRETENDAS MEDIR LOS SIGUIENTES EJERCICIOS «POR APROXIMACION». Utiliza las transformaciones que allí se explican, aunque al comienzo parezcan algo difíciles, y verás cómo llegas a medir cualquier grupo especial con todo rigor y exactitud. Por otra parte, no vamos a presentar ningún ejercicio de grupos especiales en compases mixtos.

335

336

337

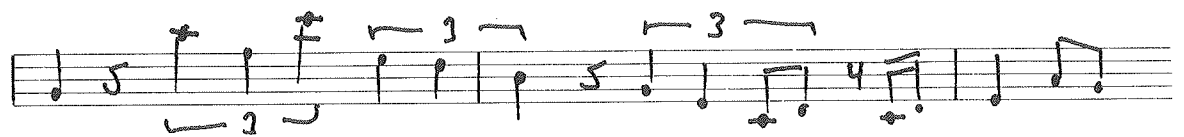
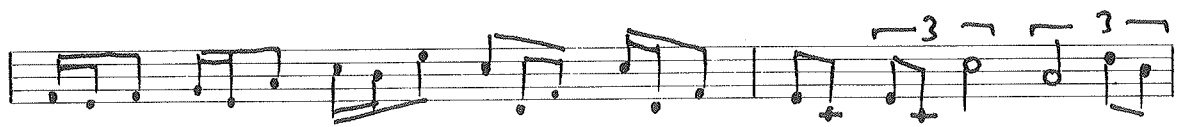
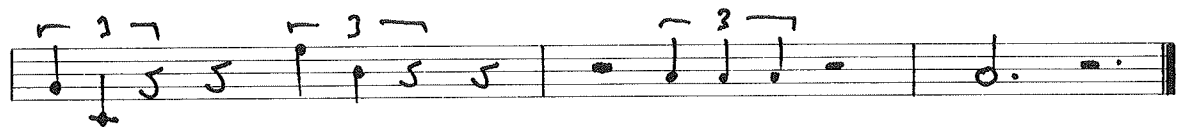
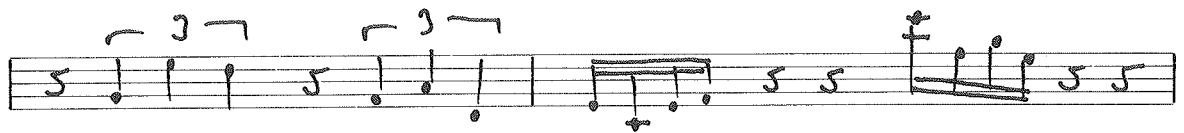
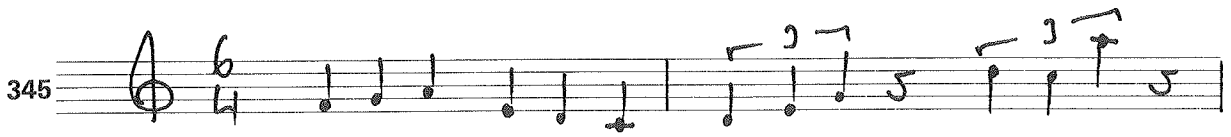
Musical notation for exercise 337, measures 1-4. Treble clef, 2/4 time signature. The first staff contains measures 1-2, and the second staff contains measures 3-4. The music features eighth and sixteenth notes with various triplet and sixteenth-note groupings.

338

Musical notation for exercise 338, measures 1-3. Treble clef, 4/4 time signature. The first staff contains measure 1, and the second and third staves contain measures 2 and 3. The music features eighth and sixteenth notes with triplet and sixteenth-note groupings.

339

Musical notation for exercise 339, measures 1-4. Treble clef, 3/4 time signature. The first staff contains measure 1, and the second and third staves contain measures 2, 3, and 4. The music features eighth and sixteenth notes with triplet and sixteenth-note groupings.



347 

348 

349 

350 

351 

³⁴ He aquí la otra forma que anunciábamos en la nota 31, para escribir los grupos especiales cuando éstos comprenden partes de dos o más compases consecutivos.

³⁵ Para medir estos tresillos de blancas es imprescindible aplicar su descomposición en valores simples que explicamos en el tema «grupos especiales» del cuaderno IV A.

