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, Sopeña, Llácer 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.

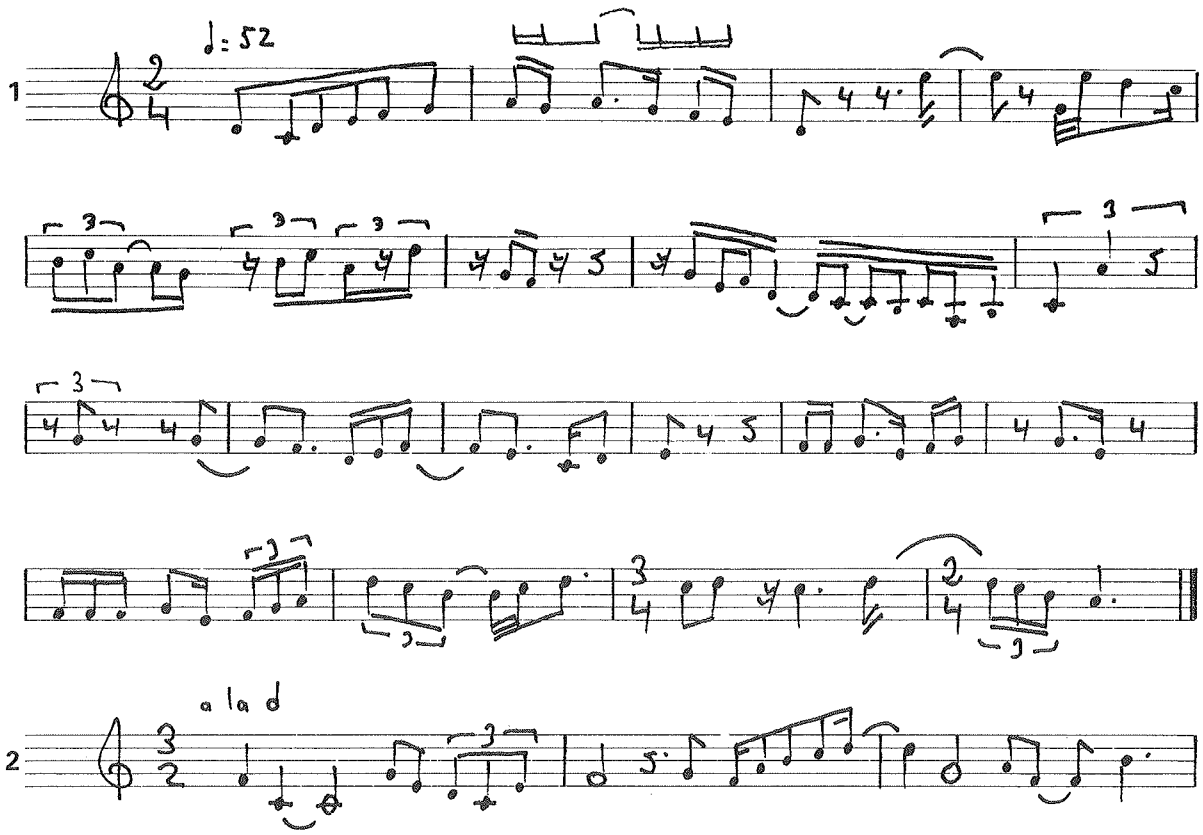
Por eso, es muy importante que simultanees la práctica de este libro IV B con el repaso de los tres libros anteriores, tratando de releerlos ahora con toda exactitud y soltura, y sobre todo con la mayor velocidad posible. Obtener rapidez y reflejos en la lectura musical es también objetivo básico de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

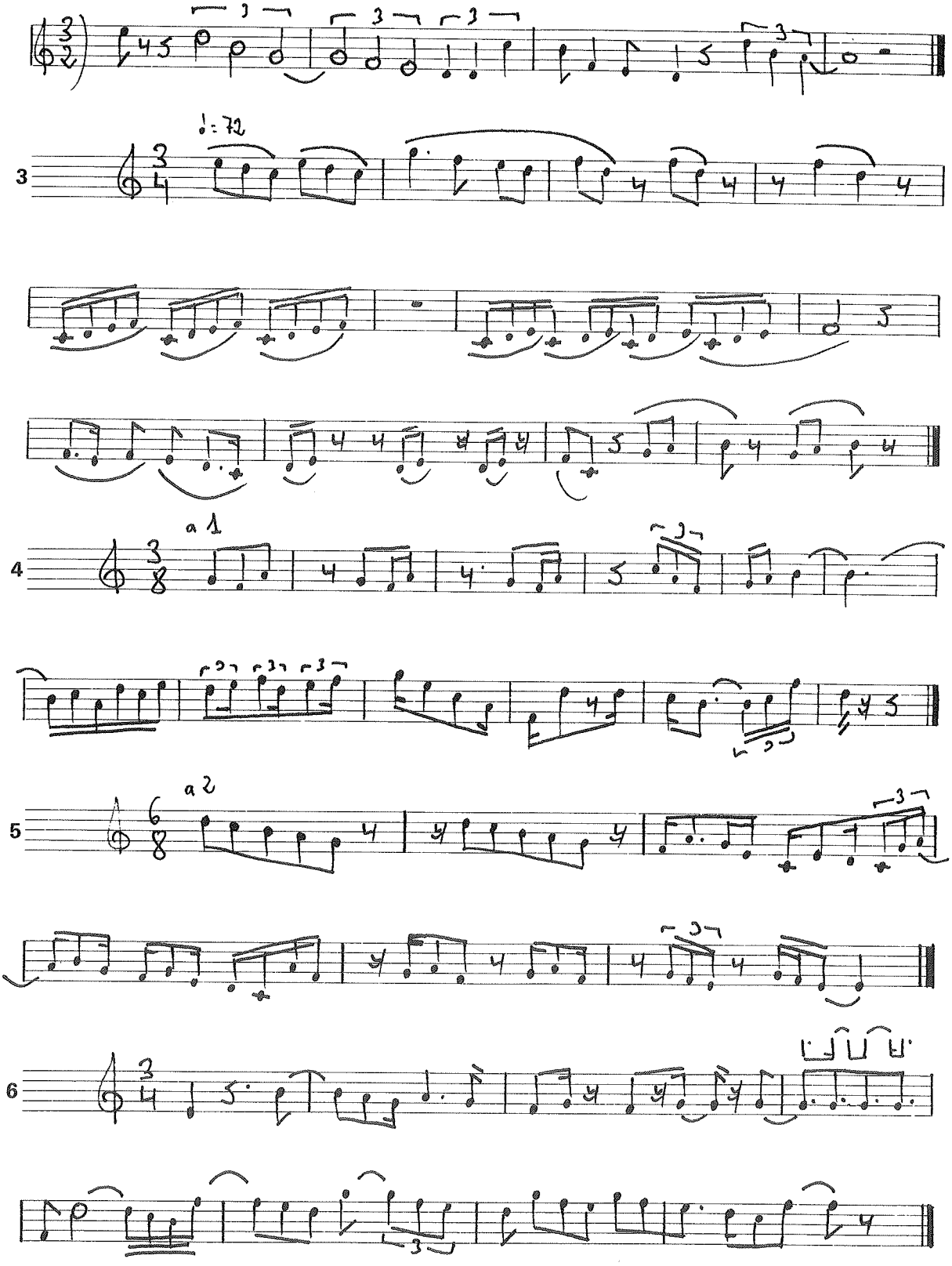
No olvides —cuando repases estos cuadernos precedentes— que debes leer sus ejercicios tanto en clave de Sol como de Fa en 4.ª; e incluso en las claves intermedias, cuya práctica —como hemos dicho arriba, y pese a que su empleo es cada vez menor— aún es de cierta importancia para un buen músico.

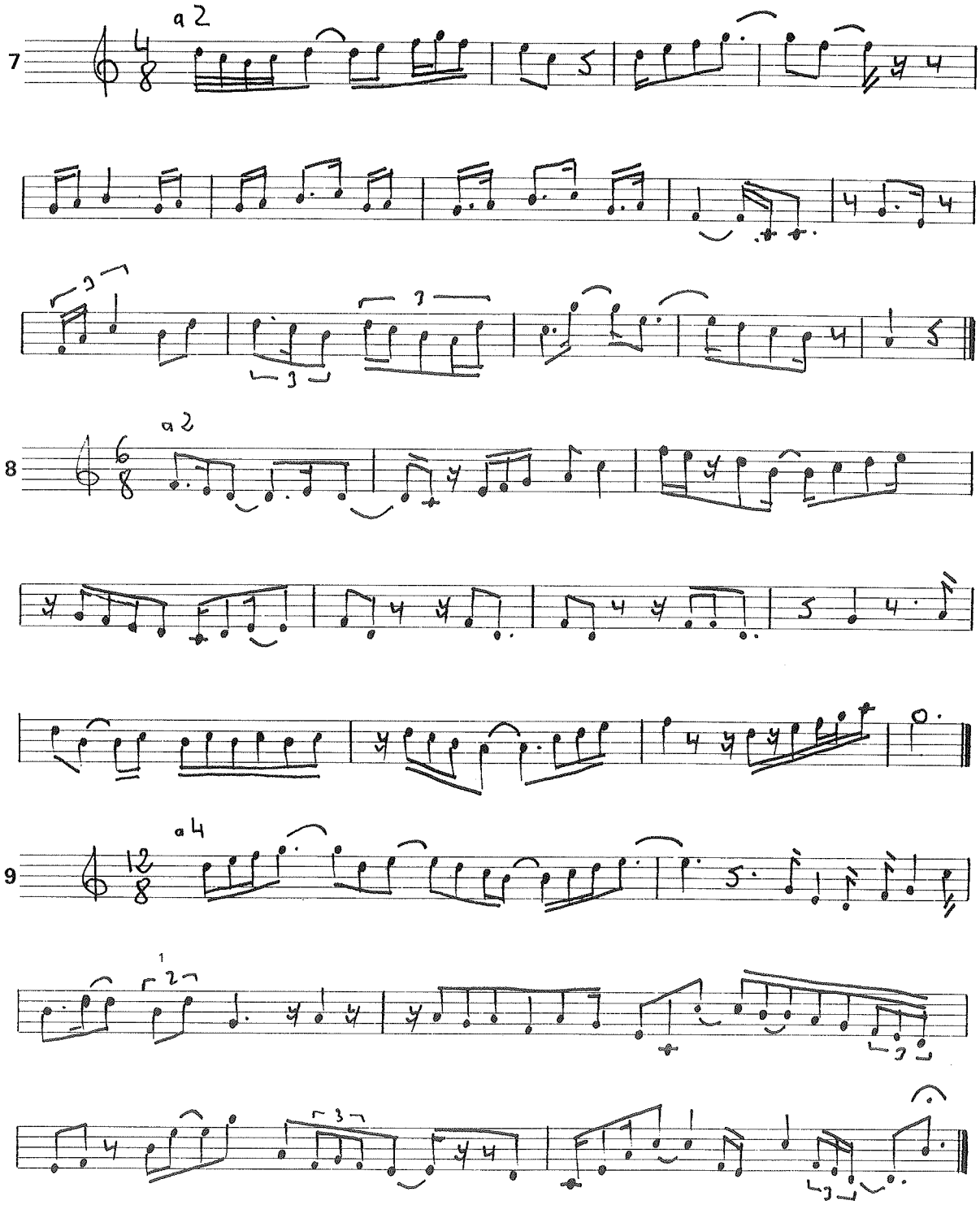
Tu profesor podrá fijar las velocidades metronómicas mínimas a las que debes llegar en cada caso, así como las claves en que debes practicar, de acuerdo con tus pretensiones dentro del Solfeo y tus objetivos musicales en general. Nosotros no fijaremos programas mínimos ni velocidades a alcanzar: la misión 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.

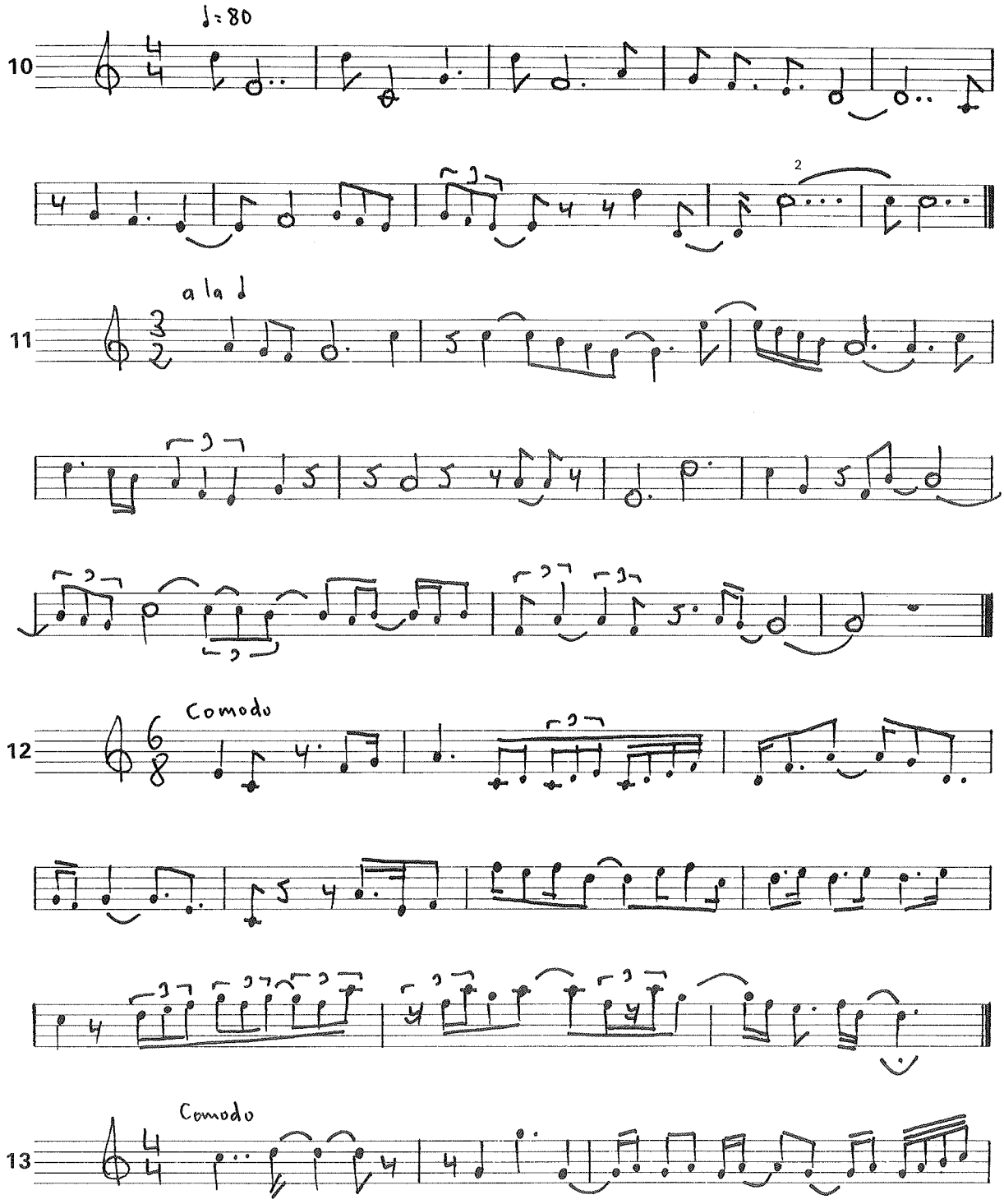
Este tipo de recursos gráficos son utilizadísimos en la música de nuestro siglo, y vienen justificados por la mayor complejidad de los procedimientos rítmicos que caracterizan cierto tipo de música posterior a 1920. Quizá algunas escrituras puedan parecerte «rebuscadas», pero si consultas músicas de 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 pevia, 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.



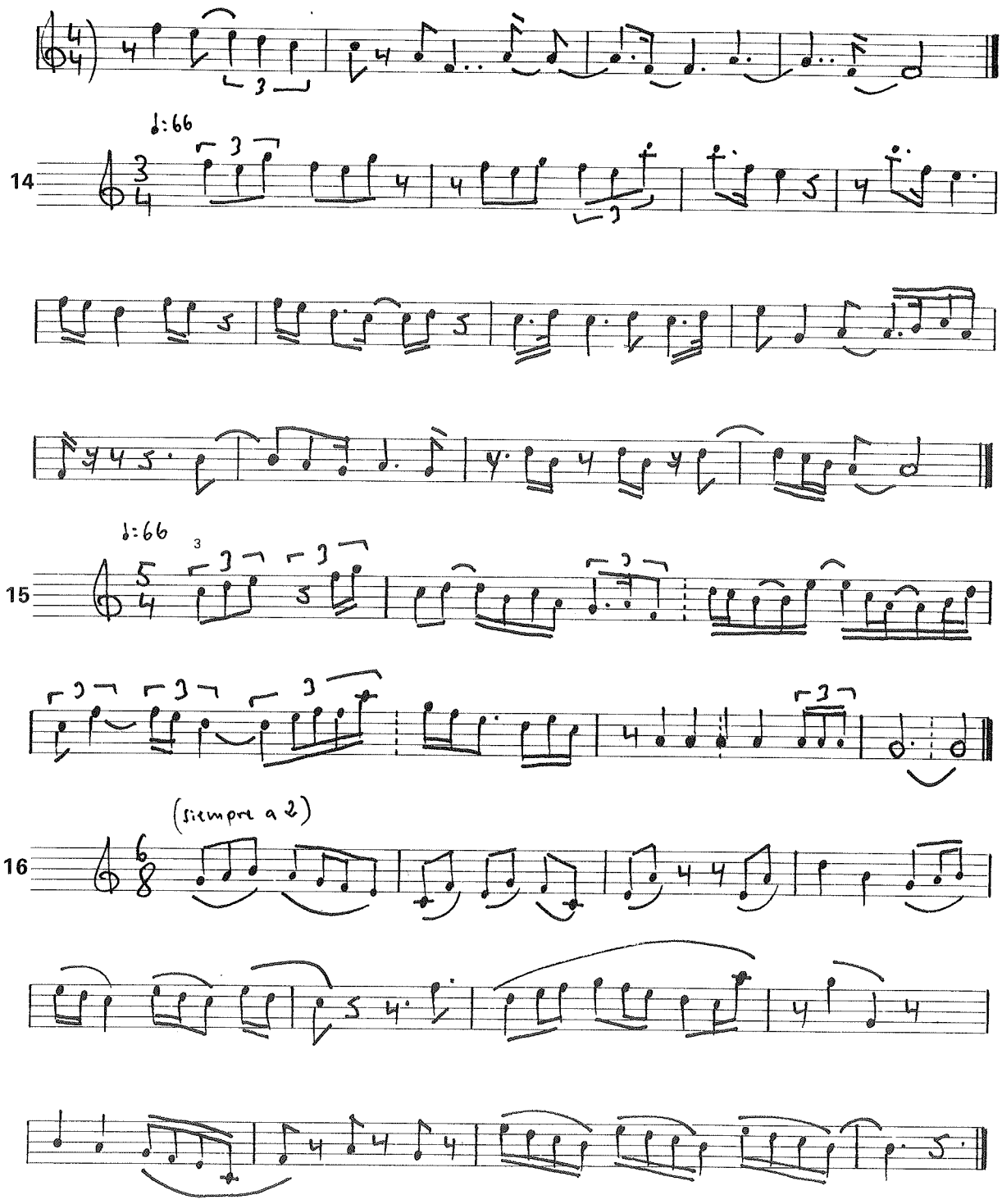

3
a 1
4
a 2
5
6



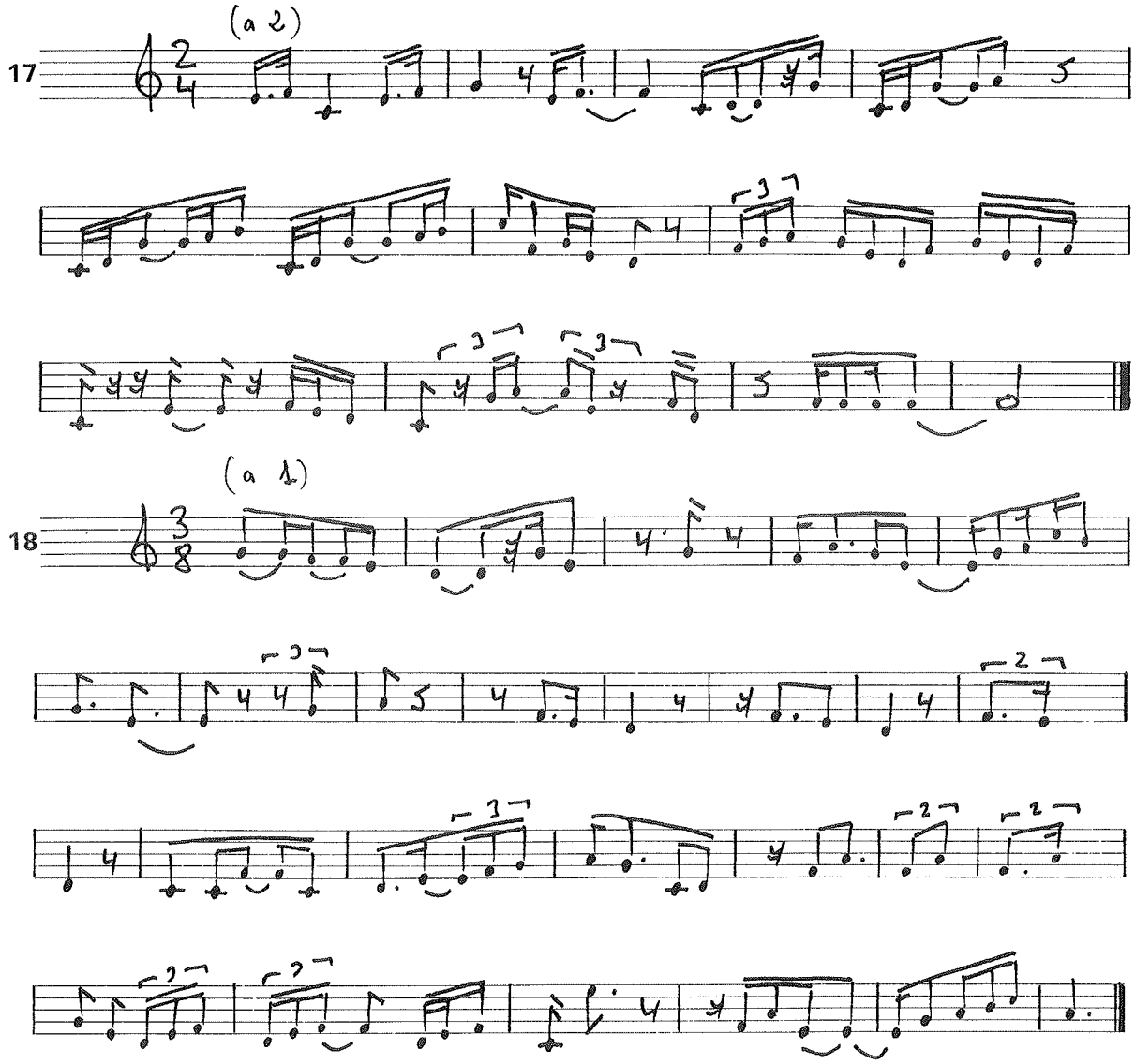
[1] Un dosillo de estas características lo verás escrito indistintamente como de negras o como de corcheas, según explicamos en los libros II A y III A. Nuestro criterio es que debe ser de negras, para evitar los grupos especiales *por defecto;* pero como acaso más frecuentemente lo encontrarás de corcheas,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



[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.



[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.



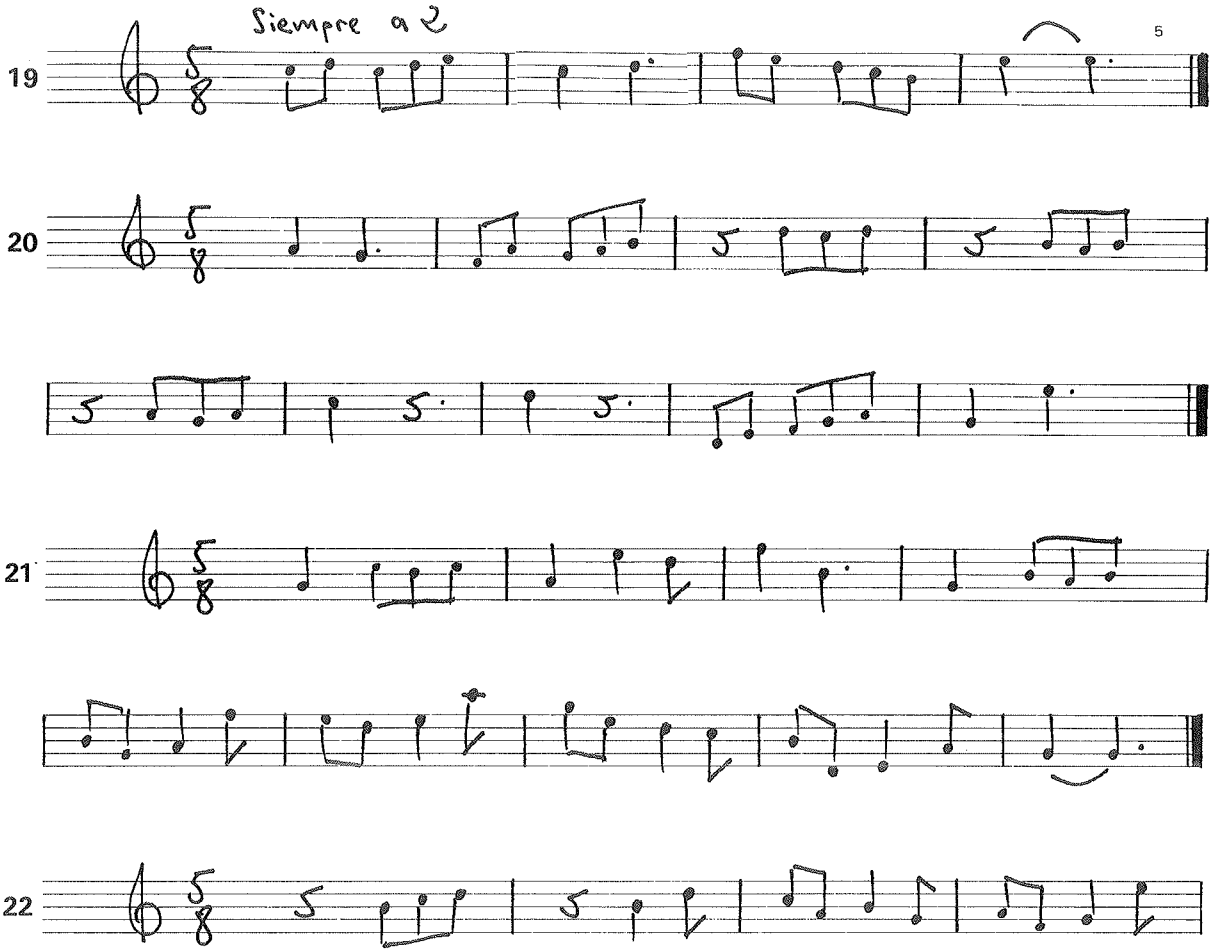
Hasta aquí este primer bloque de ejercicios con figuraciones aparentemente complejas, pero que no son sino medidas ya conocidas, entremezcladas entre sí, o escritas de manera menos convencional. Insistimos en que ahora será muy útil que escribas tú mismo ejercicios similares con éstas y otras figuraciones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

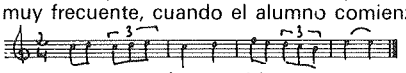
Entraremos ahora en el capítulo de los compases mixtos o de partes desiguales, importantísimos en este curso. Su característica, como tienes ampliamente explicado en el libro IV A, es la de presentar una o varias partes de subdivisión binaria, y una o varias partes de subdivisión ternaria.

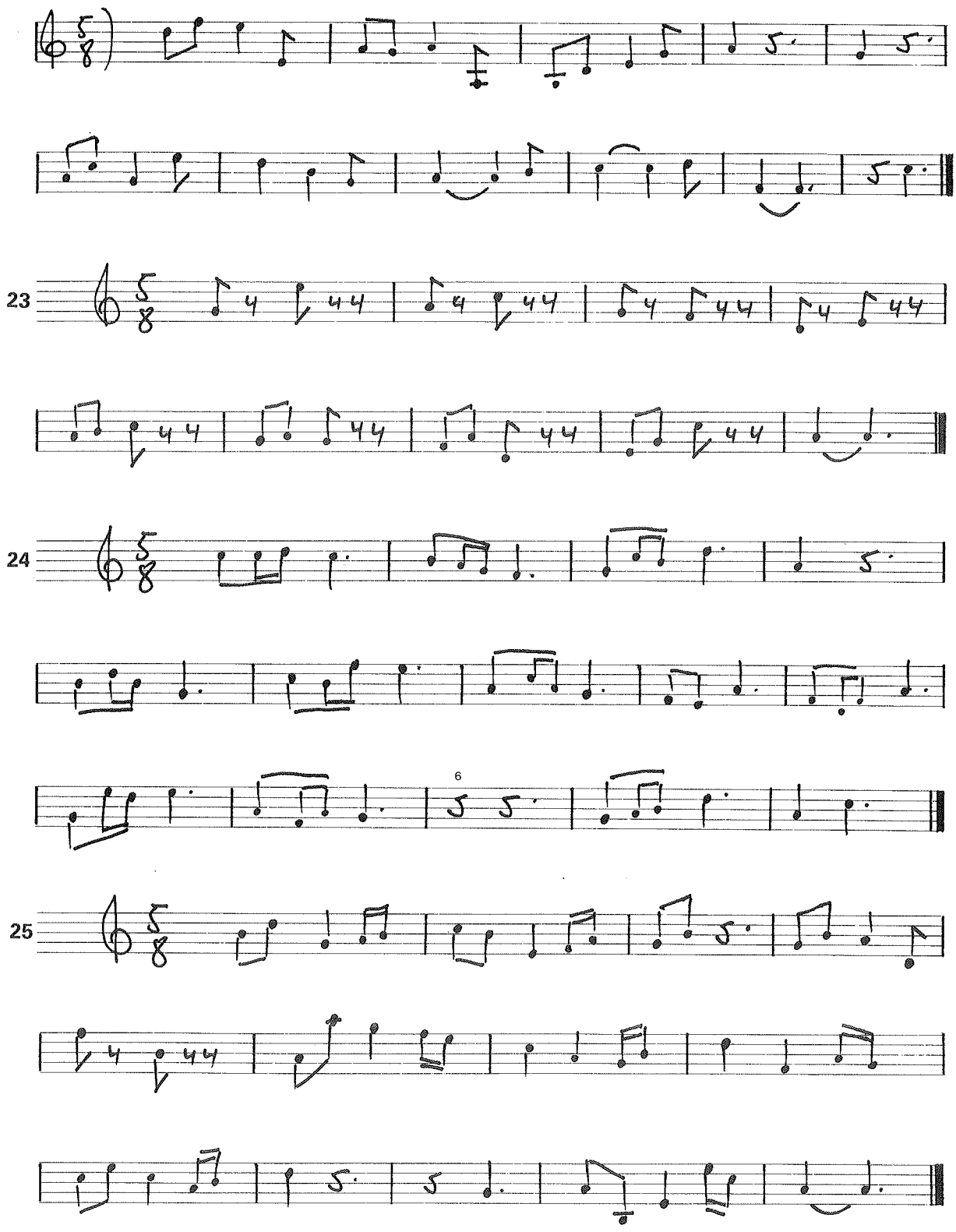
Los dos compases más utilizados como compases mixtos son el 5/8 y el 7/8, a los que hay que añadir sus «hermanos menores» el 5/16 y el 7/16[4]; también se usan como tales el 10/8 y el 11/8. Incluso ocasionalmente —como veremos dentro de unas páginas— otros compases regulares pueden tratarse a veces como 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.

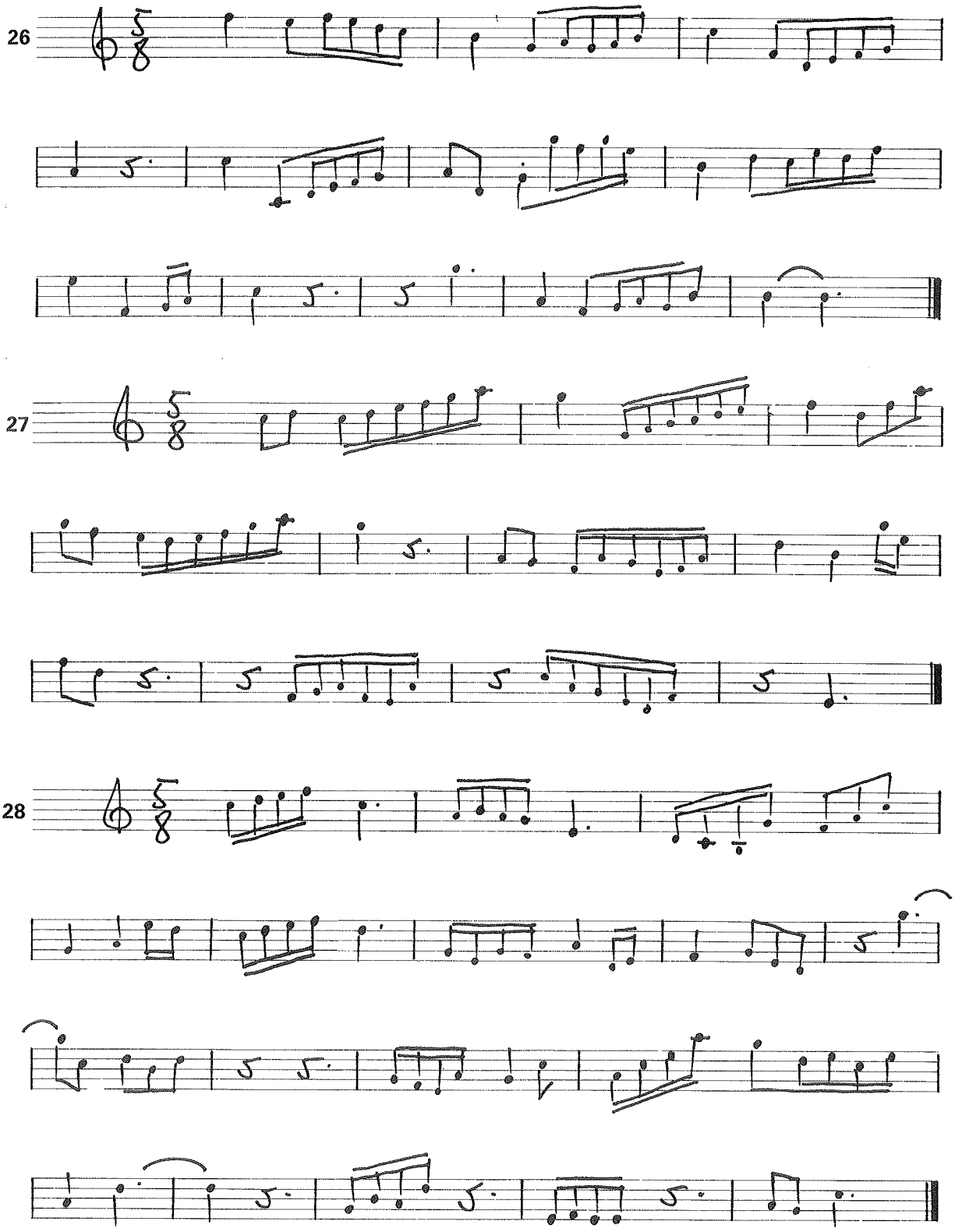
Comencemos por el 5/8. De las varias combinaciones que admite, practicaremos primero la combinación 2 + 3. Marca el compás a 2 únicas partes, es decir, siendo la primera de subdivisión binaria, y la segunda de subdivisión ternaria. Aquí empieza propiamente nuestro estudio del ritmo característico de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

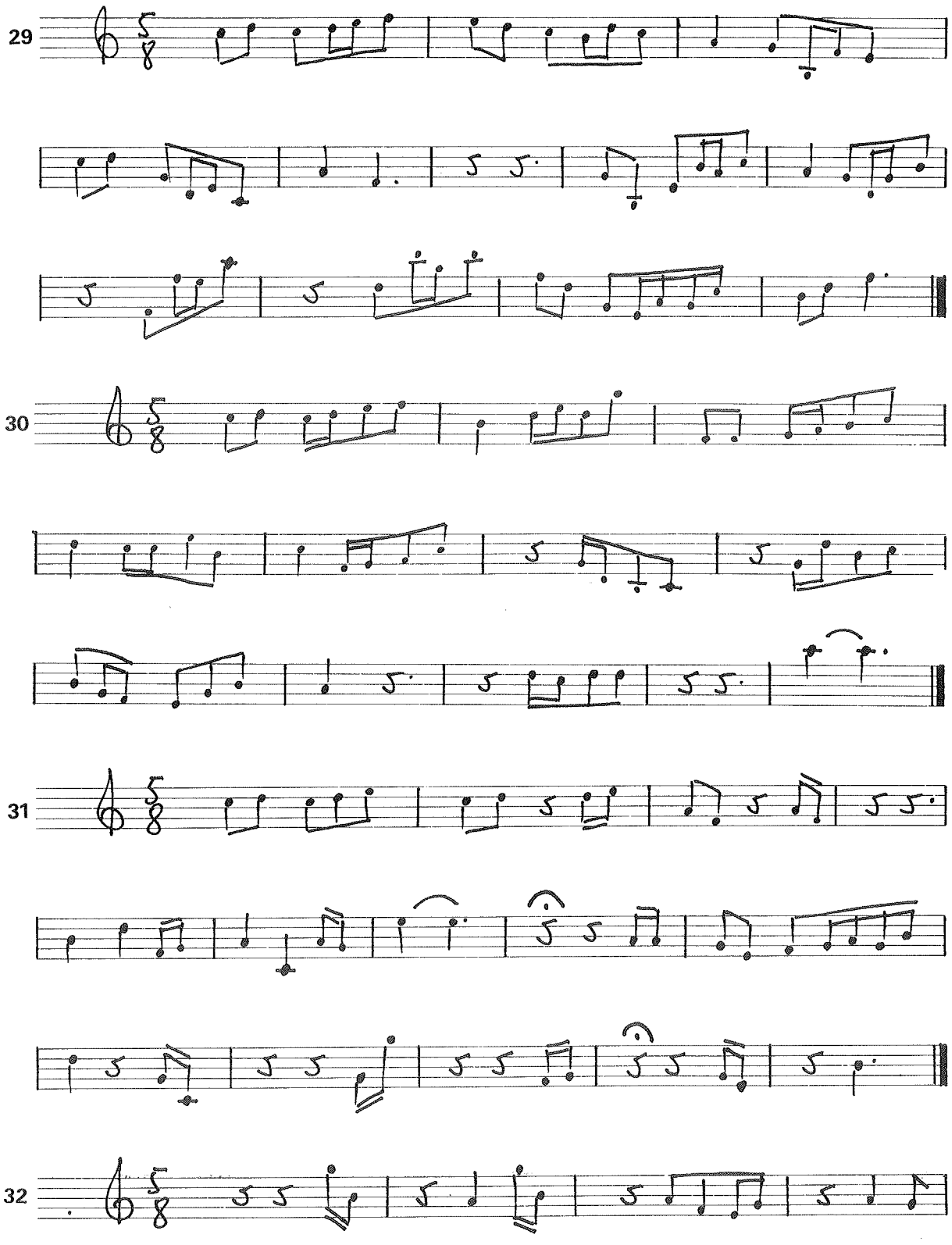


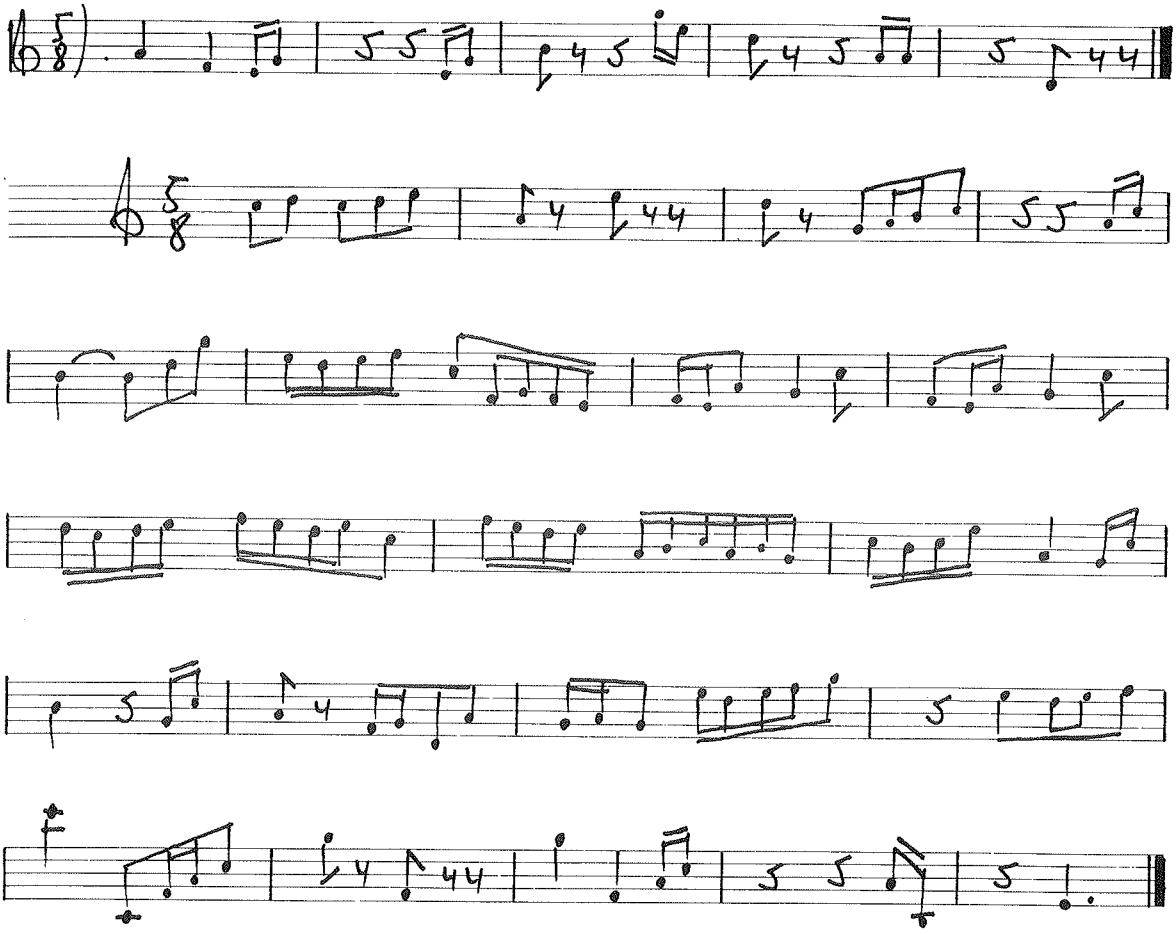
[4] Y, por supuesto, los compases 5/32, 7/32, 5/64 y 7/64, aunque su empleo es mucho más infrecuente.
[5] ¡Atención!: es muy frecuente, cuando el alumno comienza a practicar estos compases, que no haga realmente las partes desiguales, sino: 
Ten cuidado de no cometer este frecuentísimo error.



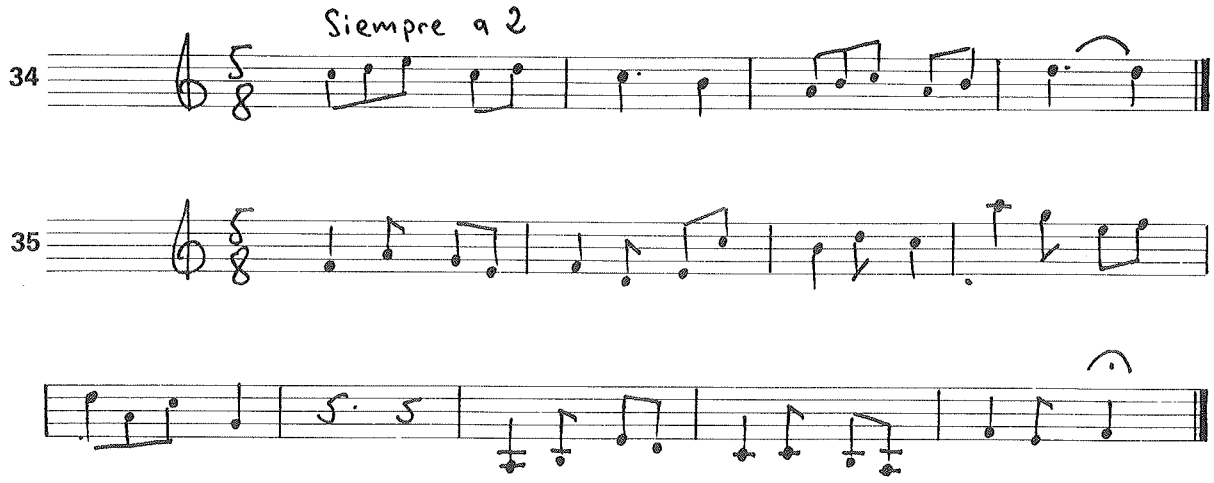
[6] Es conveniente que los compases en silencio se escriban también respetando el orden de las diferentes partes. Así se facilita el seguimiento de las partes de otros músicos que toquen simultáneamente.