351

Exercise 351 consists of three staves of music in 3/4 time. The first staff contains measures 1, 2, and 3. Measure 1 has a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. Measure 2 has an eighth note C5, an eighth note D5, and a quarter note E5. Measure 3 has an eighth note F5, an eighth note G5, and a quarter note A5. The second staff contains measures 4, 5, and 6. Measure 4 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 5 has a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. Measure 6 has a quarter note F5, a quarter note G5, and a quarter note A5. The third staff contains measures 7, 8, and 9. Measure 7 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 8 has a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. Measure 9 has a quarter note F5, a quarter note G5, and a quarter note A5.

352

Exercise 352 consists of three staves of music in 4/4 time. The first staff contains measures 1, 2, and 3. Measure 1 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 2 has a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. Measure 3 has a quarter note F5, a quarter note G5, and a quarter note A5. The second staff contains measures 4, 5, and 6. Measure 4 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 5 has a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. Measure 6 has a quarter note F5, a quarter note G5, and a quarter note A5. The third staff contains measures 7, 8, and 9. Measure 7 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 8 has a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. Measure 9 has a quarter note F5, a quarter note G5, and a quarter note A5.

353

Exercise 353 consists of three staves of music in 3/4 time. The first staff contains measures 1, 2, and 3. Measure 1 has a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. Measure 2 has an eighth note C5, an eighth note D5, and a quarter note E5. Measure 3 has an eighth note F5, an eighth note G5, and a quarter note A5. The second staff contains measures 4, 5, and 6. Measure 4 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 5 has a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. Measure 6 has a quarter note F5, a quarter note G5, and a quarter note A5. The third staff contains measures 7, 8, and 9. Measure 7 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 8 has a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. Measure 9 has a quarter note F5, a quarter note G5, and a quarter note A5.

354

Exercise 354 consists of one staff of music in 2/4 time. The first staff contains measures 1, 2, and 3. Measure 1 has a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. Measure 2 has an eighth note C5, an eighth note D5, and a quarter note E5. Measure 3 has an eighth note F5, an eighth note G5, and a quarter note A5.

Handwritten musical notation for measures 353 and 354. The first staff is in 2/4 time and contains two measures of music with various note values and slurs. The second staff continues the melody with similar notation and includes a triplet of eighth notes.

355

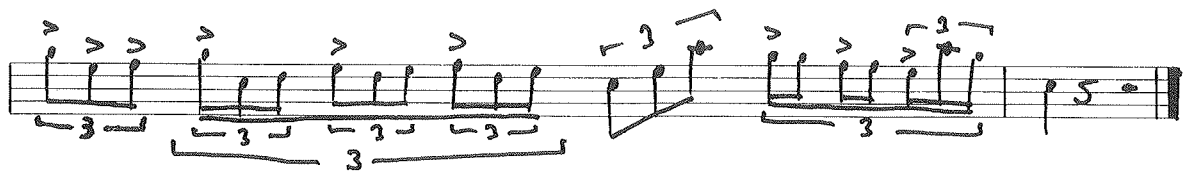
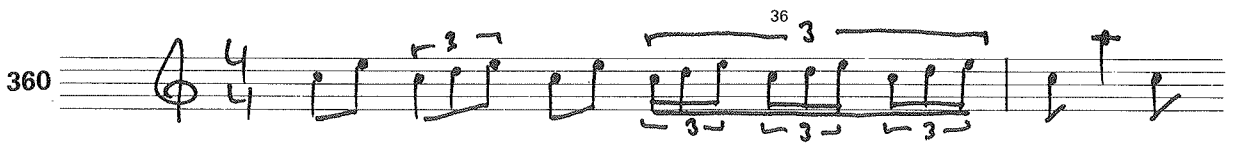
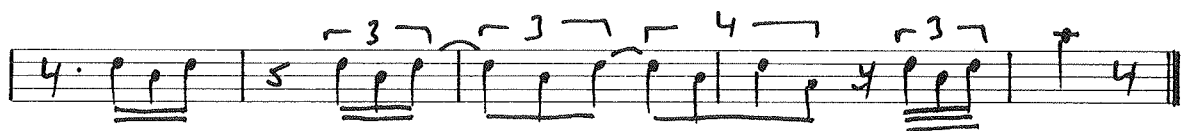
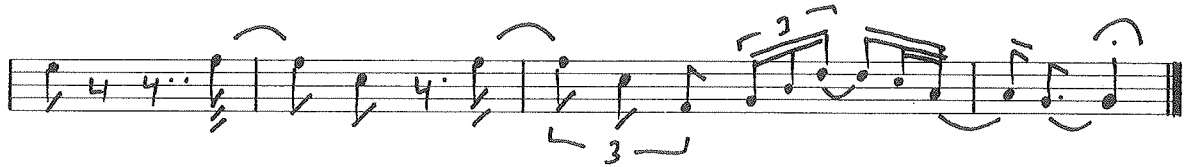
Handwritten musical notation for measures 355 and 356. The first staff is in 6/4 time and contains two measures of music. The second staff continues the melody with various note values and slurs. The third staff features a triplet of eighth notes with accents. The fourth staff continues the melody with various note values and slurs.