26
27
28

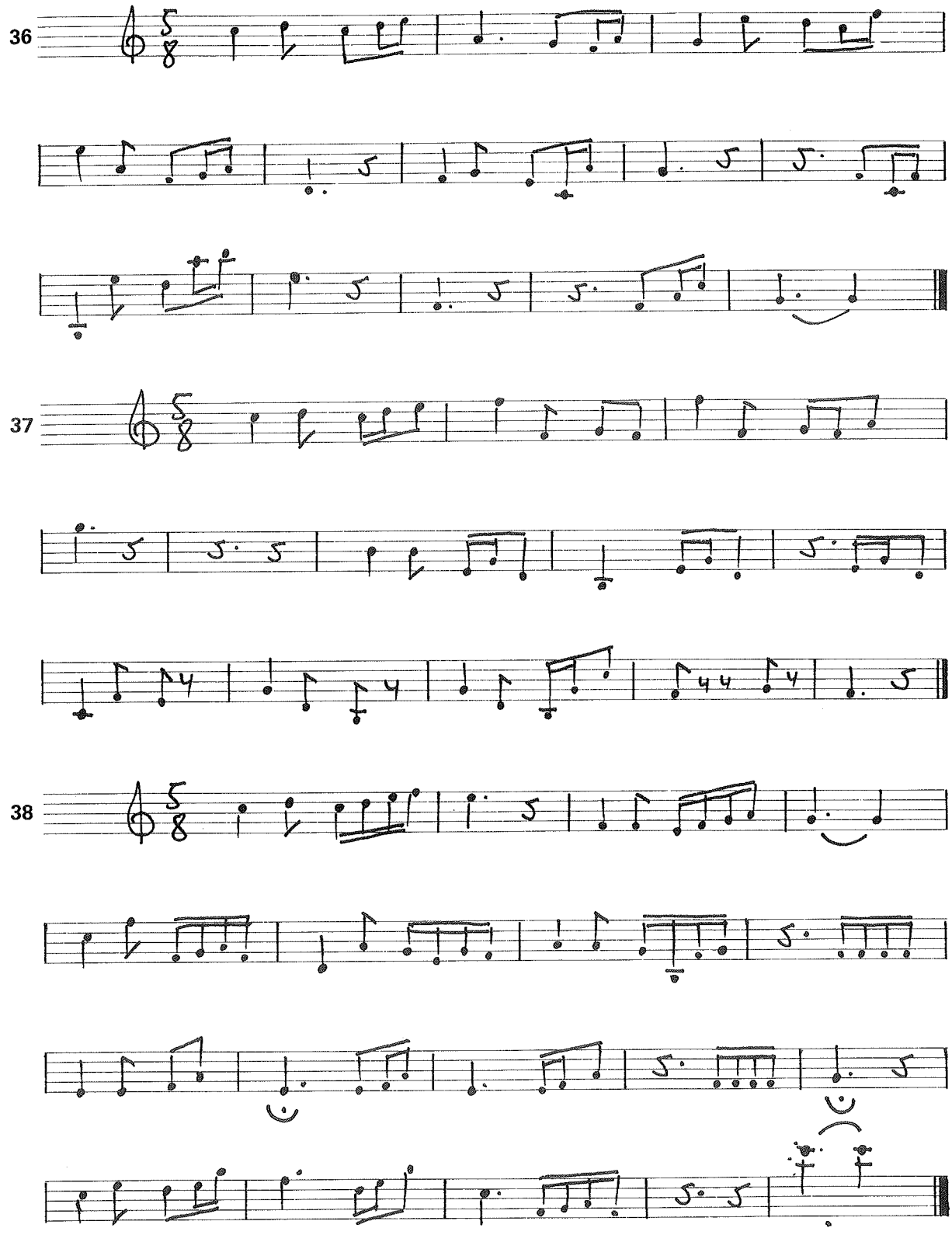

29
30
31
32

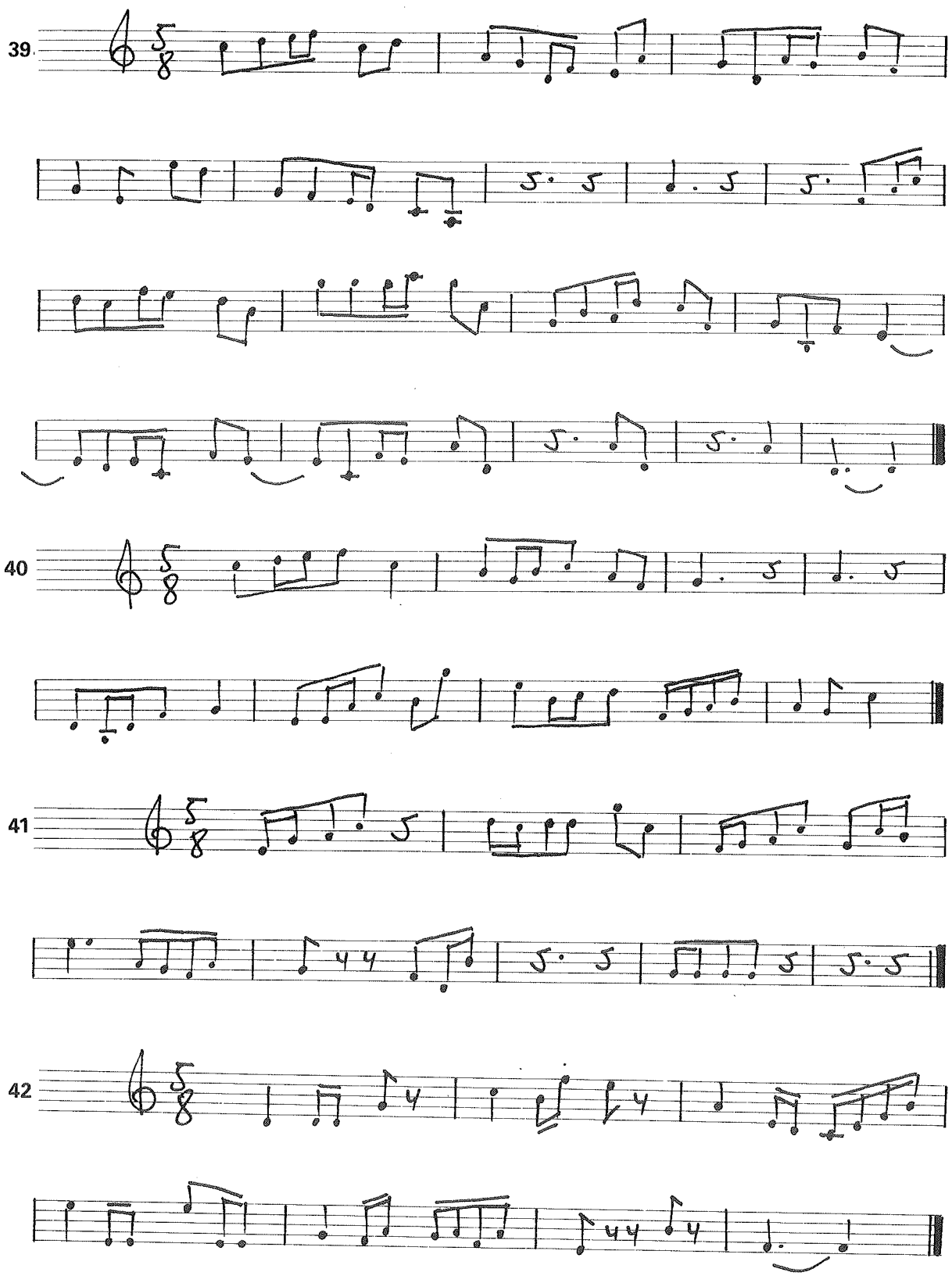


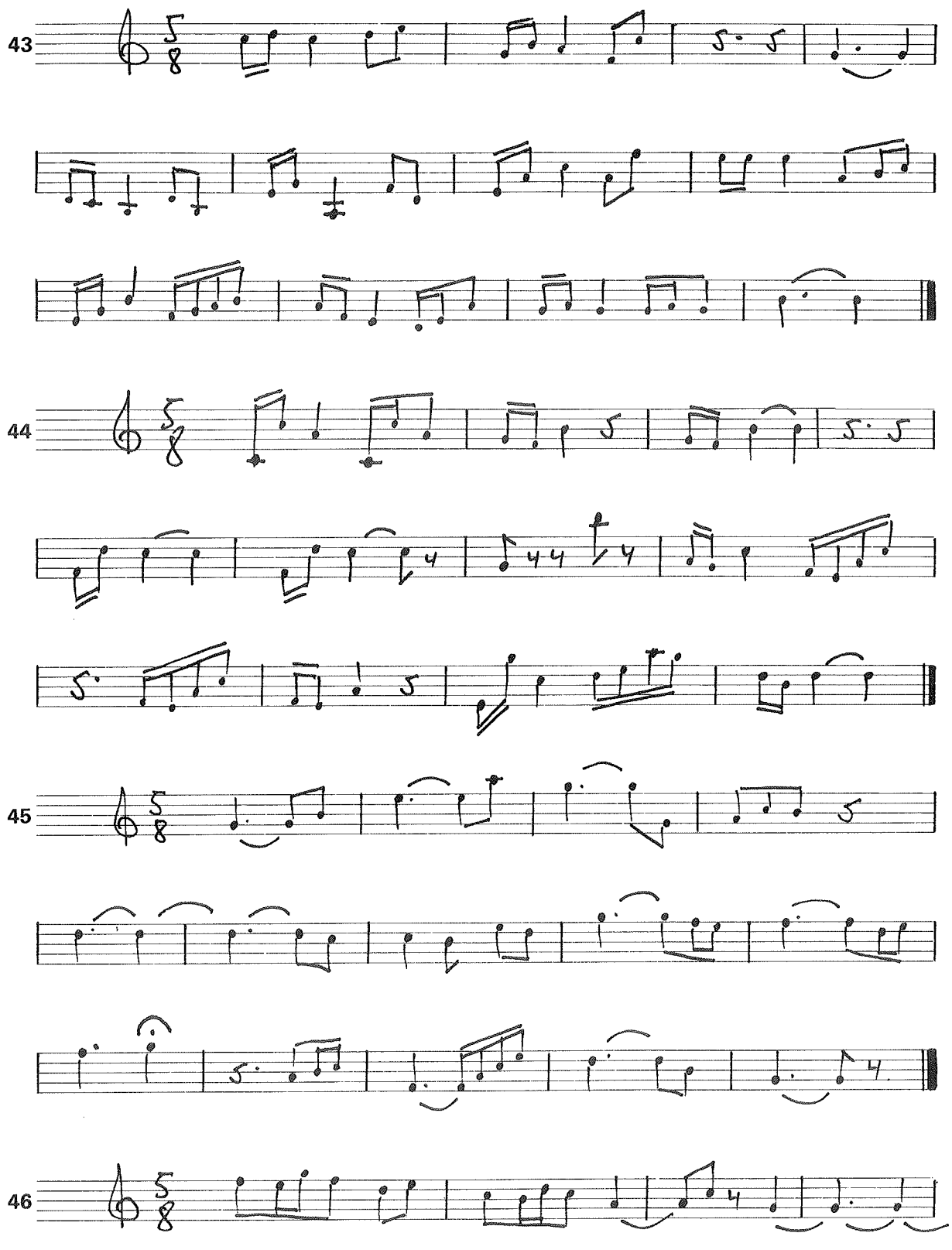
En los siguientes ejercicios seguimos practicando las diversas figuraciones rítmicas características del 5/8, pero ahora con la combinación 3 + 2, es decir, marcando primero la parte de subdivisión ternaria:

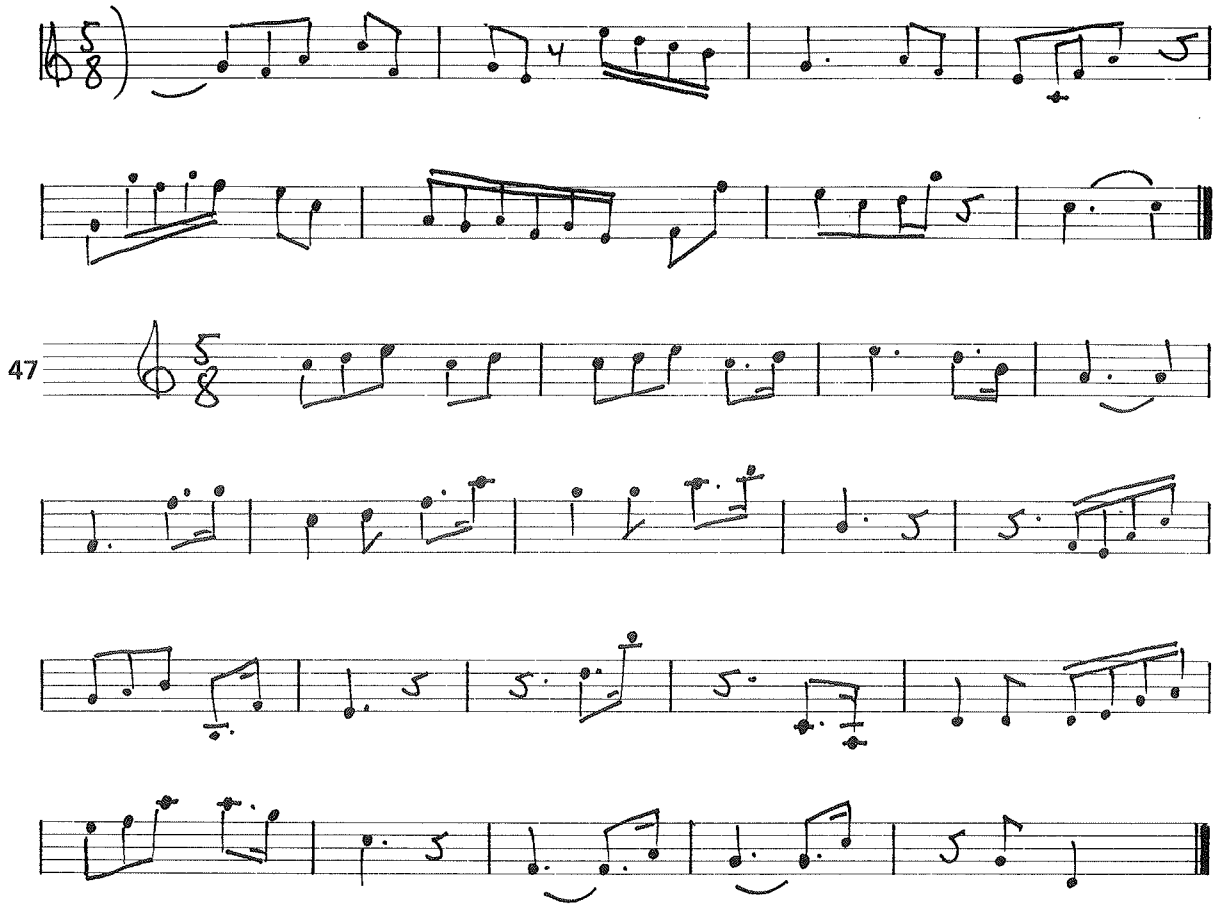


2


36
37
38

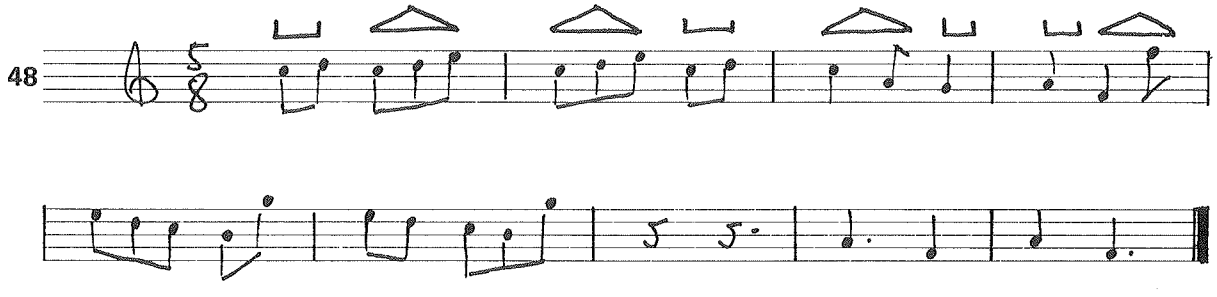

39
40
41
42

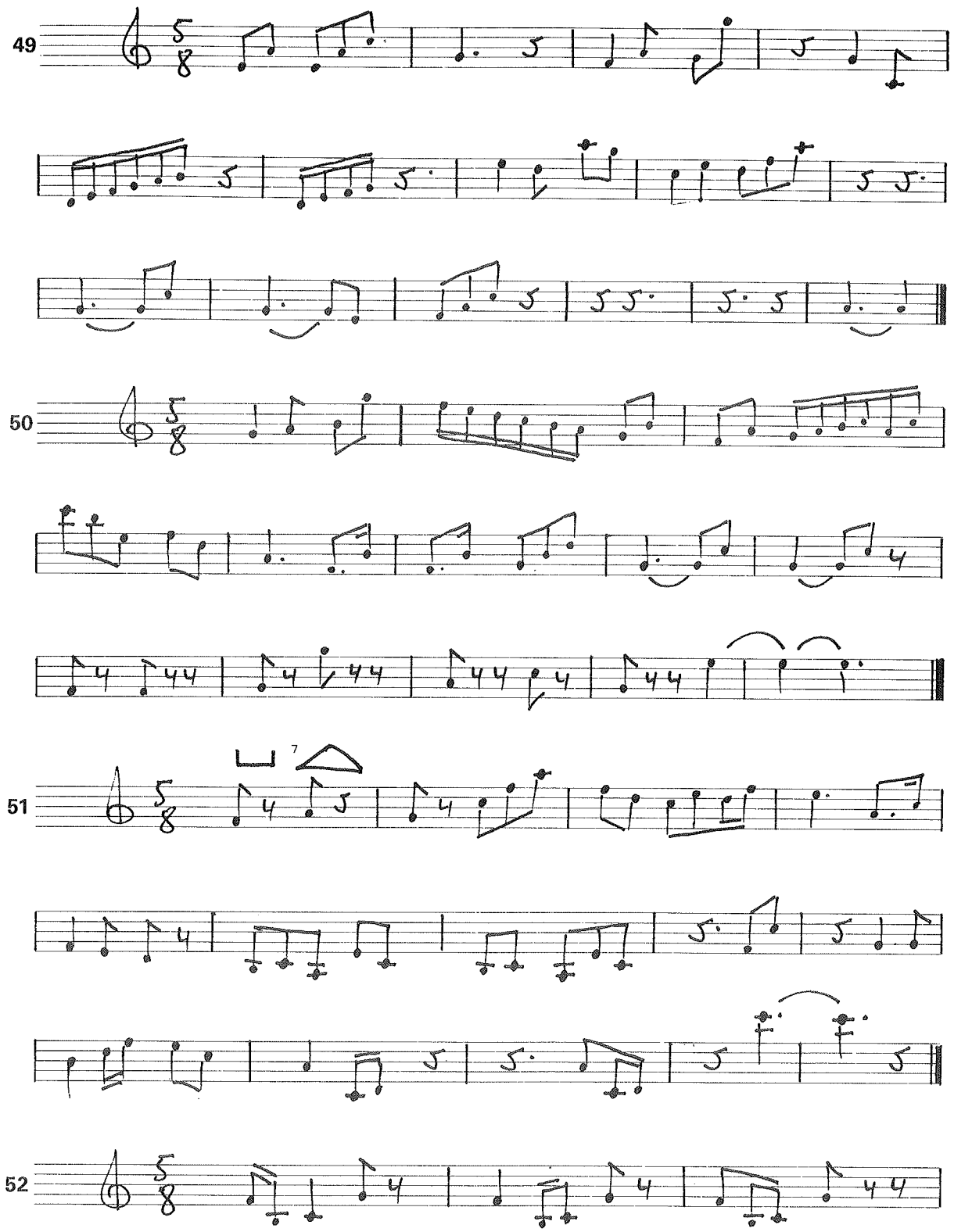

43
44
45
46



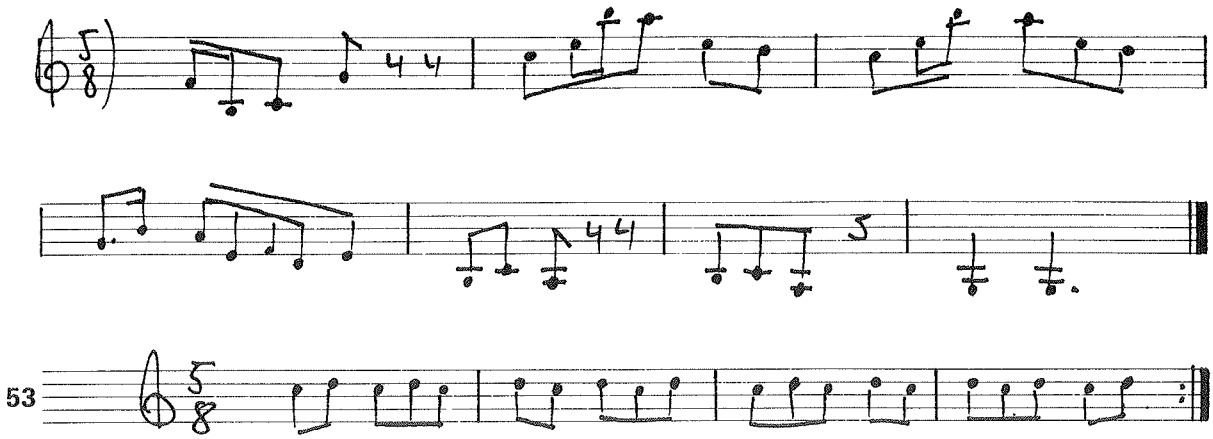
Hasta ahora, todos los ejercicios en 5/8 respetaban el orden de partes propuesto en el primer compás: si empezábamos con la fórmula 2 + 3, ésta se repetía hasta el final; y lo mismo con la 3 + 2. En efecto, esto es también así en la práctica real; pero otras veces el compositor cambia el orden de las 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:





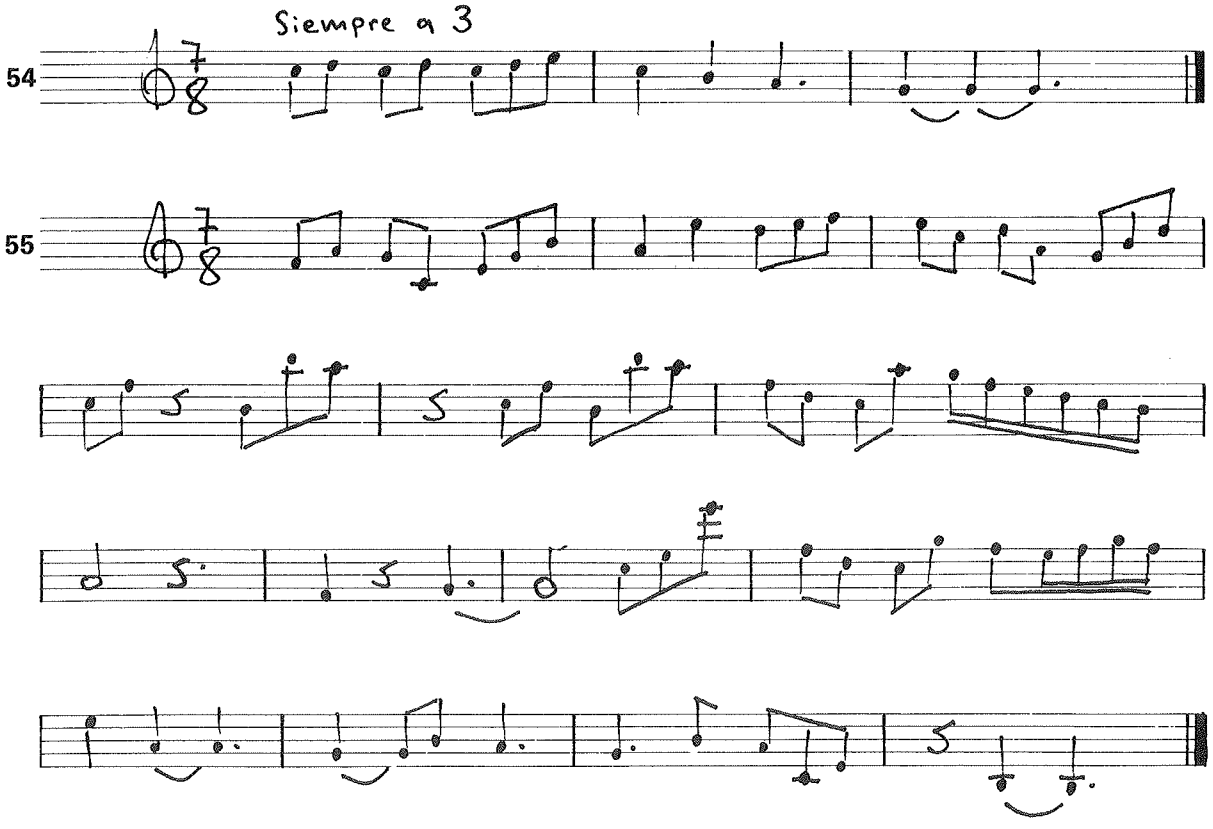
[7] Especificamos aquí el orden de las partes, porque casos como éstos podrían interpretarse de ambas formas.

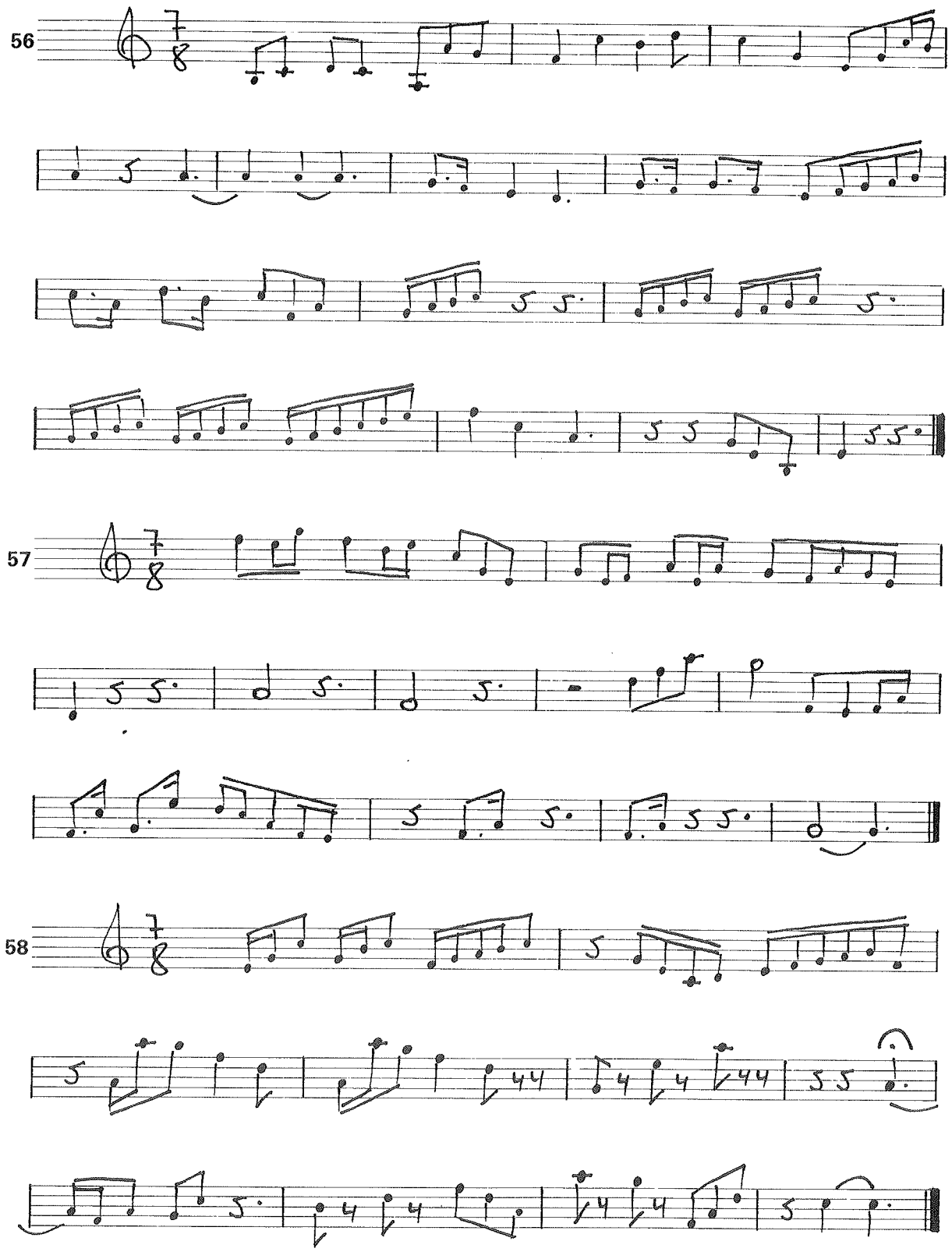


53

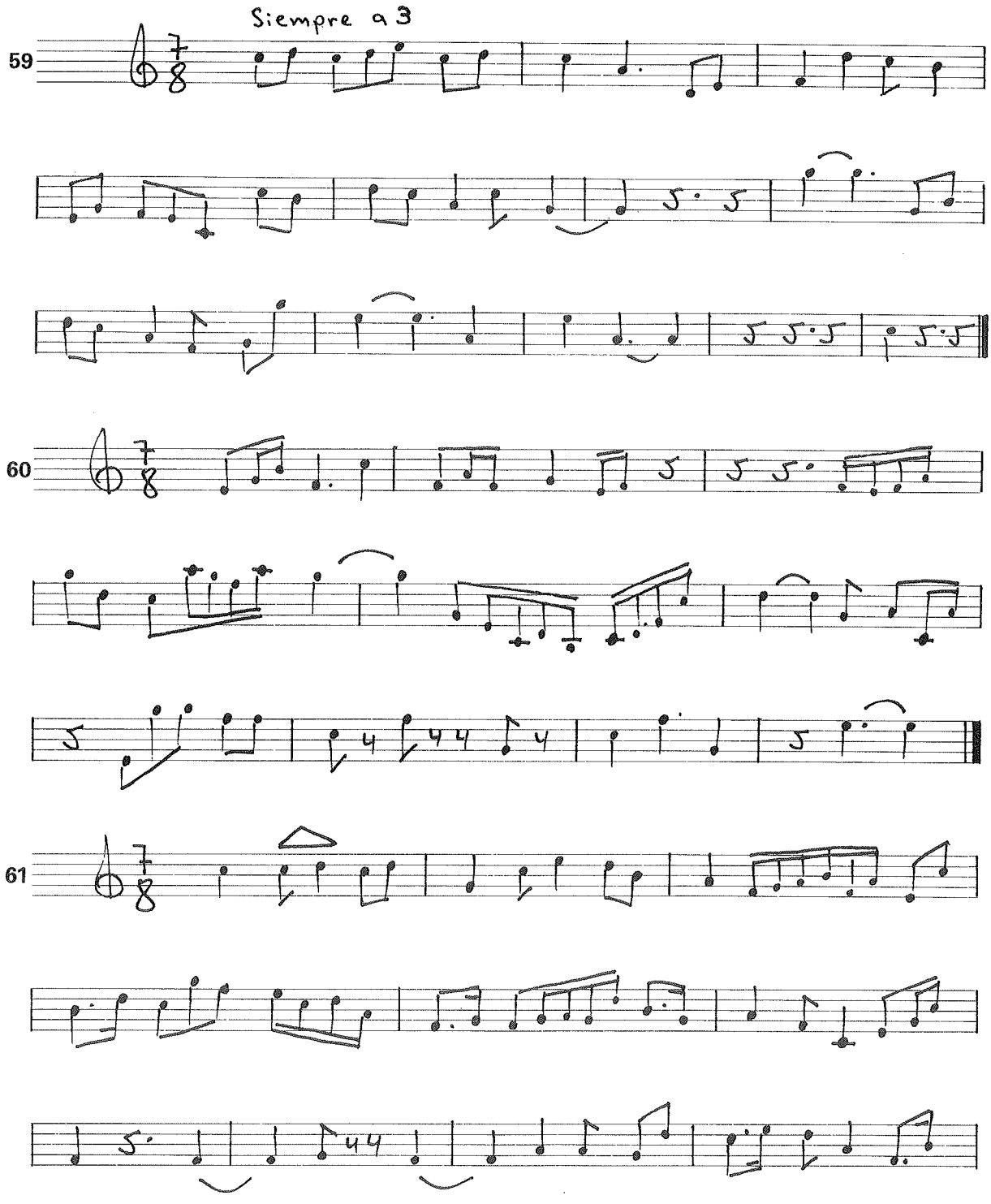
Vamos ahora con el compás de 7/8, tratado, claro está, como compás de 3 partes. Admite tres combinaciones principales: 2 + 2 + 3, 2 + 3 + 2 y 3 + 2 + 2, según que la subdivisión ternaria esté en la tercera, segunda o primera partes. Una vez que te has identificado con el ritmo característico del compás de 5/8, te costará muy poco familiarizarte con el del 7/8, pues tienen mucho en común.

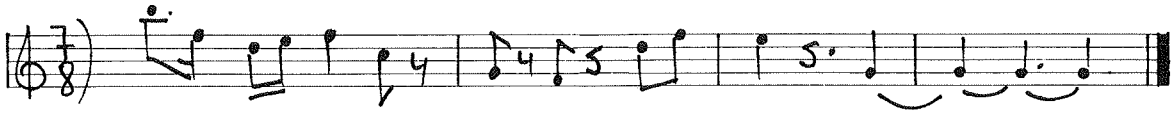
Los siguientes ejercicios son para marcar a 3 partes. Comencemos por considerar la subdivisión ternaria en la tercera parte:



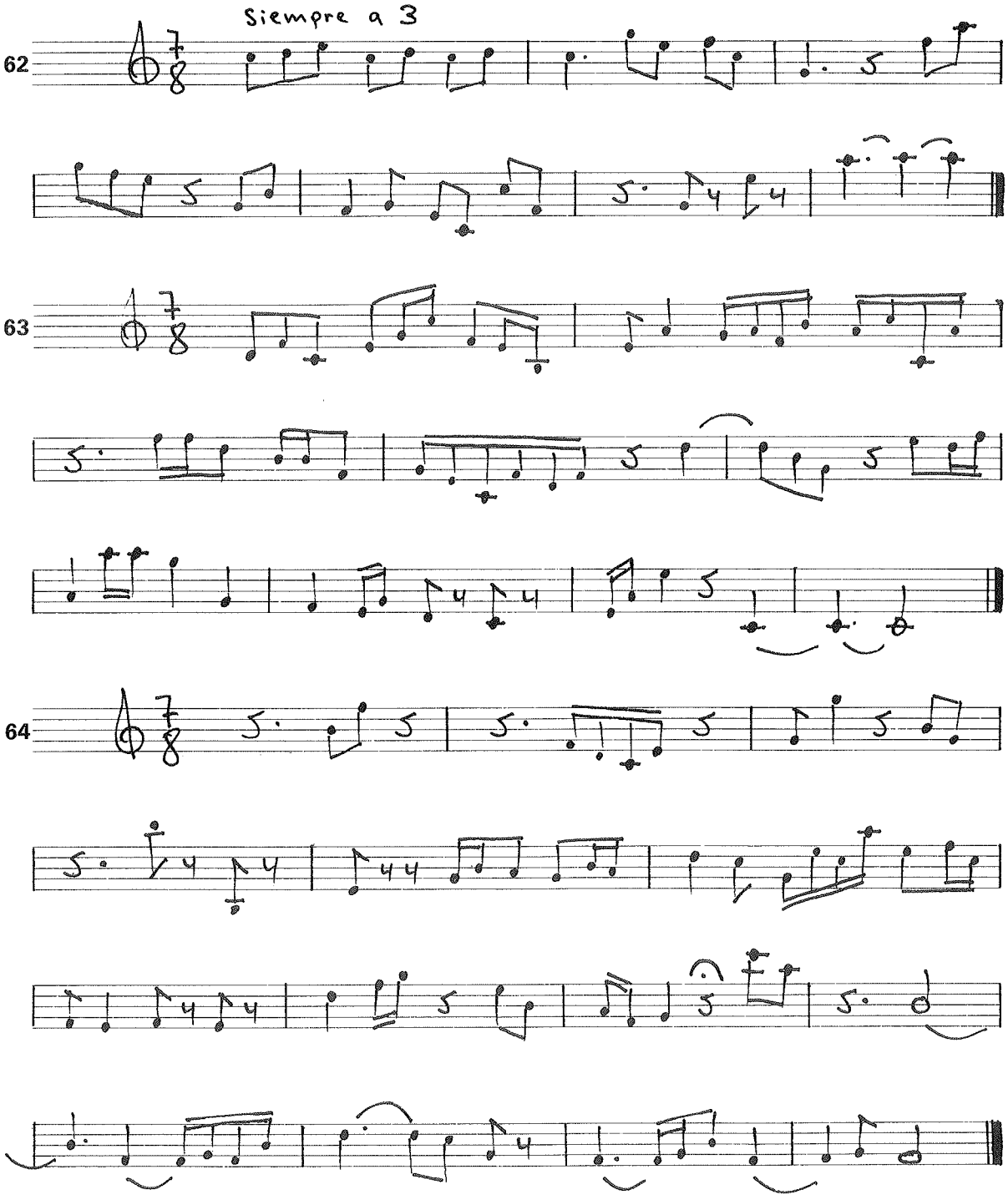

56
57
58

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



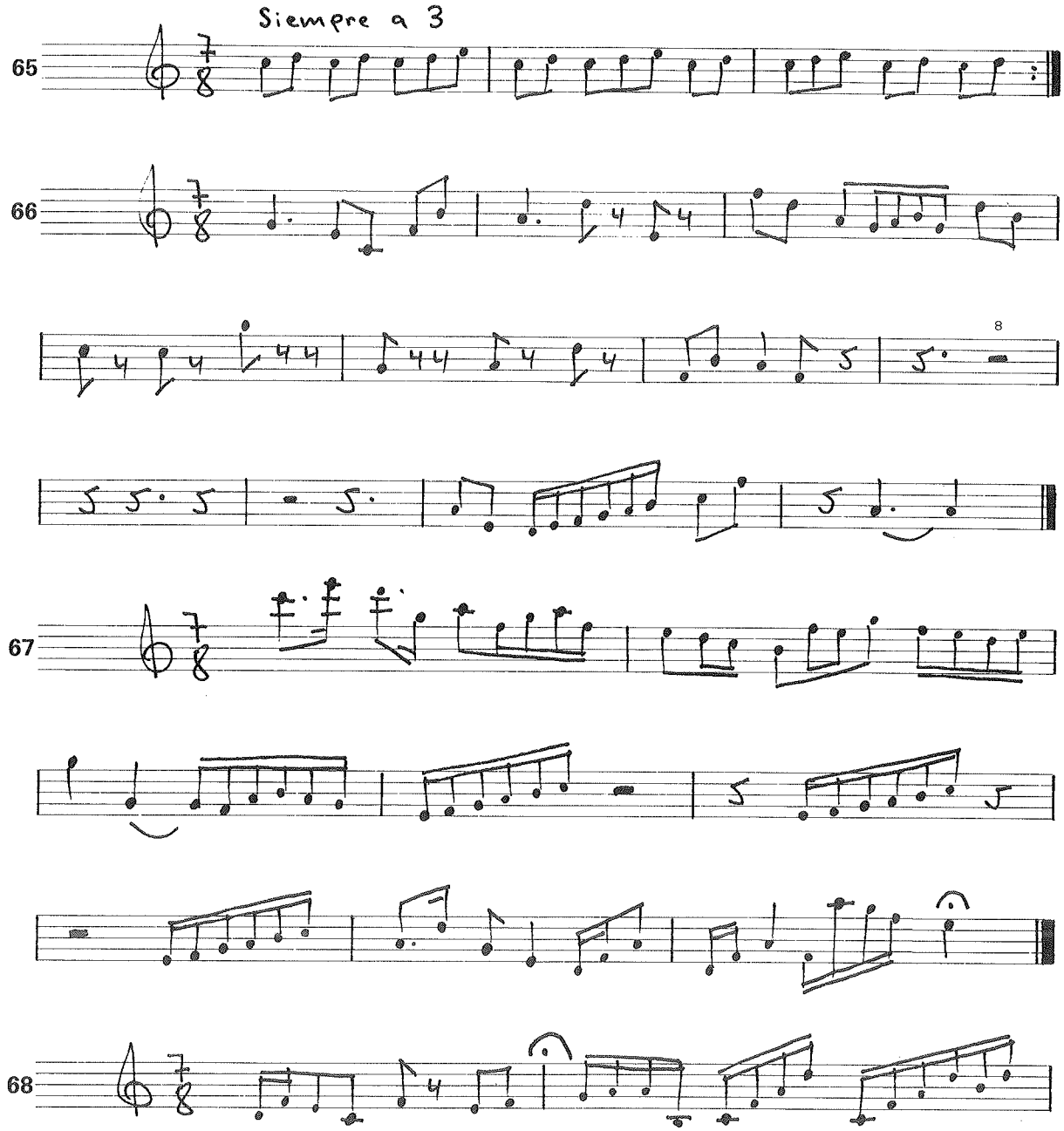


Y por último, practiquemos la combinación 3 + 2 + 2:

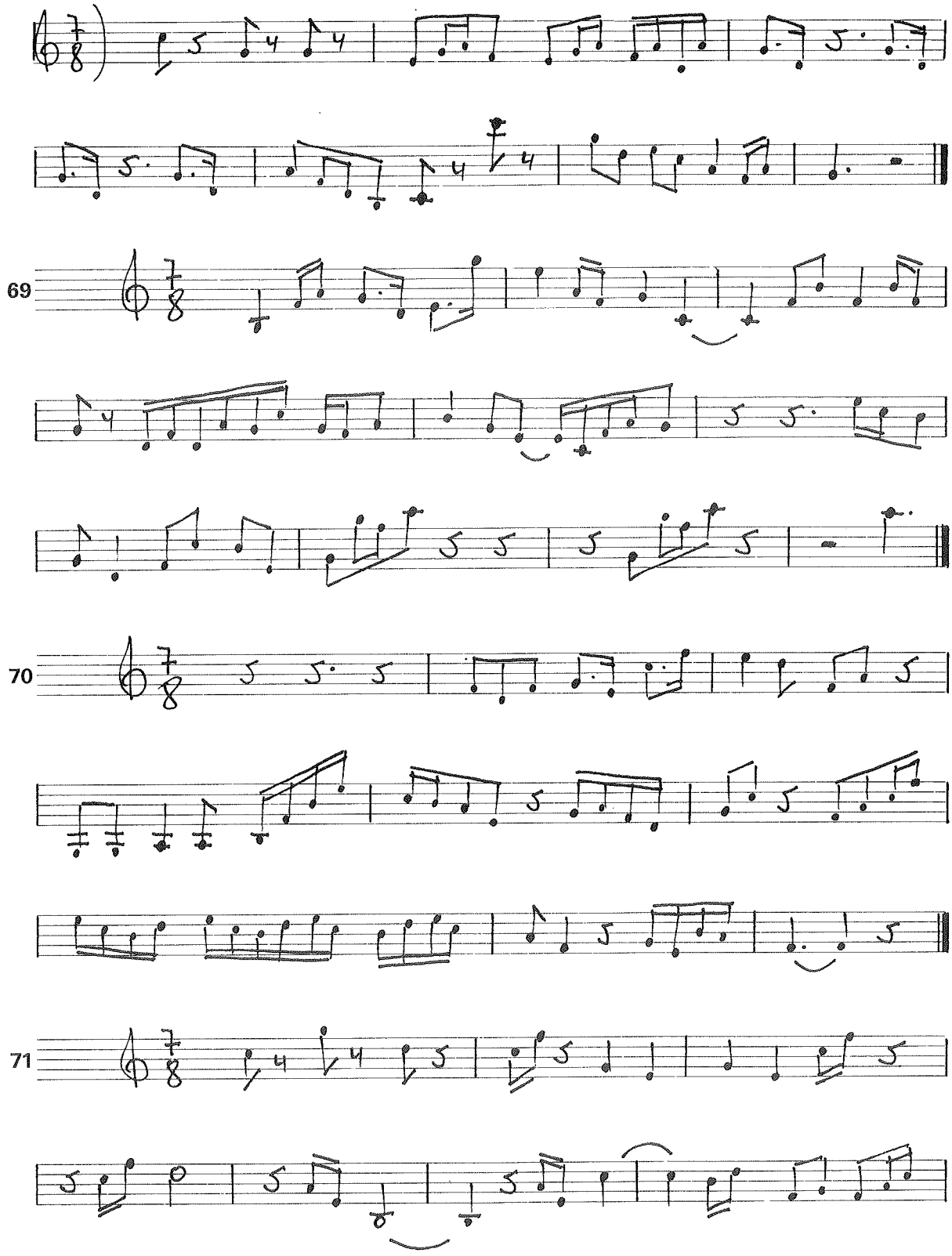


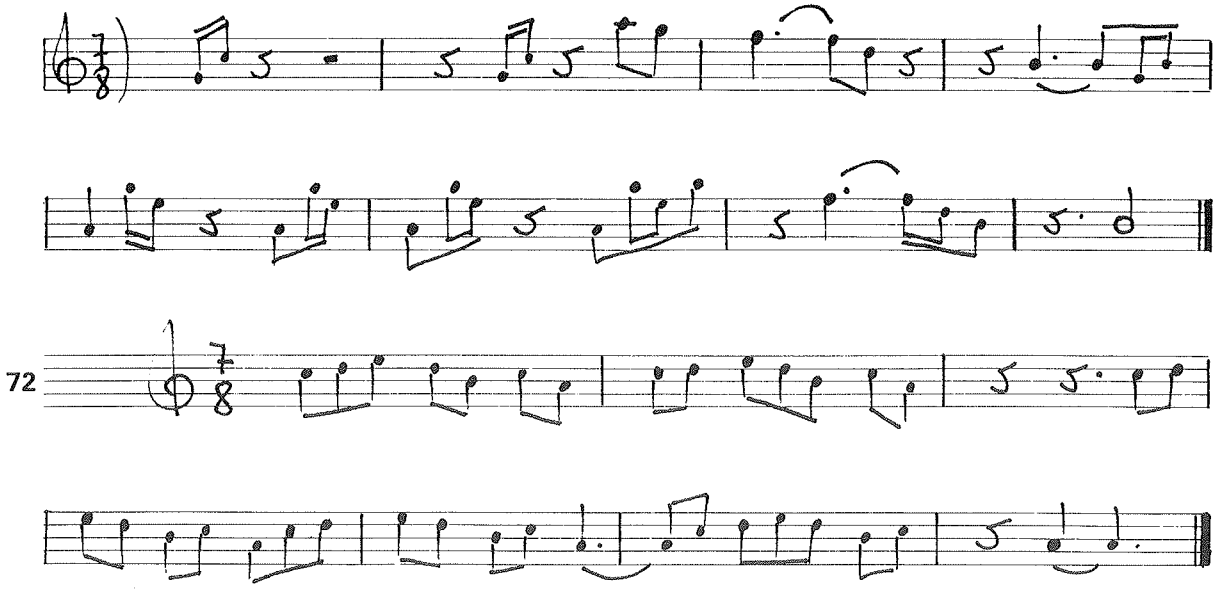
Al igual que hicimos con el 5/8, presentaremos ahora unos cuantos ejercicios en los que las diversas fórmulas del 7/8 están entremezcladas.

Acostúmbrate a ir distinguiendo s 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.



[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.

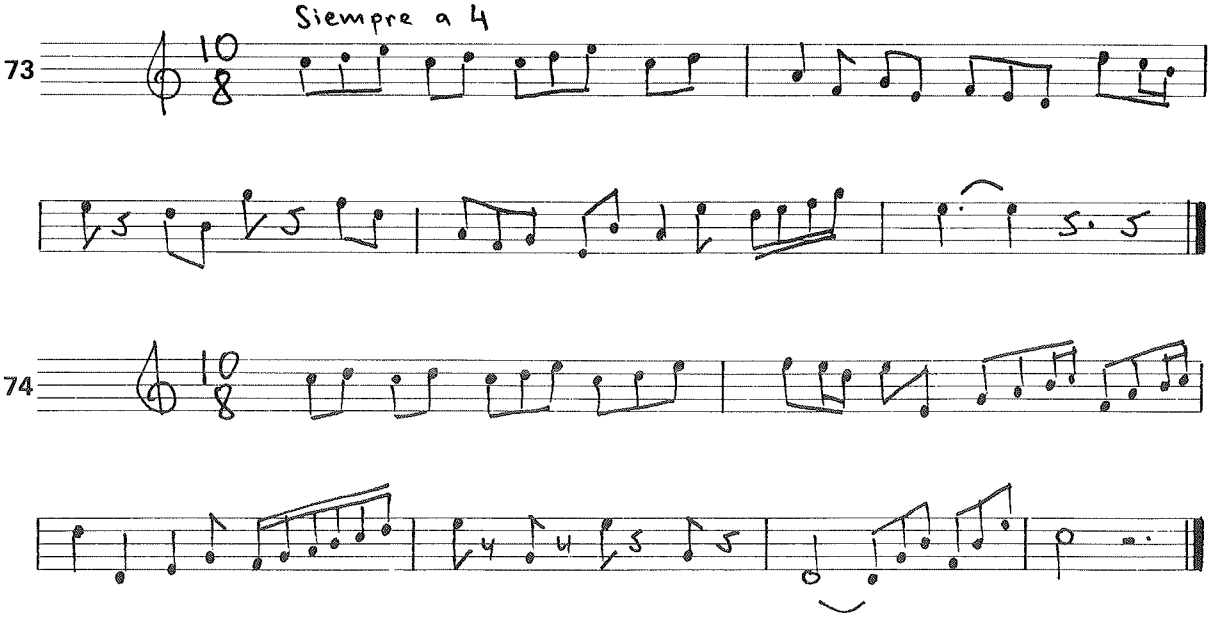

69
70
71



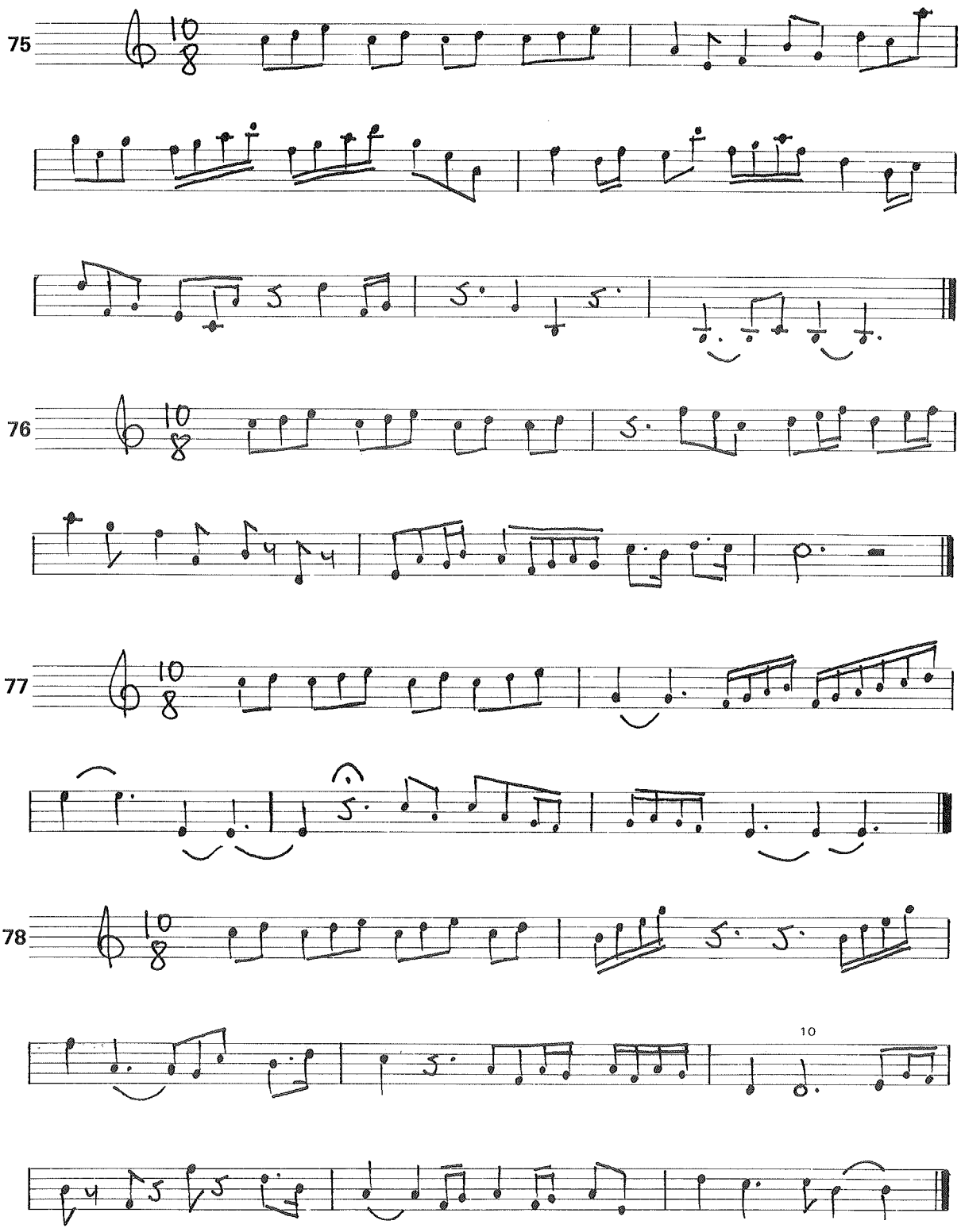
Hasta aquí, nuestro primer trabajo con los compases 5/8 y 7/8. Por supuesto que en estos compases pueden incluirse figuraciones rítmicas mucho más complejas, pero no las trataremos hasta algo más adelante.

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 11/8[9].

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:

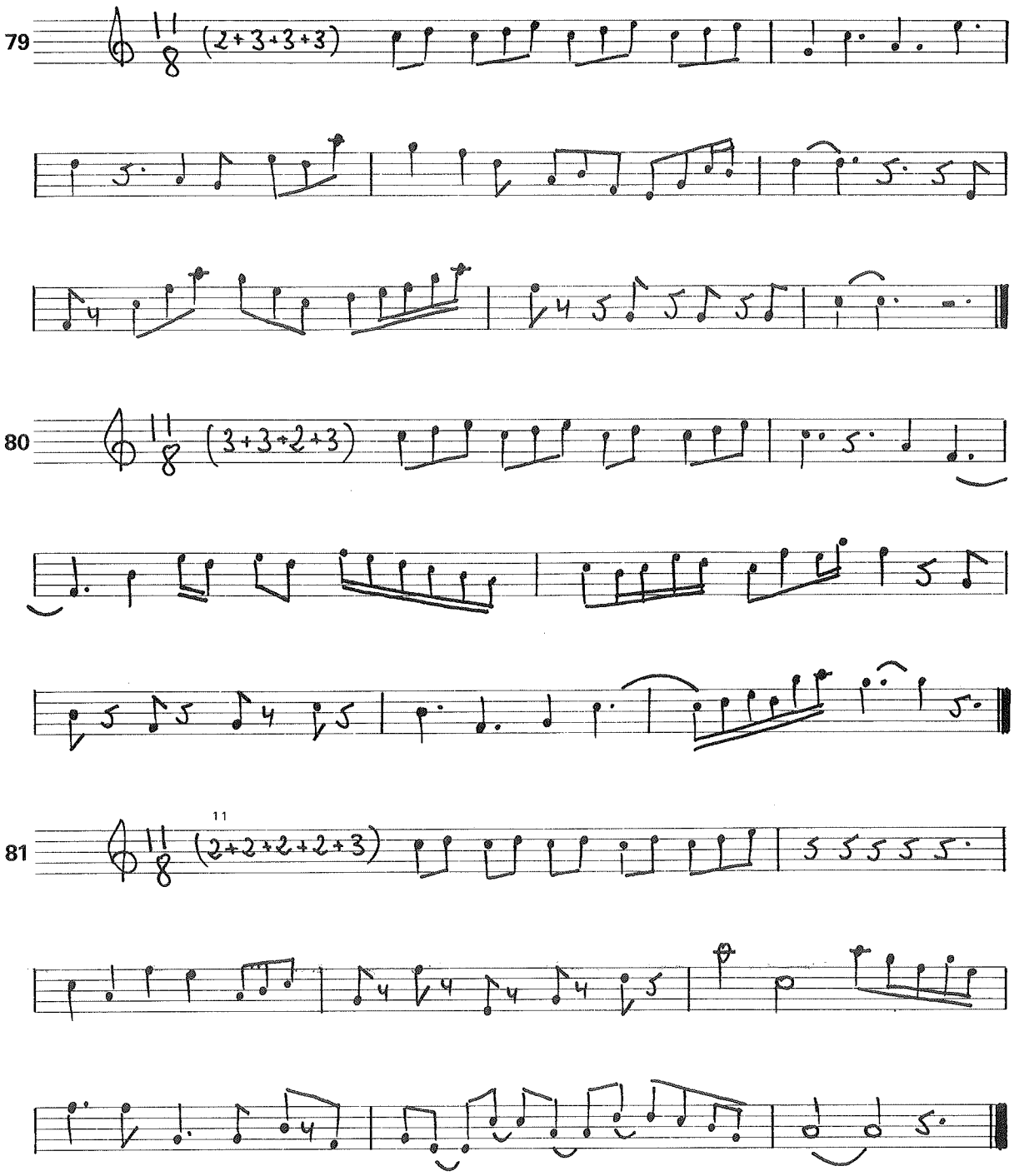


[9] Eventualmente, el 10/8 puede estar tratado como un compás de subdivisión binaria, equivaliendo a un 5/4 medido «a la corchea». En ese supuesto —no muy frecuente, por cierto— no tendría ningún carácter de compás mixto.



[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:

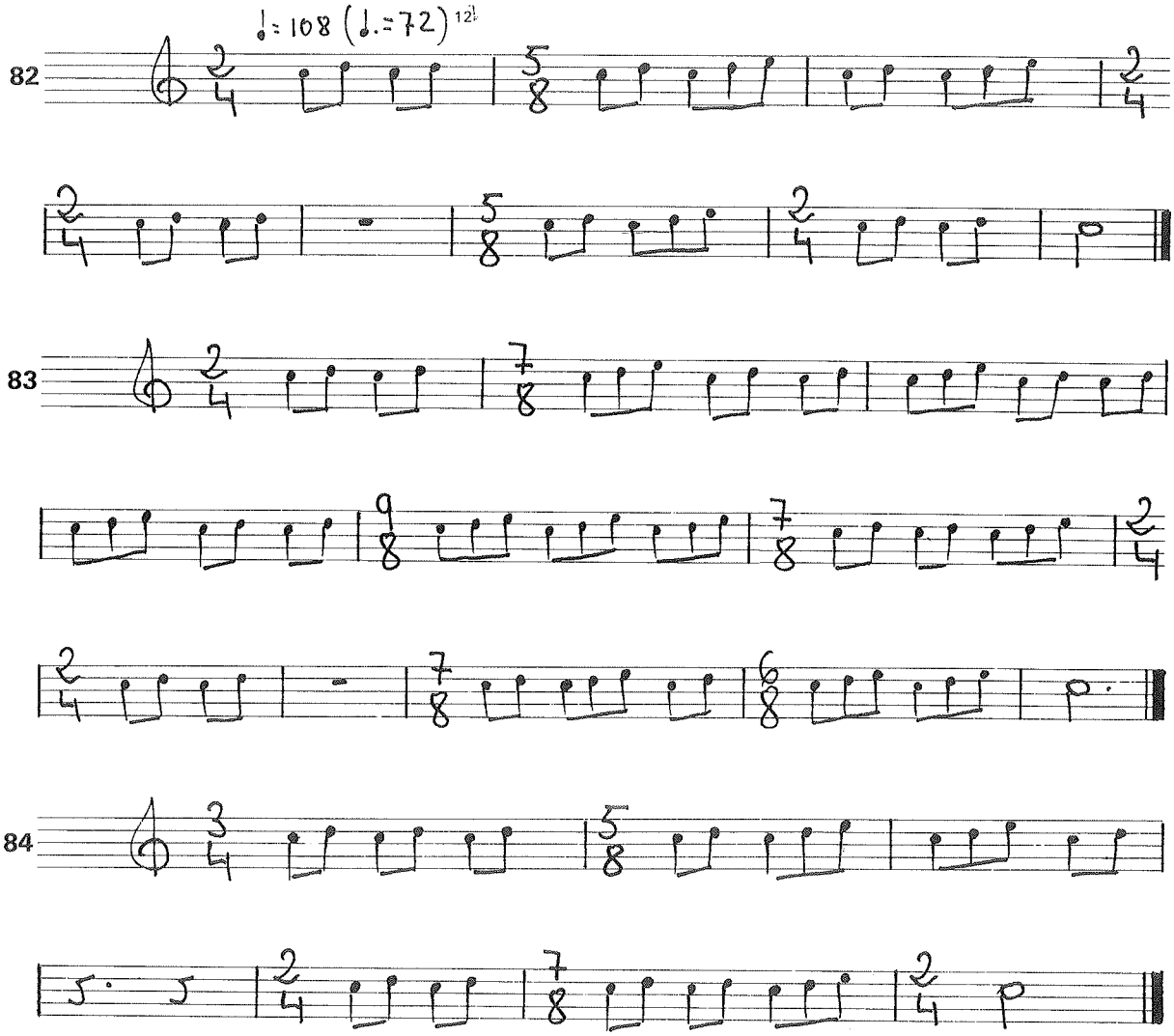


[11] Esta combinación del 11/8 debe marcarse a 5 partes.