356

Handwritten musical notation for measures 357 and 358. The first staff is in 3/4 time and contains two measures of music. The second staff continues the melody with various note values and slurs.

357

Handwritten musical notation for measures 359 and 360. The first staff is in 3/8 time and contains two measures of music, with a triplet of eighth notes indicated by "(a 3)". The second staff continues the melody with various note values and slurs.



³⁶ Esta figuración se denomina «tresillo de tresillos». Aunque parezca lo contrario, su práctica es sencilla.

361

362

363

364

simile 37

³⁷ Al escribir *simile*, nos ahorramos la constante indicación de «tresillo» en las partes siguientes.

³⁸ El curso pasado practicábamos los quintillos y sietecillos que duran una sola parte. Ahora añadiremos los que duran dos o más partes, que son algo más complicados.

365

Musical notation for exercise 365, measures 1-4. Treble clef, 4/4 time. Measure 1: quarter note G4, quarter note A4. Measure 2: eighth notes G4, A4, B4, C5 with accents and slurs. Measure 3: eighth notes B4, A4, G4, F4 with accents and slurs. Measure 4: eighth notes E4, D4, C4, B3 with accents and slurs. Fingering '5' is shown for the first note of each measure.

366

Musical notation for exercise 366, measures 1-4. Treble clef, 4/4 time. Measure 1: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 2: eighth notes B4, A4, G4, F4. Measure 3: eighth notes E4, D4, C4, B3. Measure 4: quarter note G4, quarter note A4. Fingering '5' is shown for the first note of each measure.

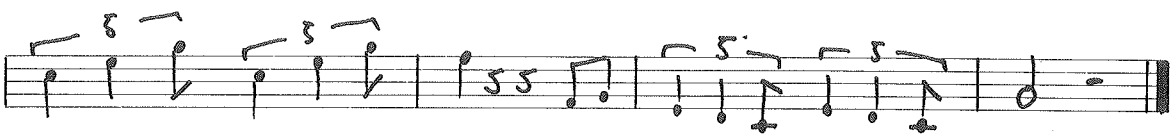
367


Musical notation for exercise 367, measures 1-3. Treble clef, 3/4 time. Measure 1: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Measure 2: eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 3: eighth notes B4, A4, G4, F4. Fingering '5' is shown for the first note of each measure.

368 



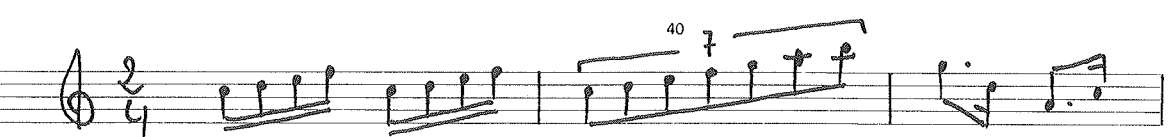
369 

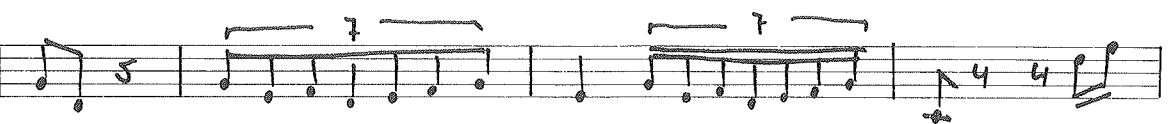


370 





371 



³⁹ Los quintillos en subdivisión ternaria no son muy utilizados; en todo caso, observa que seguimos escribiendo estos grupos «por exceso».

⁴⁰ Incluimos algunos ejemplos de sietecillos que duran más de una parte, a sabiendas de que su procedimiento de transformación en valores sencillos —como indicábamos en el IV A— no es demasiado eficaz prácticamente. Por eso, hemos centrado este bloque de ejercicios en los dosillos, tresillos, cuatrillos y cinquillos, que son los grupos realmente importantes en el período musical al que está referido este texto.

Hemos terminado ya de trabajar todas las materias «nuevas» que constituyen propiamente el temario de este IV curso. Los ejercicios que siguen, hasta el final del libro, son una recopilación y fusión de los principales temas tratados hasta aquí.

A su vez, dividiremos este último bloque en dos secciones: la primera está constituida por ejercicios breves y concisos que plantean dificultades tratadas ya genéricamente, pero que suponen una aplicación concreta y casuística, a veces no muy sencilla de realización. Todo este bloque está tomado de ejemplos reales de música del período 1910-1940, reducidos, claro está, a supuestos únicamente rítmicos (es decir, prescindiendo de las alturas reales de las notas); por ello, podrían considerarse estos próximos ejercicios algo así como una «antología» en abstracto de casos particulares sobre los temas tratados en este libro.

La segunda parte del próximo bloque (ejercicios 411 al final) supone una recopilación de todo lo trabajado en el libro, presentado con abundantes cambios de compás, articulaciones y combinatoria variada. Observarás que algunos de ellos no son en absoluto sencillos, y que es necesario trabajarlos y repetirlos varias veces, como se haría con una obra instrumental real.

En algún ejercicio te encontrarás con ciertos compases a los que no hemos dedicado antes capítulo específico, pero de comprensión tan sencilla que no merece la pena hacerlo. Tal es el caso del 15/8 (5 partes de subdivisión ternaria), el 18/8 (6 partes de subdivisión ternaria), o el 11/4 (11 partes de subdivisión binaria, para marcar como dos 4/4 más un 3/4), etc. En todo caso, si tienes alguna duda, consulta el texto teórico IV A.

Los ejercicios 380 y 381 presentan los compases escritos no por el sistema convencional, sino por otros diversos procedimientos, que tienes detallados también en el IV A. No incluimos muchos otros ejercicios de este tipo porque, ni son especialmente frecuentes en el período 1910-1940, ni su práctica presenta mayor problema que el de acostumbrarnos visualmente a los cambios de nomenclatura.

373 *Ala d.*

374 *d:72*

375 *d:69*

376 *A corcheas*

377 *d:76*

⁴¹ Este ejercicio no es nada fácil, pues a la dificultad de encajar los grupos especiales se une la de que éstos sean irregulares. Este tipo de escritura correspondería teóricamente más a procedimientos de los años cincuenta, pero está basado —como quizá hayas reconocido— en esquemas que aparecen, por ejemplo, en *Petrouschka*, de Stravinsky, de 1912.

378 $\text{♩} = 80$

379 $\text{♩} = 96$

$\text{♩} = \text{♩ prec.}$

380 $\text{♩} = 72$

381 $\text{♩} = 72$

⁴² Si hallas la equivalencia de este tresillo, comprobarás que la corchea debe atacarse al comienzo de la segunda parte. Algo parecido ocurre con el último tresillo de blancas del siguiente ejercicio, en que la negra Re debe atacarse al inicio de la tercera parte. Hemos encontrado ejemplos de esta notación, aparentemente rebuscada, en música de los años treinta.

⁴³ Ya mencionábamos en el libro IV A la posibilidad de indicar la correspondencia de figuras en un cambio de compás, en orden inverso al habitual. La abreviatura *prec.* («precedente») nos aclara la indicación.