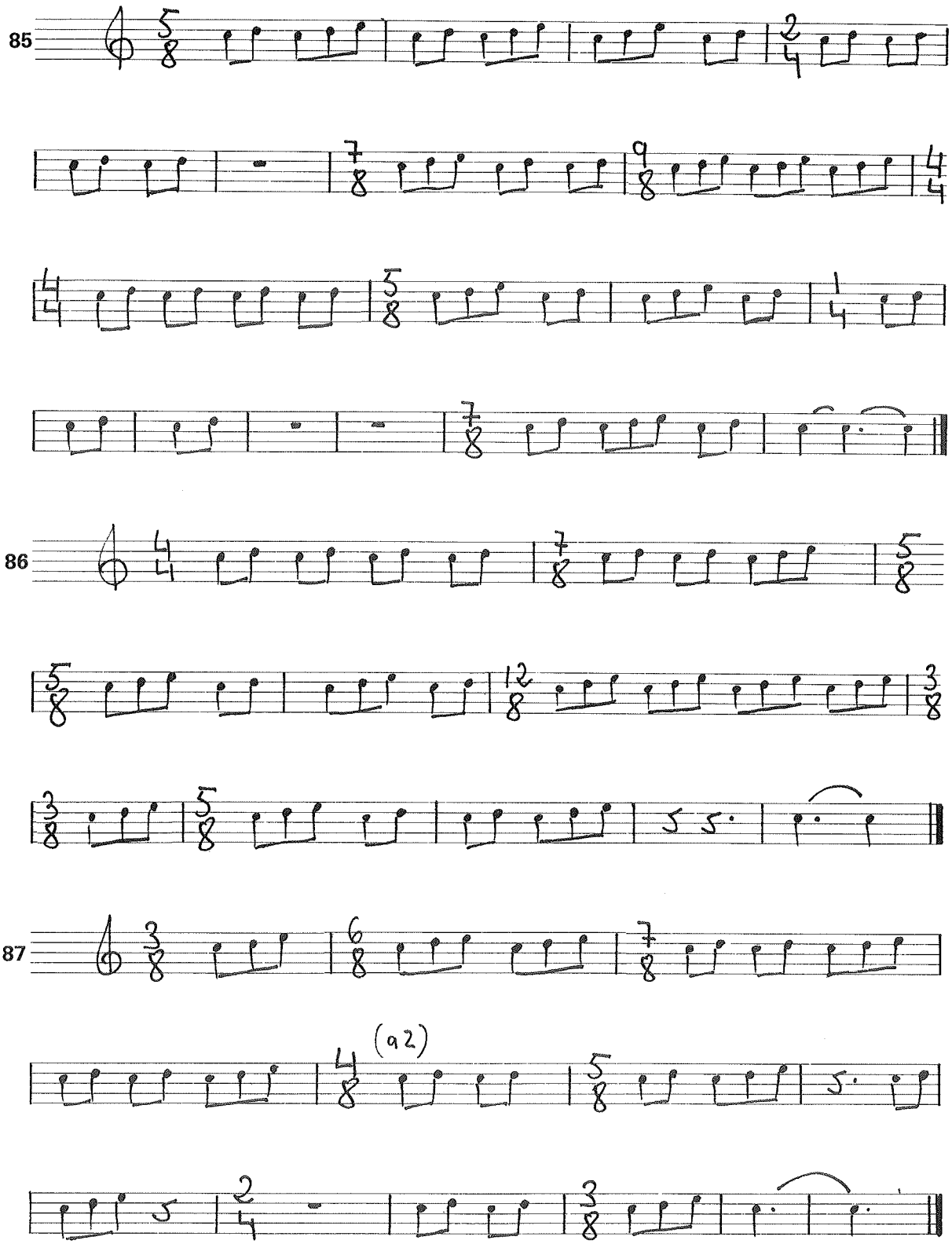
Como decíamos en la presentación de este texto, una de las características más notables de la métrica de nuestro siglo es el cambio constante de tipología de compás, lo que abre a la rítmica ciertas posibilidades insospechadas unas décadas atrás.

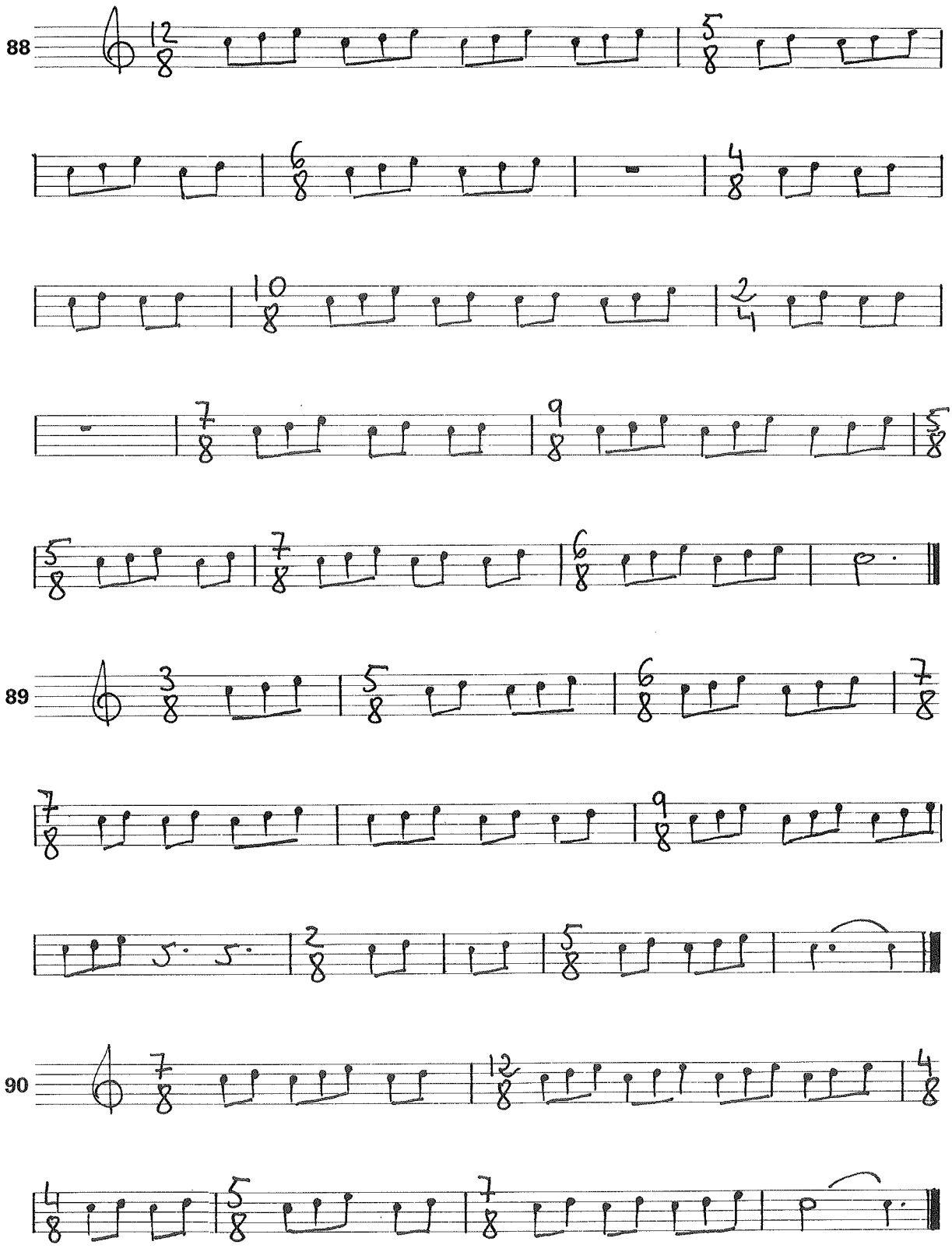
Por esta razón, el cambio frecuente de tipo de compás es algo que no debe presentar al músico actual el más mínimo problema. En cursos anteriores practicamos los posibles cambios de subdivisión binaria a ternaria o viceversa; ahora añadiremos la posibilidad de combinación de estos compases con los compases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

Tal es el objetivo de los siguientes ejercicios. Practícalos 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:**

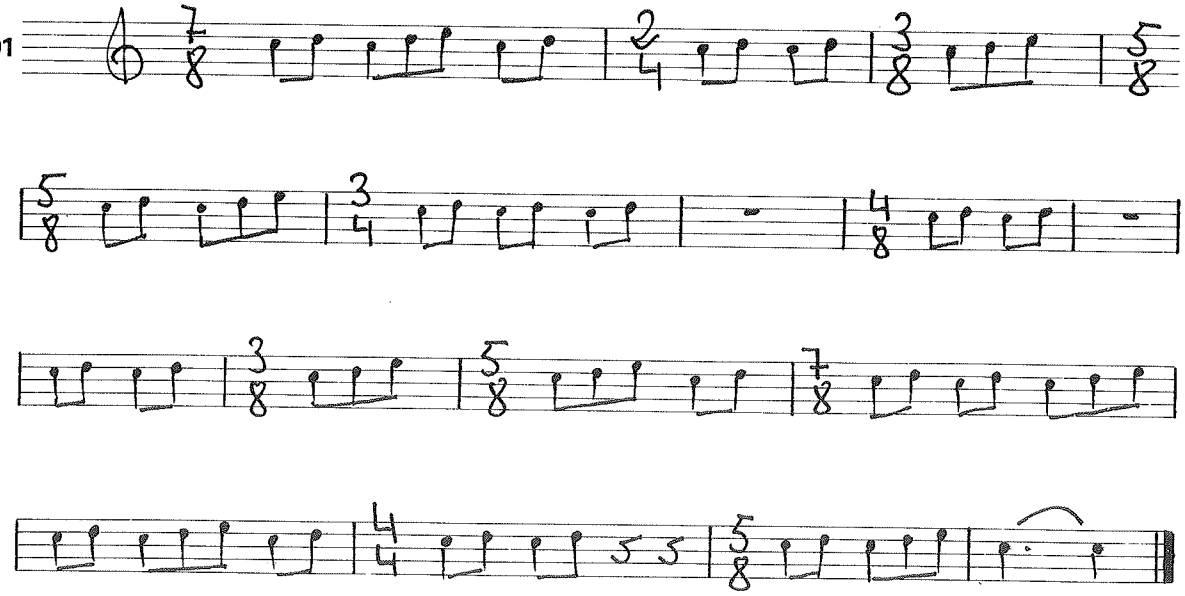


[12] Cuando en un pasaje aparecen tanto compases de subdivisión binaria como ternaria (o compases mixtos), es muy frecuente que la velocidad metronómica venga referida a ambas unidades de medida; en este caso concreto, a la negra y a la negra con puntillo. (Esta velocidad aproximada debe mantenerse para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


85
86
87
(a2)


88
89
90

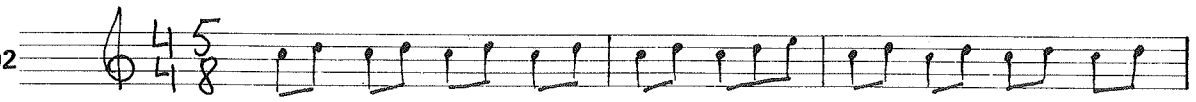
91

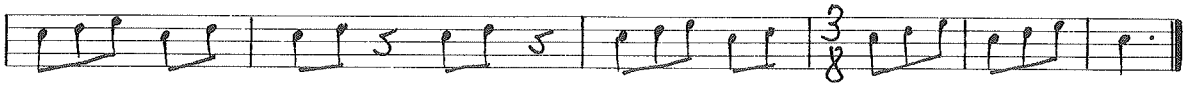


Atención ahora a los ejercicios que siguen: presentan una forma de indicar los compases que, aunque no es muy clara, podrás encontrar ocasionalmente en ciertos compositores. Como verás, consiste en anunciar al comienzo del discurso musical cuál va a ser la sucesión de compases a seguir, y que, claro está, se repetira 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.

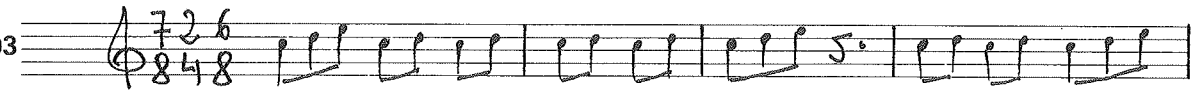
No incluimos más ejercicios de este tipo porque su comprensión no presenta ningún problema y no es, además, un método asiduamente utilizado en el período que estamos tratando; ello unido a que, como comprobarás, no es un método muy cómodo de lectura. En el libro IV A tienes ampliados algunos aspectos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

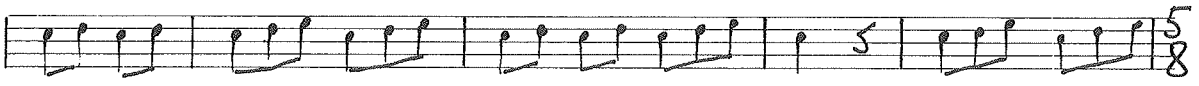
92

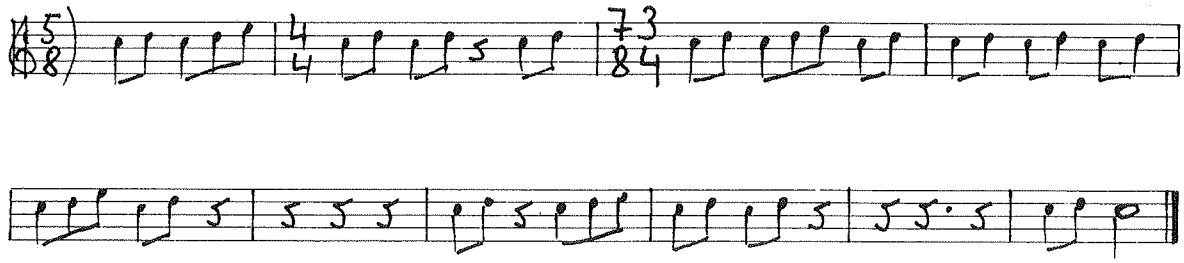




93

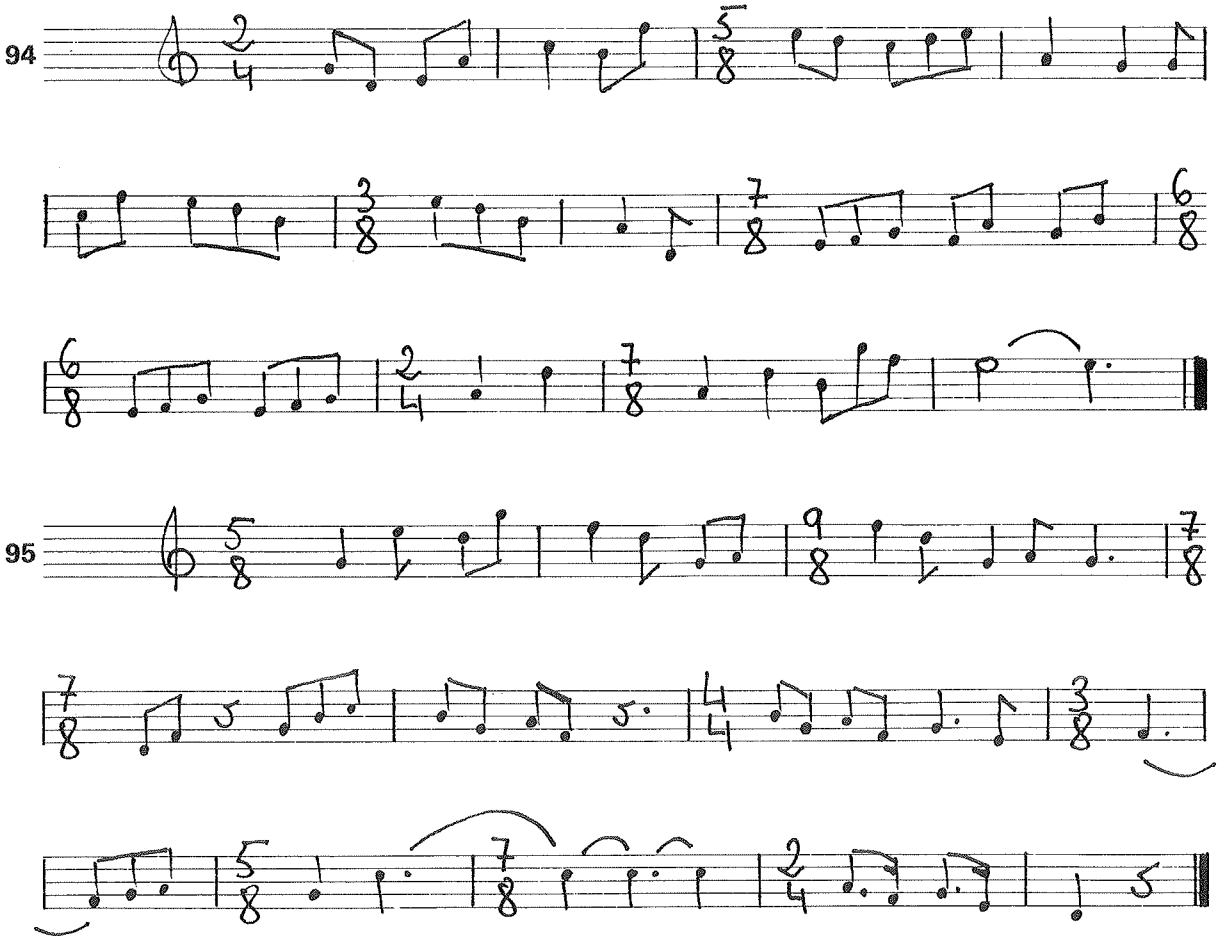


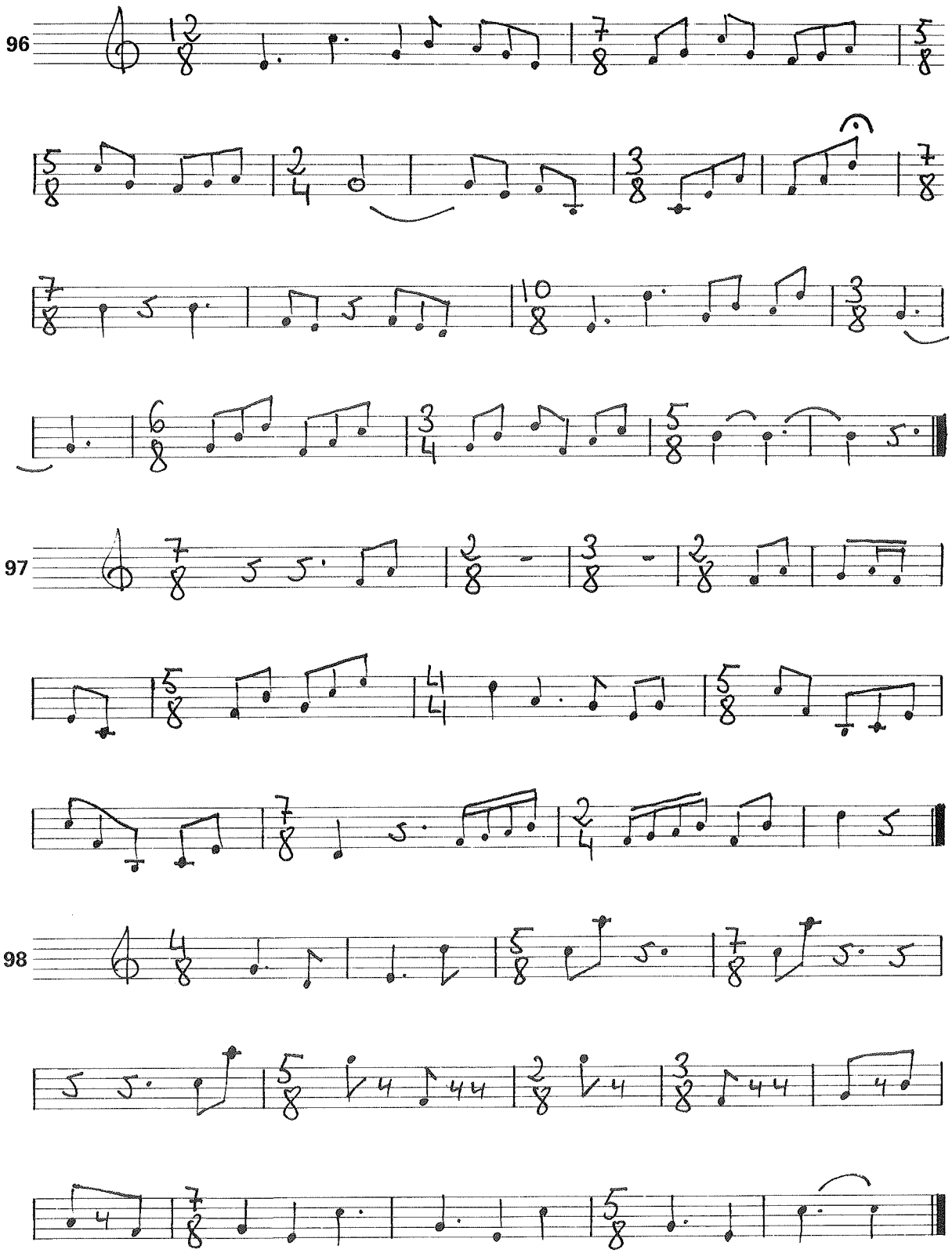


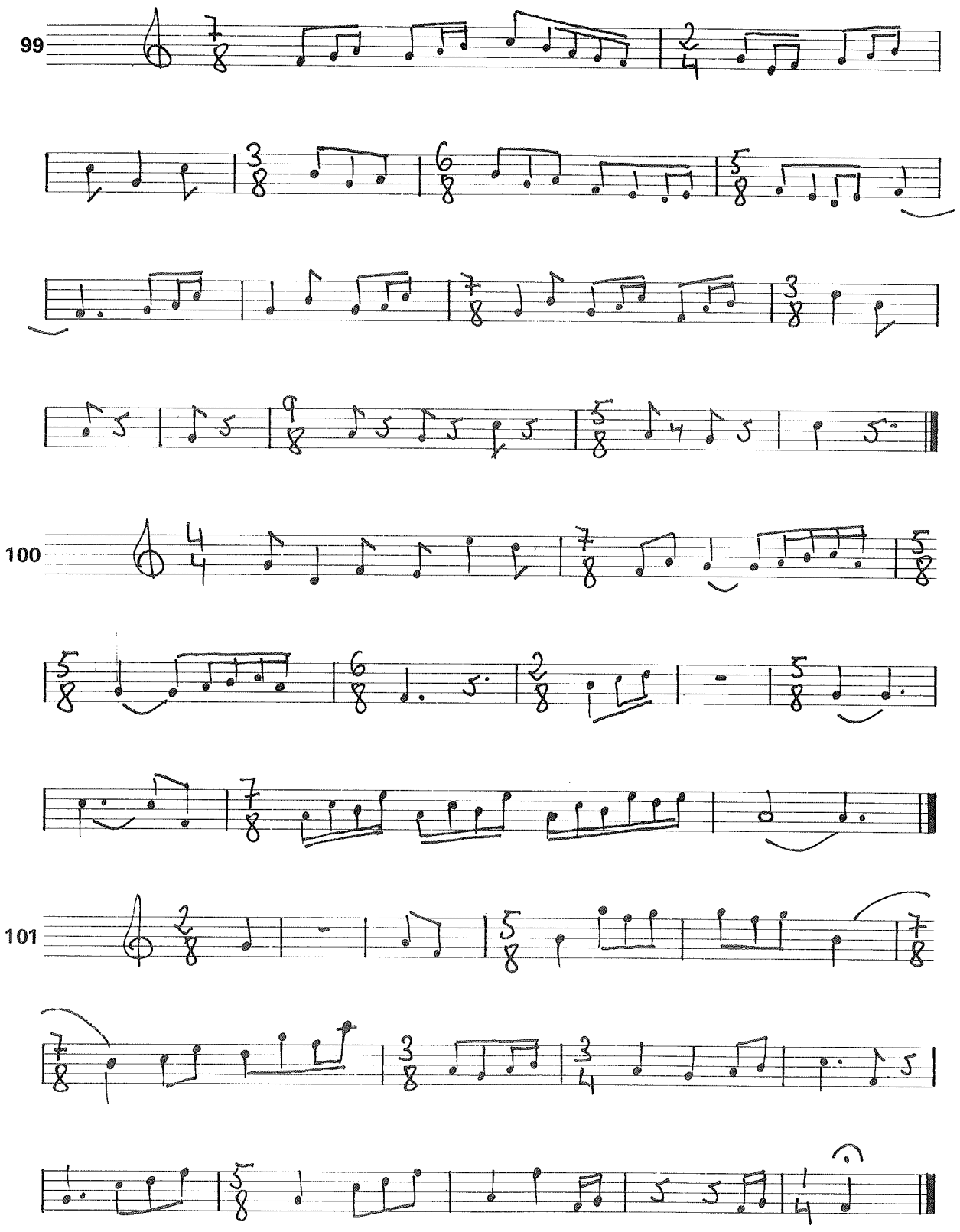


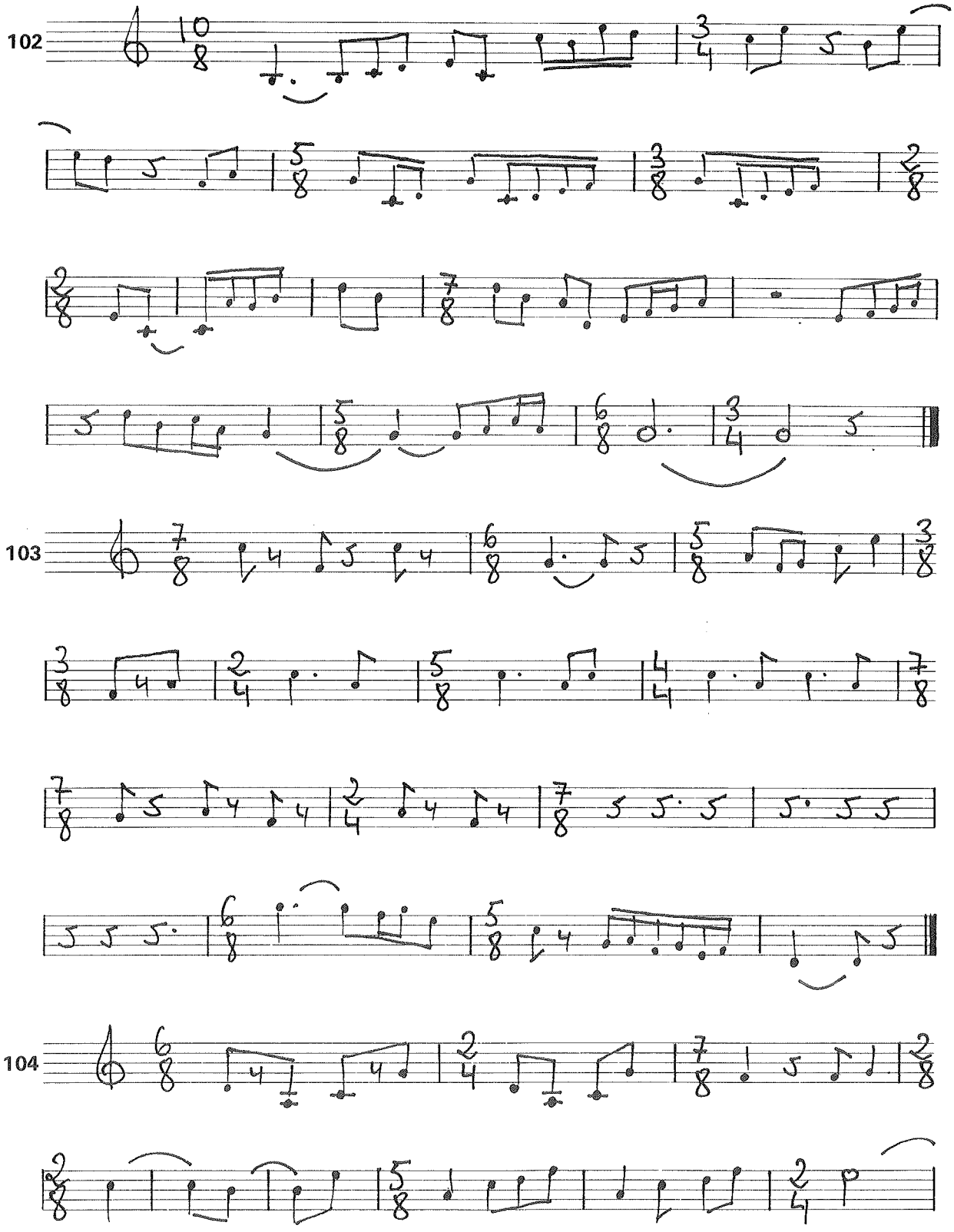
Practicados ya estos cambios esquemáticamente en figuraciones de corcheas, los trabajaremos a continuación ya con diversas figuraciones y saltos interválicos, pero sin emplear ningún tipo de grupo especial.

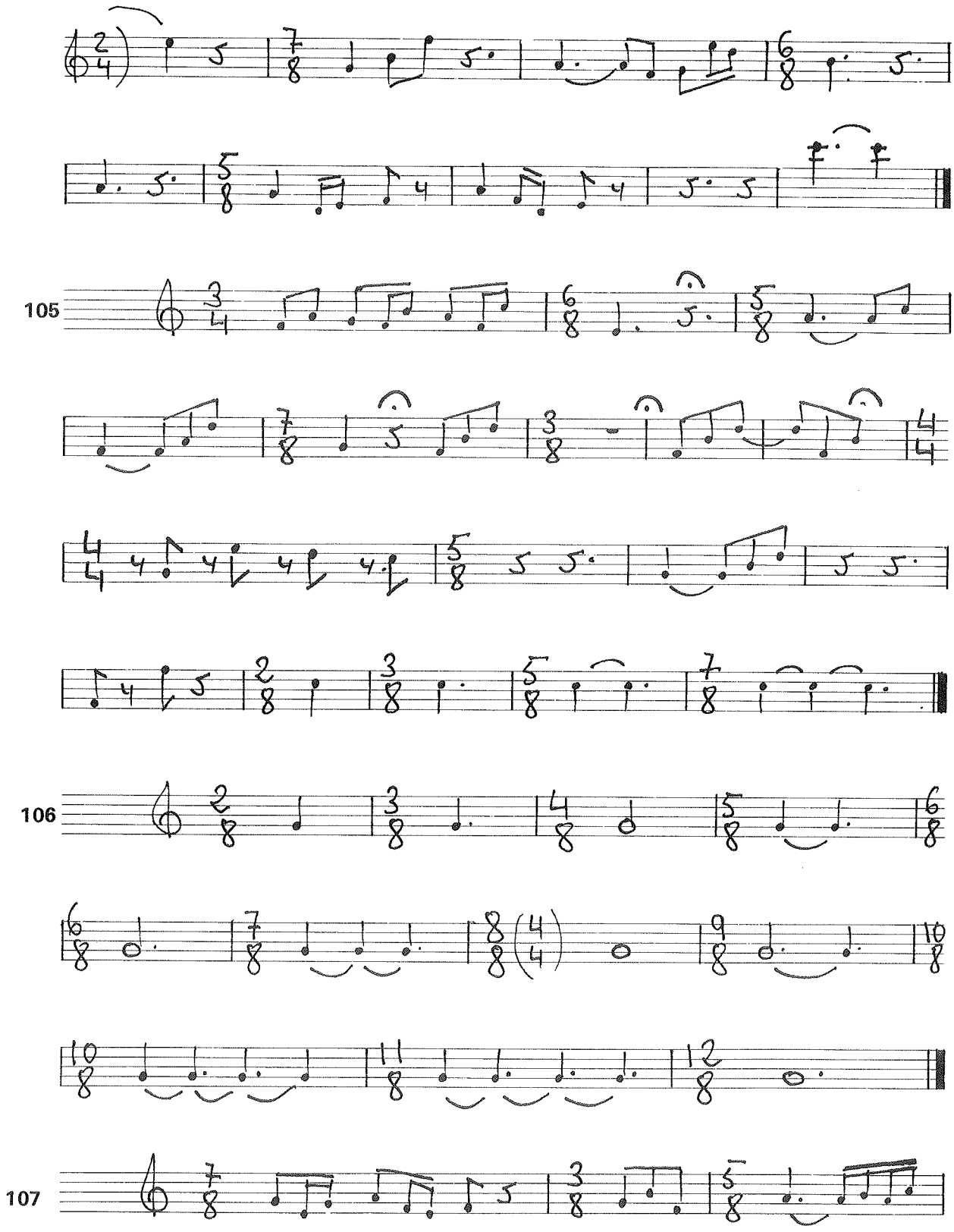
Insistimos en que este capítulo de los cambios de compás es importantísimo. Por eso no dudamos en dar a este tema todo el número de ejercicios y profundidad que su importancia requiere, aunque aparentemente pueda parecer excesivamente extenso:

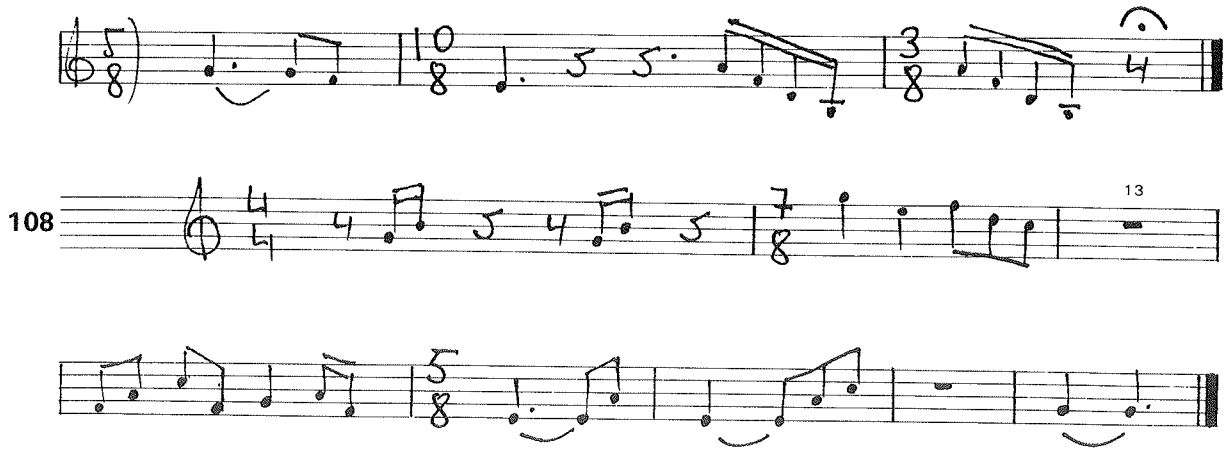



96
97
98


99
100
101


102
103
104

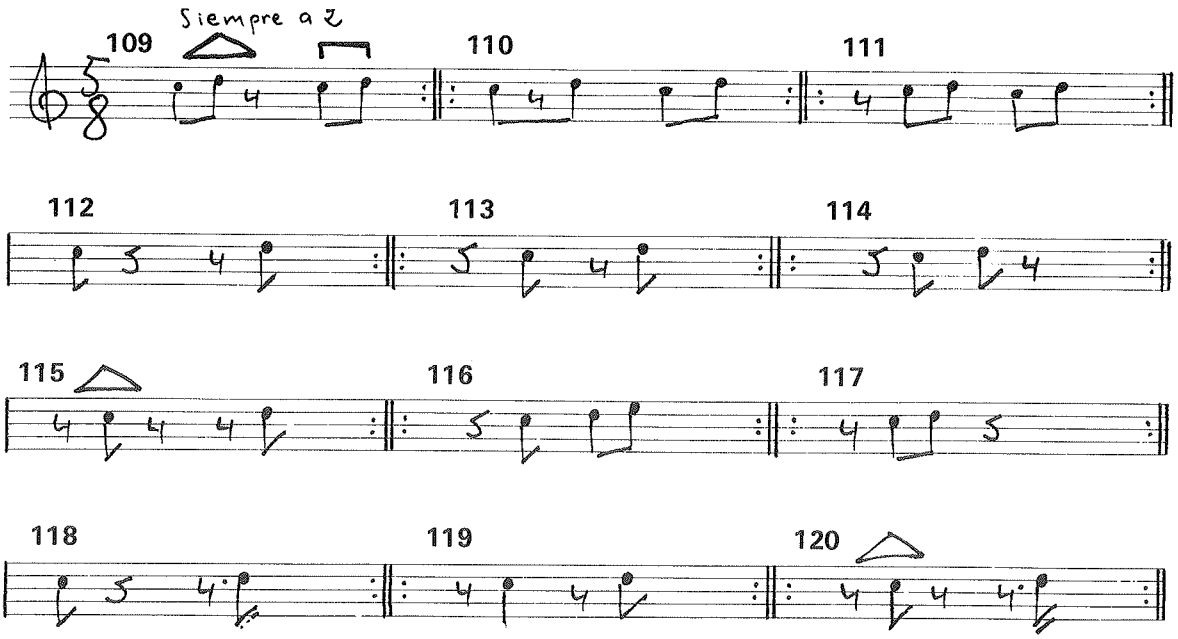

105
106
107



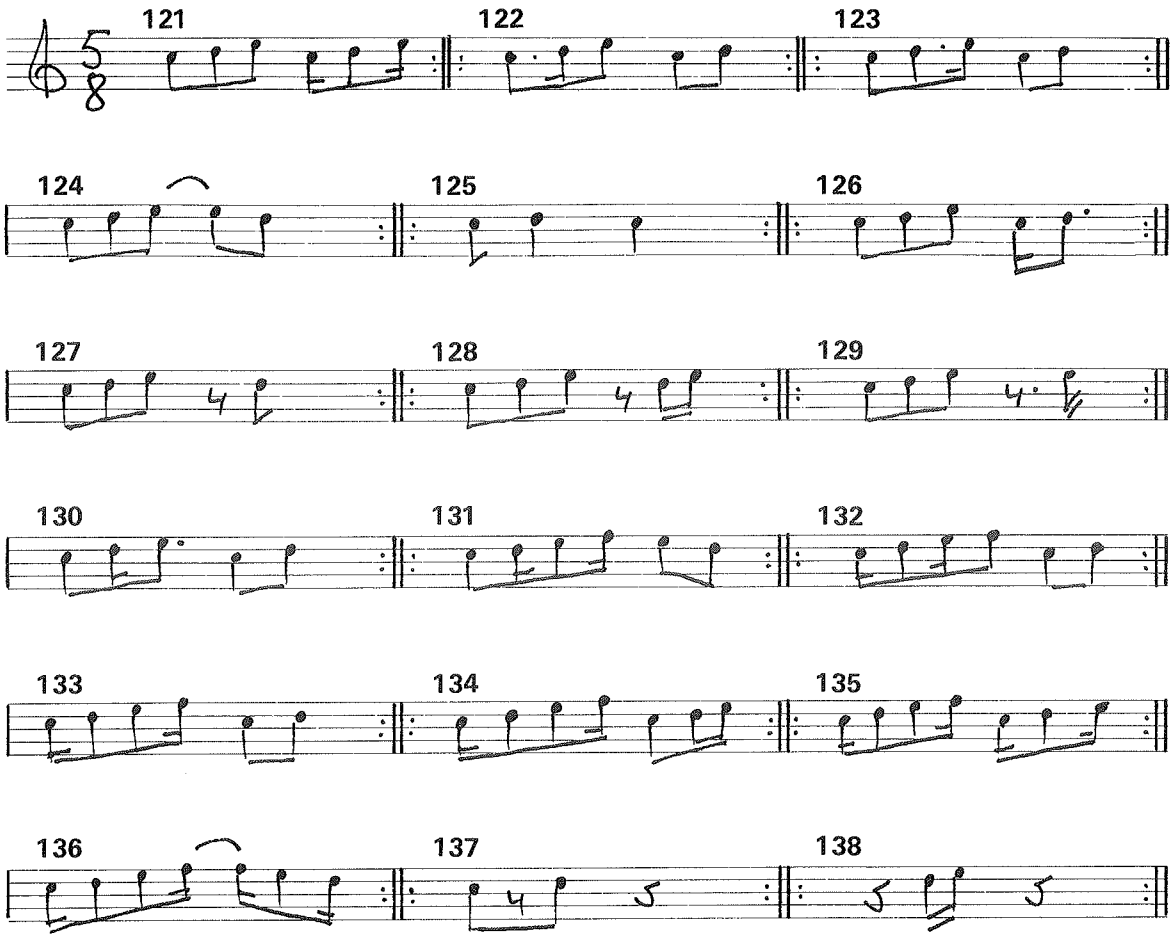
Volvamos a la práctica concreta de los compases 5/8 y 7/8. Páginas atrás tuvimos ocasión de familiarizarnos con ellos a través de ejercicios con figuraciones bastante sencillas. Pero, como decíamos allí, son muchas más las posibilidades rítmicas que estos compases ofrecen que las expuestas en aquellos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

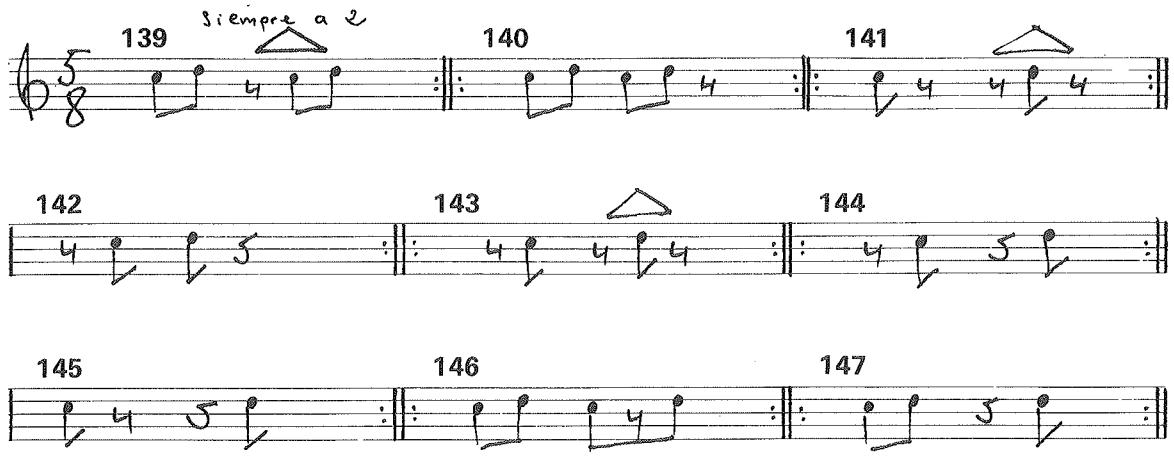
Estos primeros ejemplos están escritos en 5/8 con la fórmula 3 + 2:

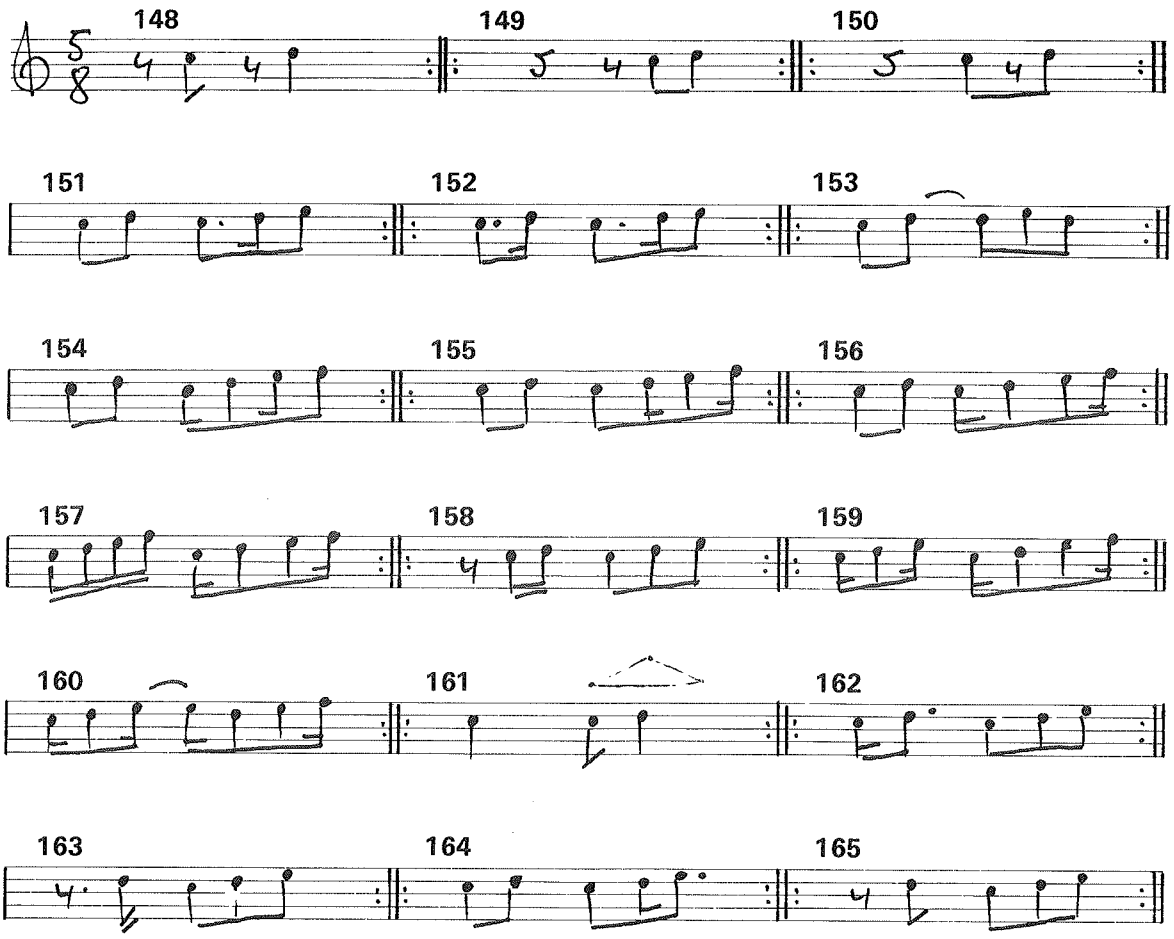


[13] Cuando, en casos como éste, aparece un compás mixto en silencio, sin especificar orden de partes, es porque tal orden es indiferente: se trataría simplemente —en este caso concreto— de 7 corcheas en silencio que, por simple convención, marcaríamos igual que el compás anterior. Lo mismo —en 5/8—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



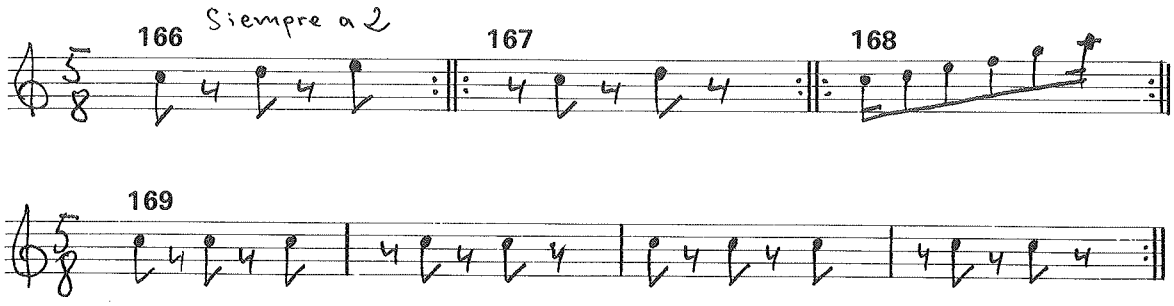
Seguimos en compás de 5/8, pero ahora con la combinación 2 + 3. Insistimos en que no debes pasar a un nuevo ejercicio sin hacer repetido cíclicamente el anterior cuantas veces sean necesarias para su perfecto dominio:



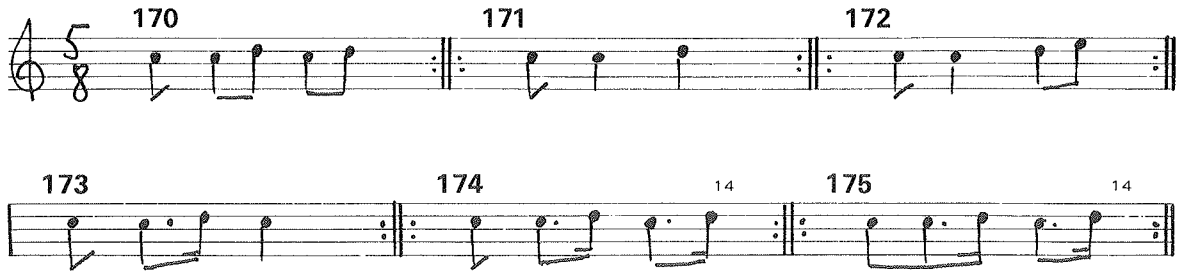


En cierto tipo de figuraciones en compases mixtos, el resultado ha de ser el mismo sea cual fuere la combinación de partes que utilicemos. Es el caso de los siguientes ejemplos en 5/8. Atención al ejercicio 169, que nos abre las puertas de un tipo de rítmica muy característico, que desarrollaremos dentro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

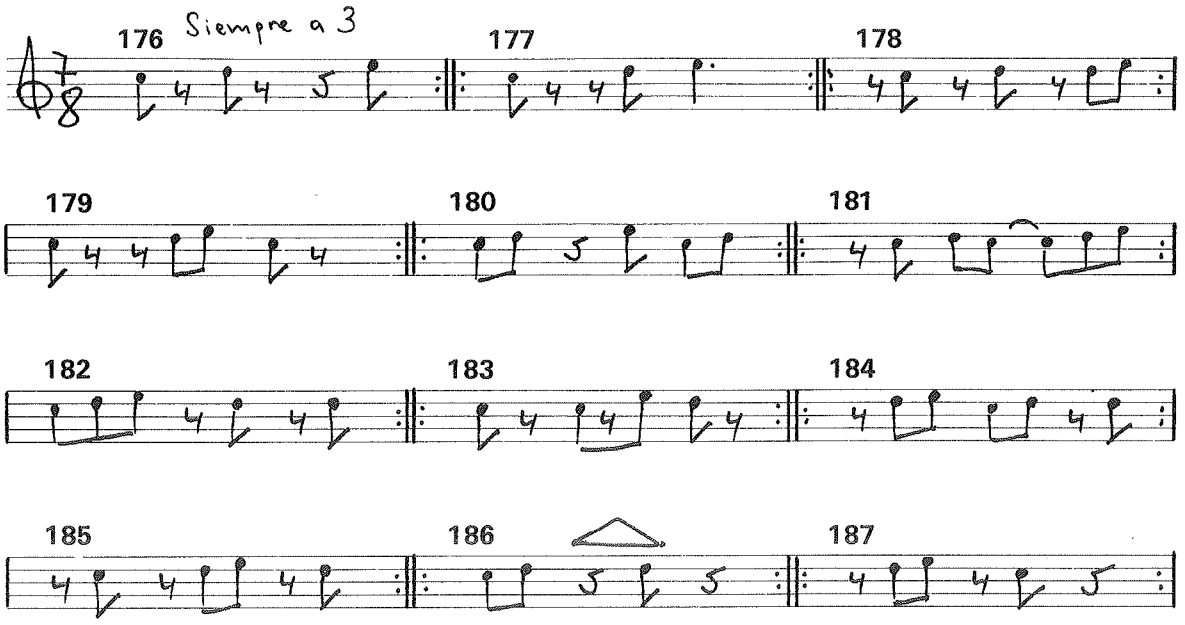
Marca, pues, los siguientes ejercicios siempre a 2 partes, utilizando la combinación que te parezca más oportuna.



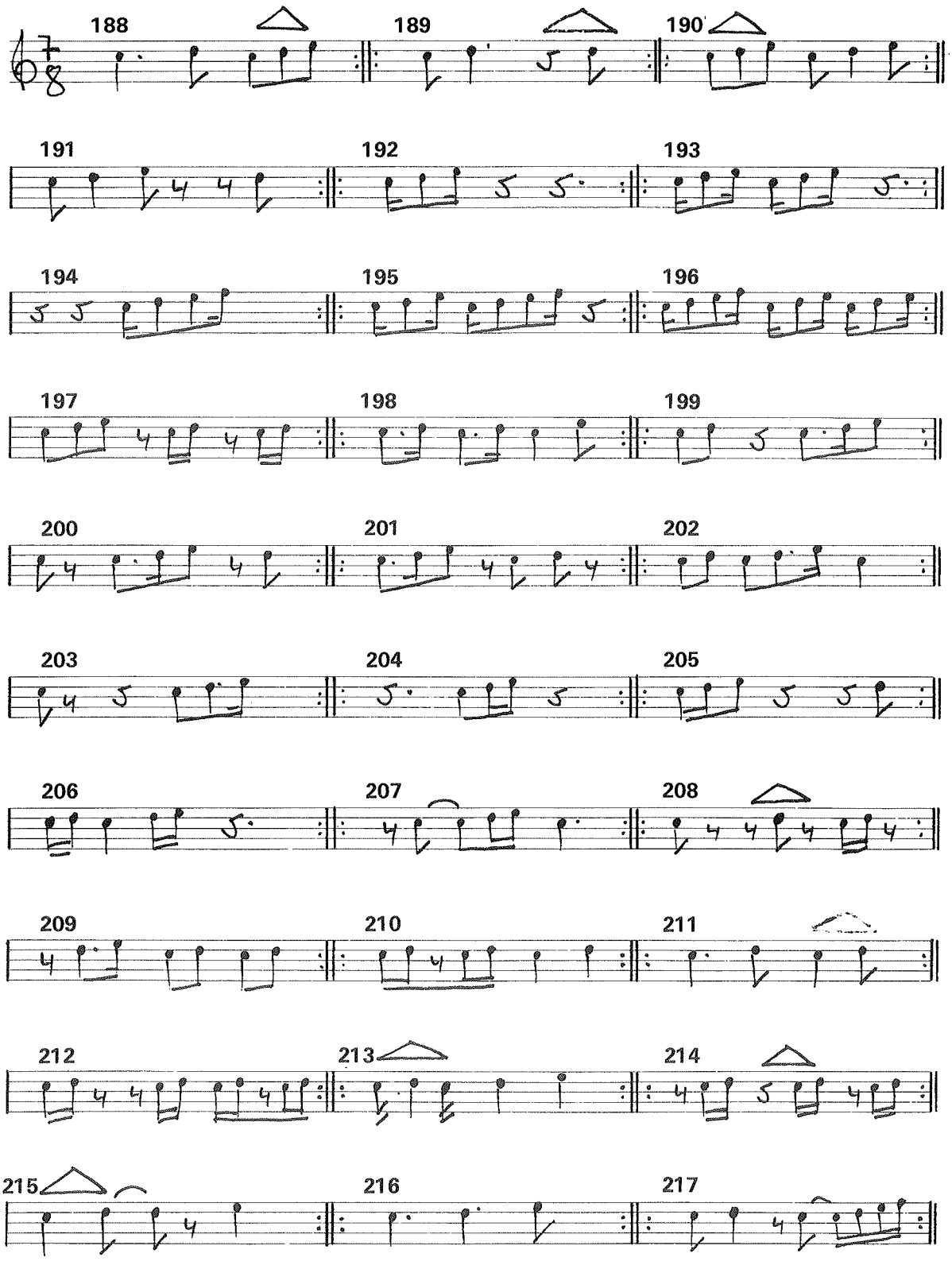
Una novedad importante se nos presenta en los siguientes seis ejercicios: la posibilidad de marcar el 5/8 no a 2 partes, sino a 3. Esta posibilidad —que se presenta como caso más notable en el ritmo de «zortziko», característico del folklore vasco— la tienes comentada en el capítulo «compases mixtos» 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:

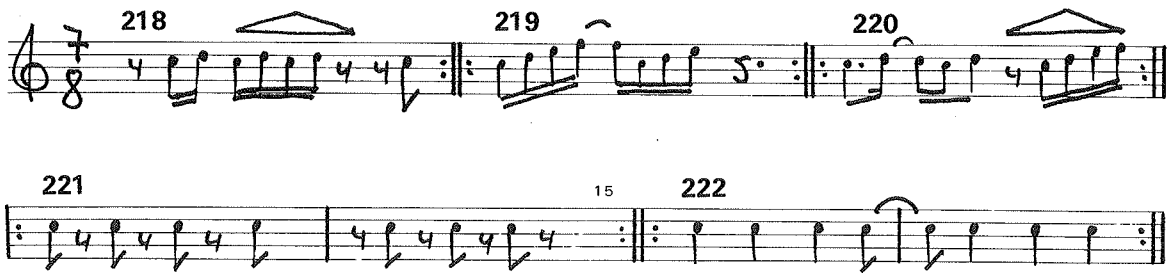


Volvamos de nuevo al 7/8 para practicar también algunas figuraciones características no presentadas en la primera serie de ejercicios en este compás. Entremezclamos ejemplos de las tres combinaciones principales que admite este compás, con el fin de que te acostumbres tú mismo a distinguir unas de otras. 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:

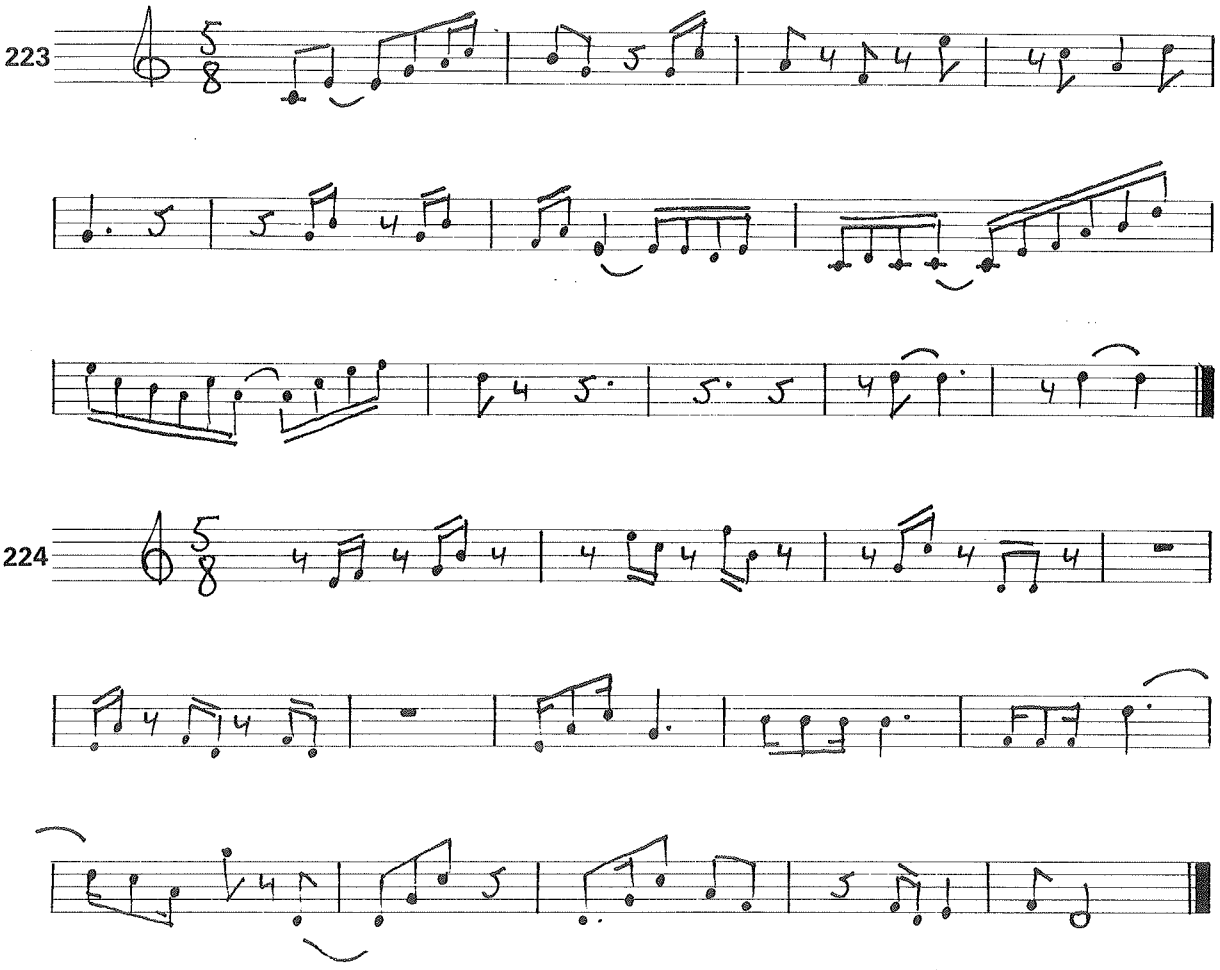


[14] Los dos compases señalados con «14» son iguales, aunque el barrado de las corcheas sea diferente. Se utilizan indistintamente ambas escrituras, aunque la primera sugiere más claramente la fórmula 1 + 2 + 2.

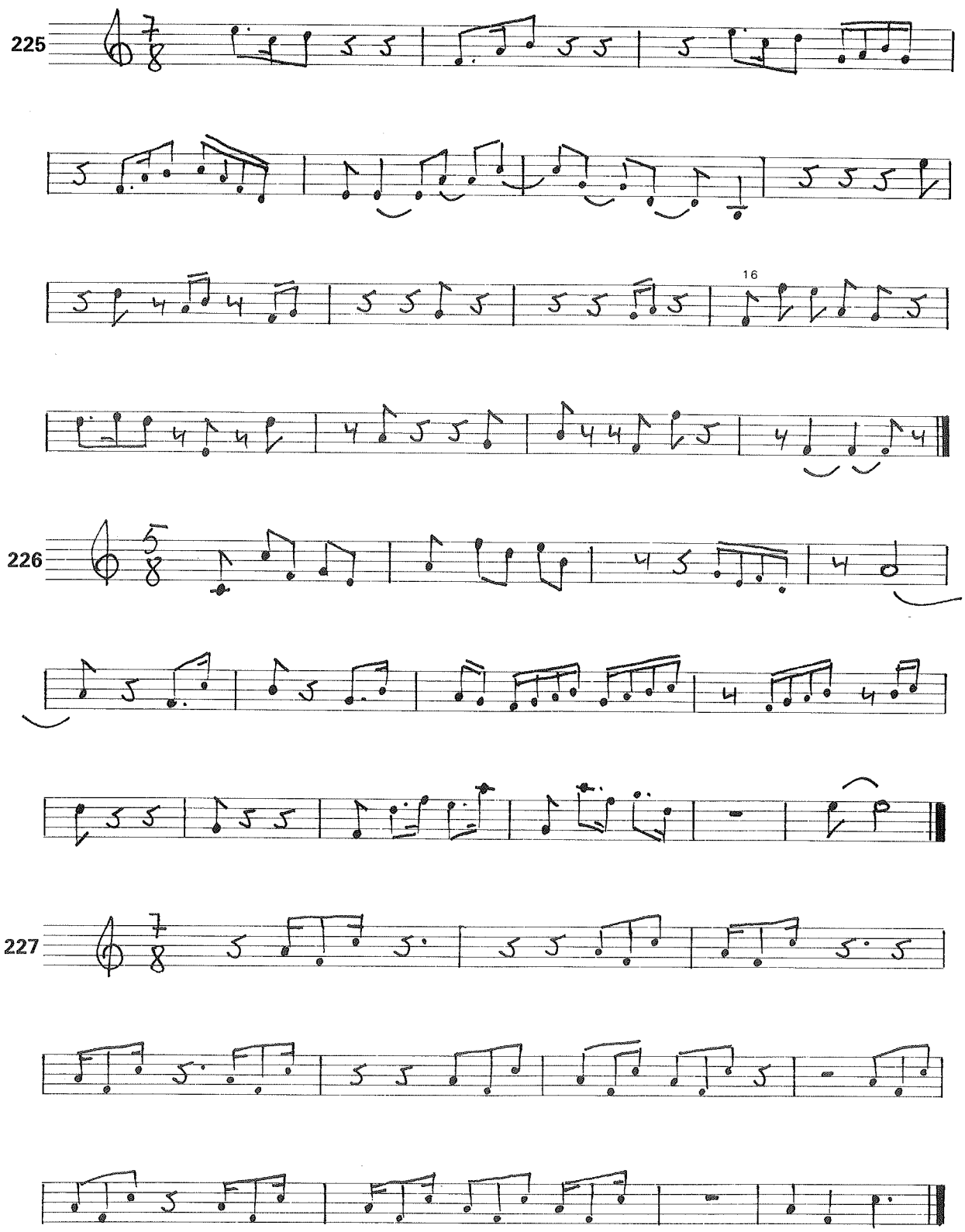

188
189
190
191
192
193
194
195
196
197
198
199
200
201
202
203
204
205
206
207
208
209
210
211
212
213
214
215
216
217



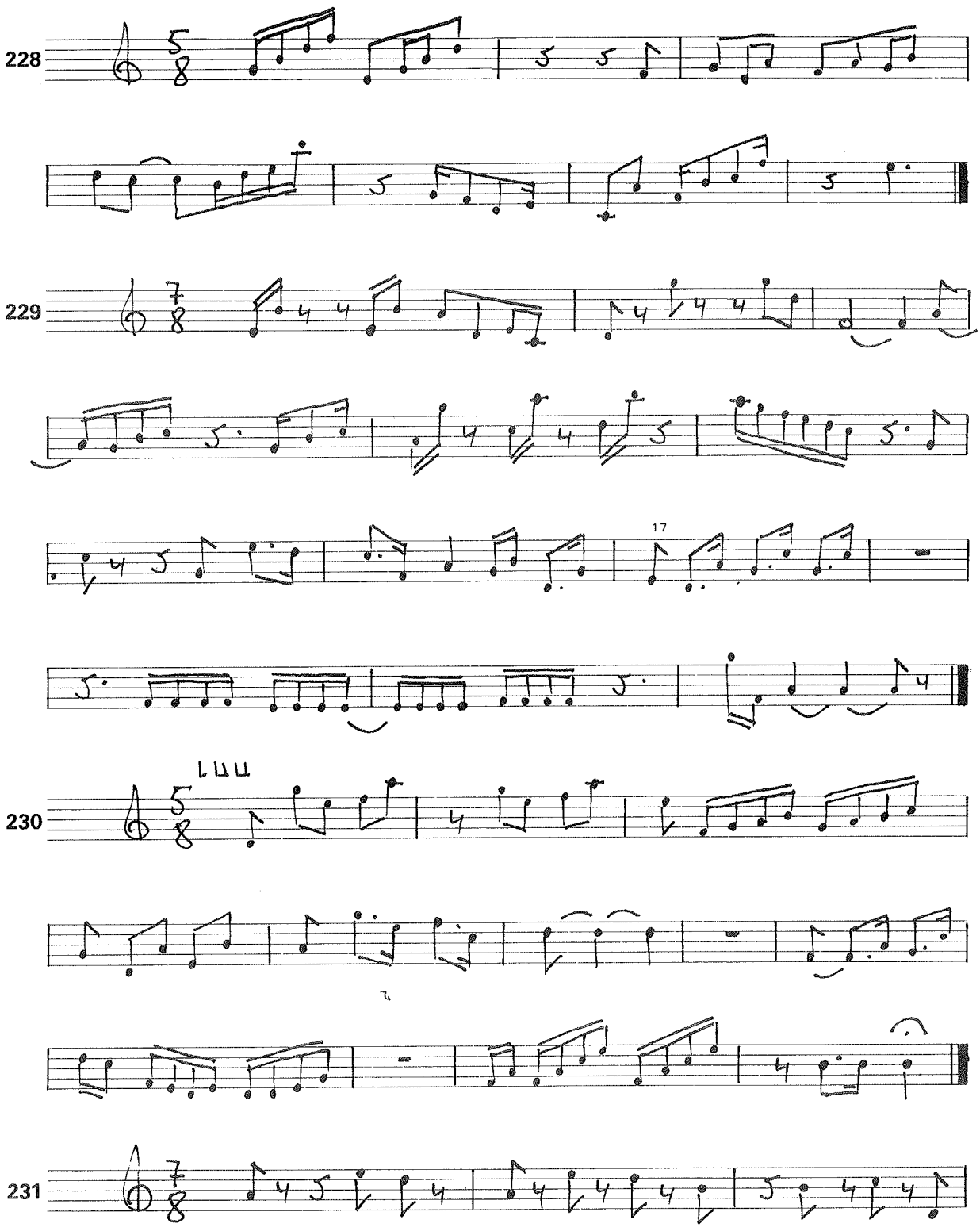
Como resumen de toda esta sección precedente, incluimos a continuación una amplia serie de ejercicios en 5/8 y 7/8 incluyendo las fórmulas rítmicas que acabamos de ver aisladamente. Las diversas combinaciones de cada ejercicio están entremezcladas para que te acostumbres a cambiar de fórmula sin ningún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



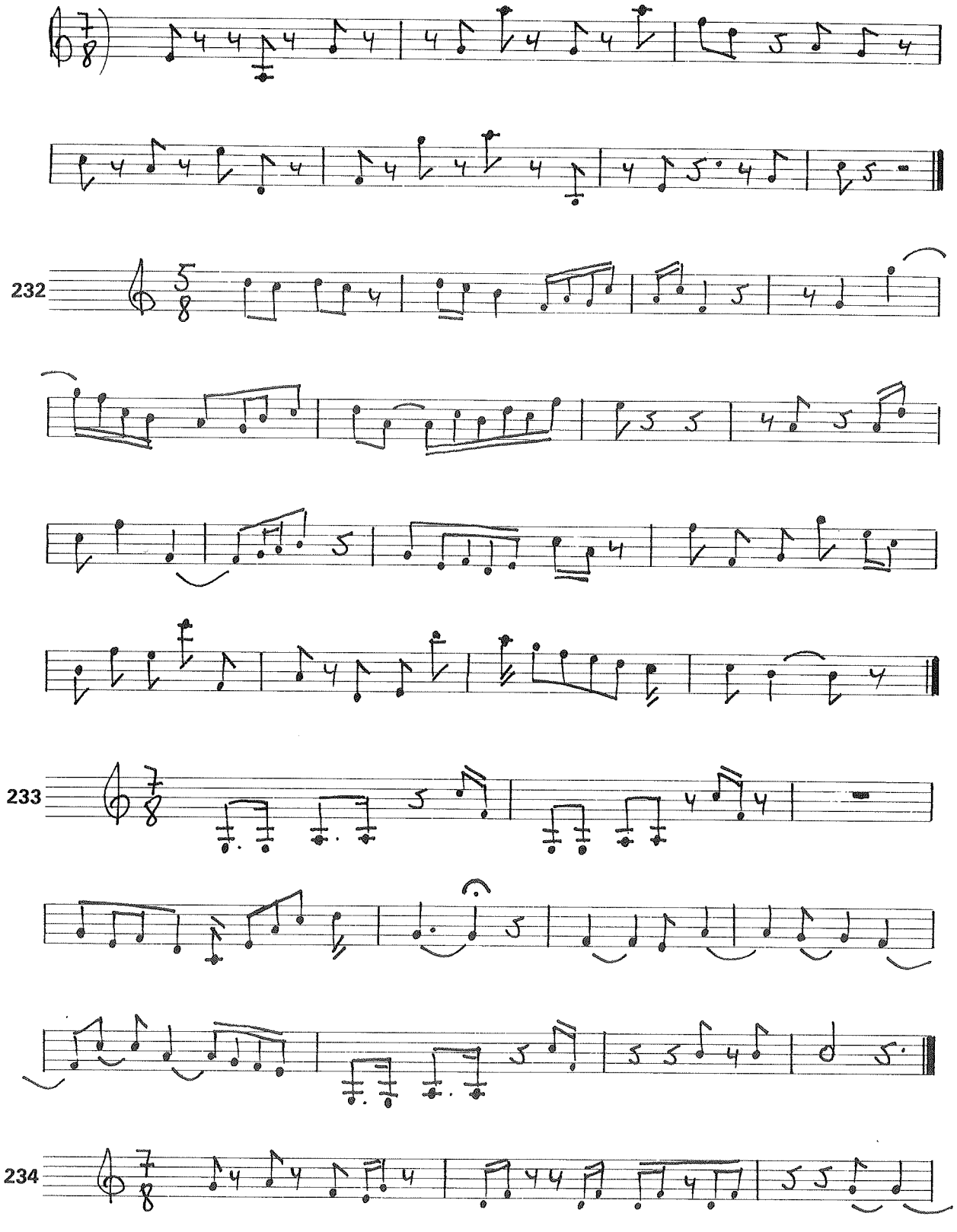
[15] He aquí algún caso —como vimos en el ejercicio 169— en que el resultado rítmico es el mismo, sea cual fuere la combinación de partes empleada.



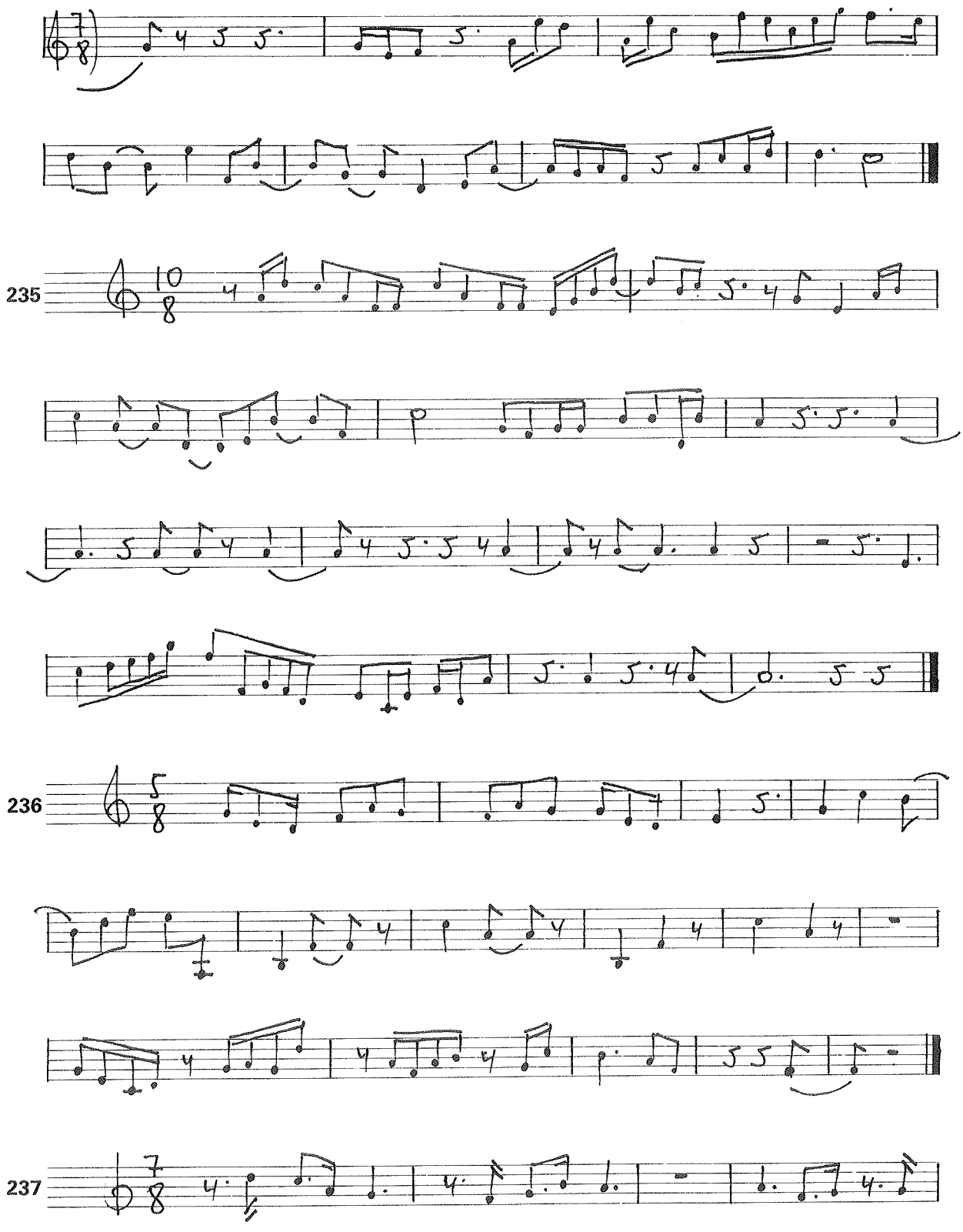
[16] Figuraciones como éstas admiten todas las combinaciones posibles. Utiliza la que te sea más cómoda en cada caso.

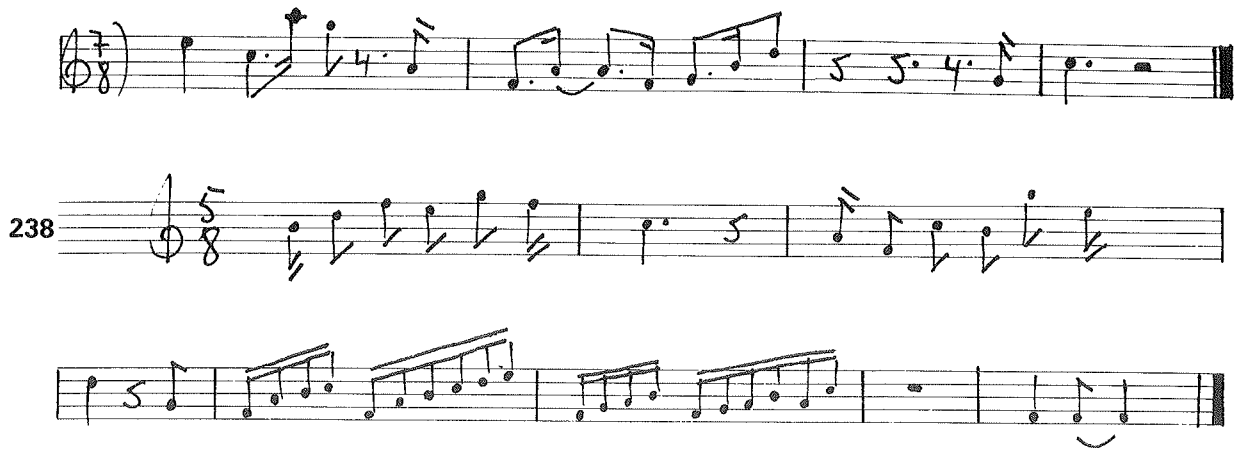


[17] Ante escrituras como ésta, no se descarta —si el espíritu del pasaje lo requiere— la posibilidad de marcar el 7/8 a 4 partes: 1 + 2 + 2 + 2.



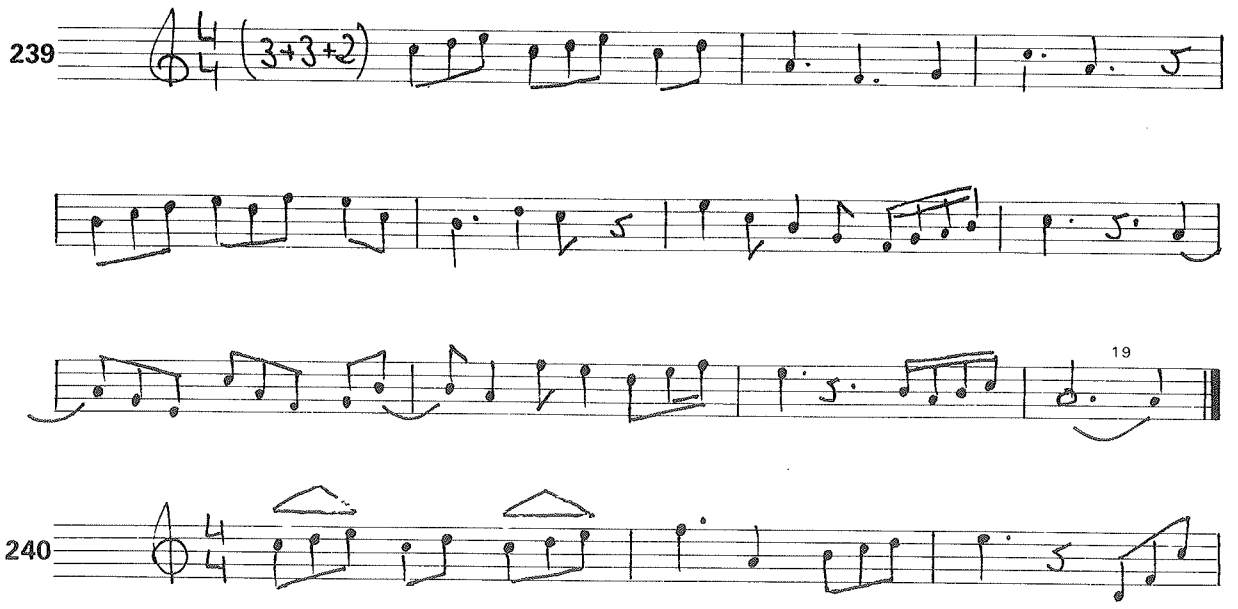
4


235
236
237

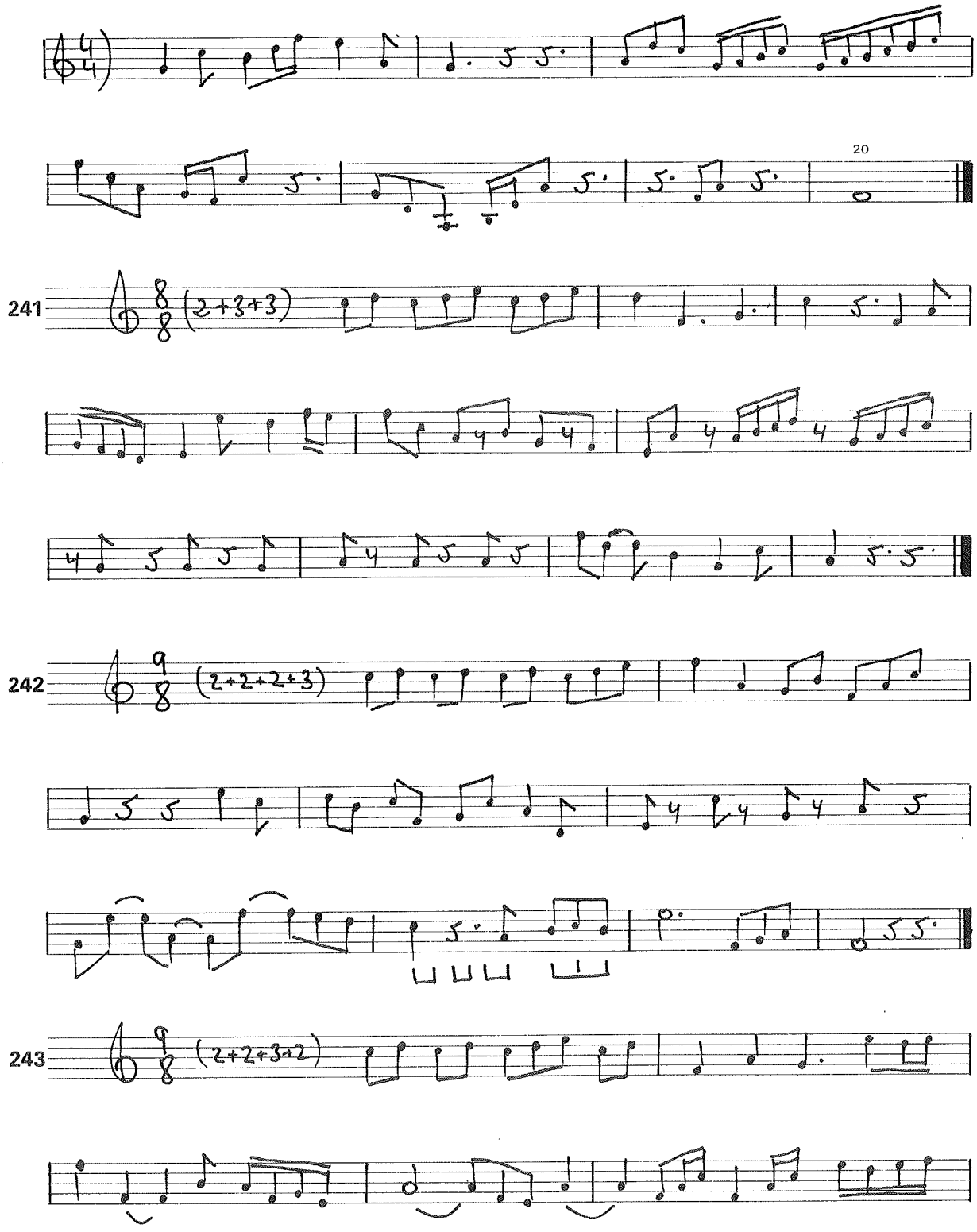


Dejemos por un tiempo los compases de 5/8 y 7/8 y pasemos a practicar un tema que tienes explicado teóricamente en el libro IV A: la posibilidad de tratar como compases mixtos ciertos compases que en principio no lo son. Este procedimiento —que ha dado en llamarse «métrica indicada»— se aplica especialmente a los compases 4/4 (u 8/8), 9/8 y 12/8. Rara vez lo verás empleado en otros compases[18].

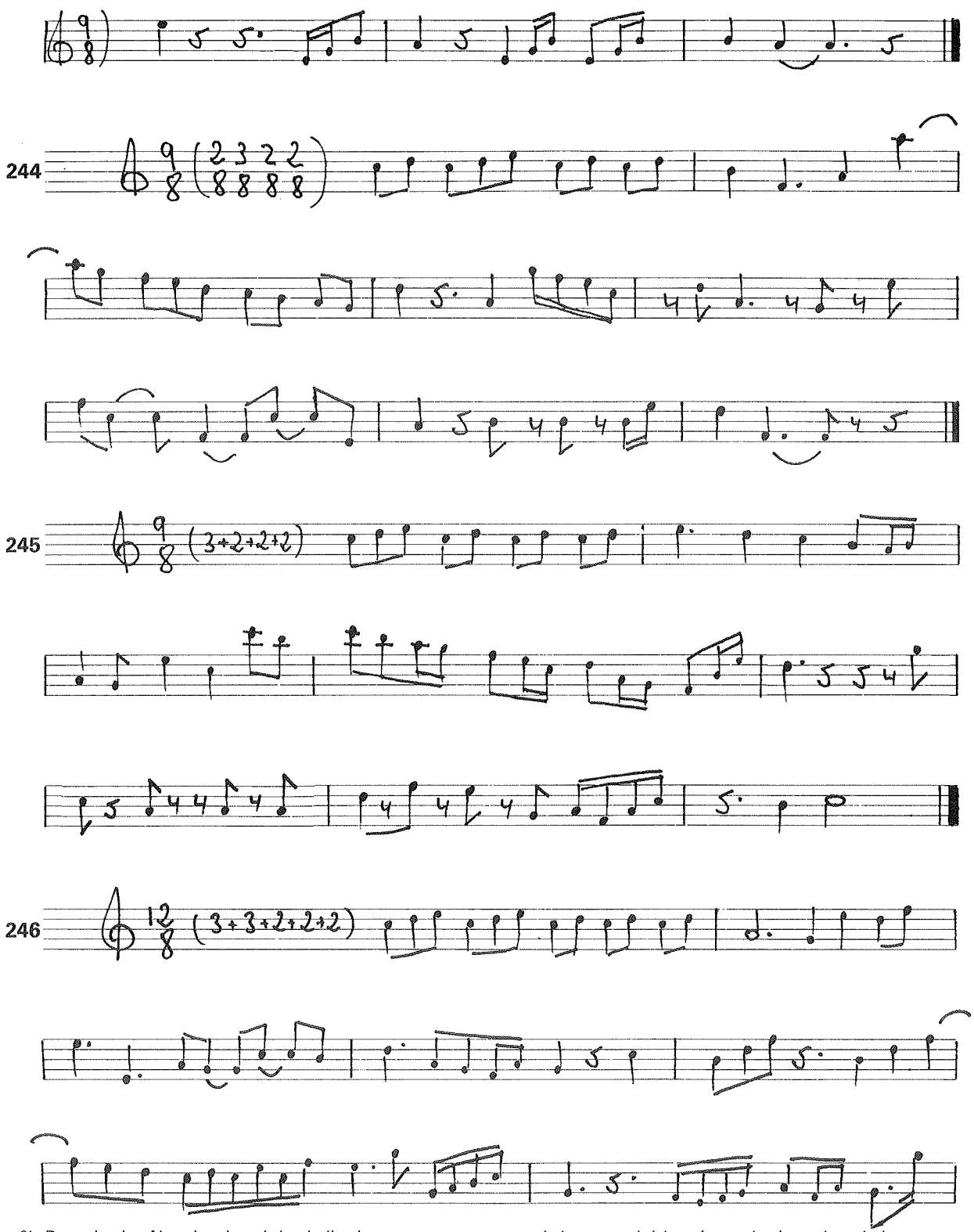
Practiquemos, pues, los siguientes ejemplos de «métrica indicada», que no presentan sino algunas de las combinaciones posibles. Observa las diversas formas de que nos valemos para indicar al lector la fórmula métrica utilizada en cada caso:



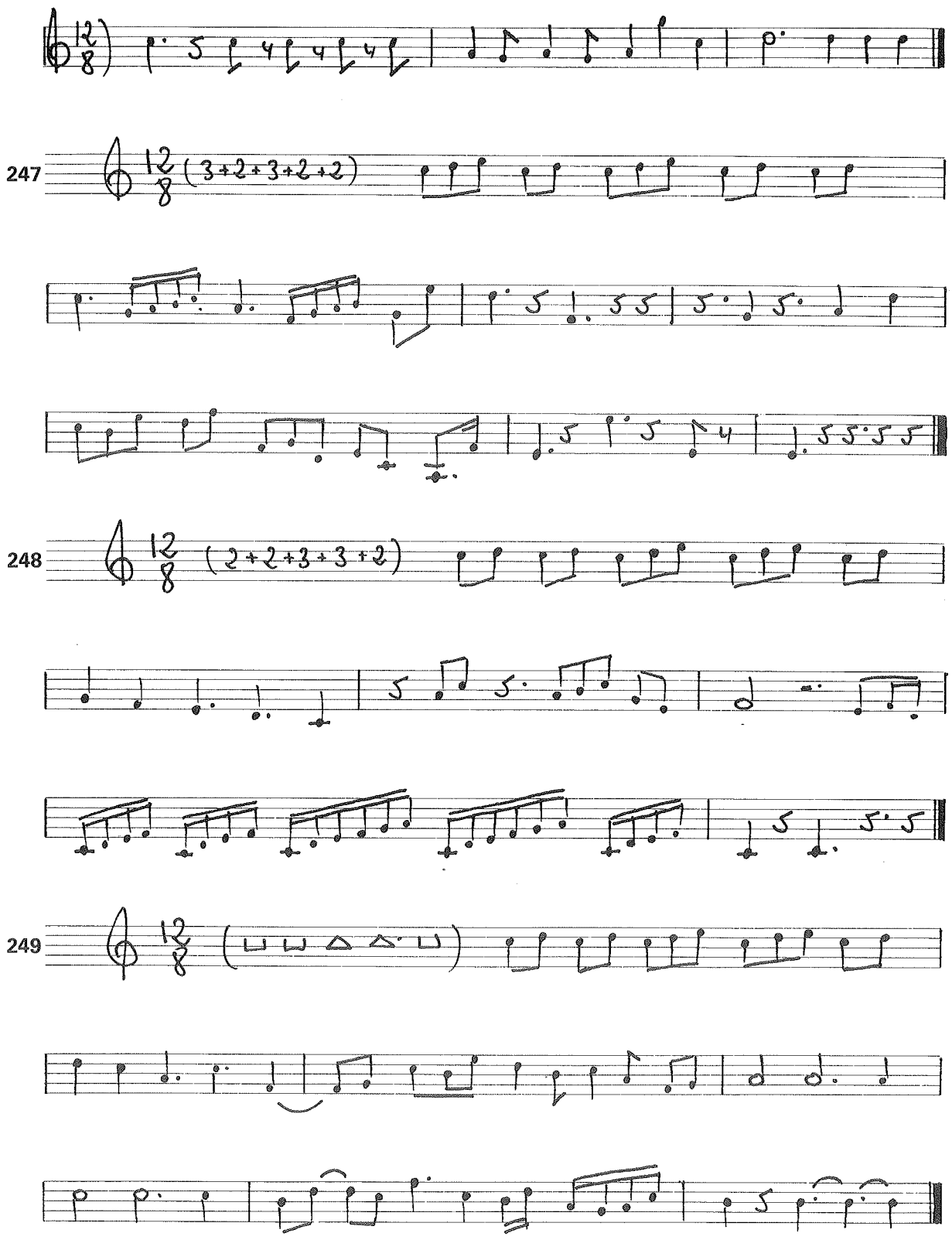
[18] El 3/4 y el 6/8, entre otros, admiten también tal procedimiento, pero ello implicaría la utilización de partes de una sola corchea (para sumar 1 + 2 + 3, o sus combinaciones), cosa que no es muy frecuente.
[19] Esta escritura es más consecuente con la métrica indicada, en este caso, que el escribir 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.

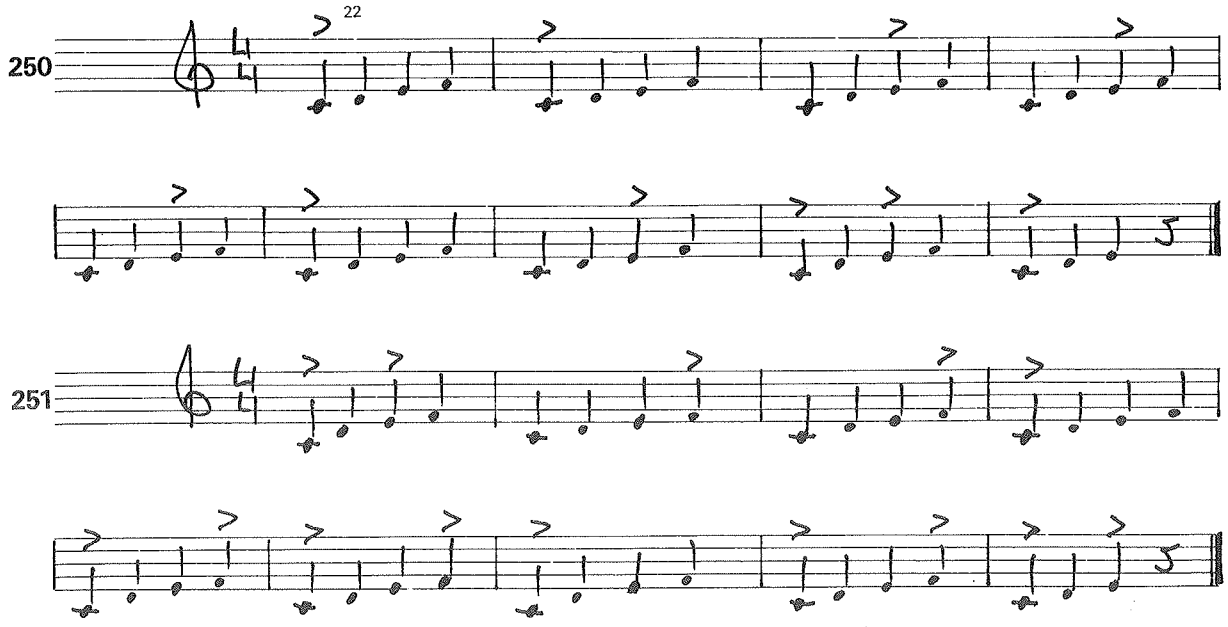

247
248
249

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.

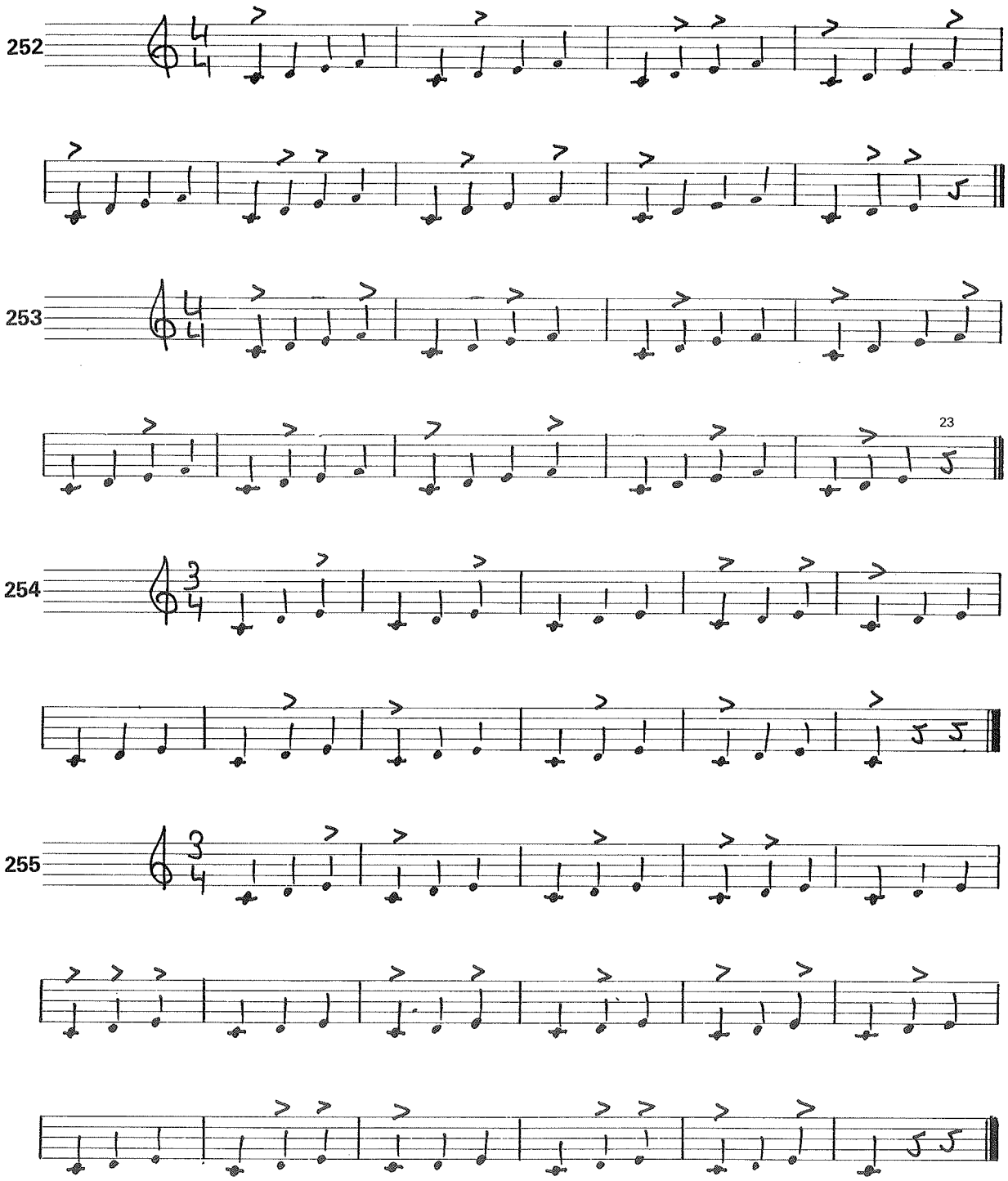
Para acostumbrarnos a tales acentos —lo que a veces no es fácil, teniendo en cuenta las infinitas combinaciones que pueden utilizarse— están pensados los ejercicios que proponemos a continuación. Primeramente practicaremos los acentos en compases de subdivisión binaria, después en ternaria, y después 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.

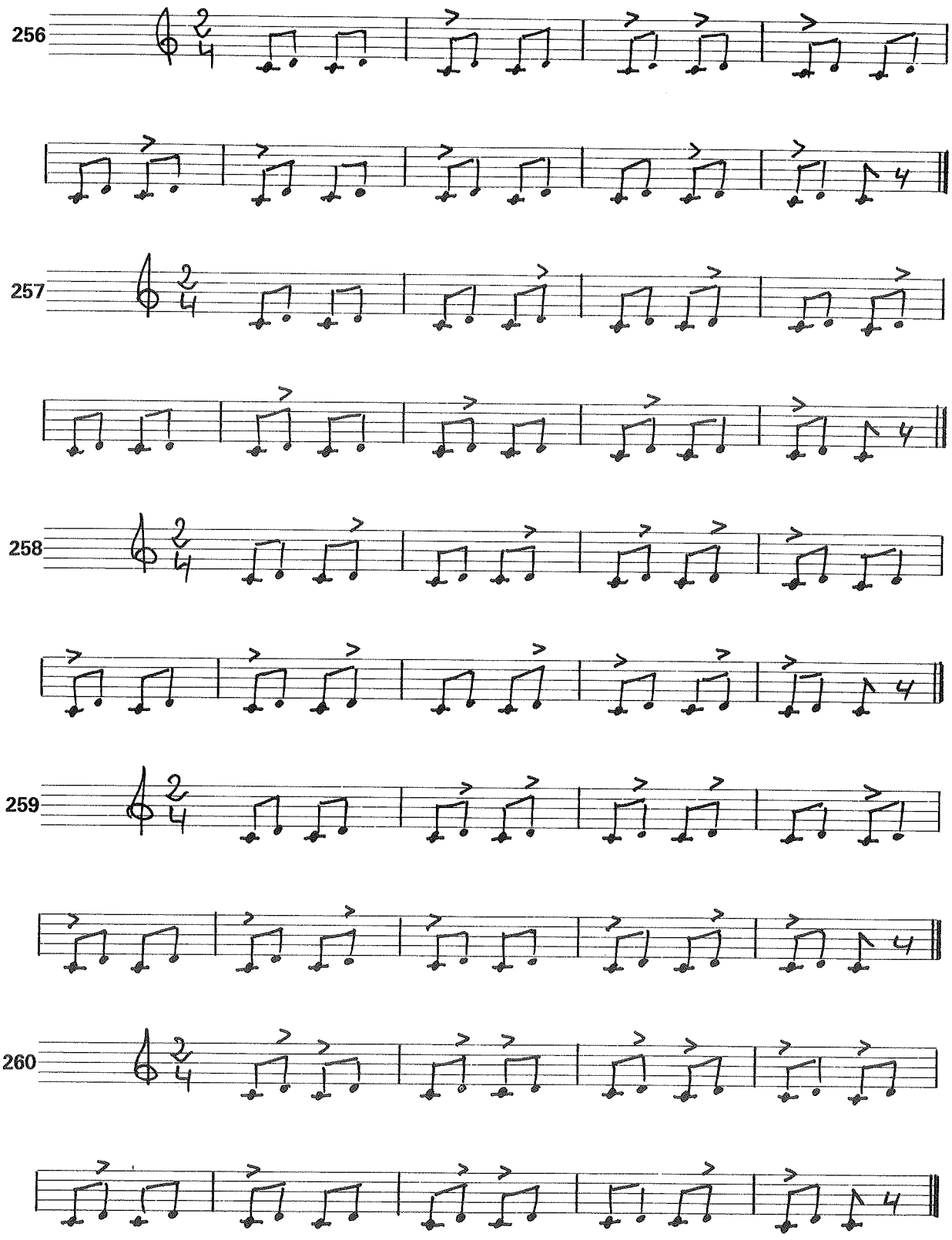
Todos los siguientes ejercicios están sobre compases prototipo —2/4, 3/4, 4/4, 6/8, 9/8, 12/8, 5/8, 7/8—, pero una vez dominados, no hay ningún problema en trasladarlos a otros compases de numerador o denominador diferente. Trabájalos siempre a velocidad progresiva, repitiéndolos cuantas veces sean necesarias 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.