⁴⁴ Como recordarás, los compases 1 1/2, 2 1/2 y 3 1/2 equivalen, respectivamente, al 3/8, 5/8 y 7/8, aunque con algunas diferencias muy sutiles, que tienes comentadas en el libro IV A.

⁴⁵ Este tipo de indicación de compás, muy frecuente en Orff y otros compositores en torno a los años treinta, la tienes también comentada en el texto teórico de este IV curso. Lo cierto es que no encontré demasiado eco entre teóricos y compositores.

⁴⁶ No solemos incluir mordentes habitualmente en estos ejercicios porque su práctica no es muy solfística.

382 *Andante*

383 *Solemne, a la d*

384 *A la d*

385 $\text{♩} = 112$

386 $\text{♩} = 60$

387 $\text{♩} = 92$

388 $\text{♩} = 80$

⁴⁷ En la primera parte de este ejercicio, el fraseado viene indicado por la forma de barrar las semicorcheas; en el segundo renglón, por las propias ligaduras. Solfísticamente no existiría diferencia entre ambas realizaciones, pero quizá sí instrumentalmente.

395 $\text{♩} = 76$ ⁴⁸

396 $\text{♩} = 108$

397 $\text{♩} = 80$ $\text{♩} = 80$ $\text{♩} = 80$

398 $\text{♩} = 80$

399 $\text{♩} = 76$

400 $\text{♩} = 80$ $\text{♩} = 80$ $\text{♩} = 80$ $\text{♩} = 80$ ⁴⁹

401 *Non rubato*

⁴⁸ Este ejercicio es interesantísimo, por cuanto plantea de una manera evidentísima el divorcio que puede llegar a existir entre *métrica* y *rítmico*. En efecto, las fórmulas rítmicas resultantes no corresponden a los compases emplados, sino a otras que se indican entre paréntesis; claro está que cuando marques este tipo de supuestos con el brazo, lo que debes batir son los compases reales, no los de entre paréntesis. Este tipo de escritura sólo tiene sentido, evidentemente, cuando la música en cuestión es una parte entre varias de un grupo; se supone que otro u otros instrumentos van haciendo oír diseños rítmicos correspondientes a los compases reales.

⁴⁹ En definitiva, lo que se indica con las equivalencias que aparecen en este ejercicio es que todos los compases van *a uno* y que todos los pulsos son iguales.

402 $\text{♩} = 60$

403 $\text{♩} = 69$ (a 3)

404 $\text{♩} = 108$

405 $\text{♩} = 80$

406 $\text{♩} = 120$ Doble tempo ($\text{♩} = 60$)

407 $\text{♩} = 120$

408 $\text{♩} = 80$

409 a la ♩

410 a ♩ sub. $\text{♩} = \text{d. prec.}$ ①

412 *Andante* ($\text{♩} \approx 60$)

Musical score for measures 412-418. The piece is in 3/4 time, marked *Andante* with a tempo of approximately 60 beats per minute. The notation includes various rhythmic values, slurs, and fingerings (3, 5, 6, 8).

A la ♩ , *ligero*

Musical score for measures 419-426. The piece is in 3/8 time, marked *A la* ♩ , *ligero*. The notation includes various rhythmic values, slurs, and fingerings (a 1, a 2, a 4, a 5, a 6).

413 $\text{♩} = 60$ ($\text{♩} = 90$)

$\text{♩} = 90$

Doble tpo. ($\text{♩} = 90$)

$\text{♩} = 90$

$\text{♩} = 72$

$\text{♩} = 90$

(a1)

(a1) Poco meno ($\text{♩} = 63$)

$\text{♩} = 63$

Cómodo

414

mf

ff

f

p

pp

f

pp

crel

cen

do

po

co

a

do

(ff)

molto sfz

Solemne (a la d)

415

The musical score consists of ten staves of music. The first staff is in treble clef with a 2/2 time signature. The music features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics such as *p* (piano) and *f* (forte) are indicated. The score includes numerous slurs, ties, and fingerings. The piece concludes with a double bar line and a sharp sign (#) on the final staff.