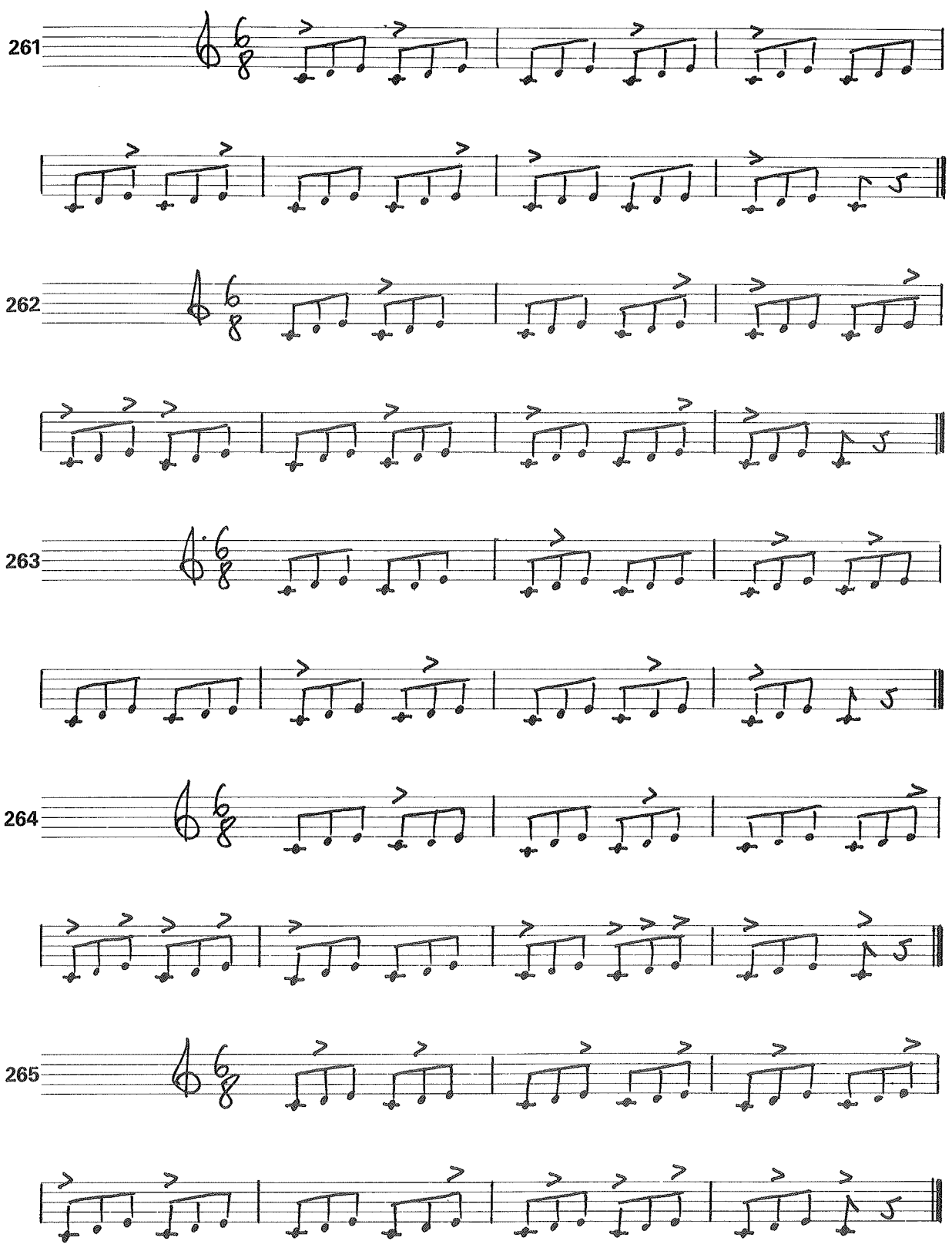


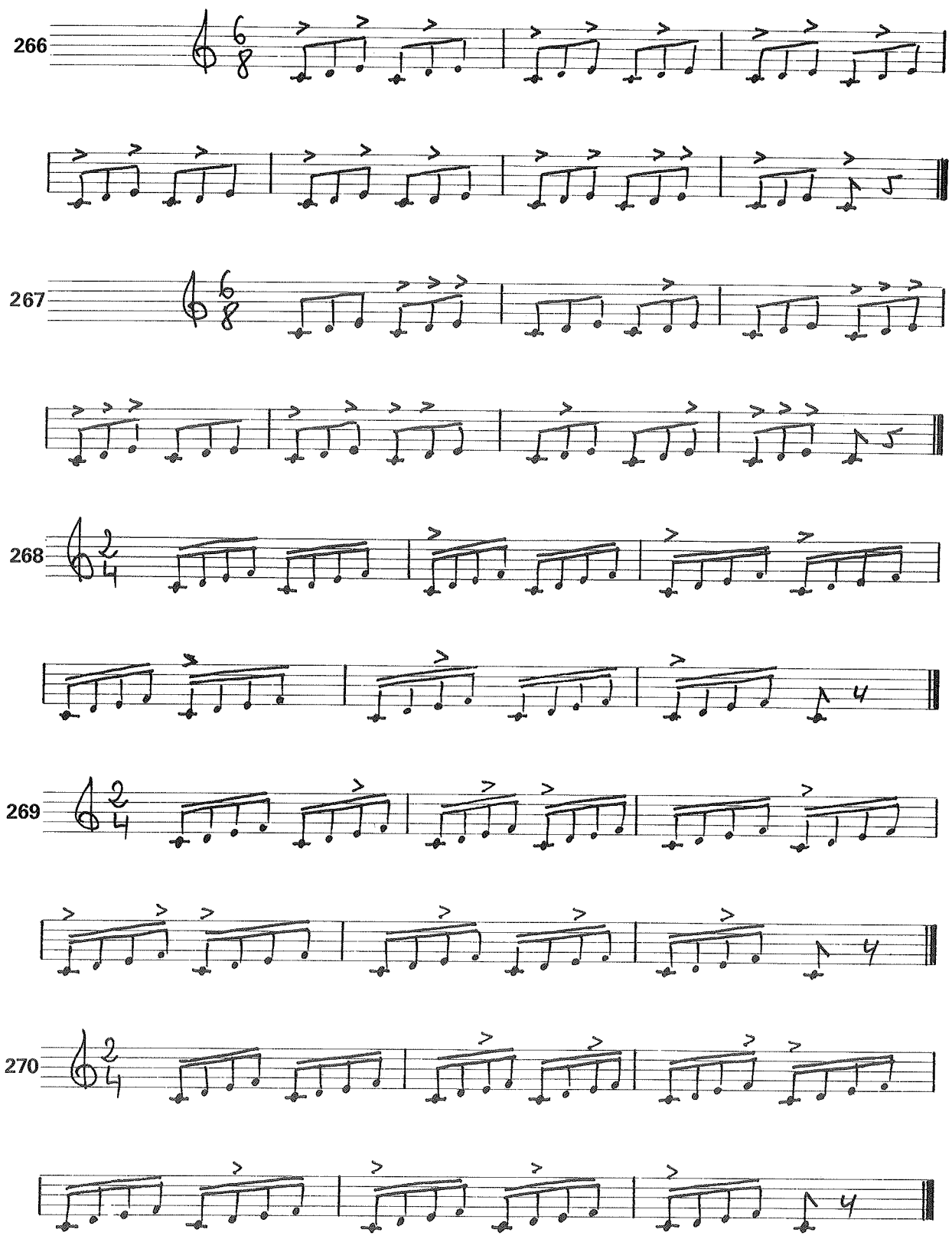
[22] Normalmente, y siempre que sea posible, colocaremos el signo del acento fuera del pentagrama, por arriba o por debajo, para destacarlo visualmente. Observarás también que utilizamos un único signo de acento, pues, como esplicamos en el libro IV A, las variantes que suponen los otros signos son mucho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

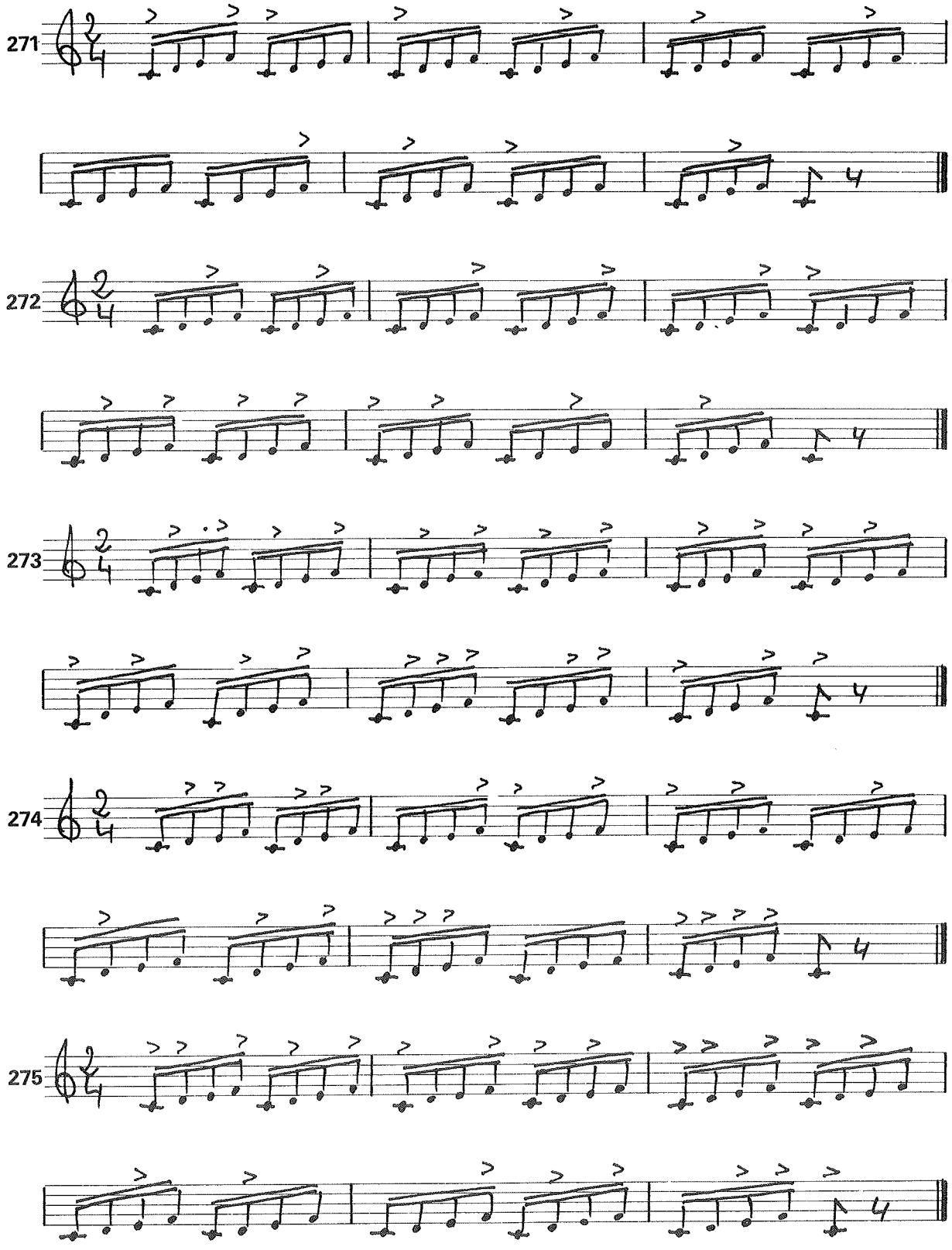


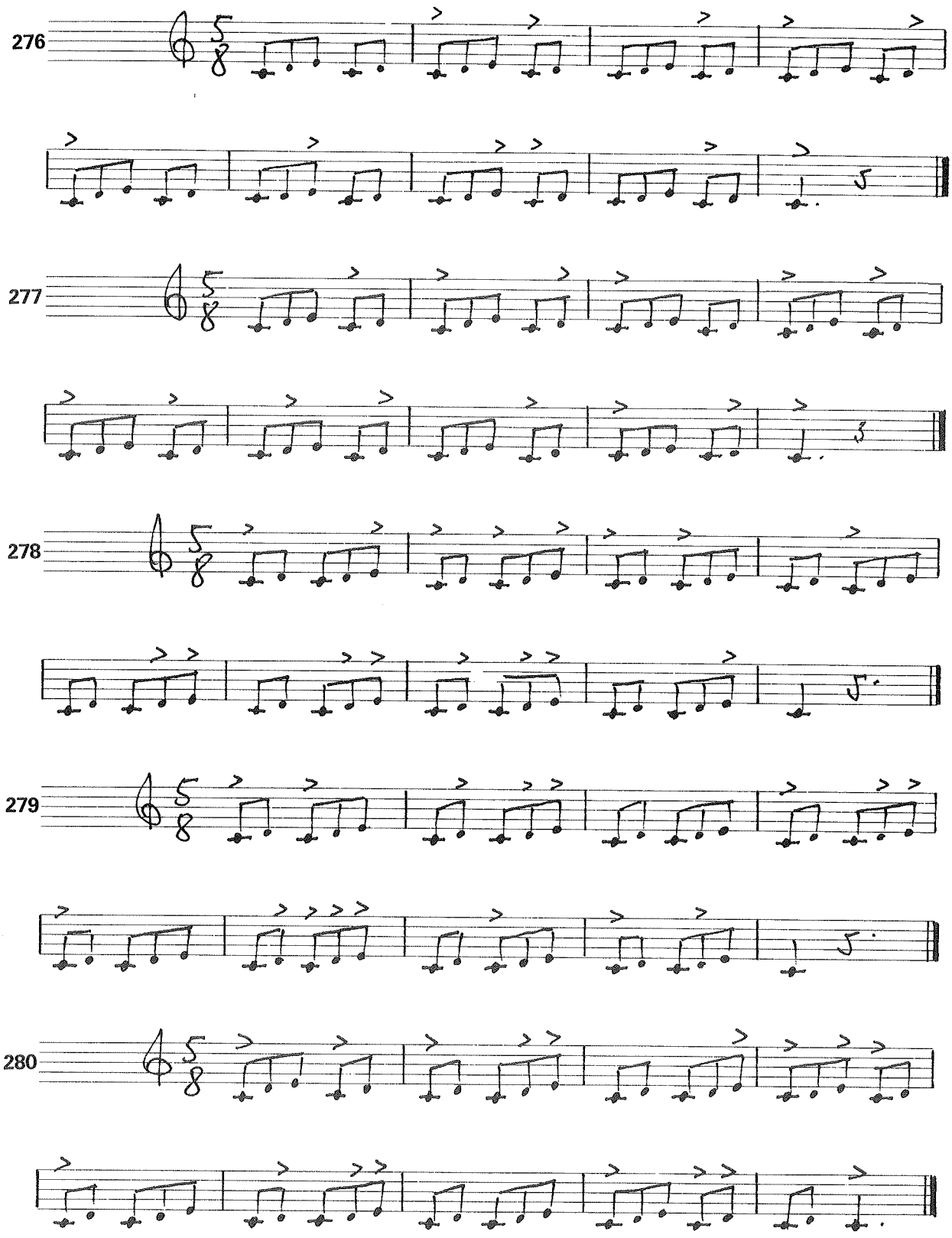
[23] Como ves, ejercicios como éste son una clara iniciación a la polirritmia, pues las notas acentuadas van formando entre sí una segunda figuración rítmica, enfrentada con la propia del compás.

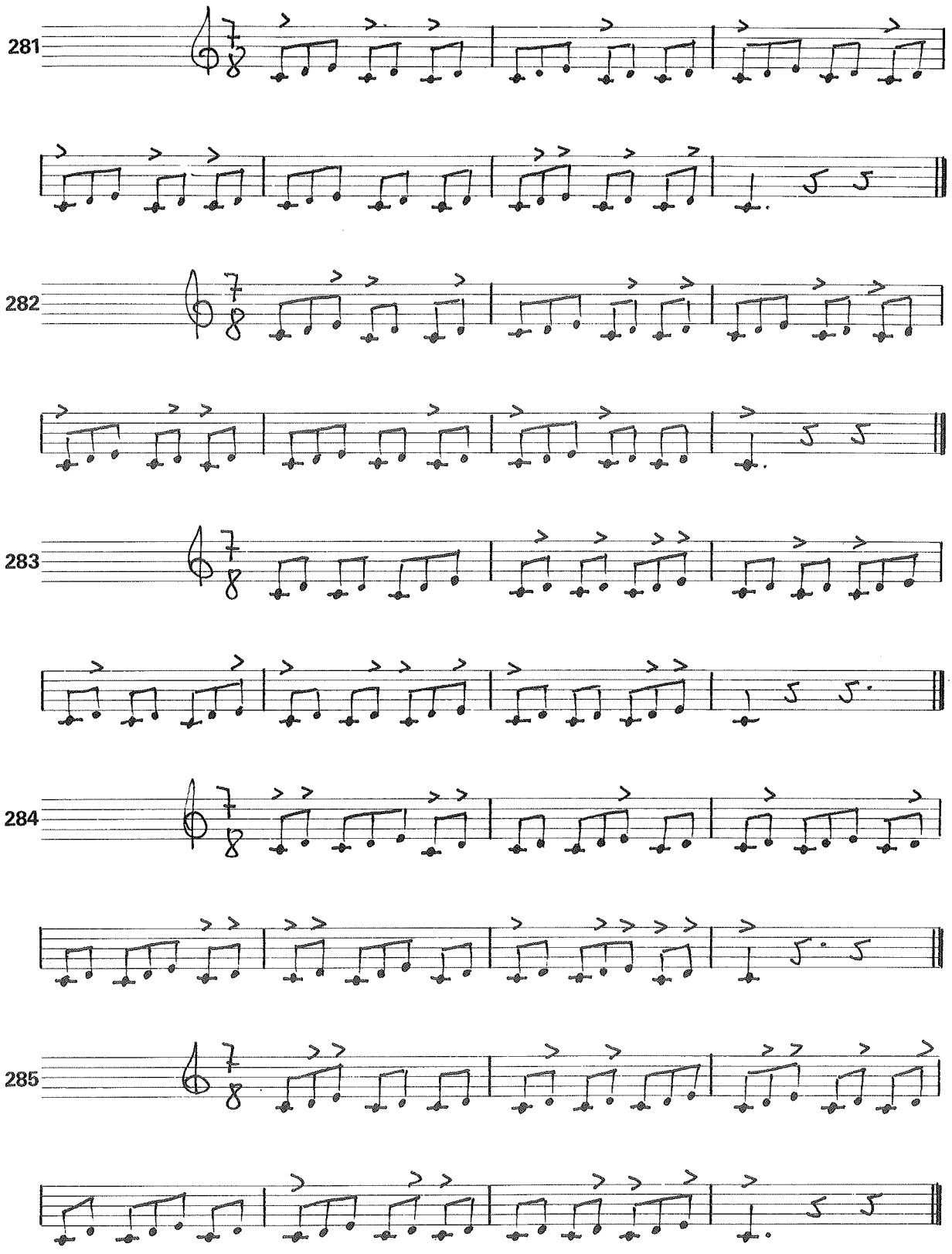

256
257
258
259
260

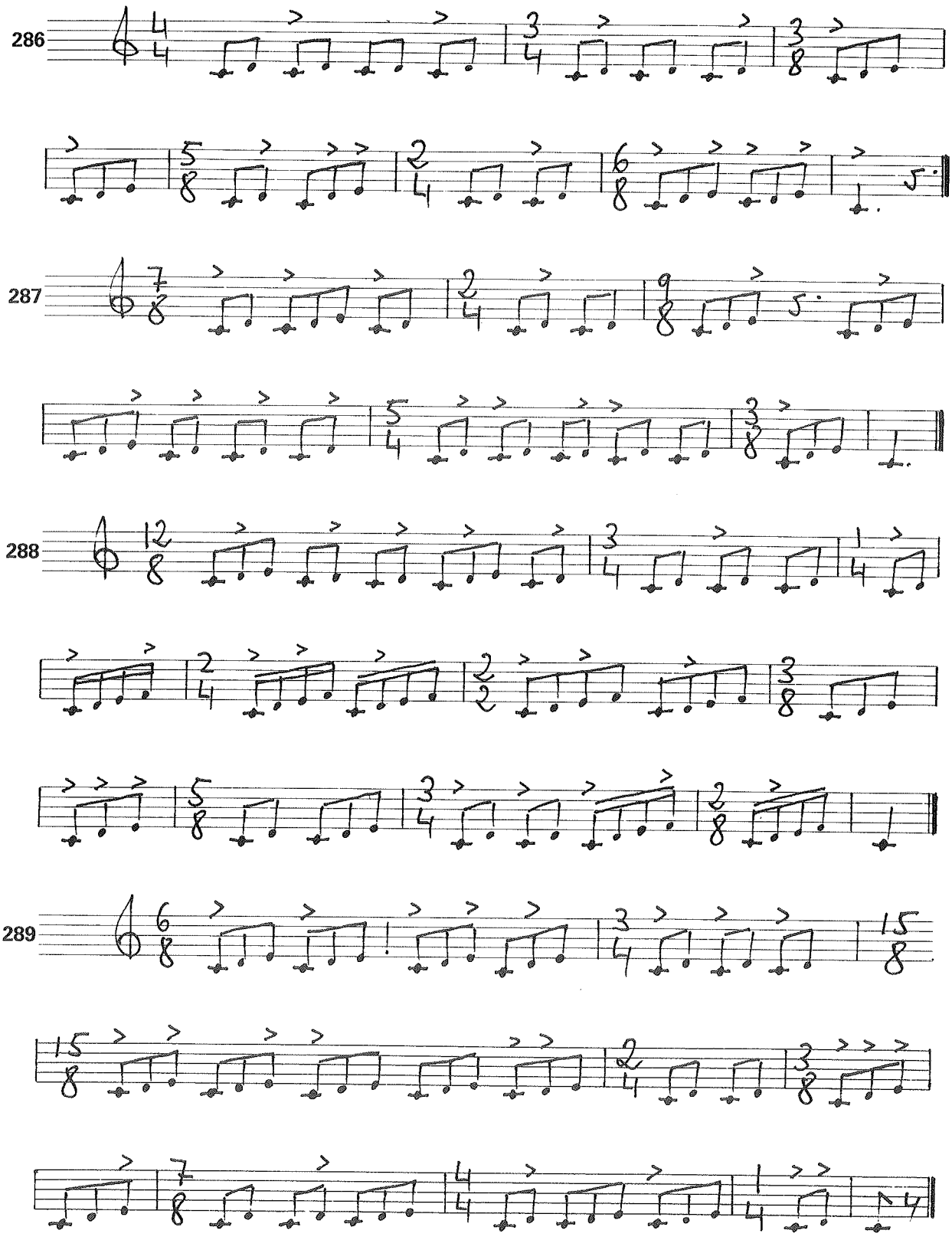

261
262
263
264
265


266
267
268
269
270


271
272
273
274
275


276
277
278
279
280


281
282
283
284
285

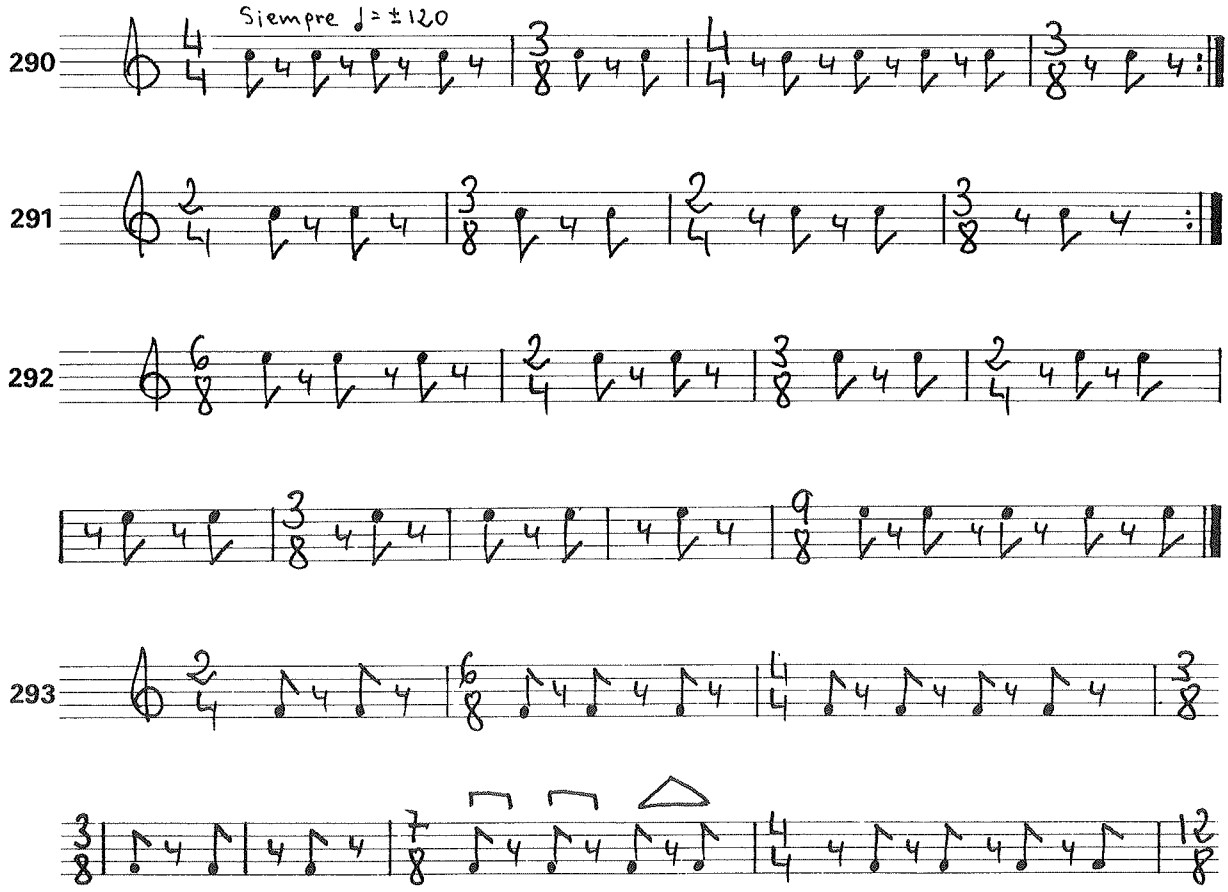

286
287
288
289

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.

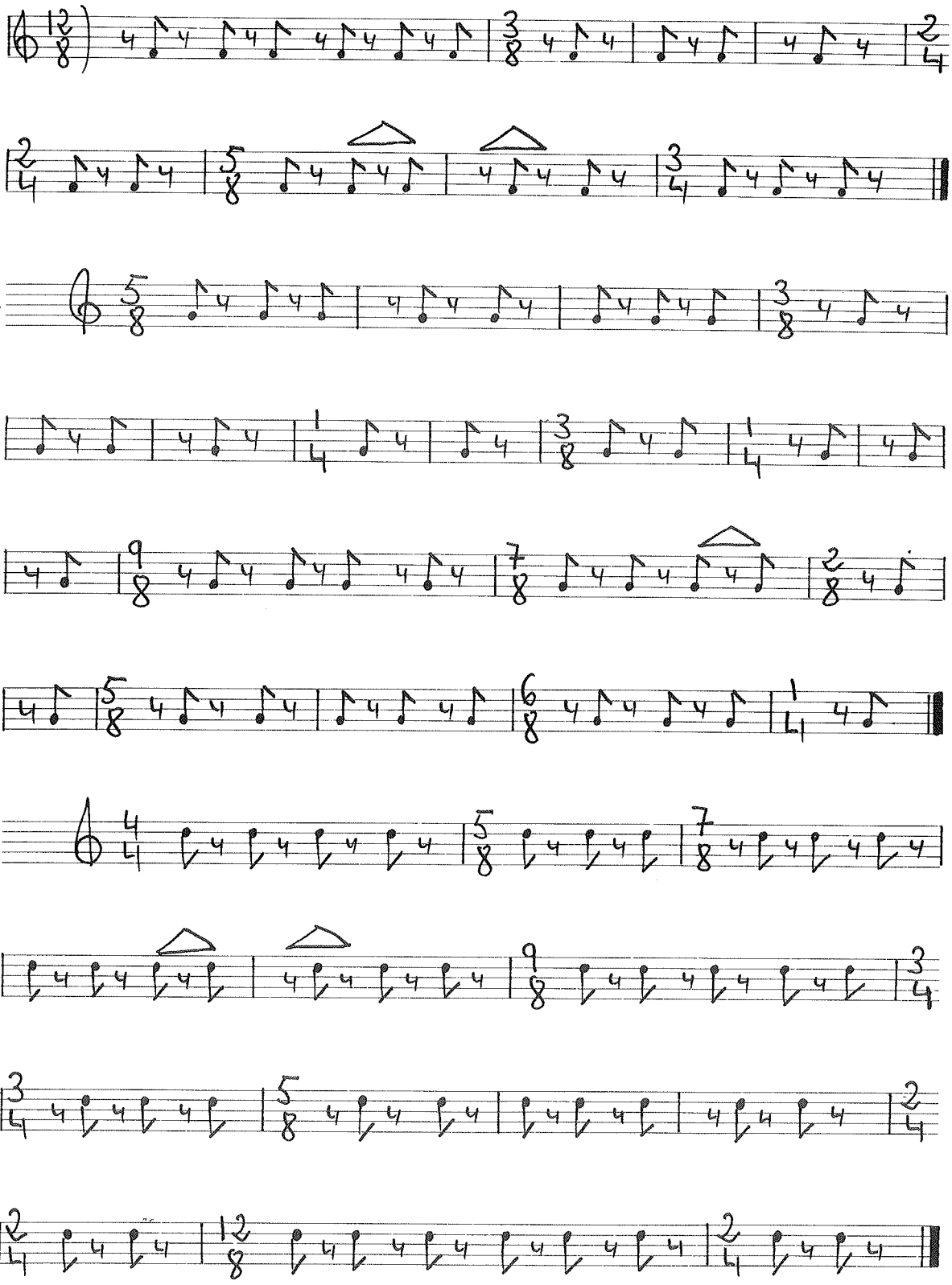
Nos explicamos: se trata de leer una figuración que aparece en forma de «ostinato»[24] en diversos compases y fracciones diferentes y que debe sonar exactamente igual en cualquier posición. El método es, pues, el de «pensar» en corcheas consecutivas, prescindiendo de su teórica acentuación natural dentro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

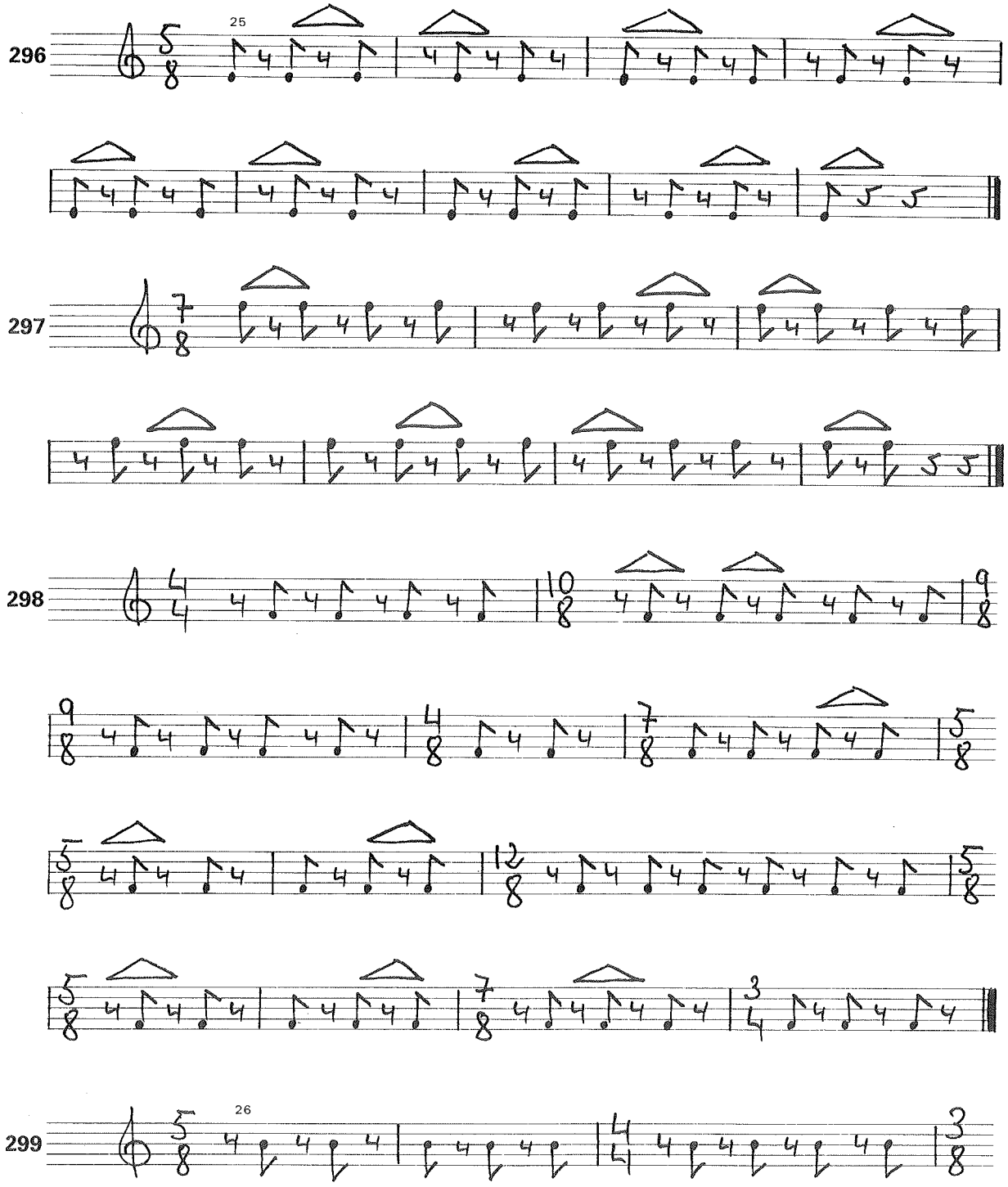
Podemos asegurarte que la aplicación práctica de este estudio es extraordinaria. A muchos músicos no experimentados les parece imposible al principio el tocar pasajes de Stravinsky, Orff, etc., en los que aparecen ostinatos de este tipo, por no haber realizado prácticas como la que ahora iniciamos, fundamental 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:



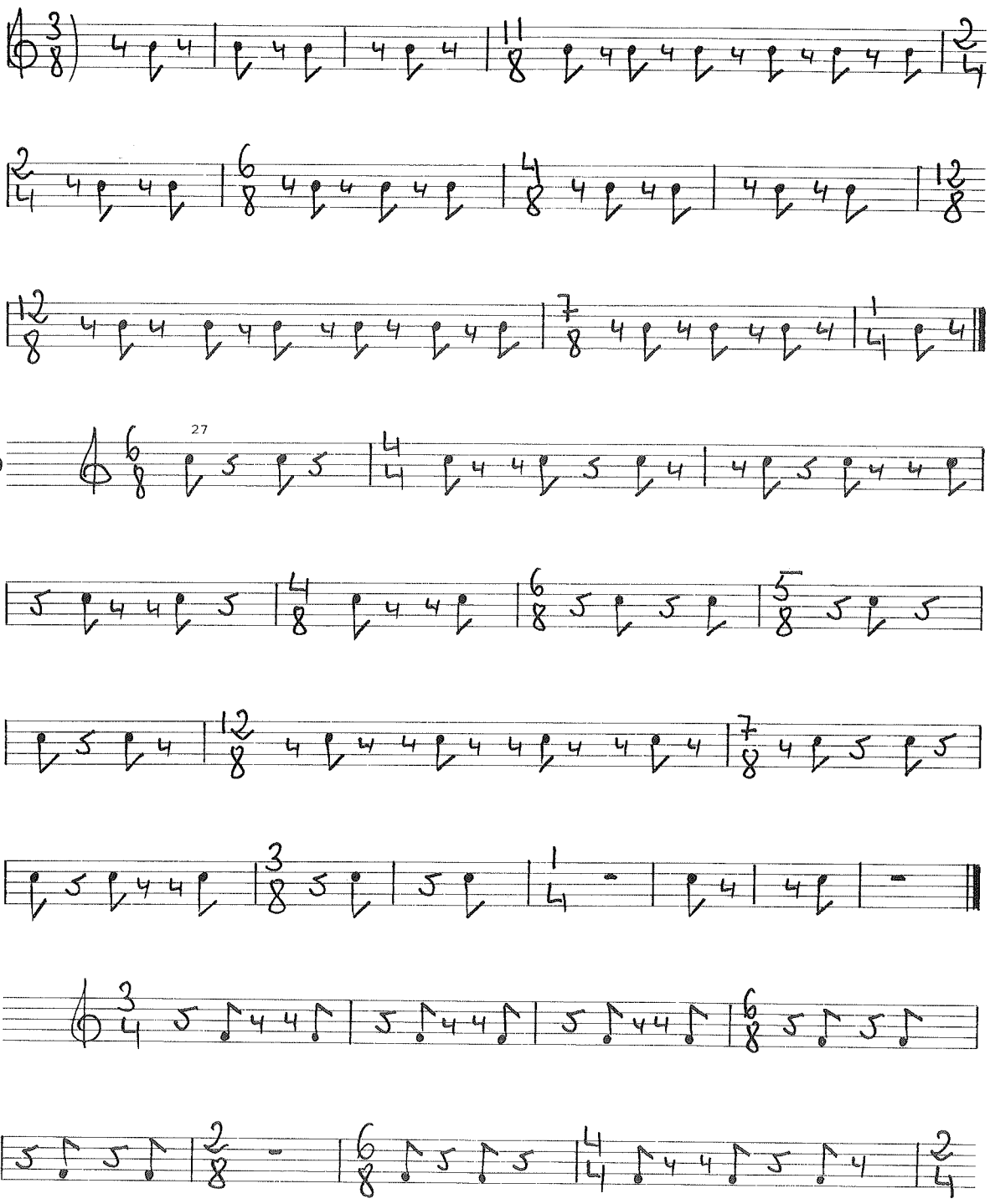
[24] Llamamos «ostinato» a la repetición constante e idéntica de un mismo diseño rítmico o melódico.


294
295

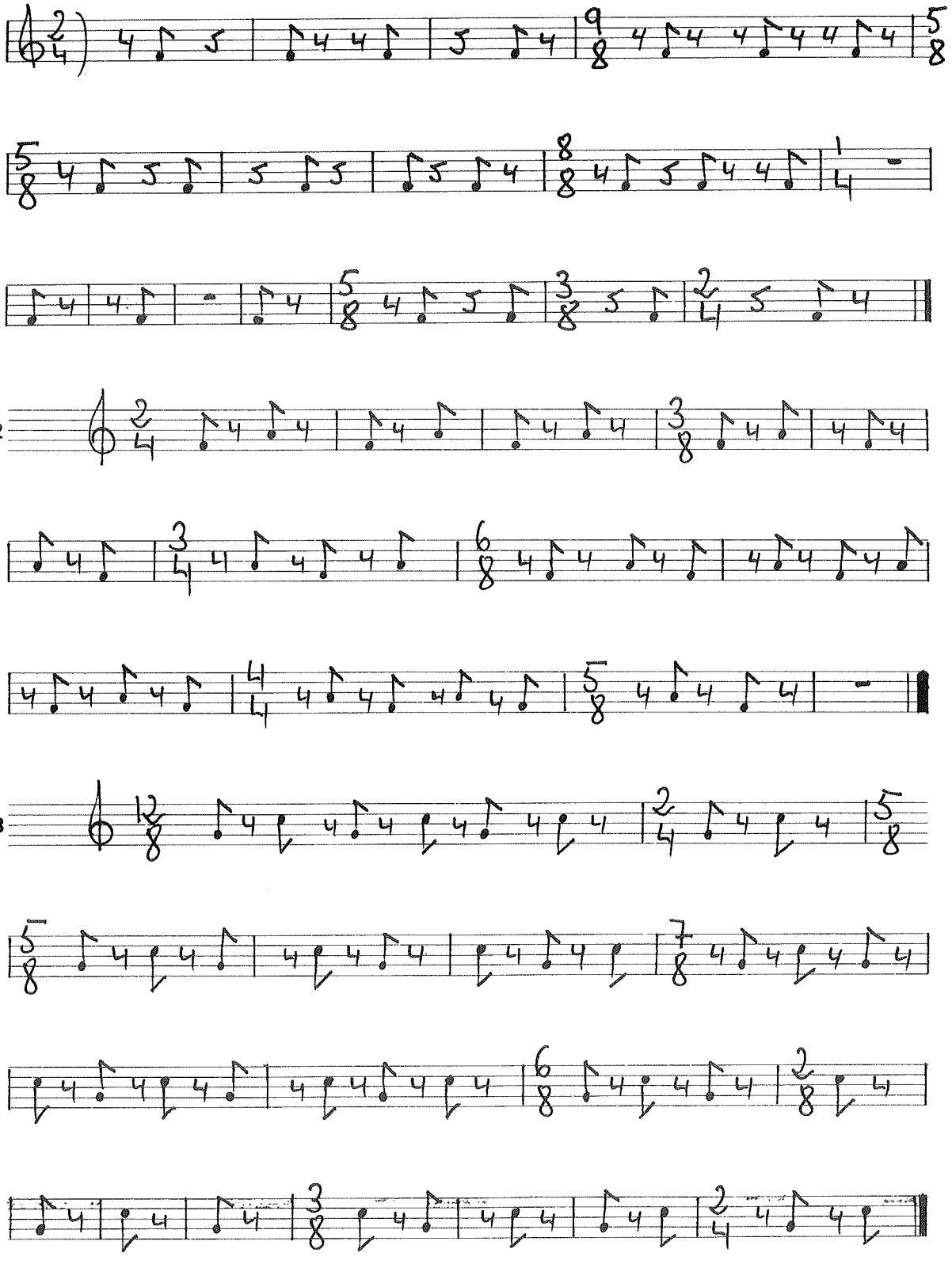


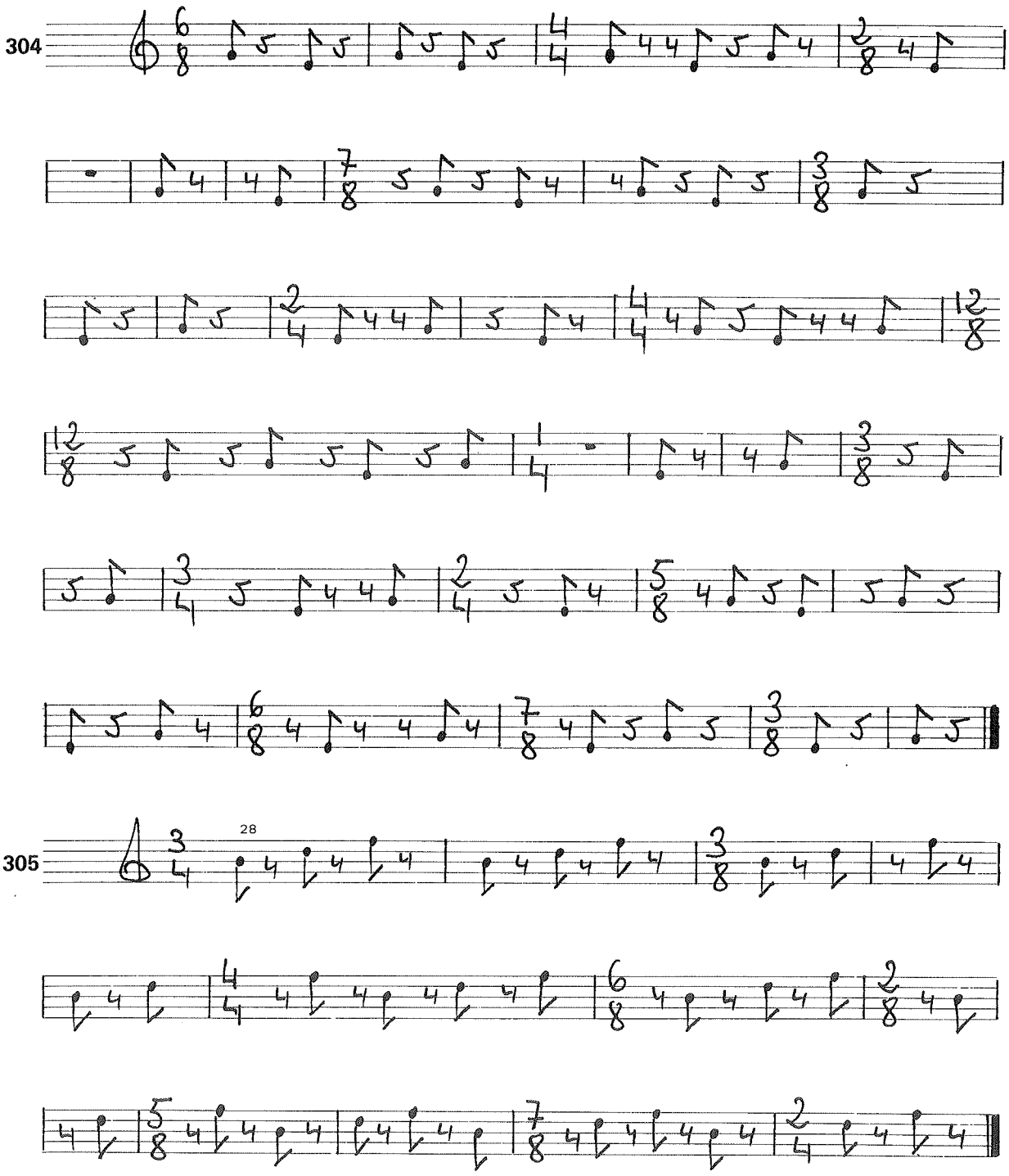
[25] Puede parecer inútil la complicación de leer este compás unas veces con 2 + 3 y otras como 3 + 2, no habiendo variación alguna en la escritura. Pero ya dijimos que esto tiene pleno sentido cuando estamos leyendo una parte o particella de un conjunto. En escritura para solista no tendría mucho sentido 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.



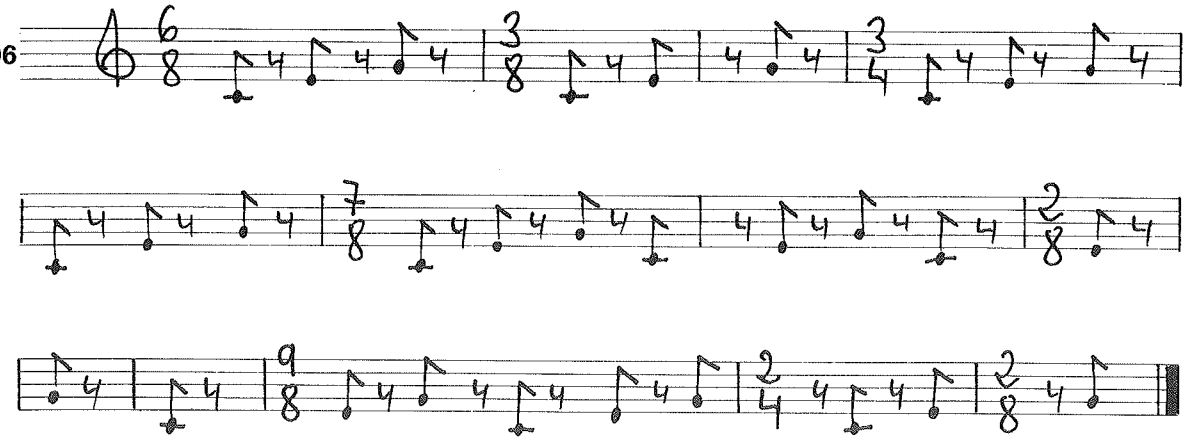
[27] Desde aquí, ejercicios en que una corchea es separada de su anterior y posterior por dos silencios de corchea. Optamos por escribir siempre los silencios de la forma más clara para su lectura. Así se debe hacer también en la práctica.


302
303



[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 sondidos (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.

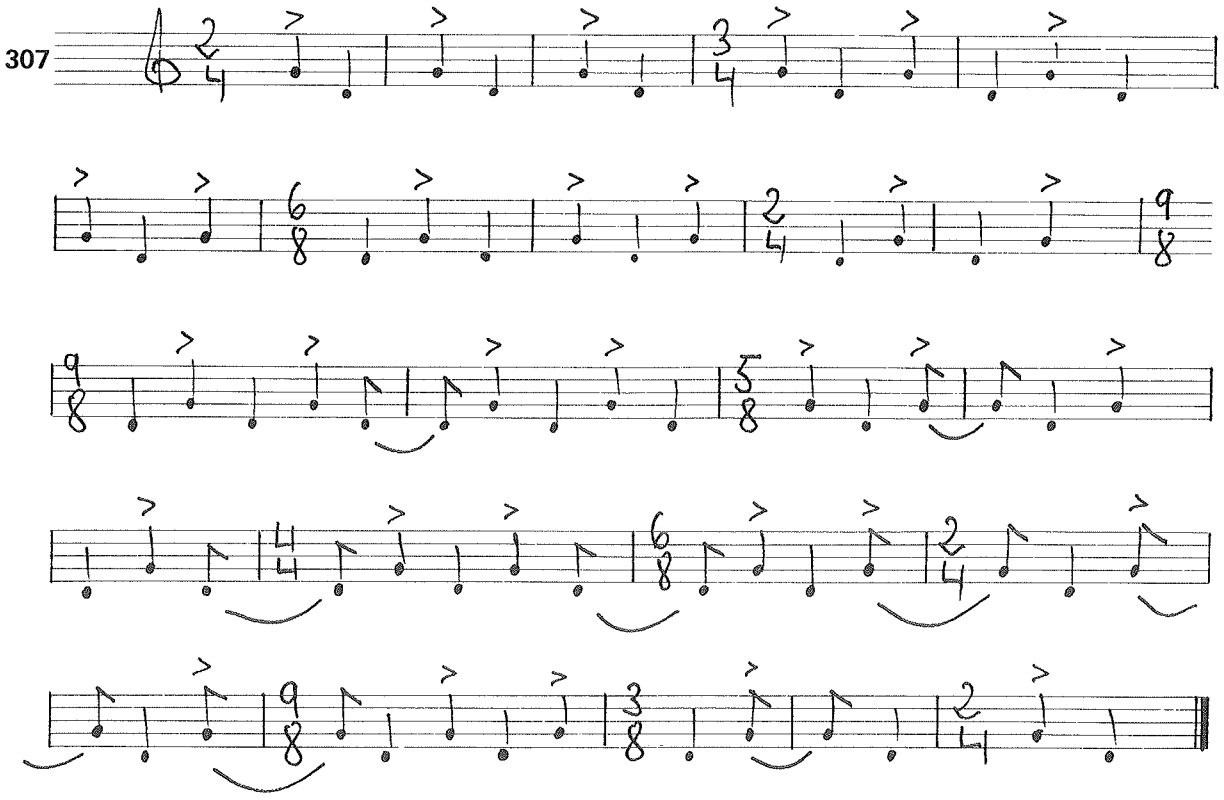
306

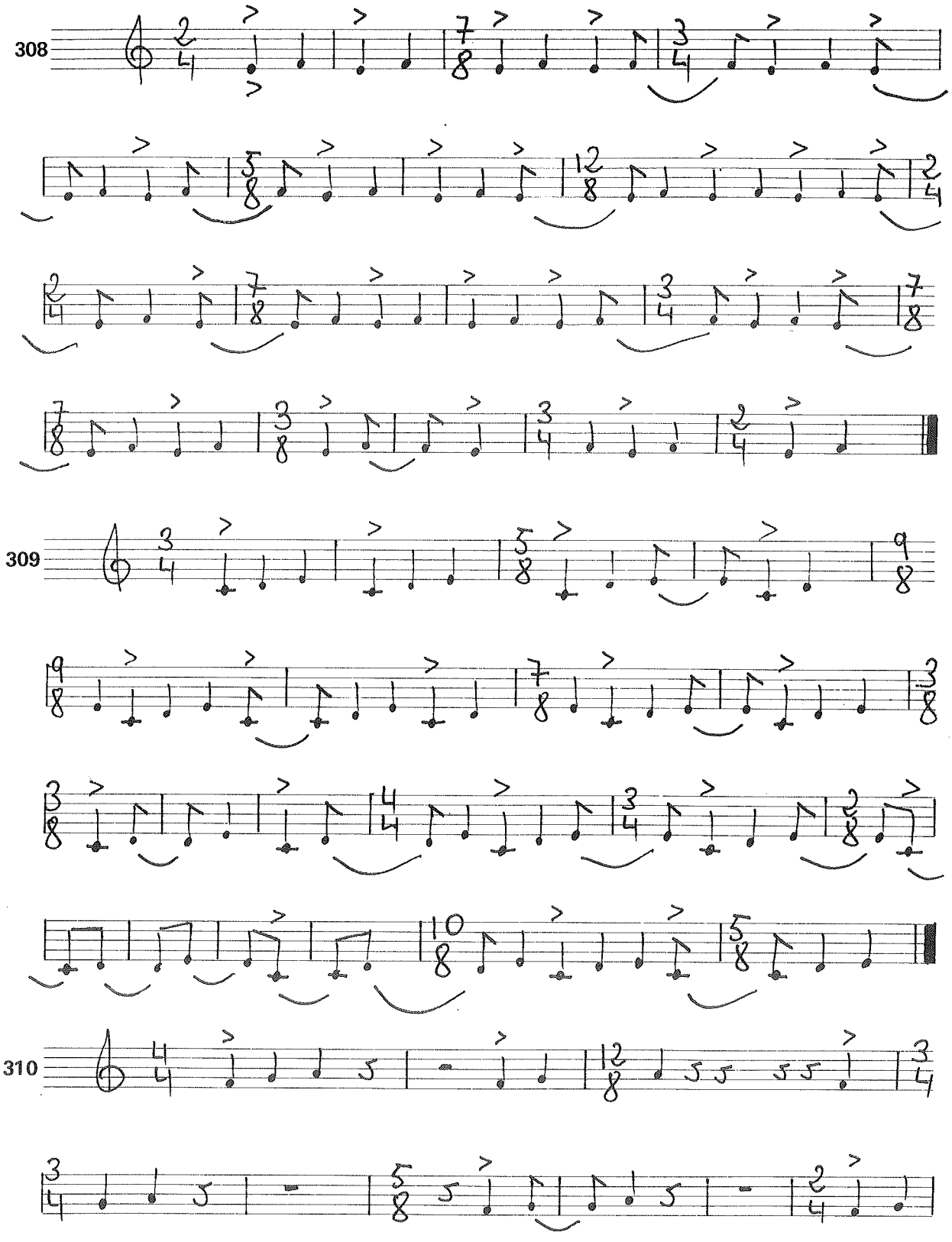


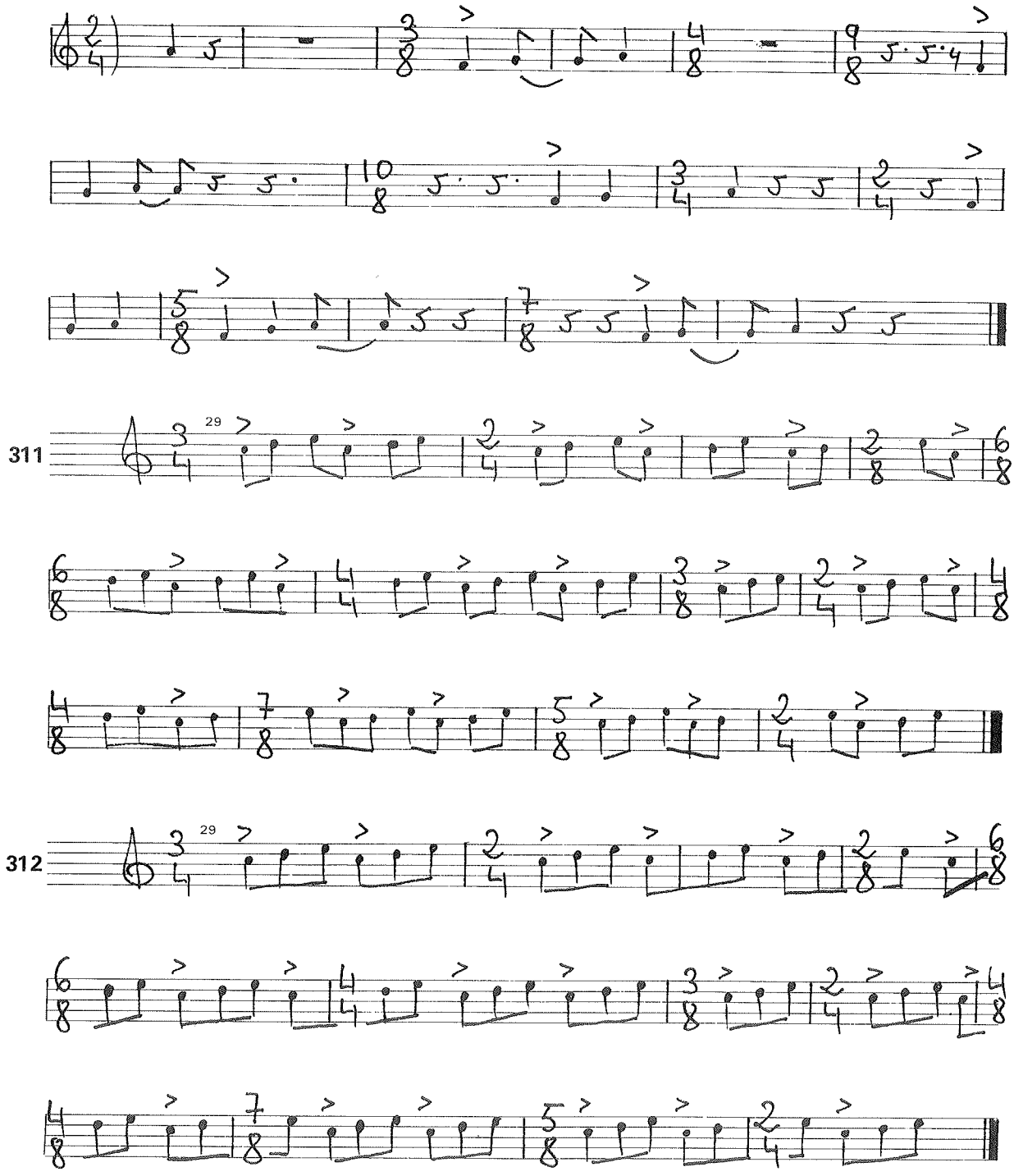
La utilización de acentos en estos ostinatos rítmicos nos posibilita nuevas polirritmias. En este caso, ya es completa la pérdida de la acentuación rítmica natural de los diversos tipos de compás.

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:

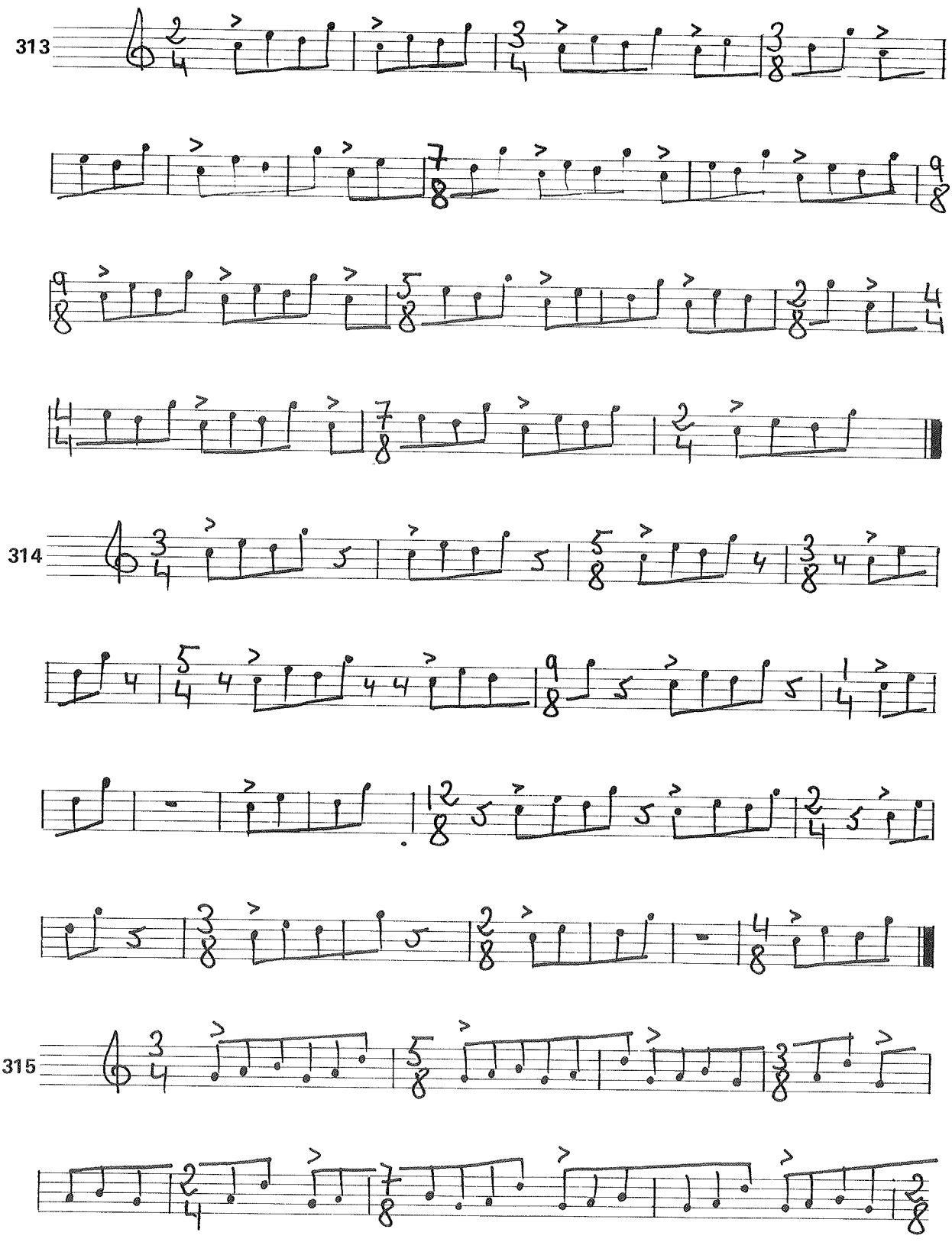
307

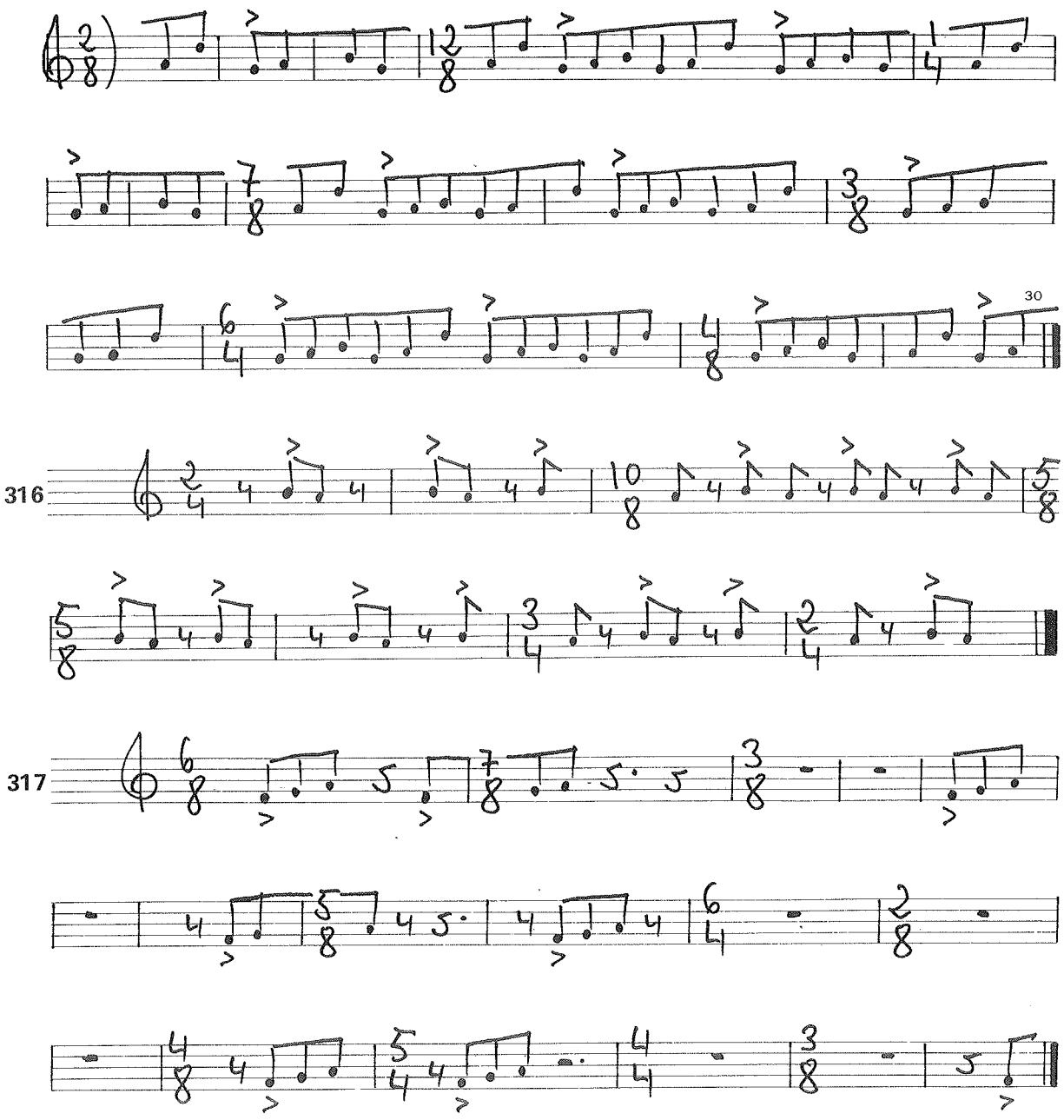



308
309
310



[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
314
315



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 reprodúcelos a distancias simétricas y asimétricas. Te dará una gran «mano» a la hora de familiarizarte con los cambios de compás.

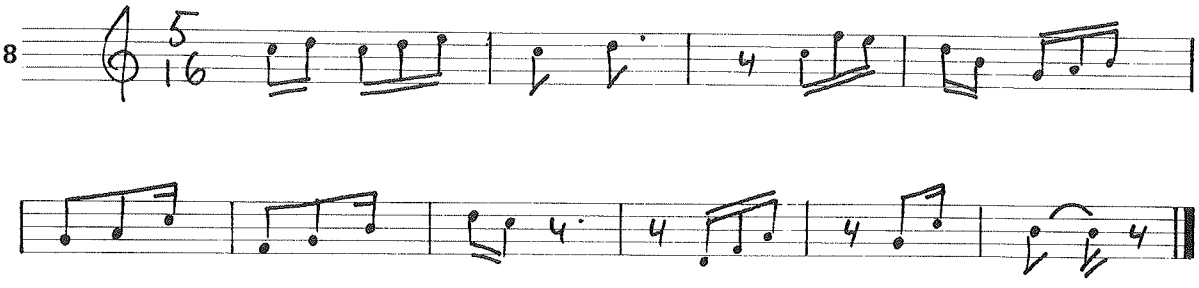
[30] Observa que aquí el final de la escritura no coincide con el final de un ciclo rítmico, quedando las dos últimas corcheas en suspensión rítmica. Esto es muy frecuente en la práctica real.

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 tambien 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.

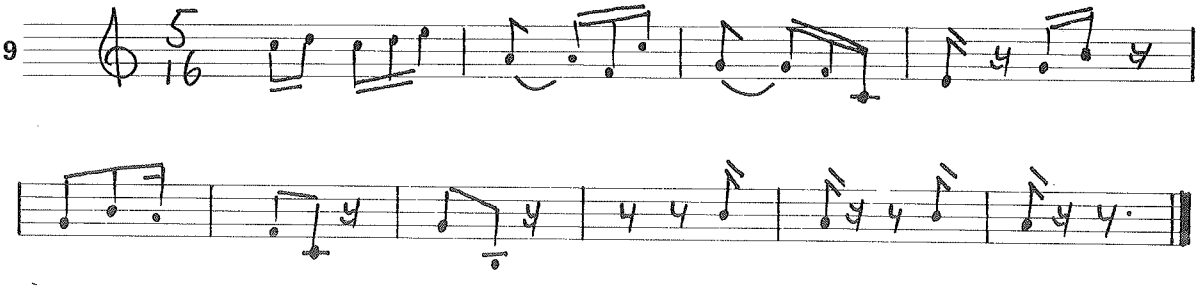
Los ejercicios 331 y 332 nos muestran lo poco «agradecido» que resulta a primera vista este sistema cuando hay que escribir los corchetes separados, como se hace en la música vocal cuando cada nota corresponden a una sílaba (costumbre, por cierto, ya no unánimemente seguida desde hace unas décadas). 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:

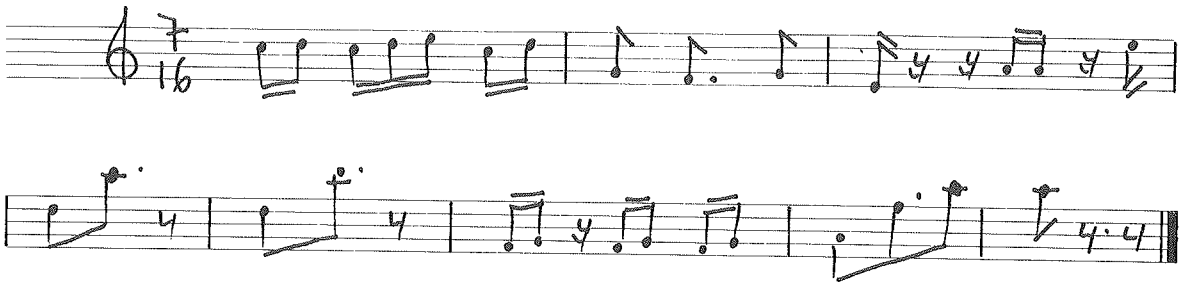
318

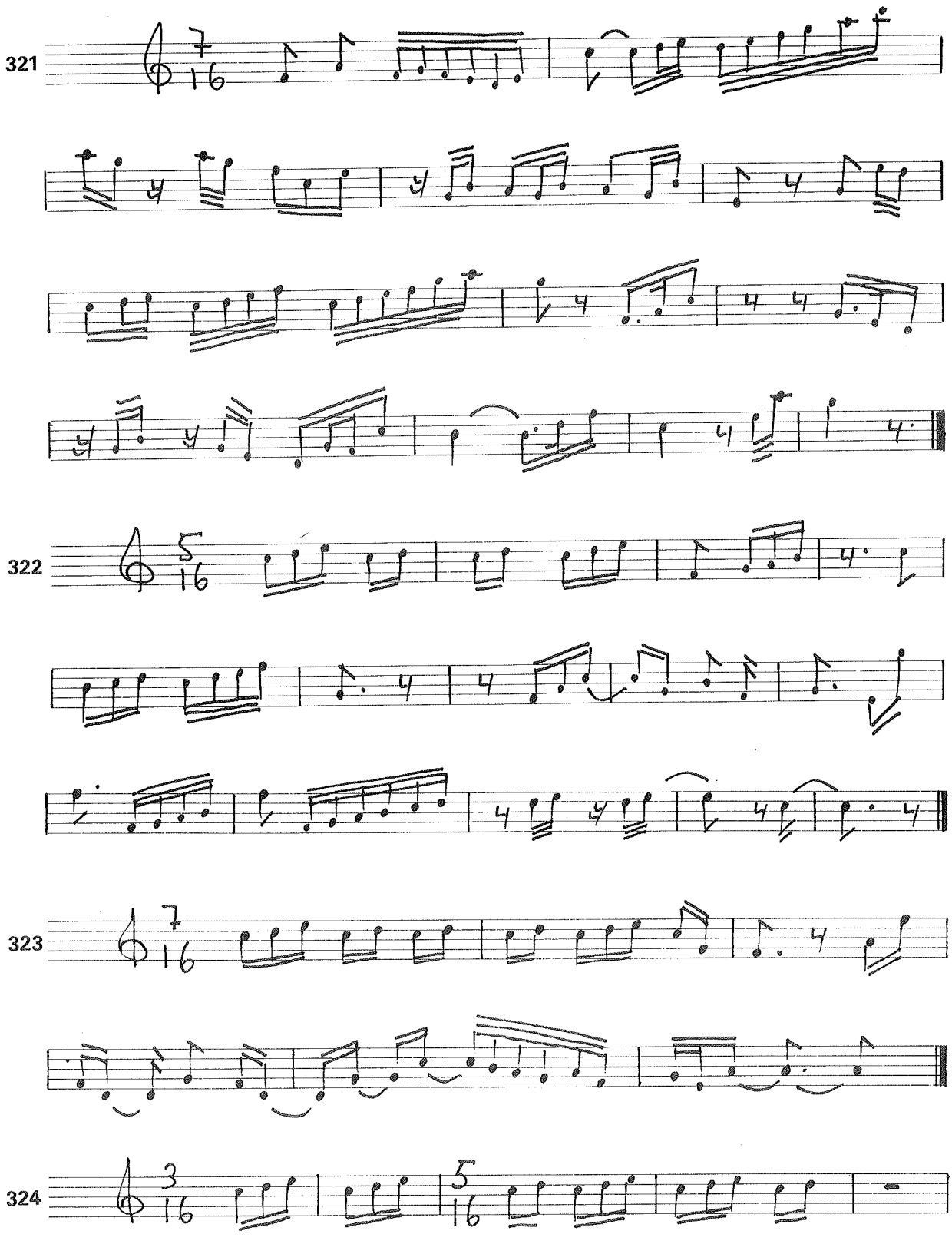


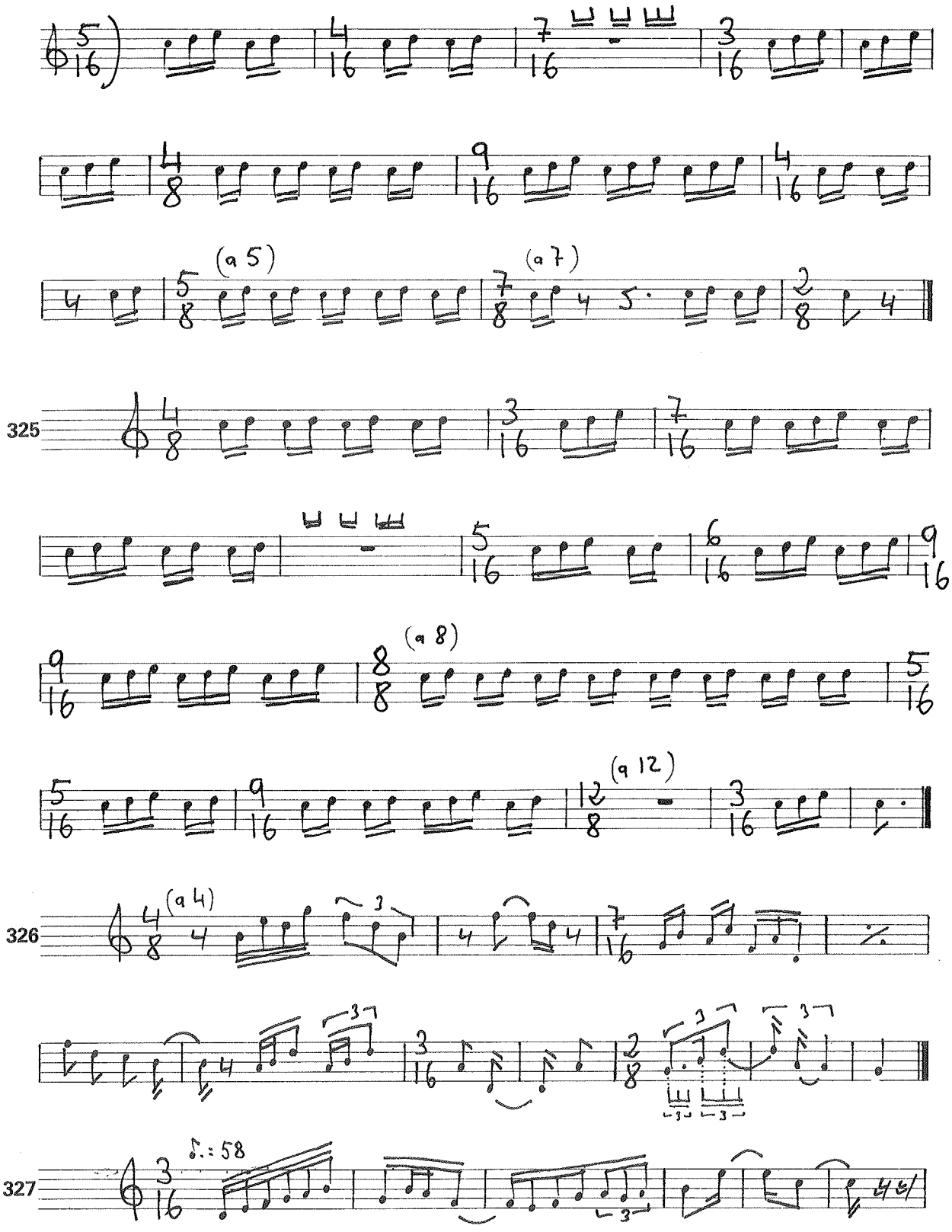
319

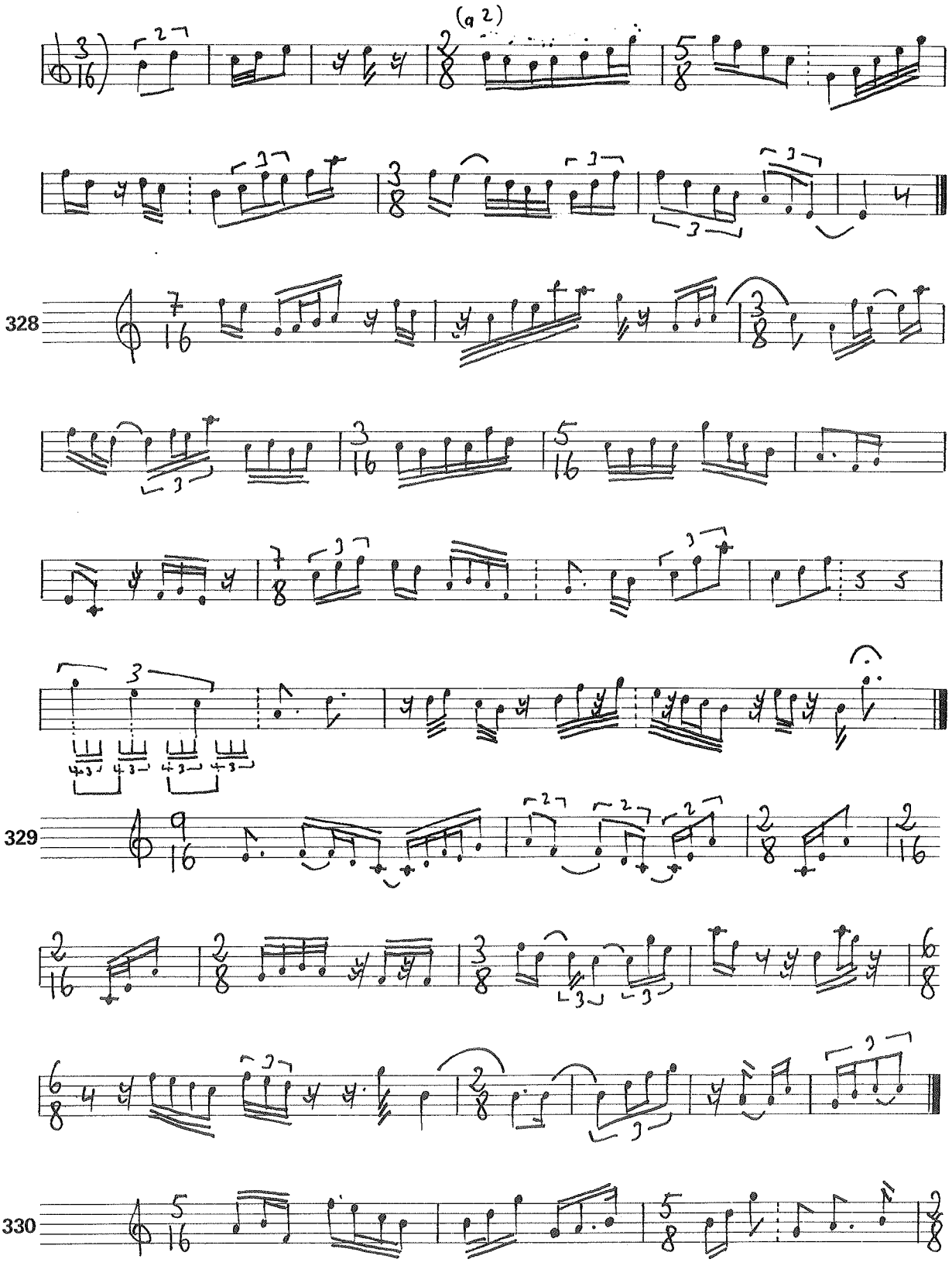


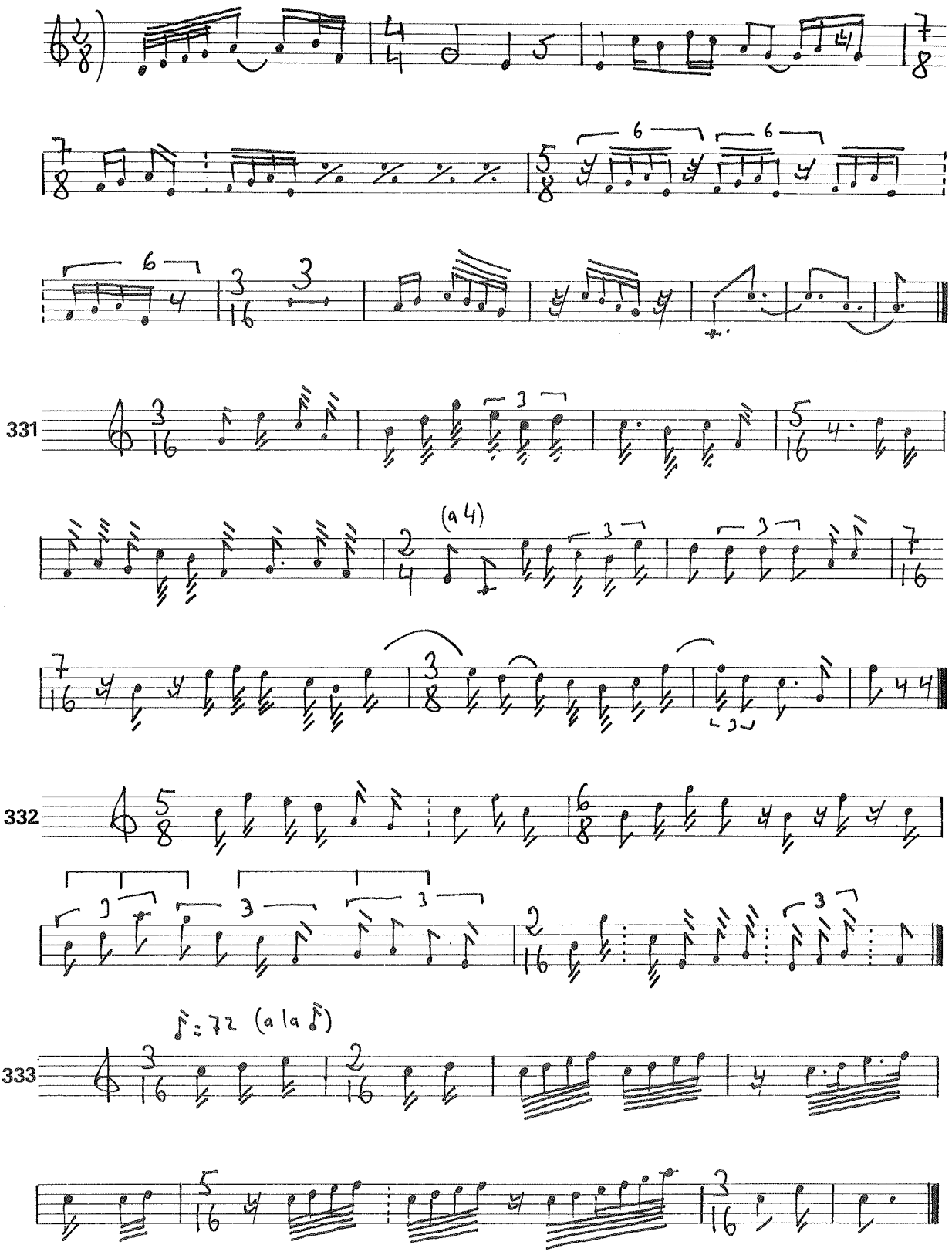
320

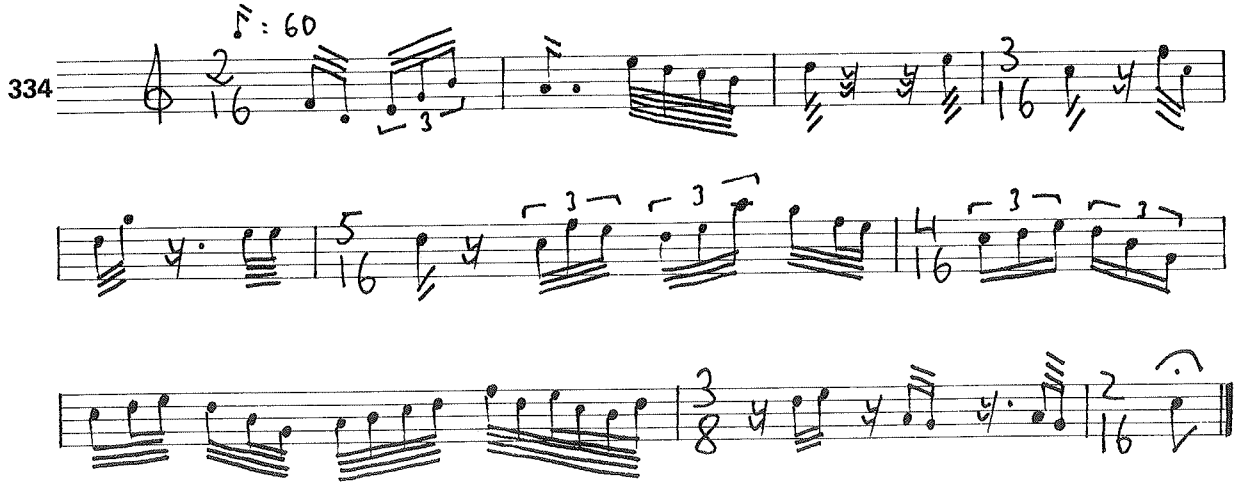



321
322
323
324


(a 5)
(a 7)
325
(a 8)
(a 12)
(a 4)
326
327

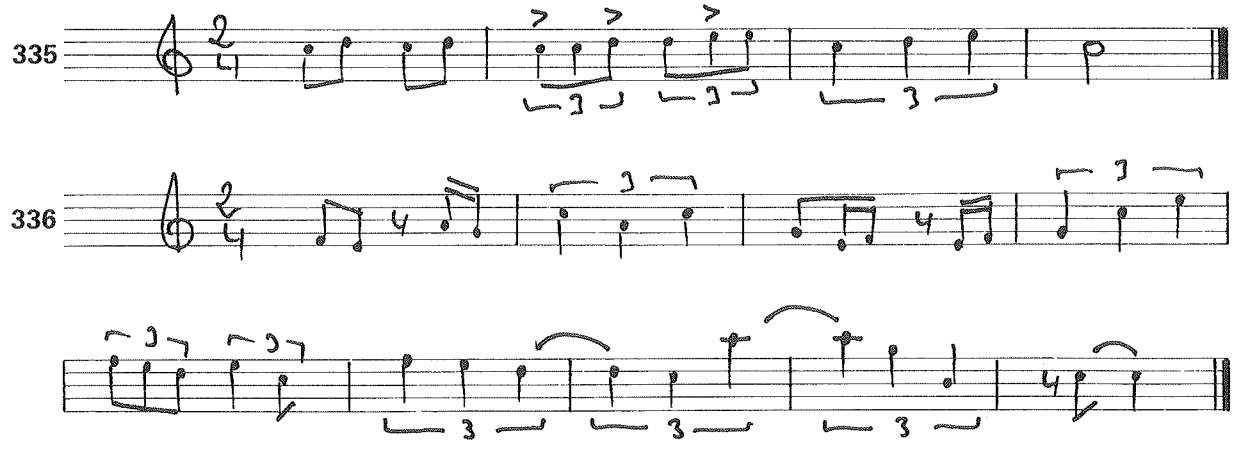

(a 2)
328
329
330

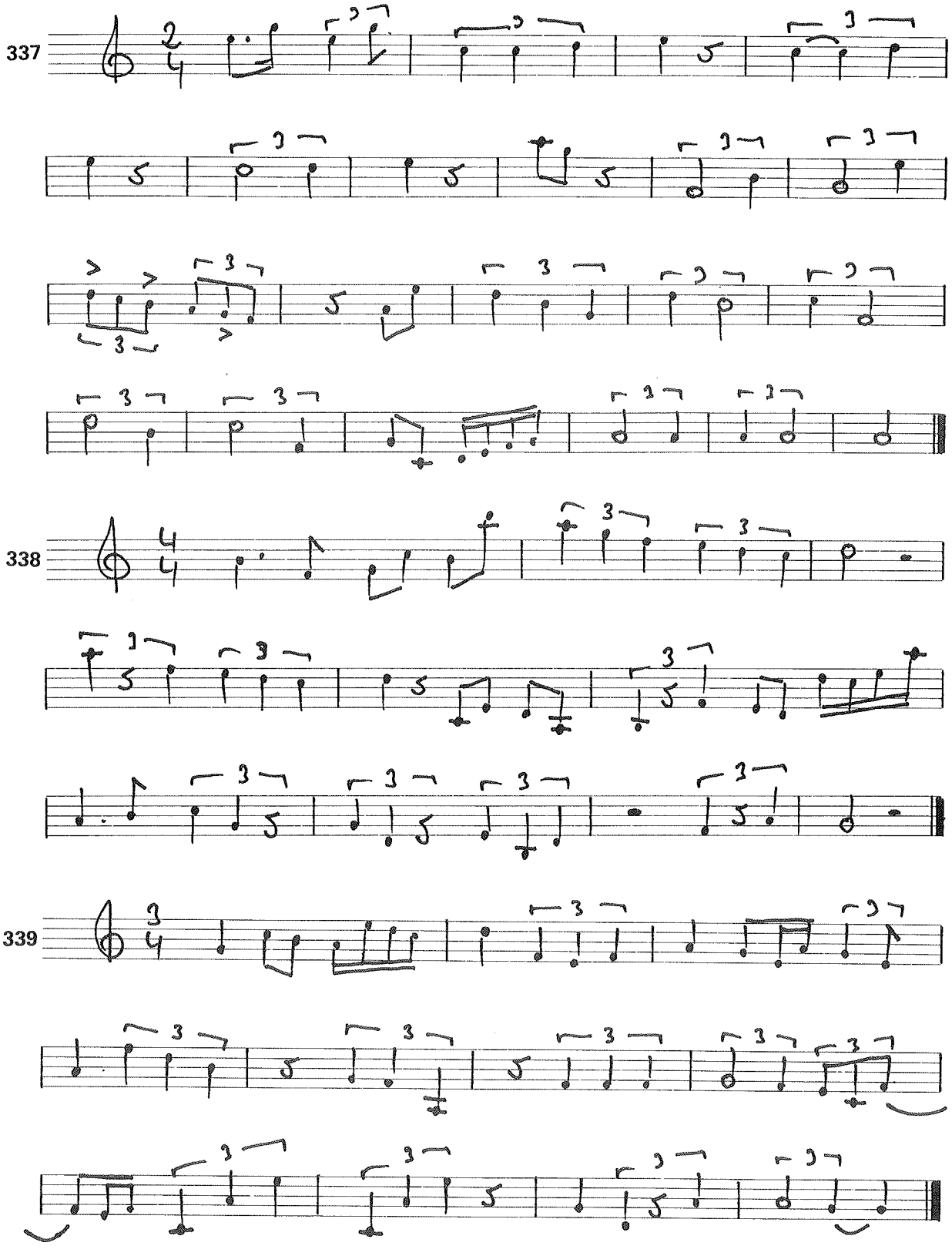

331
332
333
(a 4)
♪ = 72 (a la ♪)



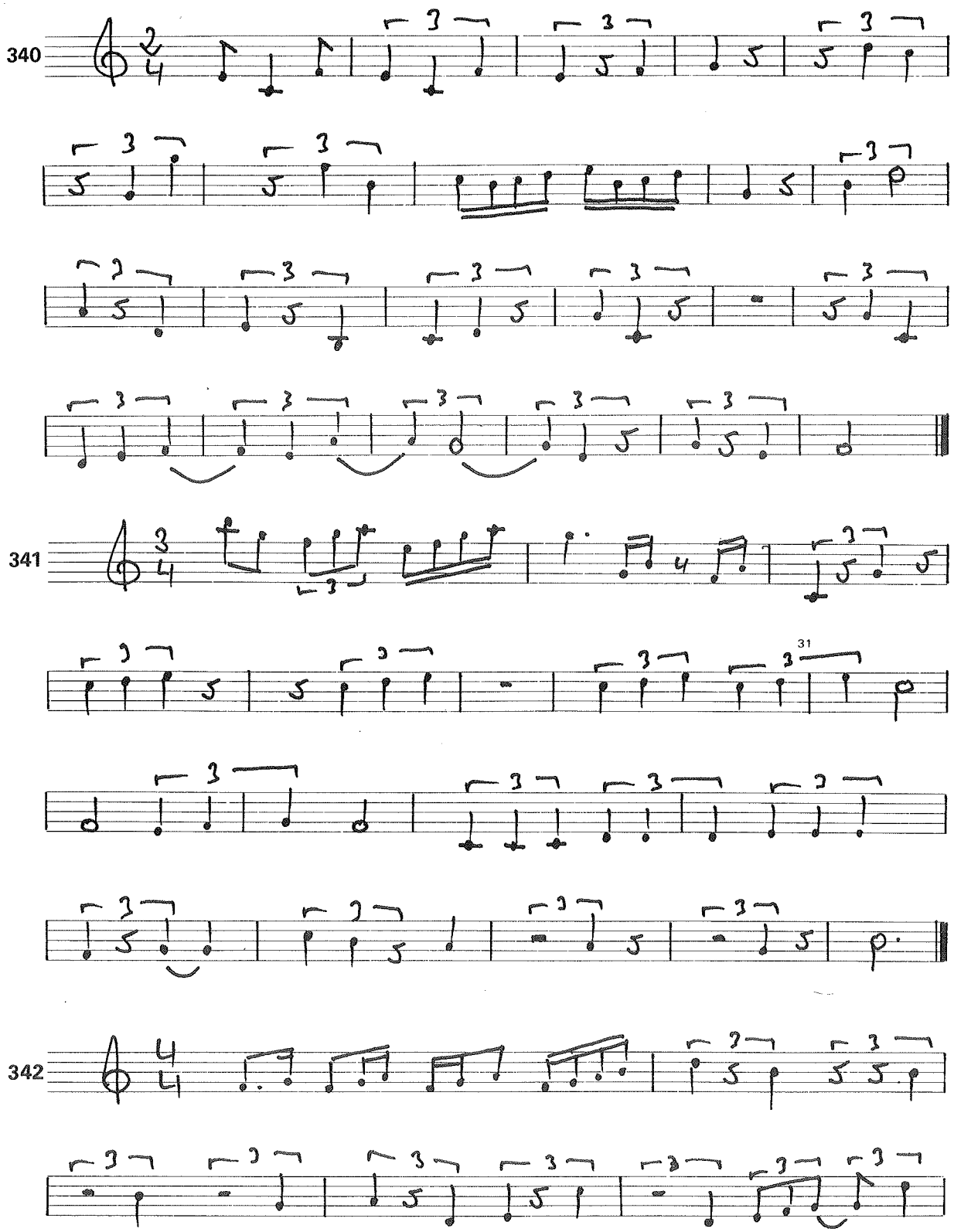
Decíamos en la introducción a este libro que otra de las características más notables del progreso en la escritura rítmica de cierta música de nuestro siglo es el frecuente empleo de los grupos de valor especial —tanto regulares como irregulares—, que pasan de ser una excepción más o menos ocasional 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.

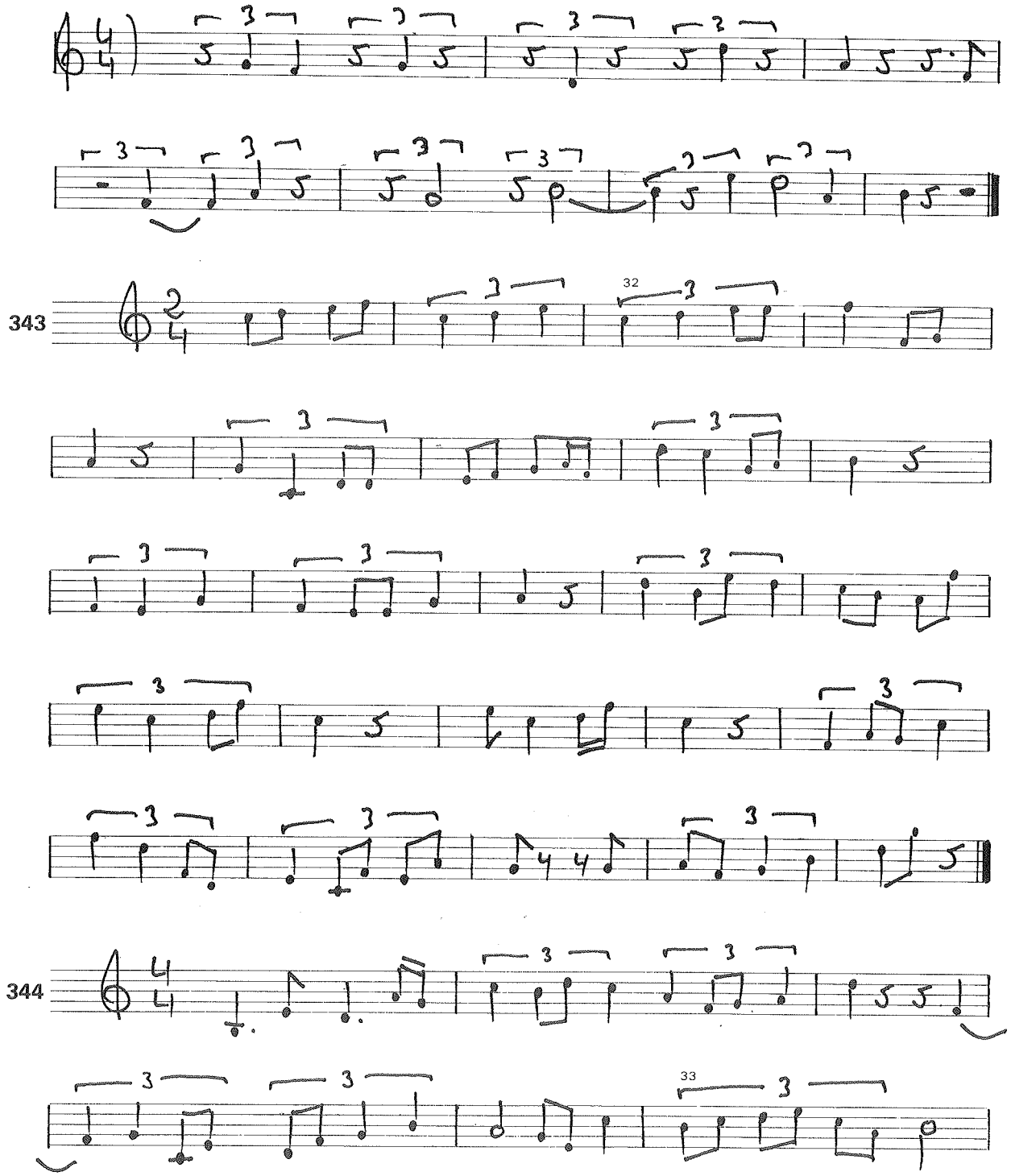




6

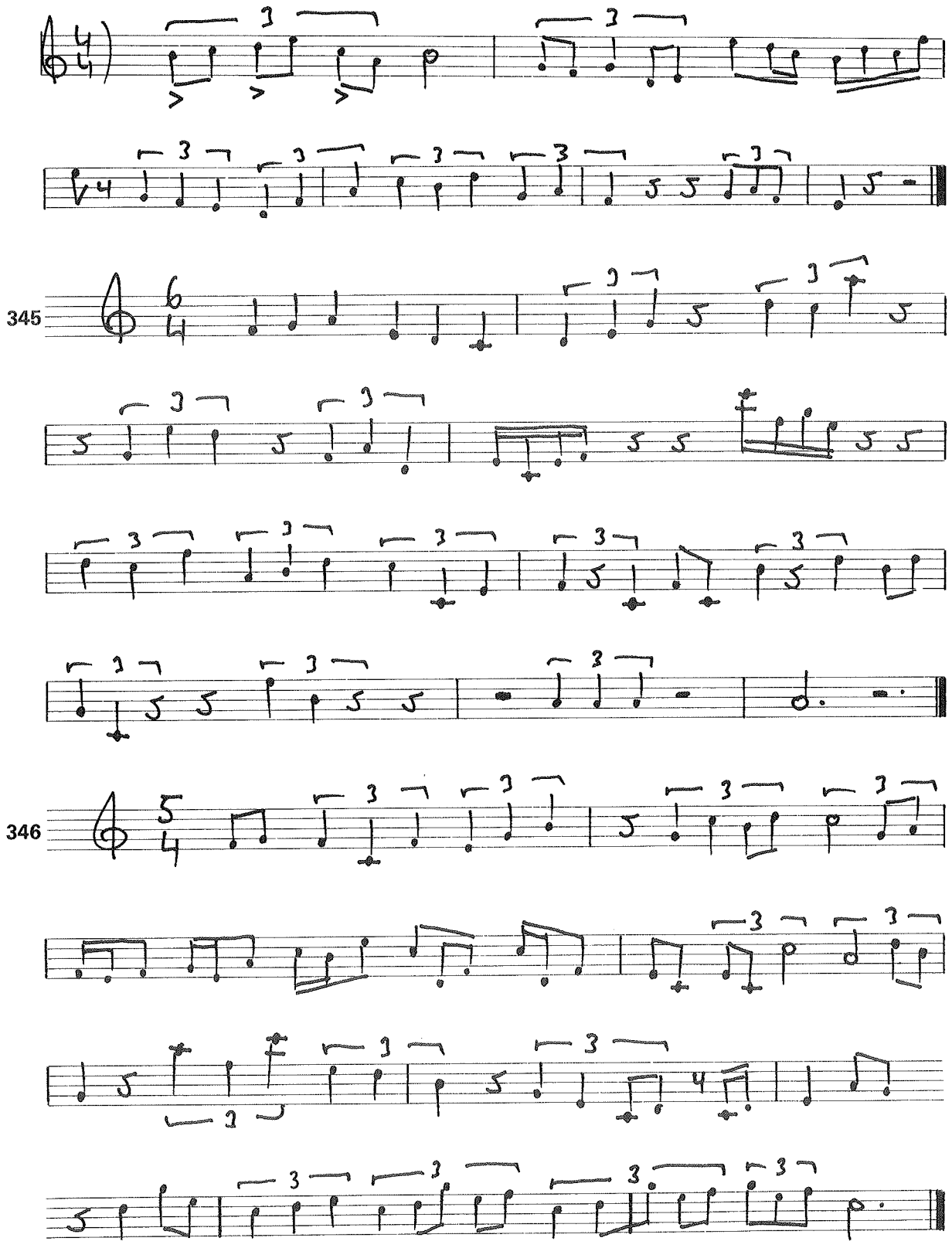


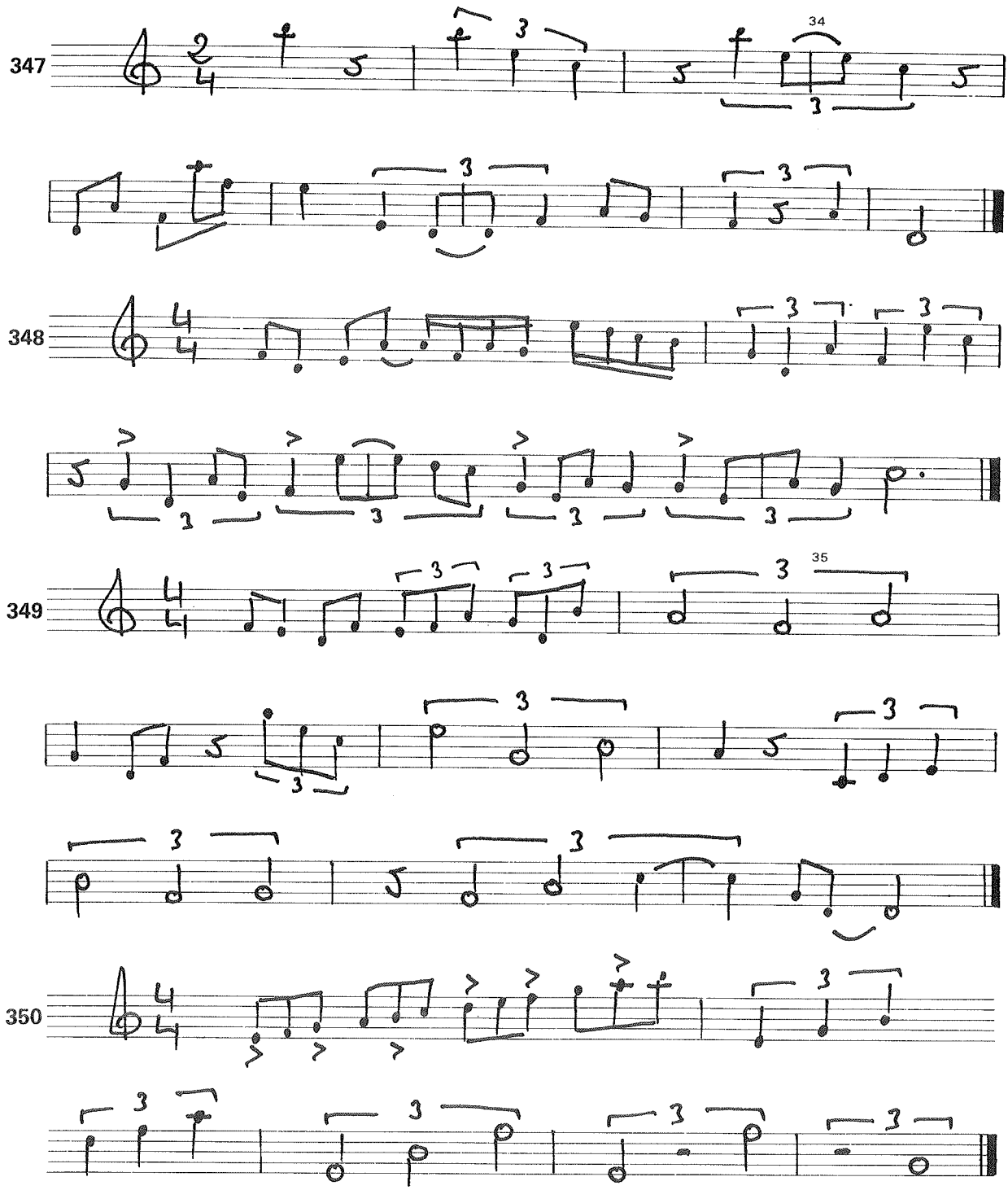
[31] Atención a estos tresillos que «cabalgan» sobre dos compases consecutivos, cuyo uso es muy frecuente en música de nuestro siglo. El ejercicio 347 y siguientes nos muestran otra forma de escribir estos mismos casos.