416 $\text{♩} = 60$

pp

mp ... cred ... cen ... do ... f

ff di ...

mi ... nu ... en ... do ... pp

417 $\text{♩} = \pm 60$

f

p


f

pp

f subito

rit.

rit.

Subdiv. a 

418



Handwritten musical score for a piece starting at measure 418. The score consists of ten staves of music. It features a variety of rhythmic patterns, including triplets, sixteenth notes, and eighth notes. Dynamic markings include 'f' (forte), 'ppmb.' (pianissimo), 'ff' (fortissimo), and 'sfz.' (sforzando). The notation includes slurs, accents, and fingering numbers (1-5). The piece concludes with a double bar line at the end of the tenth staff.

419 $\text{♩} = 140$

p

f

pp hasta el final

Allegro (M.M. ♩ = 100, aprox.)

420

Handwritten musical score for a piece in 7/8 time, starting at measure 420. The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 7/8 time signature. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include *f* (forte), *p* (piano), *ff* (fortissimo), *dim* (diminuendo), and *pp* (pianissimo). There are also performance instructions like *f* and *p* with arrows. The score includes several triplets and slurs. The key signature has one sharp (F#). The piece concludes with a double bar line at the end of the tenth staff.

Vivo, a 2

421

Handwritten musical score for a piece titled "Vivo, a 2". The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 5/16 time signature. The music is marked with a forte "f" dynamic. The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplet markings (indicated by a "3" over a bracket) and dynamic markings such as "ff" (fortissimo), "p" (piano), "mp" (mezzo-piano), and "pp" (pianissimo). The piece concludes with a double bar line and a "pp" marking. The page number "421" is written in the top left corner.

Cómodo

422

Handwritten musical score for guitar, titled "CÓMODO". The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (F major/D minor), and a 7/16 time signature. The tempo/mood is marked "CÓMODO" and the dynamic is "mp". The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second staff has a 3/8 time signature. The third staff includes dynamics "ff" and "pp". The fourth staff has dynamics "ff" and "p". The fifth staff has a 7/8 time signature. The sixth staff has dynamics "f" and "p". The seventh staff has a 4/16 time signature. The eighth staff has a 2/4 time signature. The ninth staff has a 5/16 time signature. The tenth staff has a 7/16 time signature and ends with a double bar line. The dynamic "pp" is marked at the end of the piece.

Ala ♪ (♩: 120, aprox)

423

Handwritten musical score for a piece titled "Ala". The score is written in bass clef and consists of ten staves of music. The tempo is marked as "Ala ♪ (♩: 120, aprox)". The piece begins with a *mf* dynamic and a 5/8 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings: *mf*, *f*, and *p*. The score includes numerous fingerings (1-5) and articulations such as slurs and accents. The time signature changes throughout the piece, including 3/8, 4/8, 12/8, 3/8, 4/4, 5/4, 5/16, 4/4, 5/4, 7/16, 7/8, 4/4, 7/4, 3/4, 5/4, 3/4, 4/4, 9/16, 4/4, 2/4, 3/4, 5/4, 5/8, 4/8, 5/4, 4/4, 5/4, and 5/4. The piece concludes with a *p* dynamic and a "p hasta fin." marking.