[32] Introducimos ya la práctica de tresillos de negras en que una o varias de estas negras han sido desdoblada en corcheas. Como se explica en el libro IV A, estas corcheas coinciden matemáticamente con las corcheas de tresillo, aunque la acentuación rítmica es diferente.

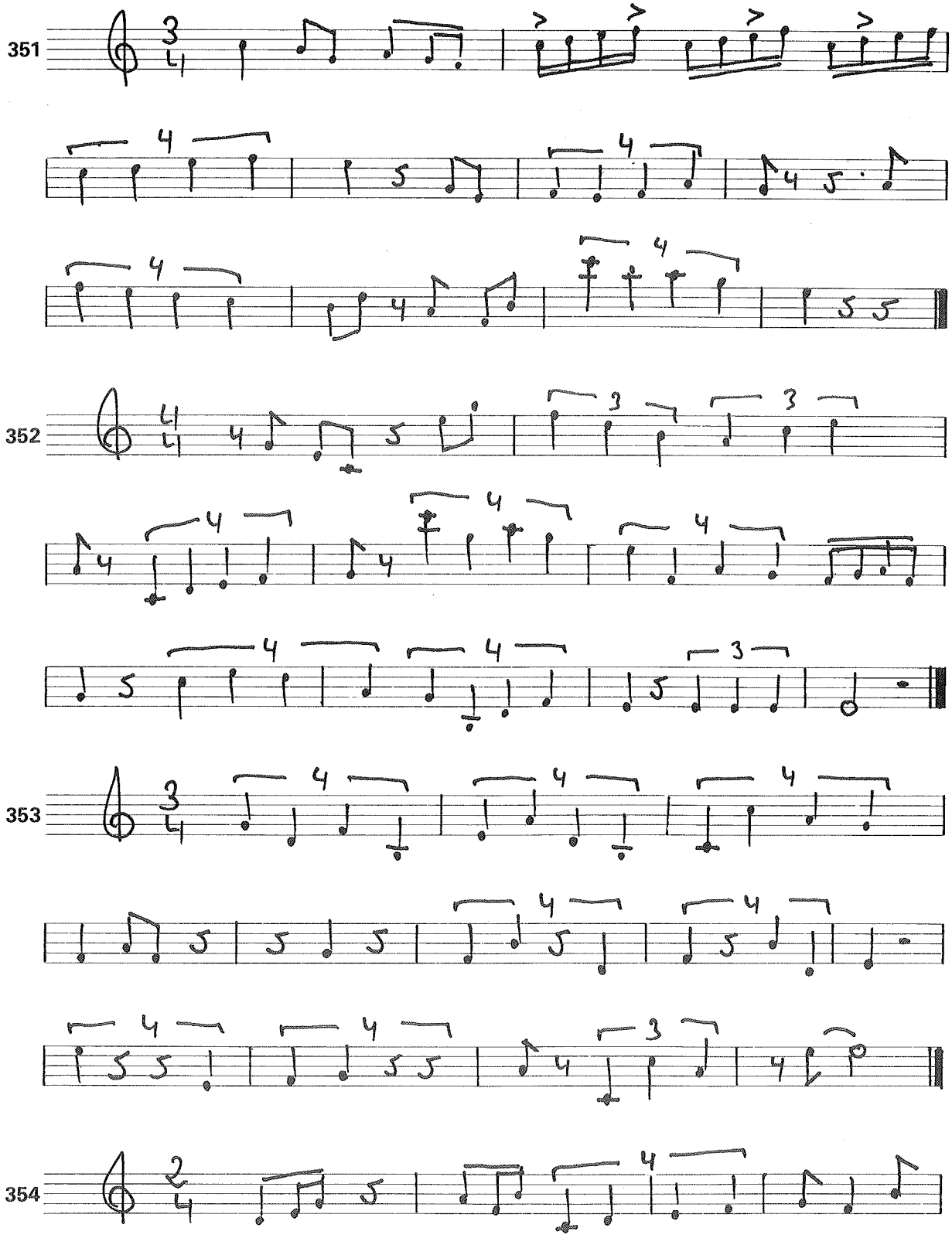
[33] Unos teóricos preferirían considerar esta figuración como tresillo, y otros como seisillo; el resultado será el mismo, siempre que el ritmo suene a ternario. En el compás siguiente, los acentos clarifican este carácter ternario.

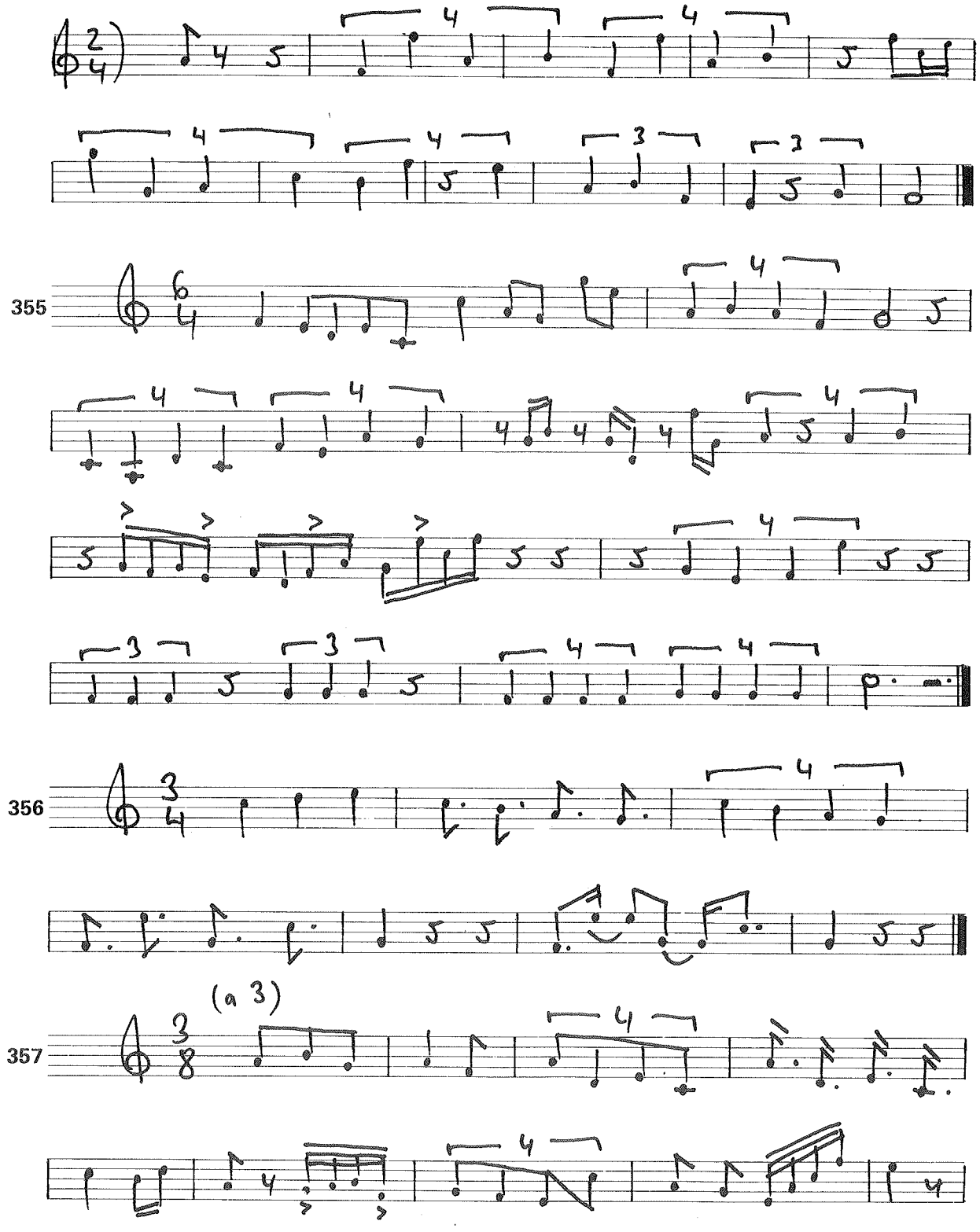

345
346

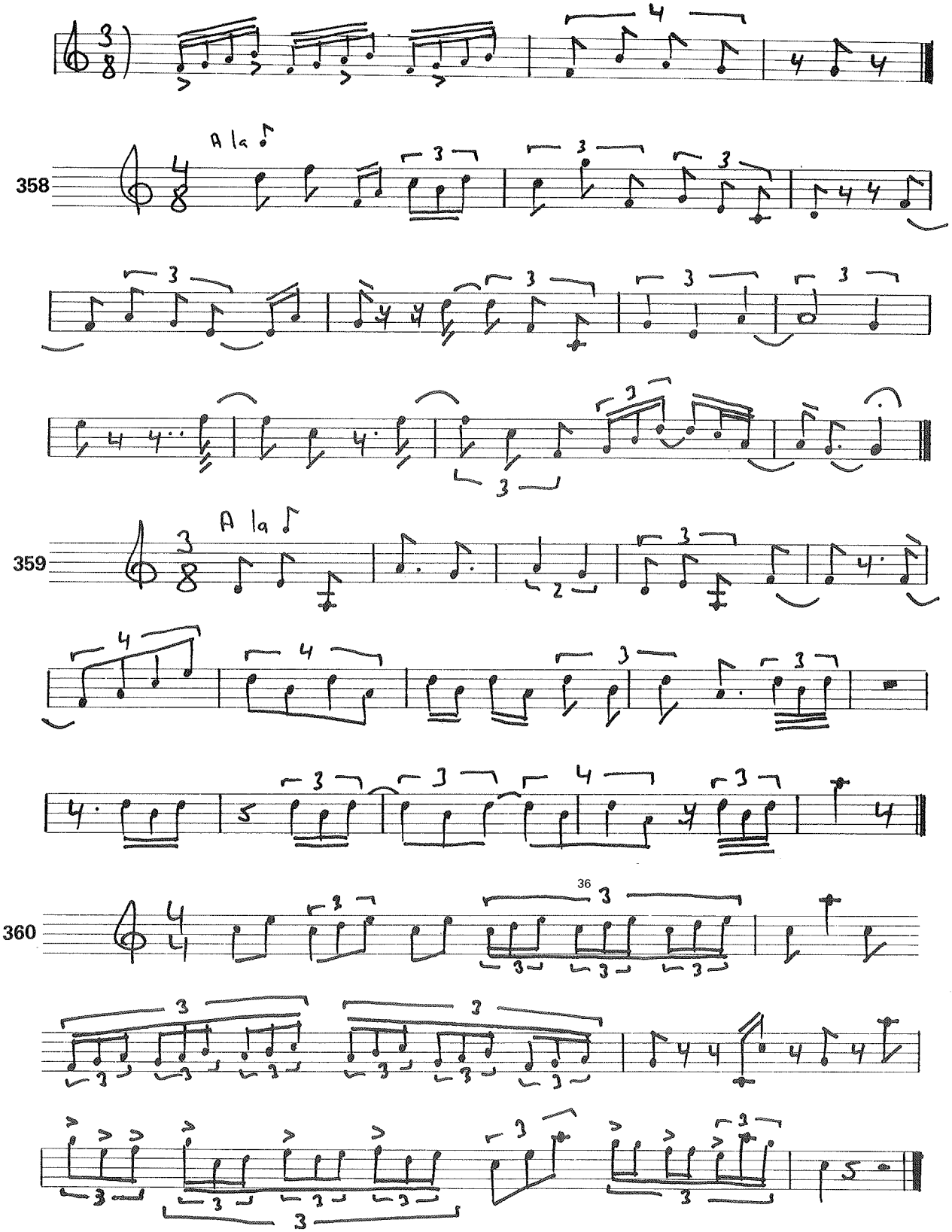


[34] He aquí la otra forma que anunciábamos en la nota 31, para escribir los grupos especiales cuando éstos comprenden partes de dos o más compases consecutivos.

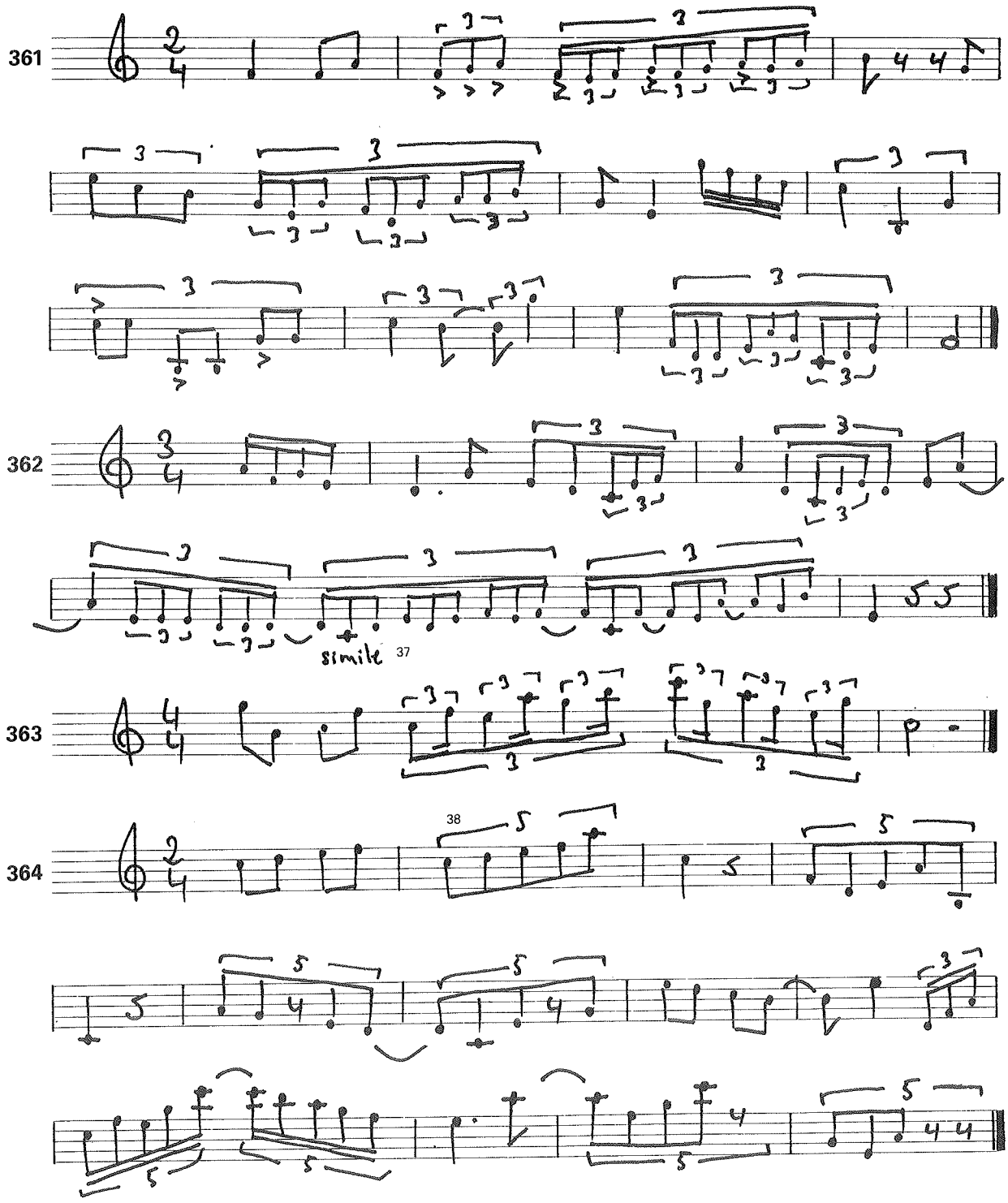
[35] Para medir estos tresillos de blancas es imprescindible aplicar su descomposición en valores simples que explicamos en el tema «grupos especiales» del cuaderno IV A.


351
352
353
354


355
356
357
(a 3)

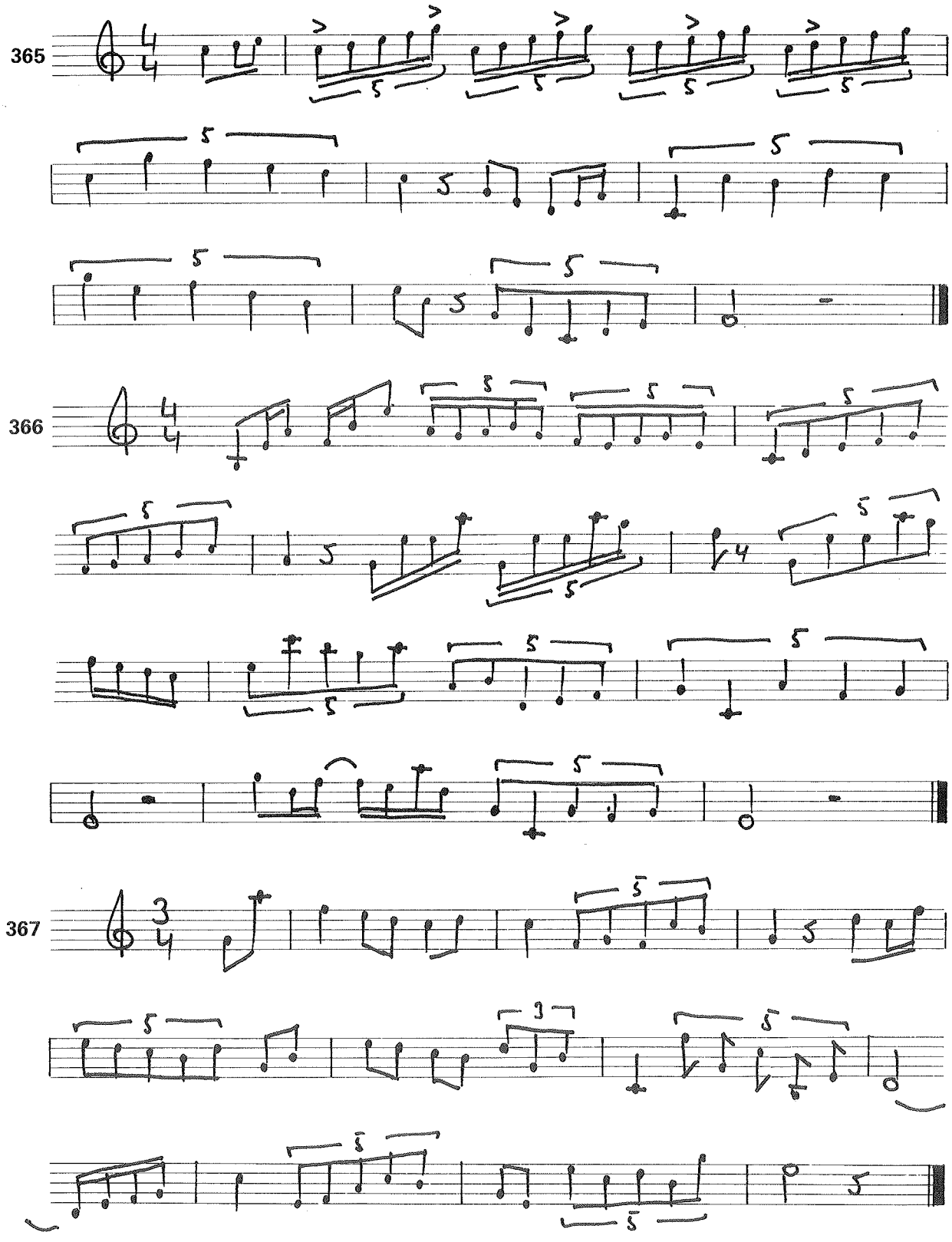


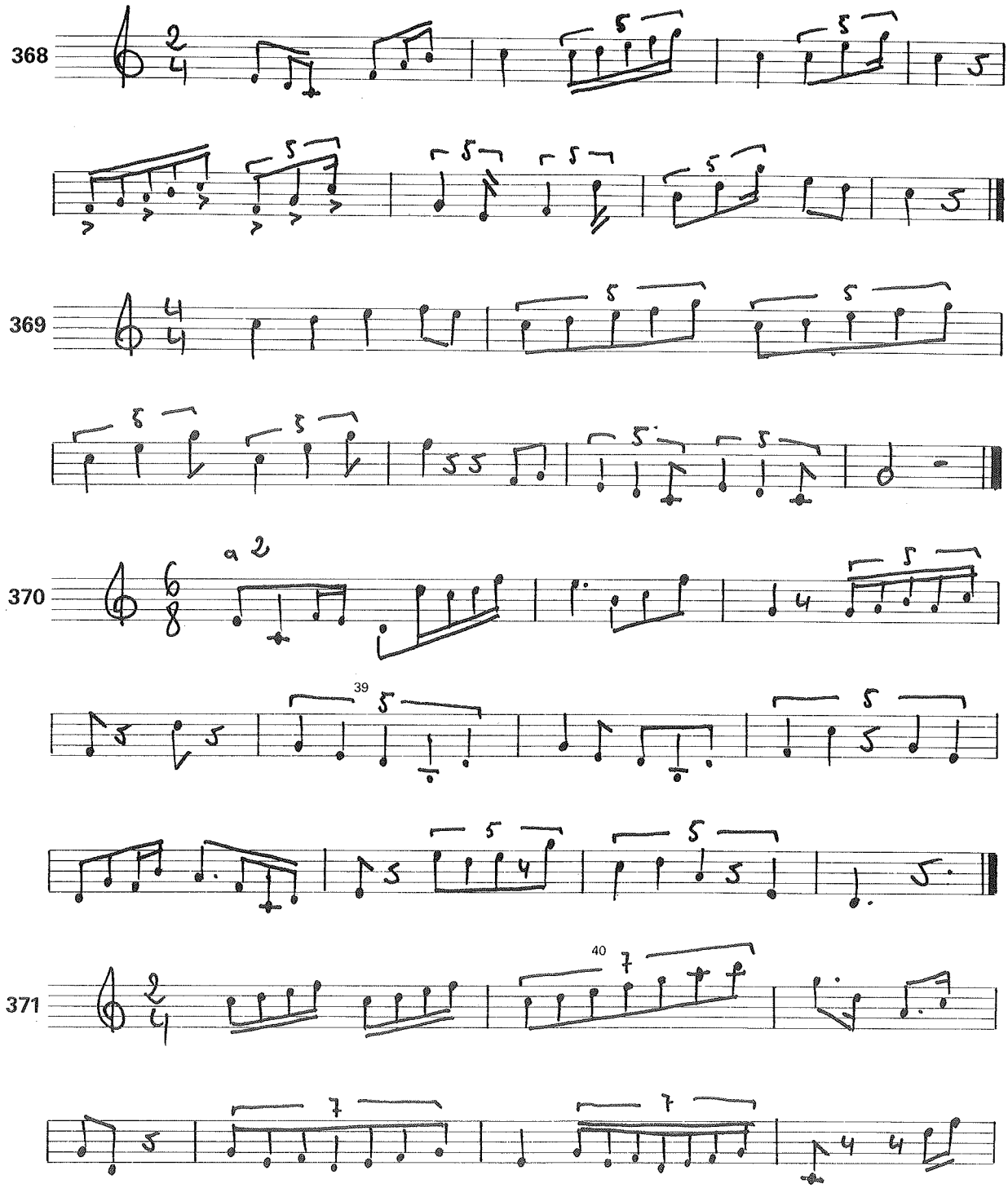
[36] Esta figuración se denomina «tresillo de tresillos». Aunque parezca lo contrario, su práctica es sencilla.



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

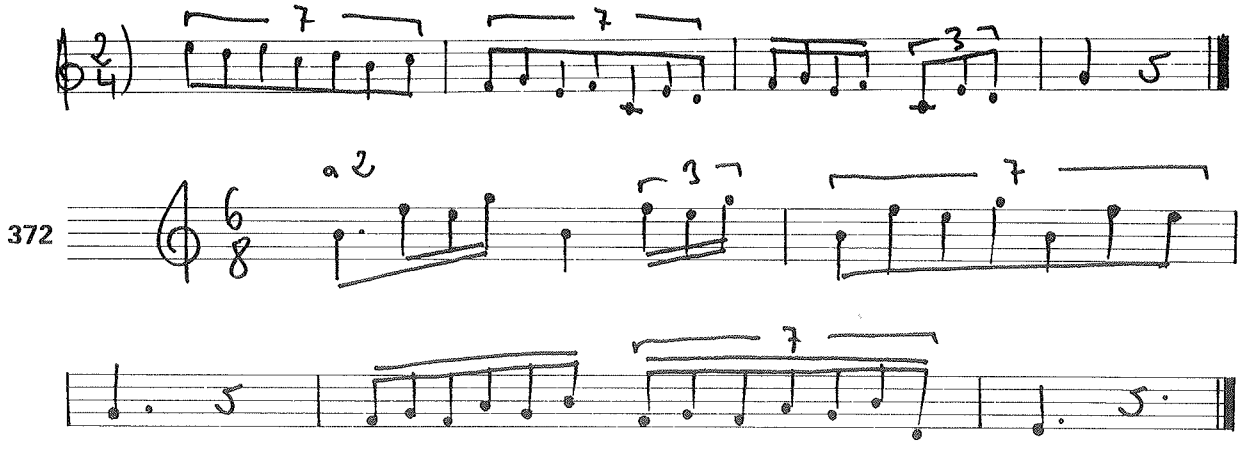
[38] El curso pasado practicábamos los quintillos y sietecillos que duran una sola parte. Ahora añadiremos los que duran dos o más partes, que son algo más complicados.


365
366
367



[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.



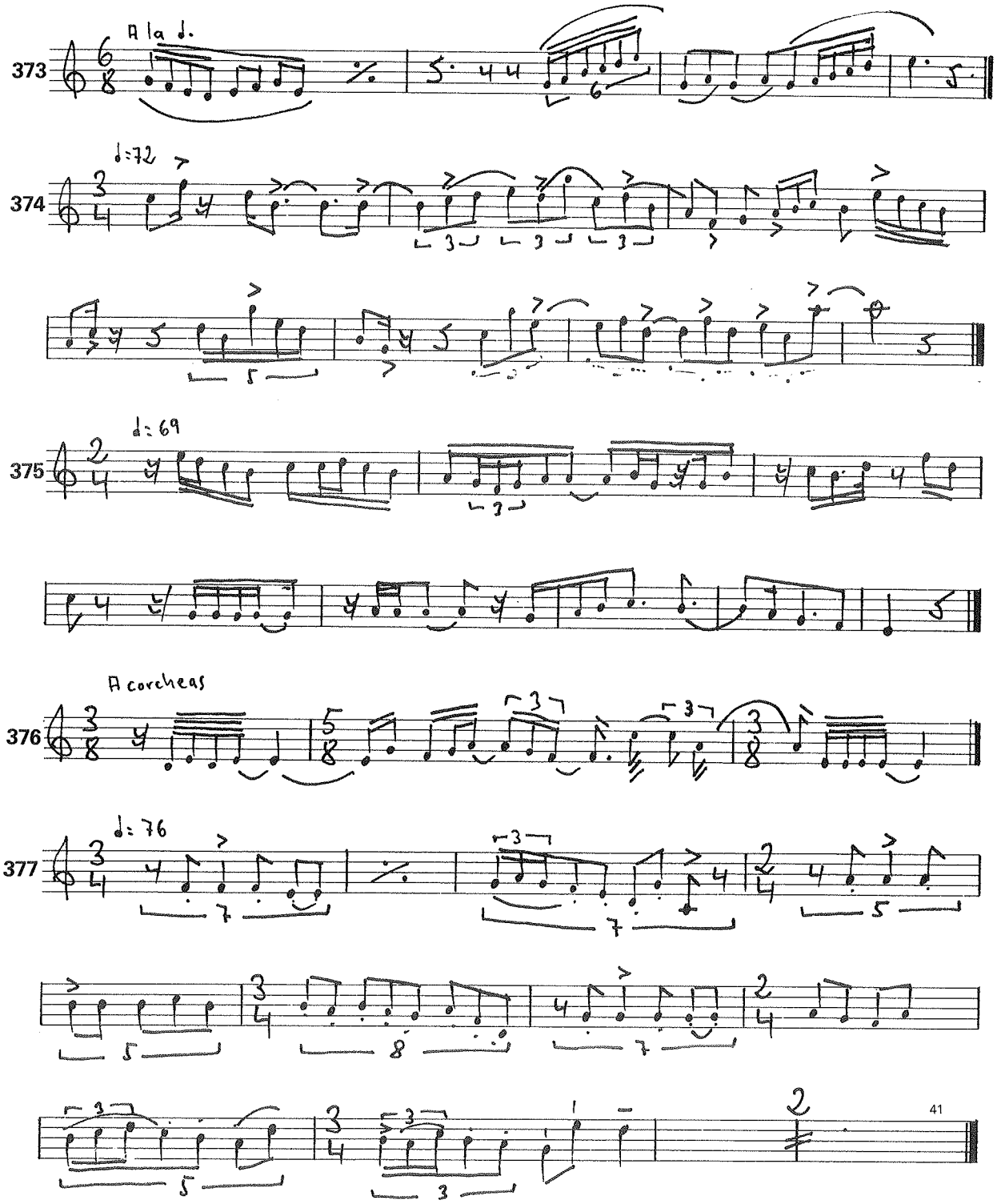
Hemos terminado ya de trabajar todas las materias «nuevas» que constituyen propiamente el temario de este IV curso. Los ejercicios que siguen, hasta el final del libro, son una recopilación y fusión de los principales temas tratados hasta aquí.

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.

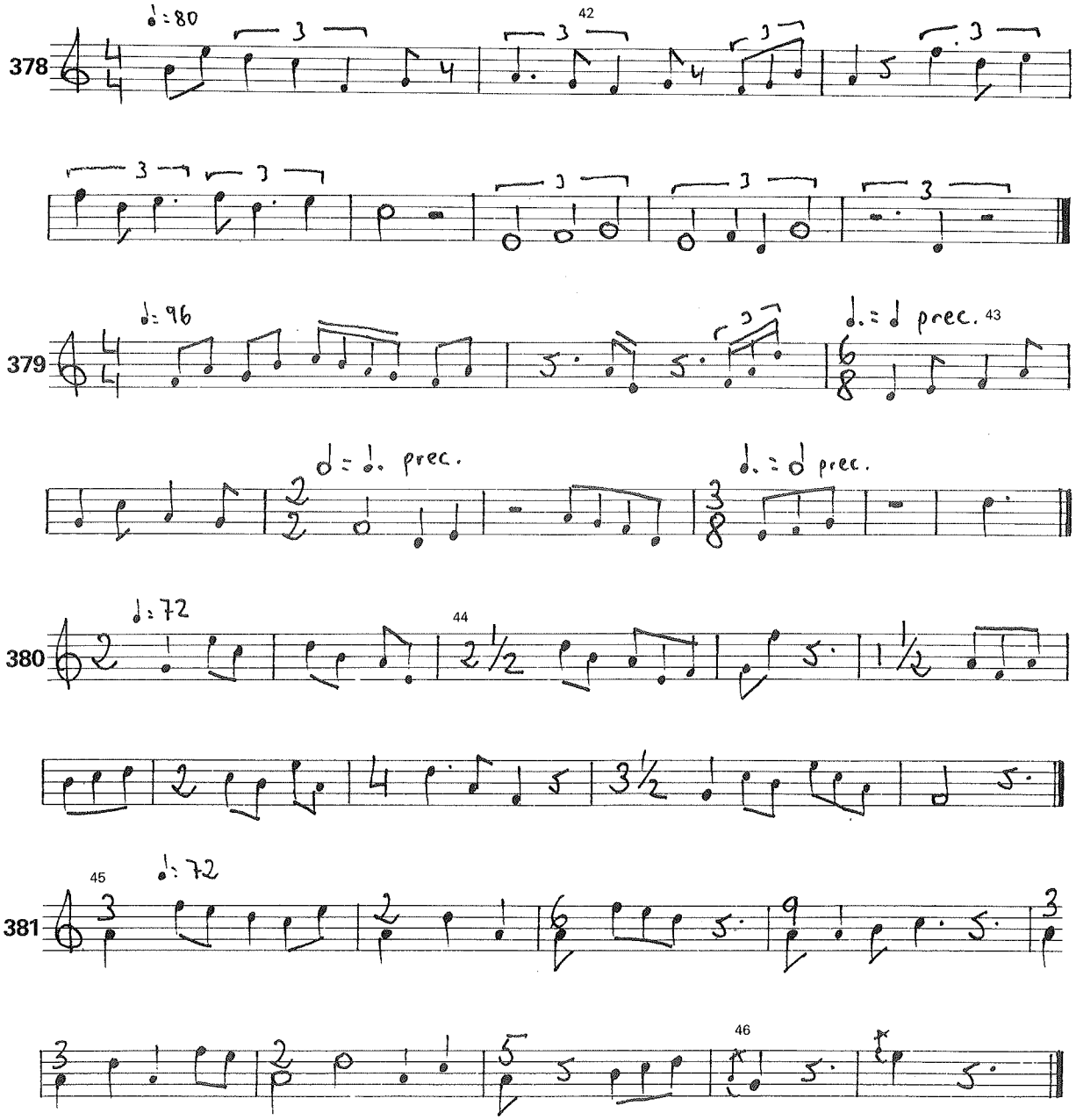
La segunda parte del próximo bloque (ejercicios 411 al final) supone una recopilación de todo lo trabajado en el libro, presentado con abundantes cambios de compás, articulaciones y combinatoria variada. Observarás que algunos de ellos no son en absoluto sencillos, y que es necesario trabajarlos y repetirlos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



[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.



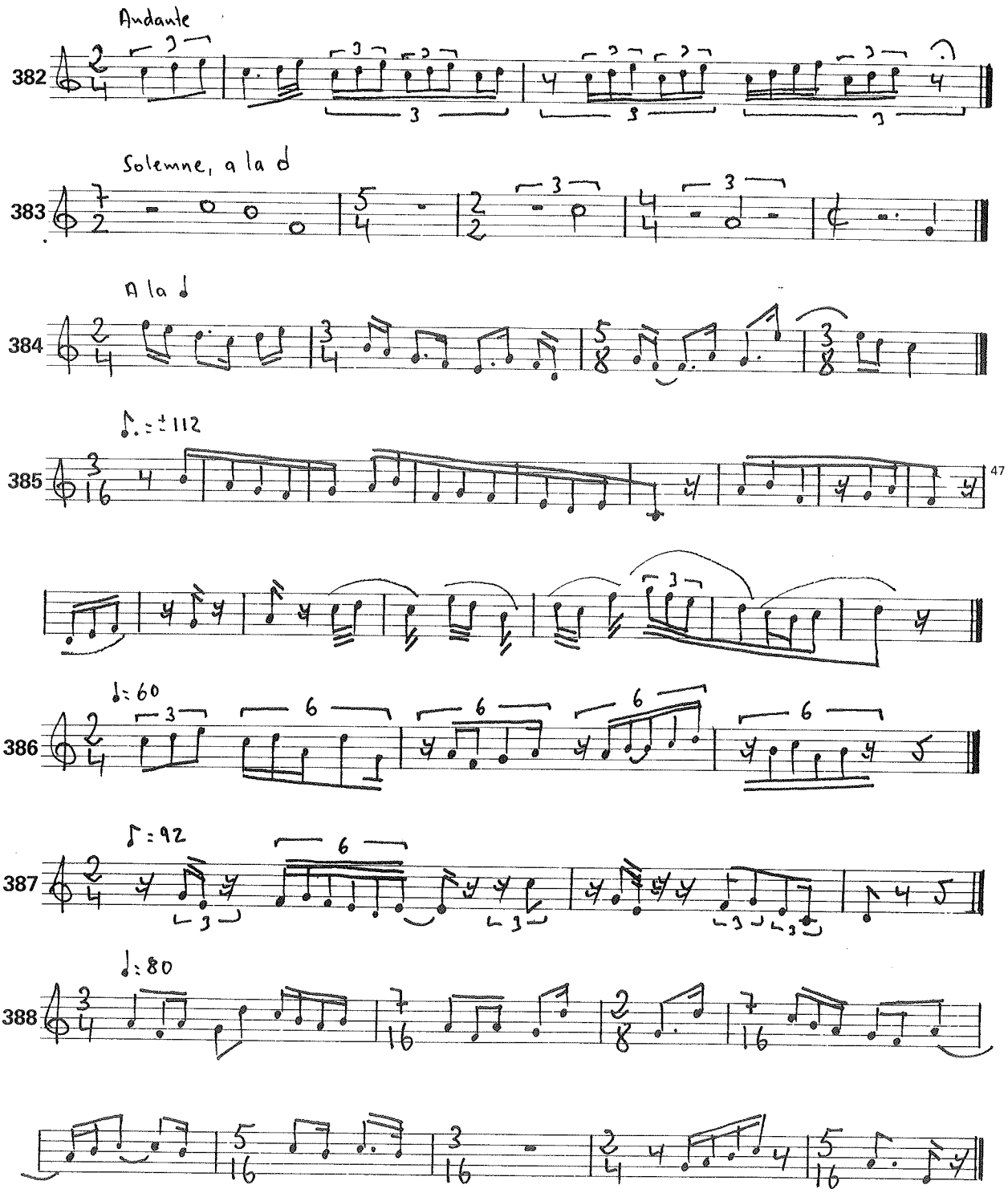
[42] Si hallas la equivalencia de este tresillo, comprobarás que la corchea debe atacarse al comienzo de la segunda parte. Algo parecido ocurre con el último tresillo de blancas del siguiente ejercicio, en que la negra Re debe atacarse al inicio de la tercera parte. Hemos encontrado ejemplos de esta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

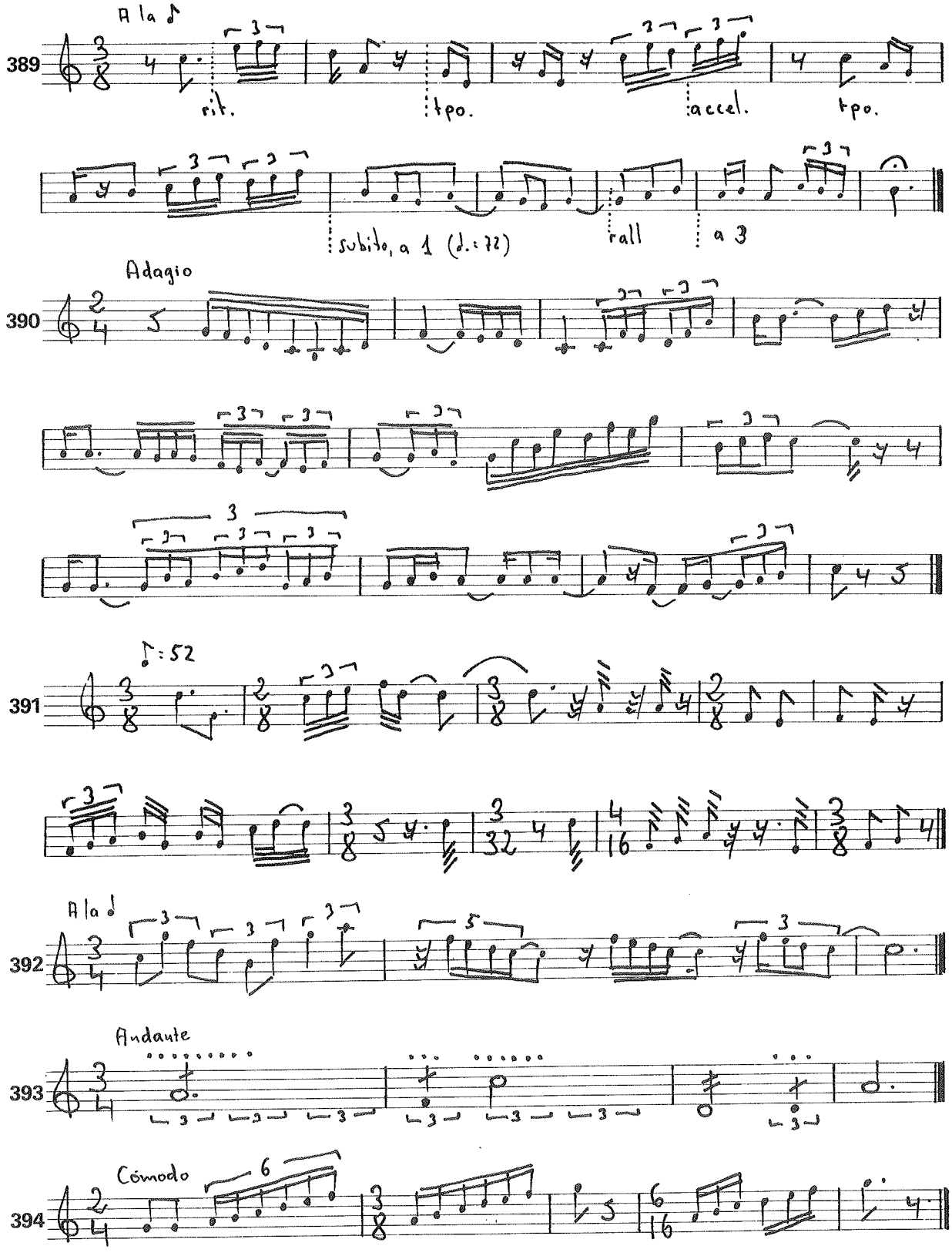
[44] Como recordarás, los compases 1 1/2, 2 1/2 y 3 1/2 equivalen, respectivamente, al 3/8, 5/8 y 7/8, aunque con algunas diferencias muy sutiles, que tienes comentadas en el libro IV A.

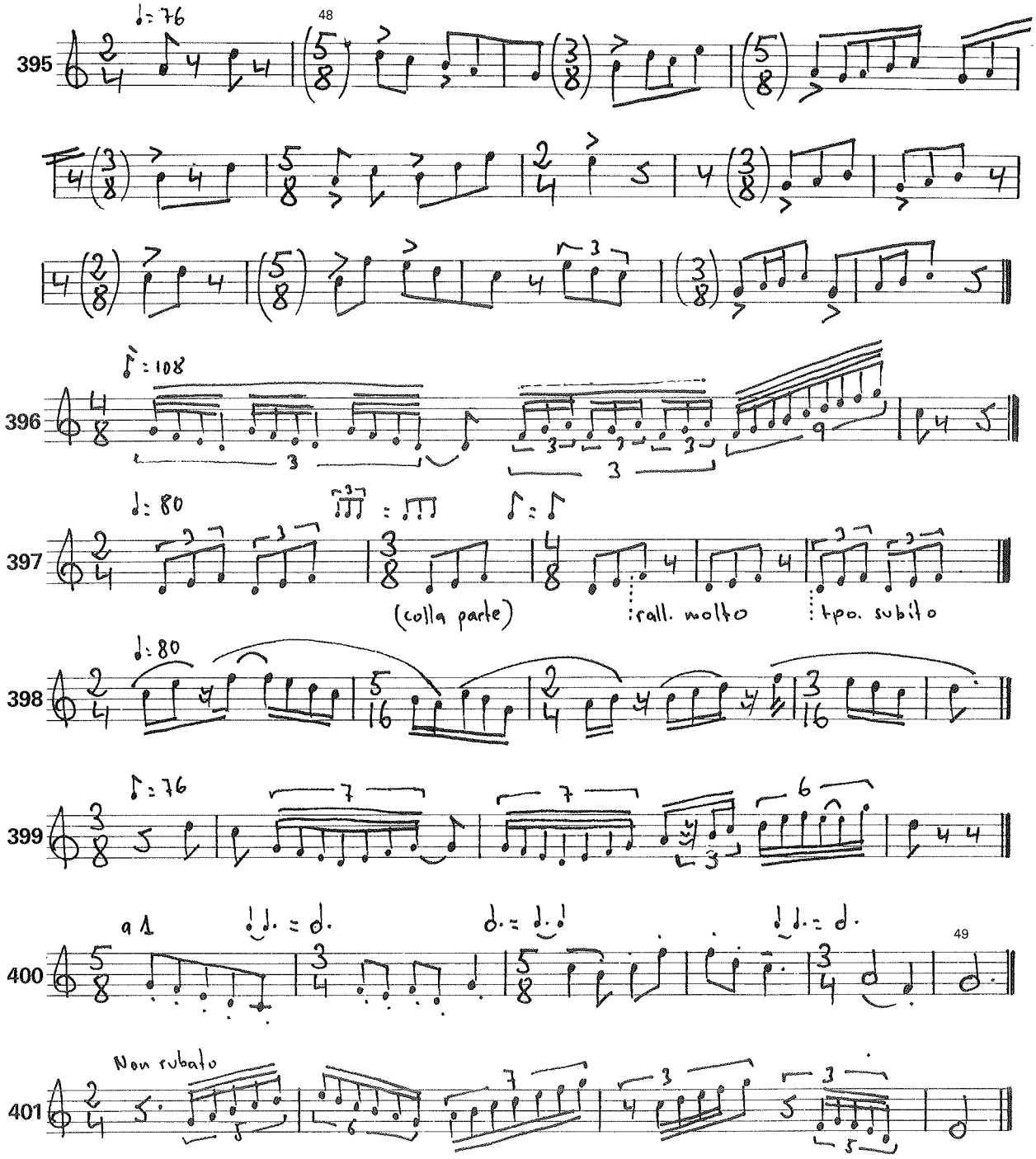
[45] Este tipo de indicación de compás, muy frecuente en Orff y otros compositores en torno a los años treinta, la tienes también comentada en el texto teórico de este IV curso. Lo cierto es que no encontró demasiado eco entre teóricos y compositores.

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



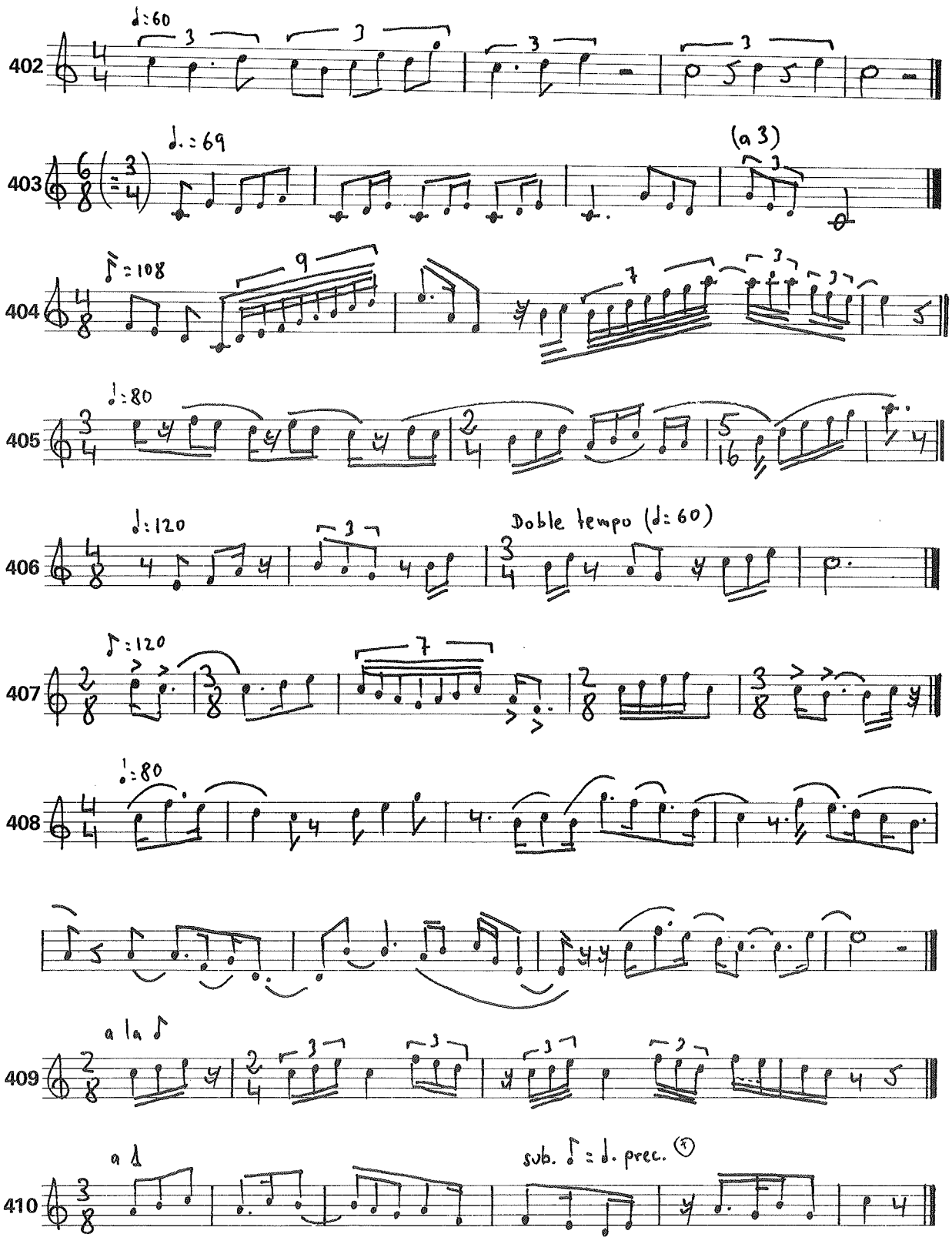
47 En la primera parte de este ejercicio, el fraseado viene indicado por la forma de barrar las semicorcheas; en el segundo renglón, por las propias ligaduras. Solfísticamente no existiría diferencia entre ambas realizaciones, pero quizá sí instrumentalmente.