424

No muy rápido

Sempre pp

ancora piu pp

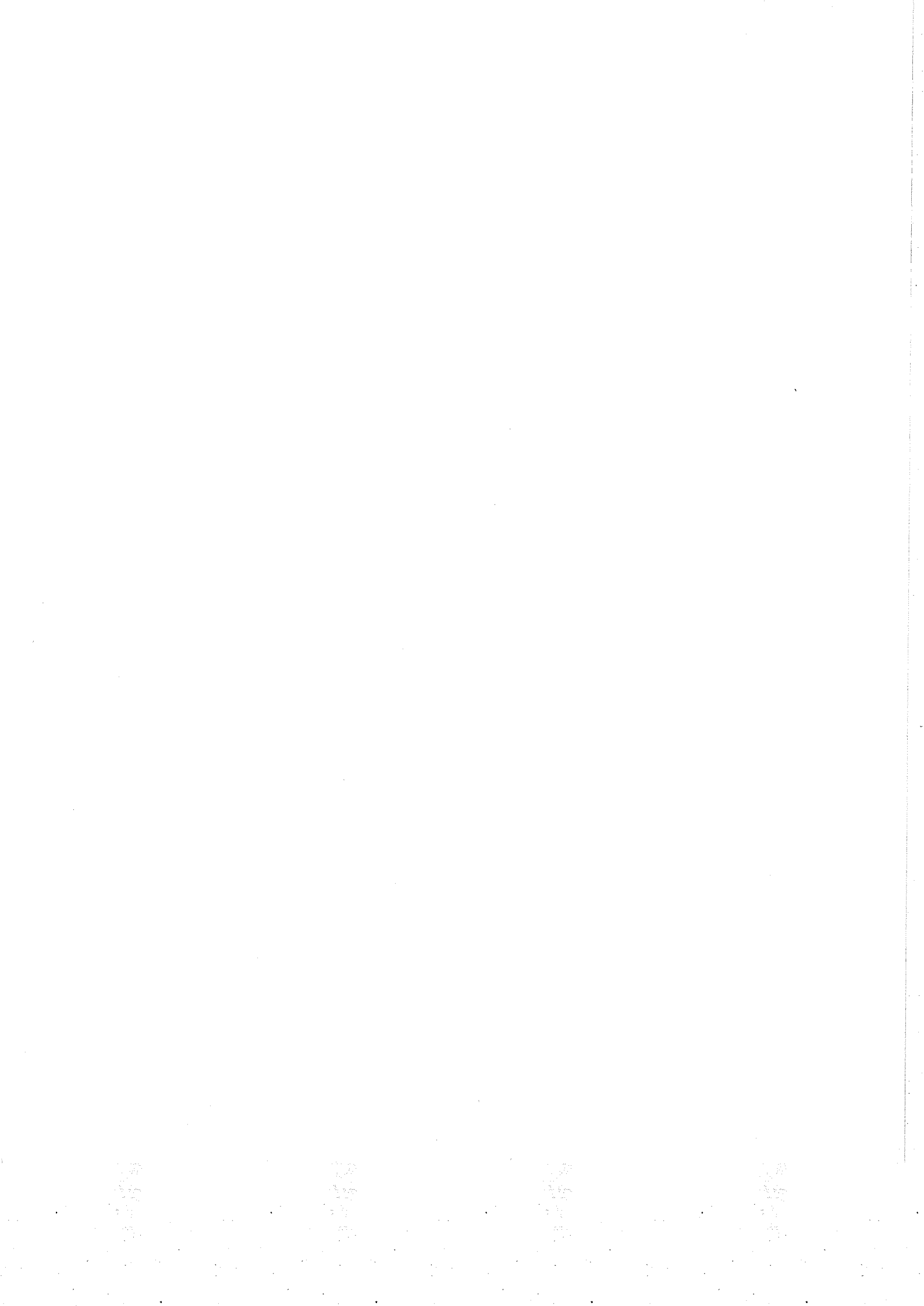
Tan rápido como sea posible

425

The musical score is written in bass clef and consists of seven staves. The tempo is marked 'Tan rápido como sea posible'. The score includes various time signatures and rhythmic patterns, with fingerings and dynamics (fff) indicated throughout.

Nada más por este curso. Si has logrado dominar las dificultades aquí expuestas, y sintetizadas en estos últimos ejercicios-resumen, estaremos en perfectas condiciones de abodar el V y último curso de este Tratado, dedicado, como sabes, a la práctica de las características técnicas de la música posterior —por poner una fecha histórica— a la II Guerra Mundial, momento clave en la historia del arte moderno.

Gracias por tu esfuerzo. Esperamos seguir orientándote en el próximo curso.



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.

linea

© Copyright 1984 by José Luis Temes
p EDICIONES LINEA - Fuencarral, 132 - Tel. (91) 522 46 48 - 28010 MADRID (ESPAÑA)
Depósito legal: M. 22.635-1992
I.S.B.N.: 84-85971-14-0
Impreso en España por FARESO, S. A. - Paseo de la Dirección, 5 - 28039 MADRID
Compuesto en JALME - Juan de Olías, 12 - 28020 MADRID

၉