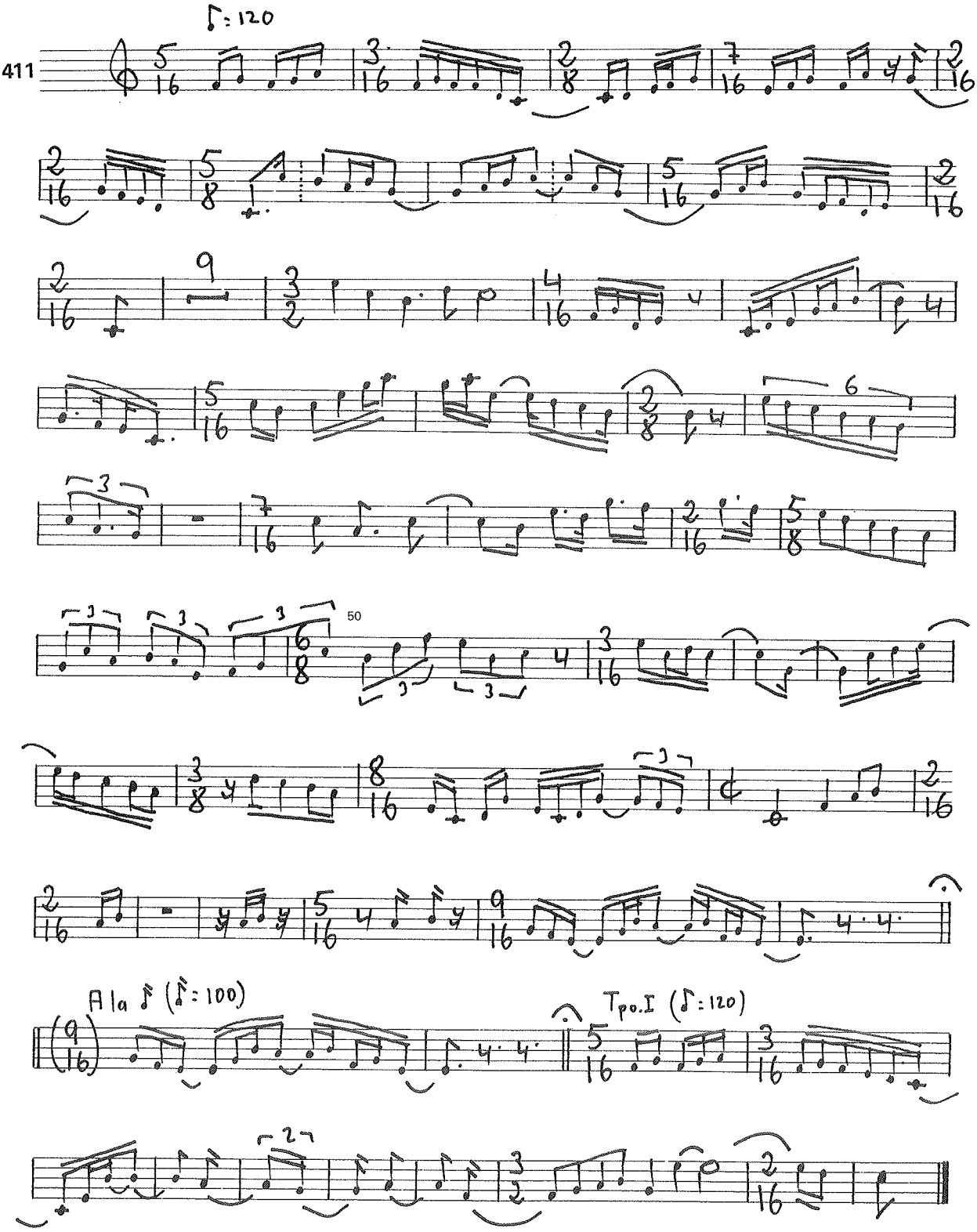

A la ♪
389
rit.
tpo.
accel.
tpo.
subito, a 1 (♩.=72)
rall
a 3
Adagio
390
♪:52
391
A la ♩
392
Andante
393
Cómodo
394



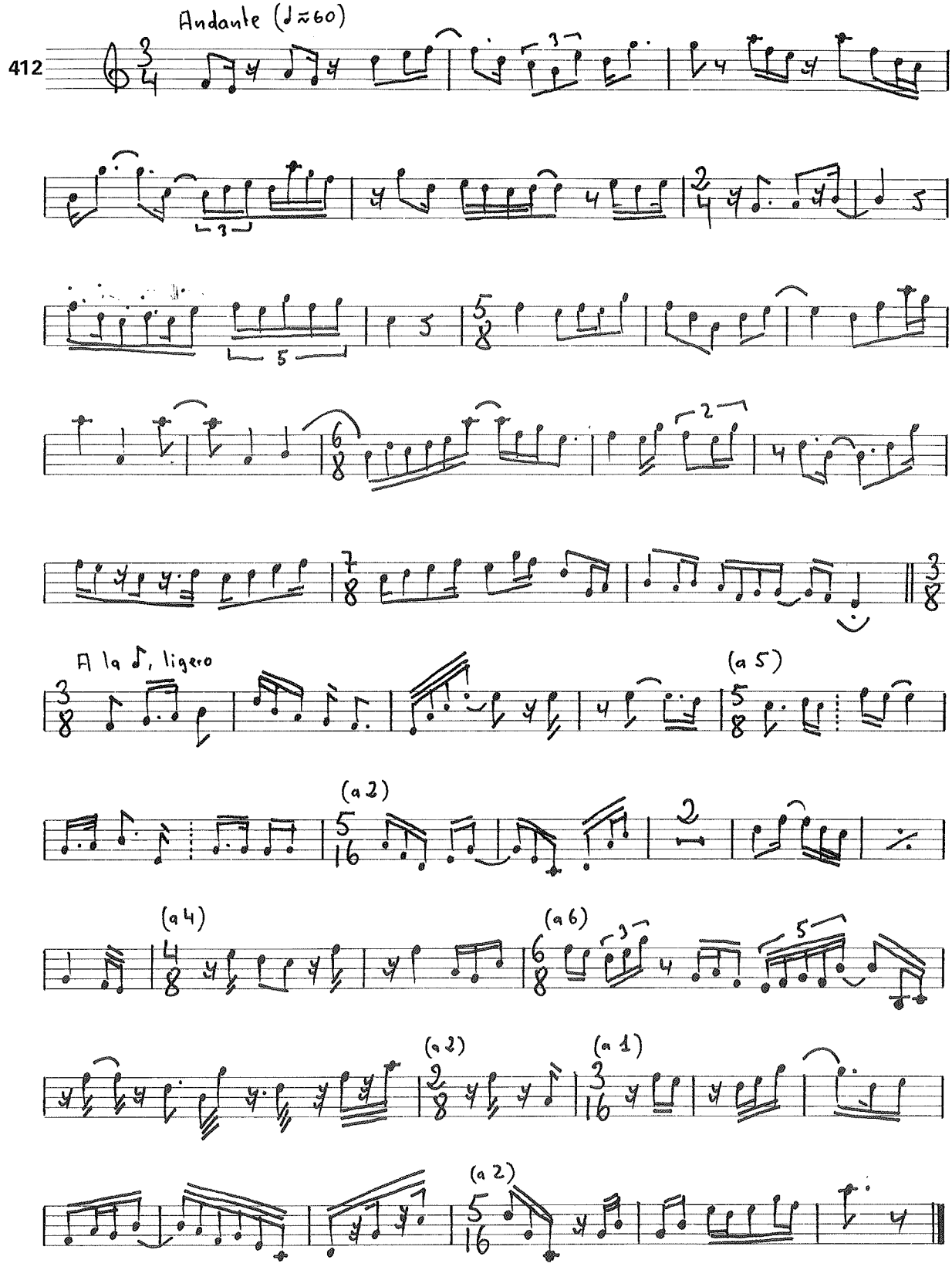
[48] Este ejercicio es interesantísimo, por cuanto plantea de una manera evidentísima el divorcio que puede llegar a existir entre *métrica* y *ritmo*. En efecto, las fórmulas rítmicas resultantes no corresponden a los compases emplados, sino a otras que se indican entre paréntesis; claro está que cuando 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.

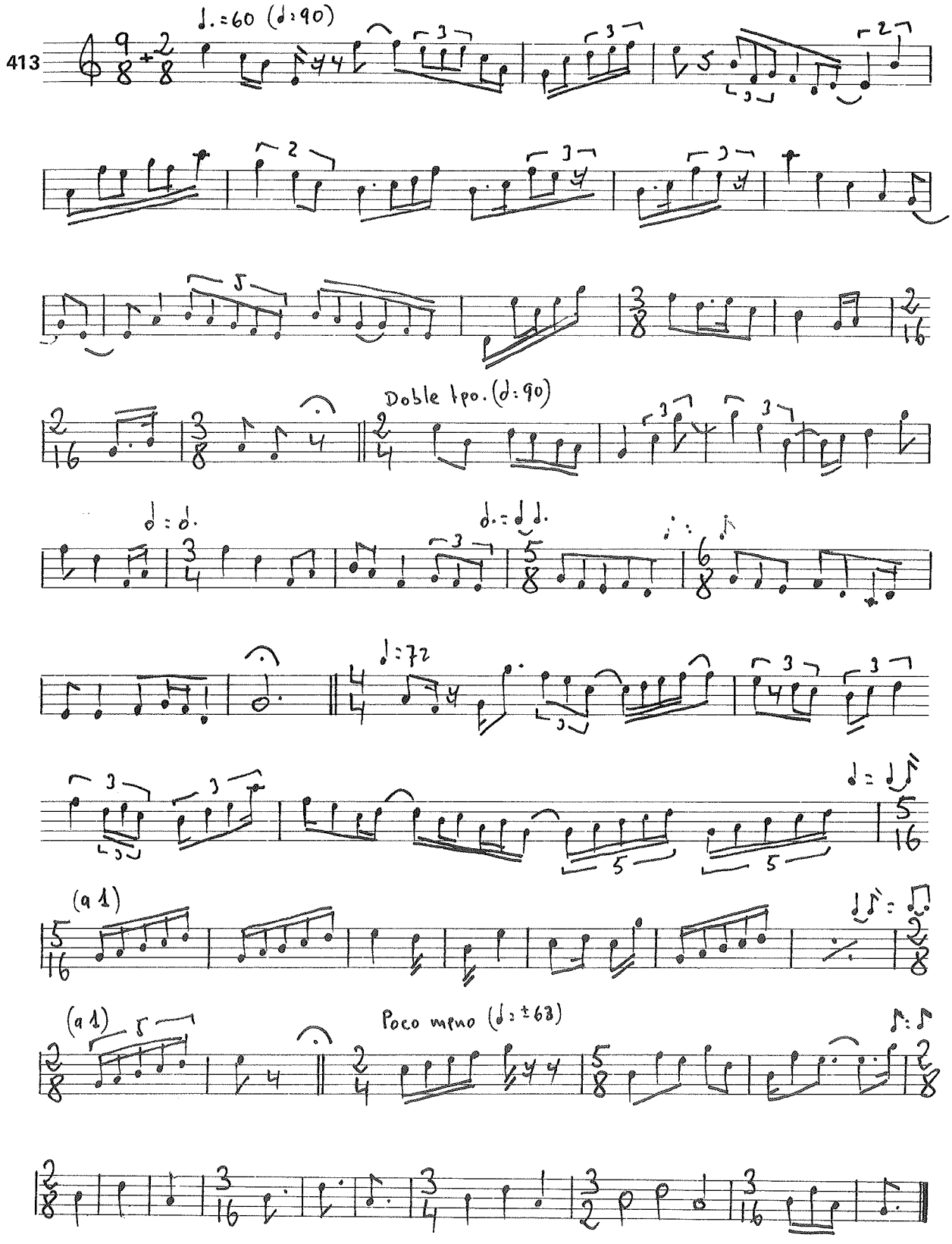
[49] En definitiva, lo que se indica con las equivalencias que aparecen en este ejercicio es que todos los compases van *a uno* y que todos los pulsos son iguales.

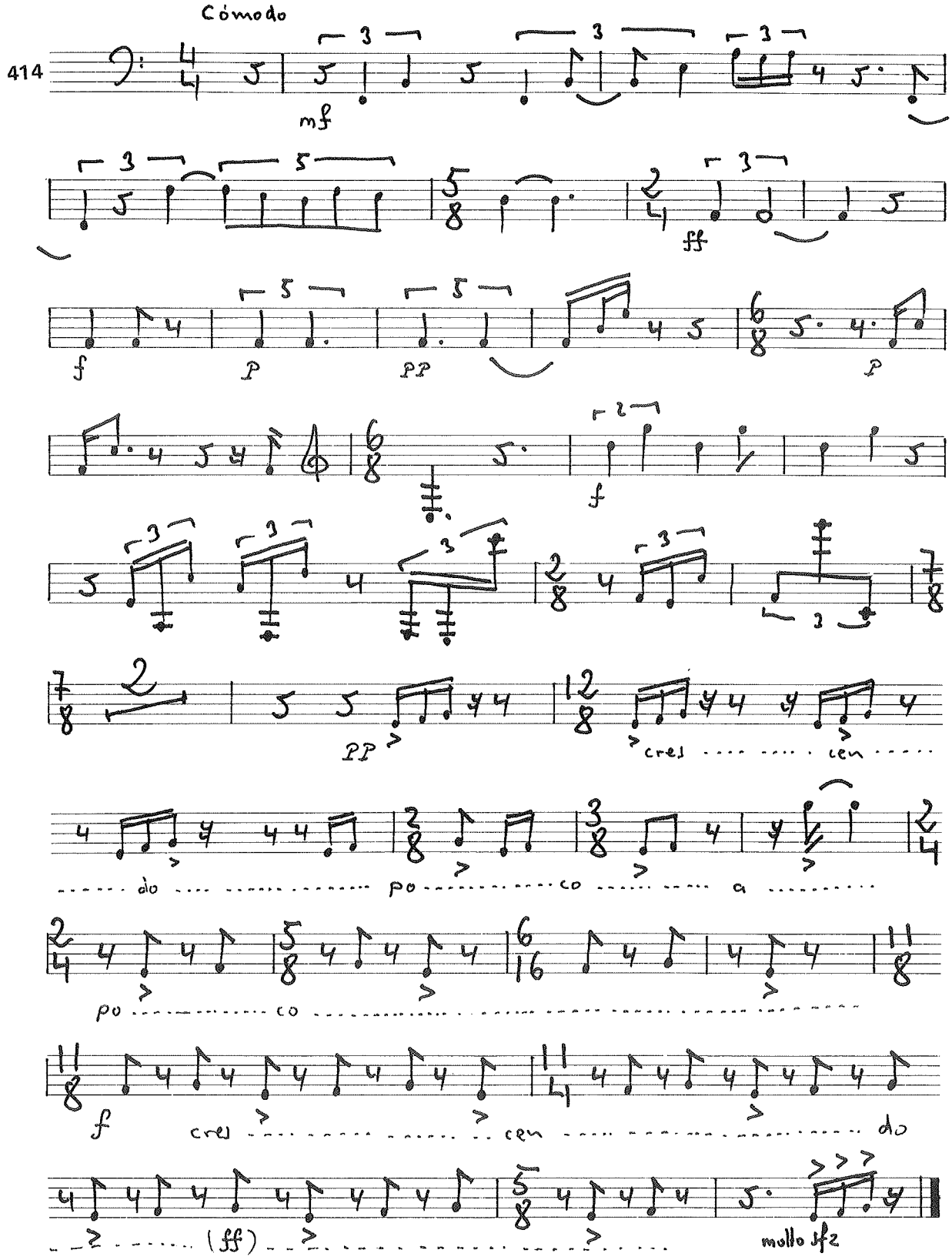

402
♩:60
403
♩.:69
(a 3)
404
♪:108
405
♩:80
406
♩:120
Doble tempo (♩:60)
407
♪:120
408
𝅗𝅥:80
409
a la ♪
410
a 𝅗𝅥
sub. 𝅗𝅥 = ♩. prec.

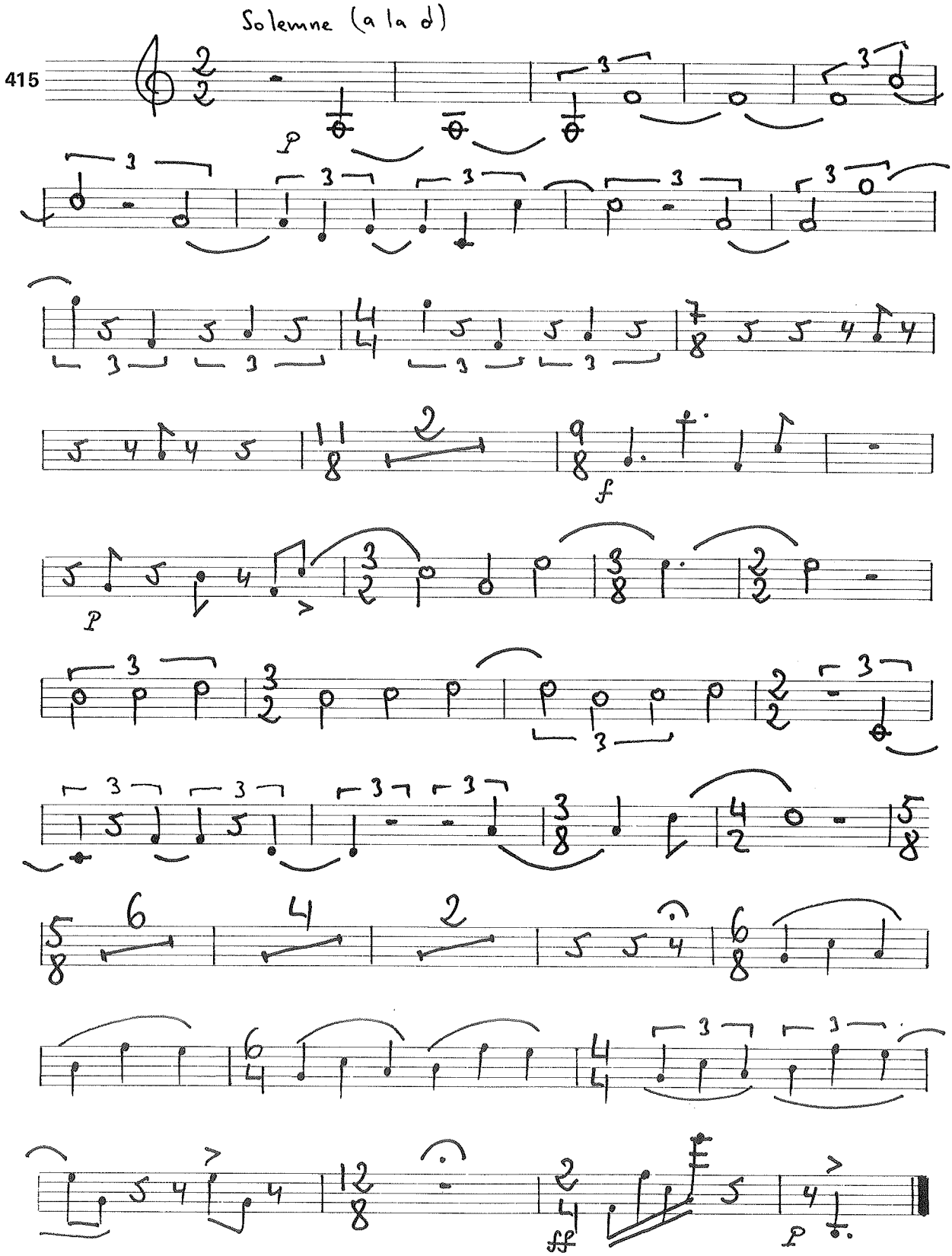


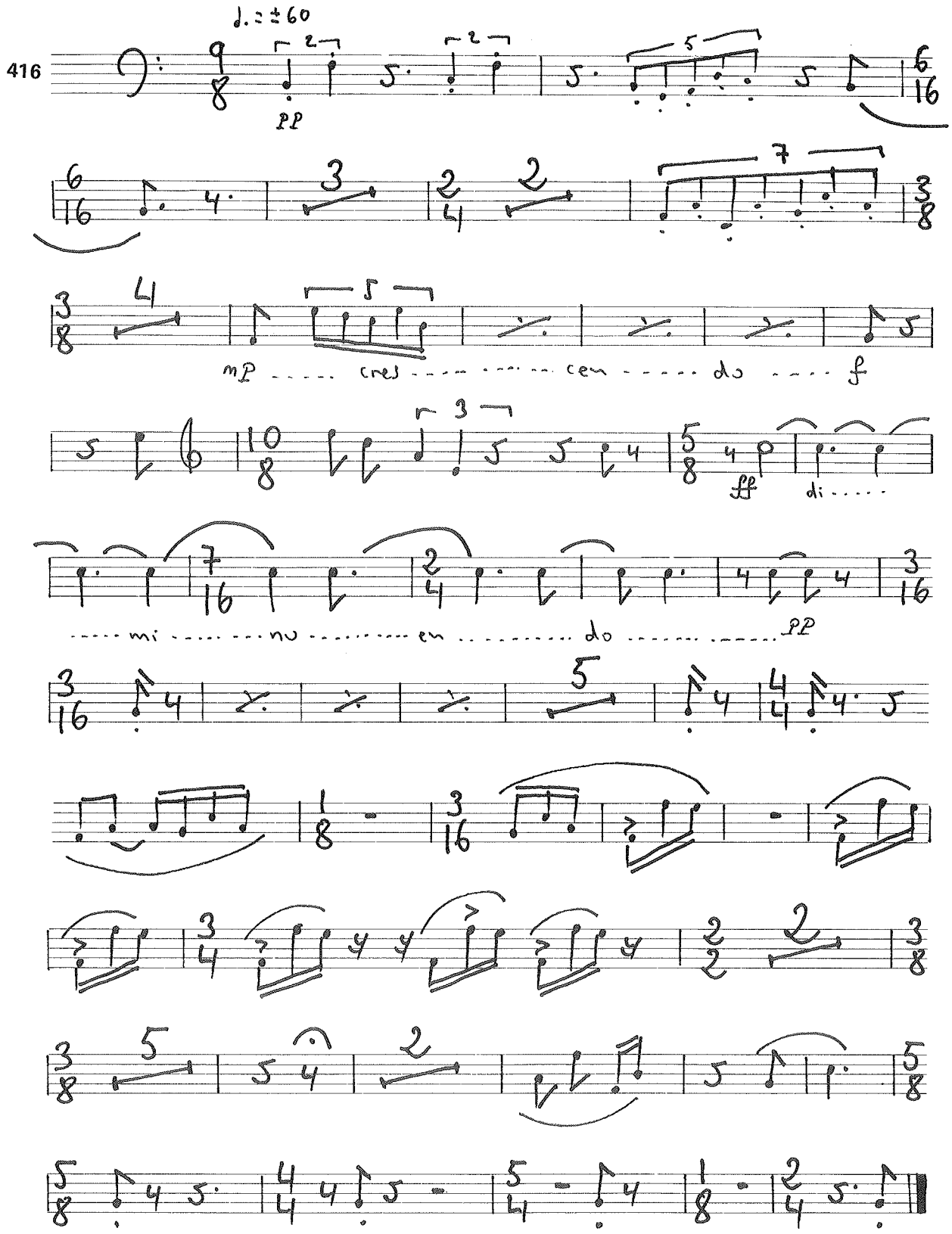
[50] Por llevarse estos dos compases *a la corchea,* los tresillos de corchea resultan similares a los tresillos de negras en compás de subdivisión binaria, que hemos trabajado desde el segundo libro.

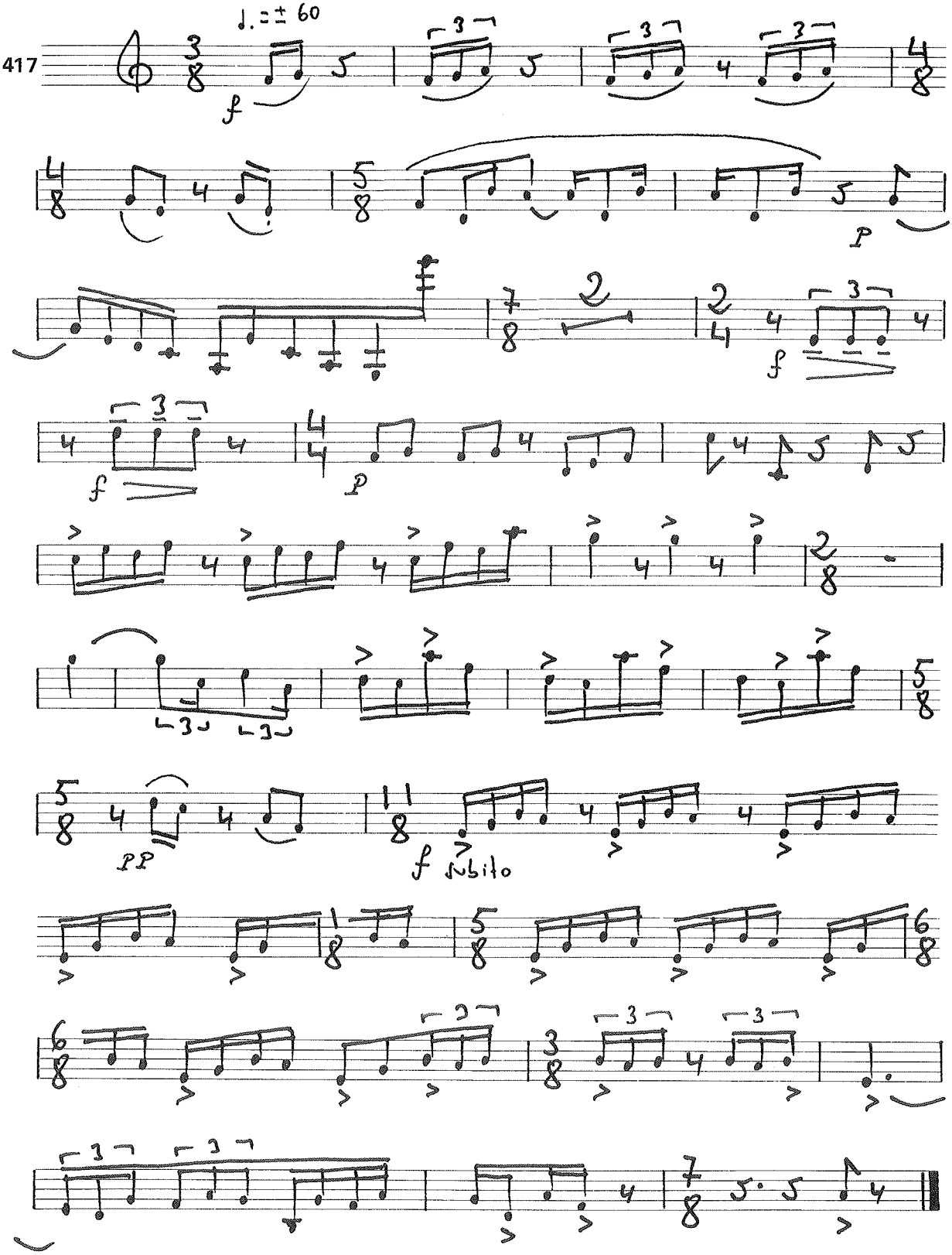

412
Andante (♩≈60)
A la ♪, ligero
(a 5)
(a 2)
(a 4)
(a 6)
(a 2)
(a 1)
(a 2)

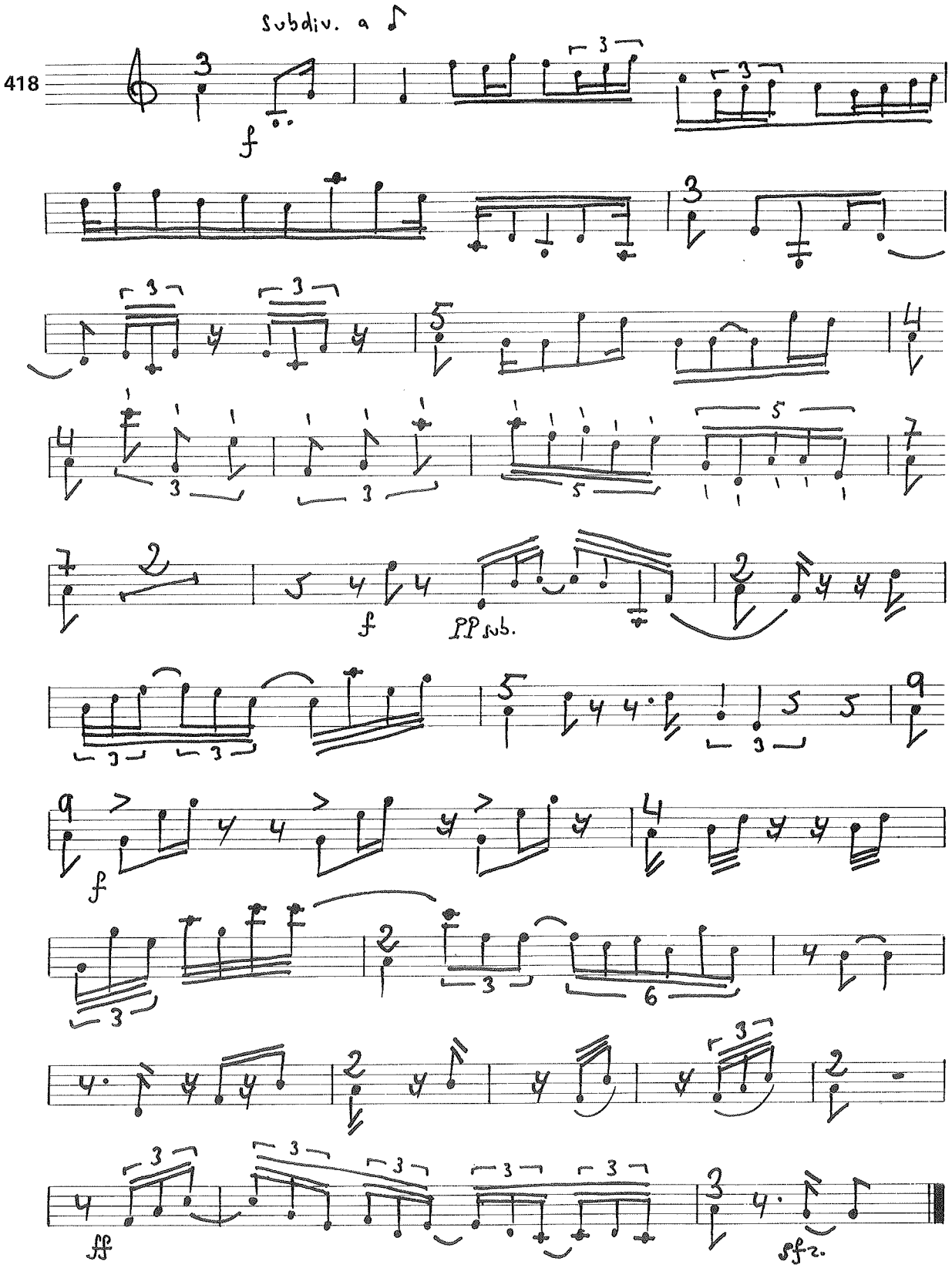

413
♩.=60 (♩:90)
Doble tpo. (♩:90)
♩:72
Poco meno (♩:±63)
(a 1)
(a 1)

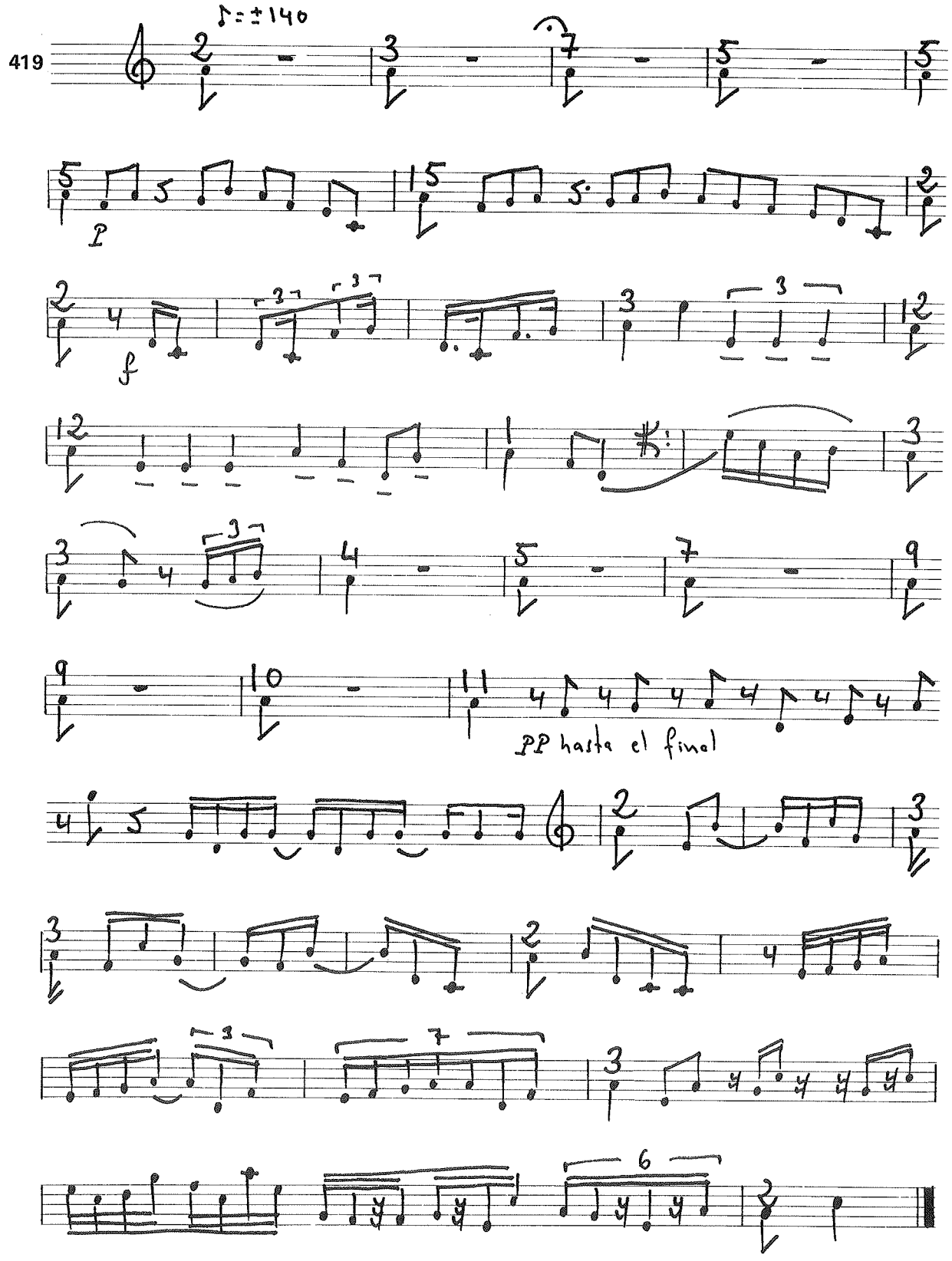

Cómodo
414
mf
ff
f
p
pp
cresc
cen
do
po
co
a
(ff)
molto sfz

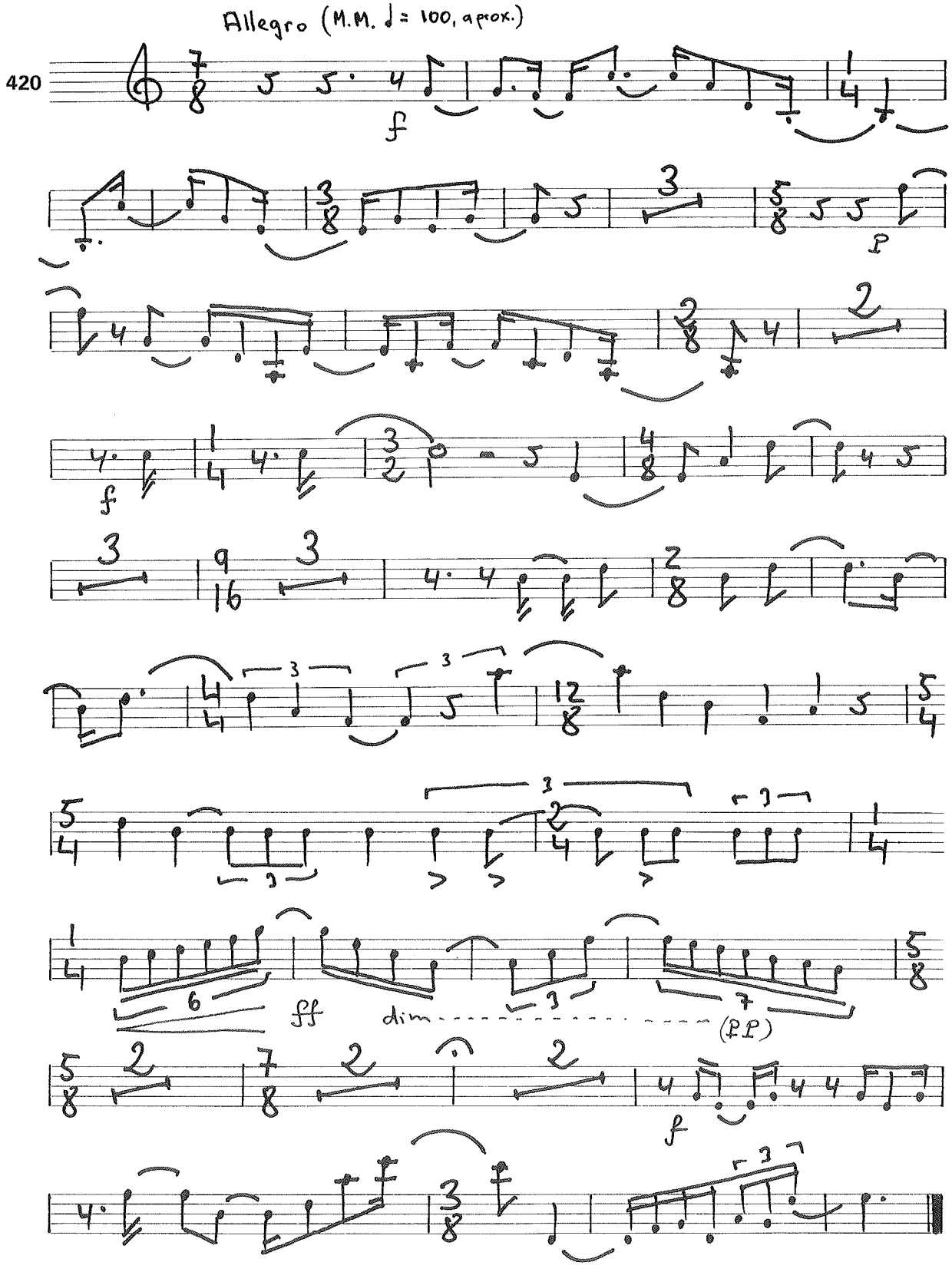

Solemne (a la d)
415
p
f
p
ff
p

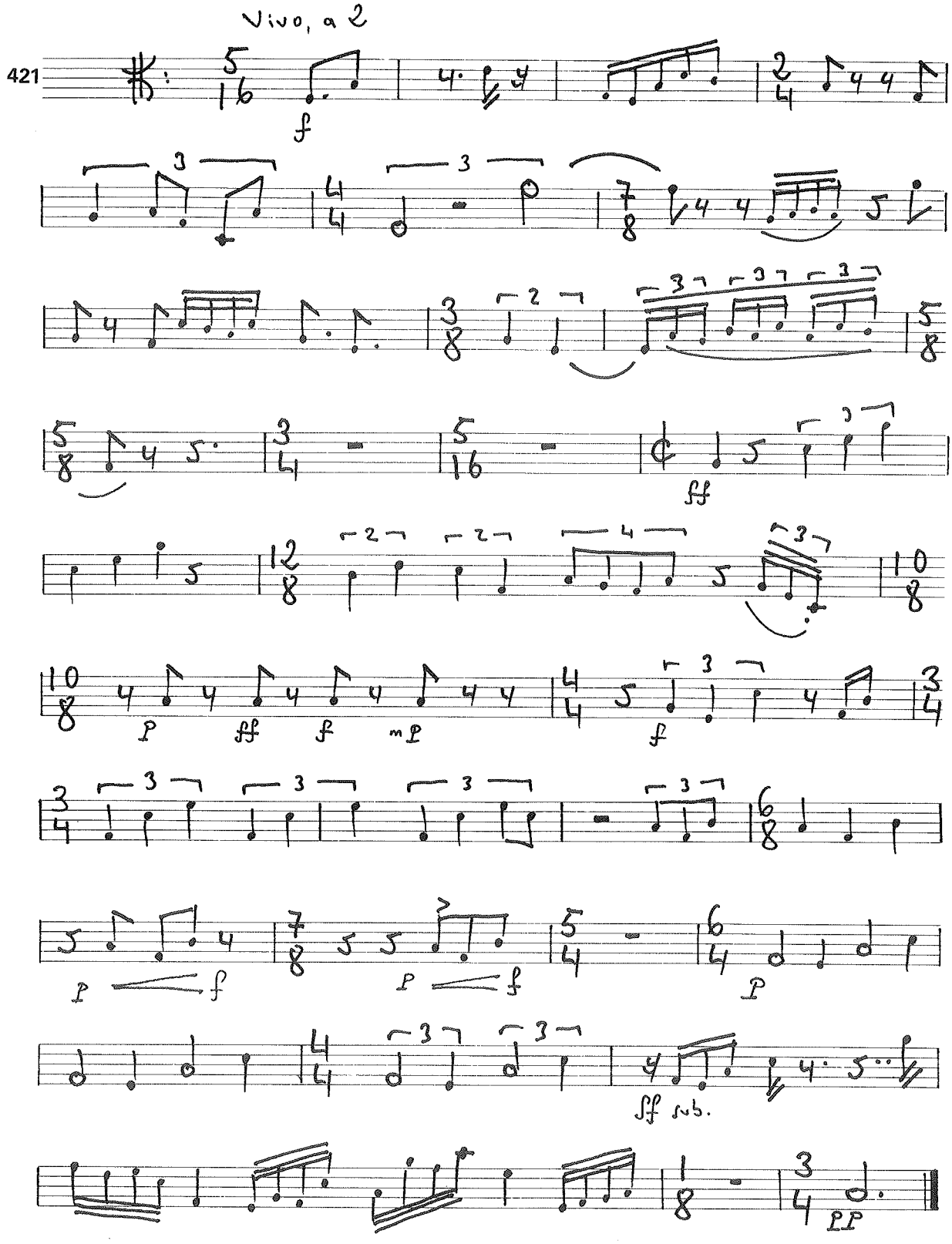

416
♩. = ± 60
PP
mP cres cen do f
ff
di
mi nu en do
PP

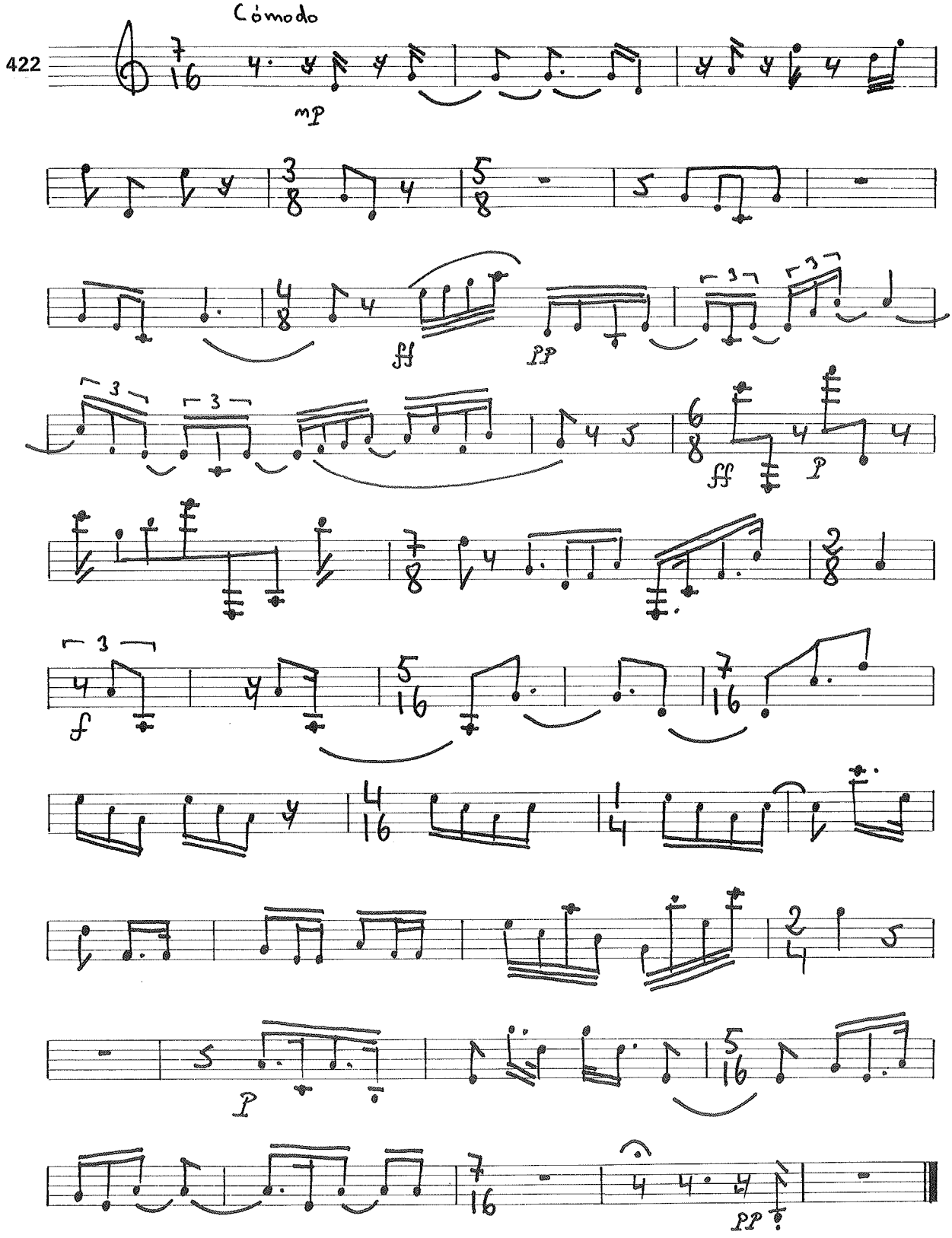

417
♩. = ± 60
f
p
f
p
PP
f subito

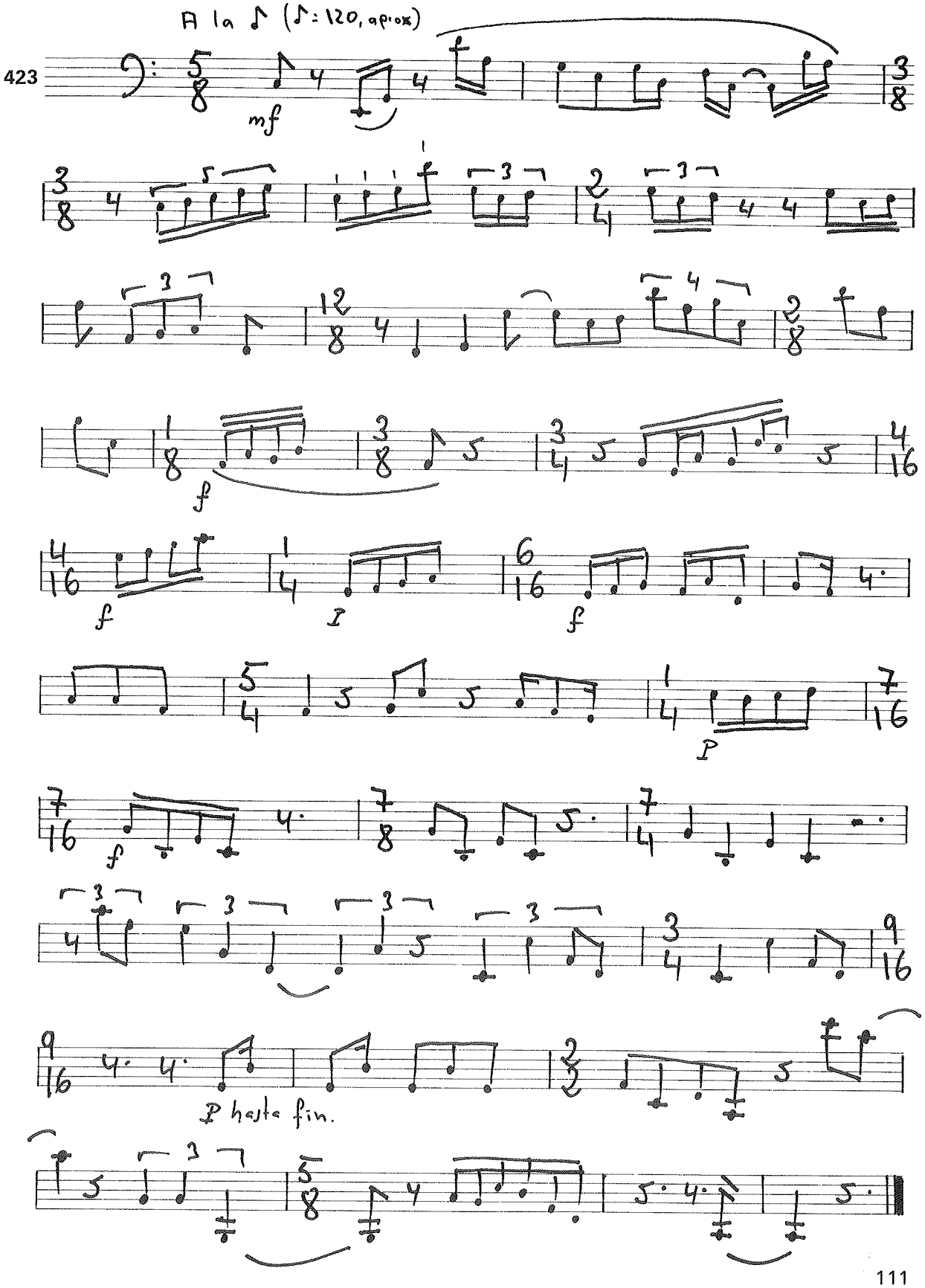

Subdiv. a
418
f
f
PP subito
f
ff
sfz.

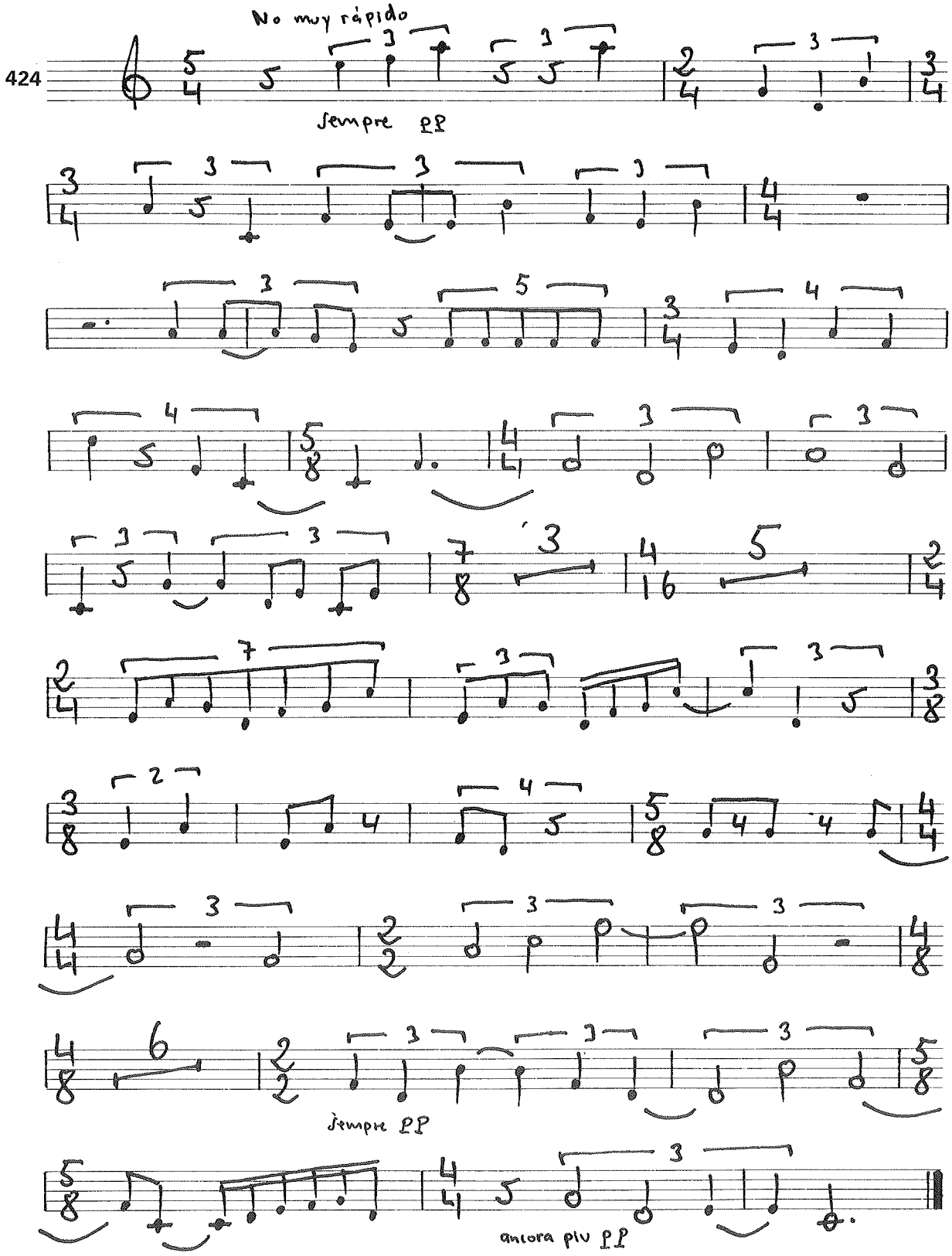

419
♪= ± 140
P
f
PP hasta el final

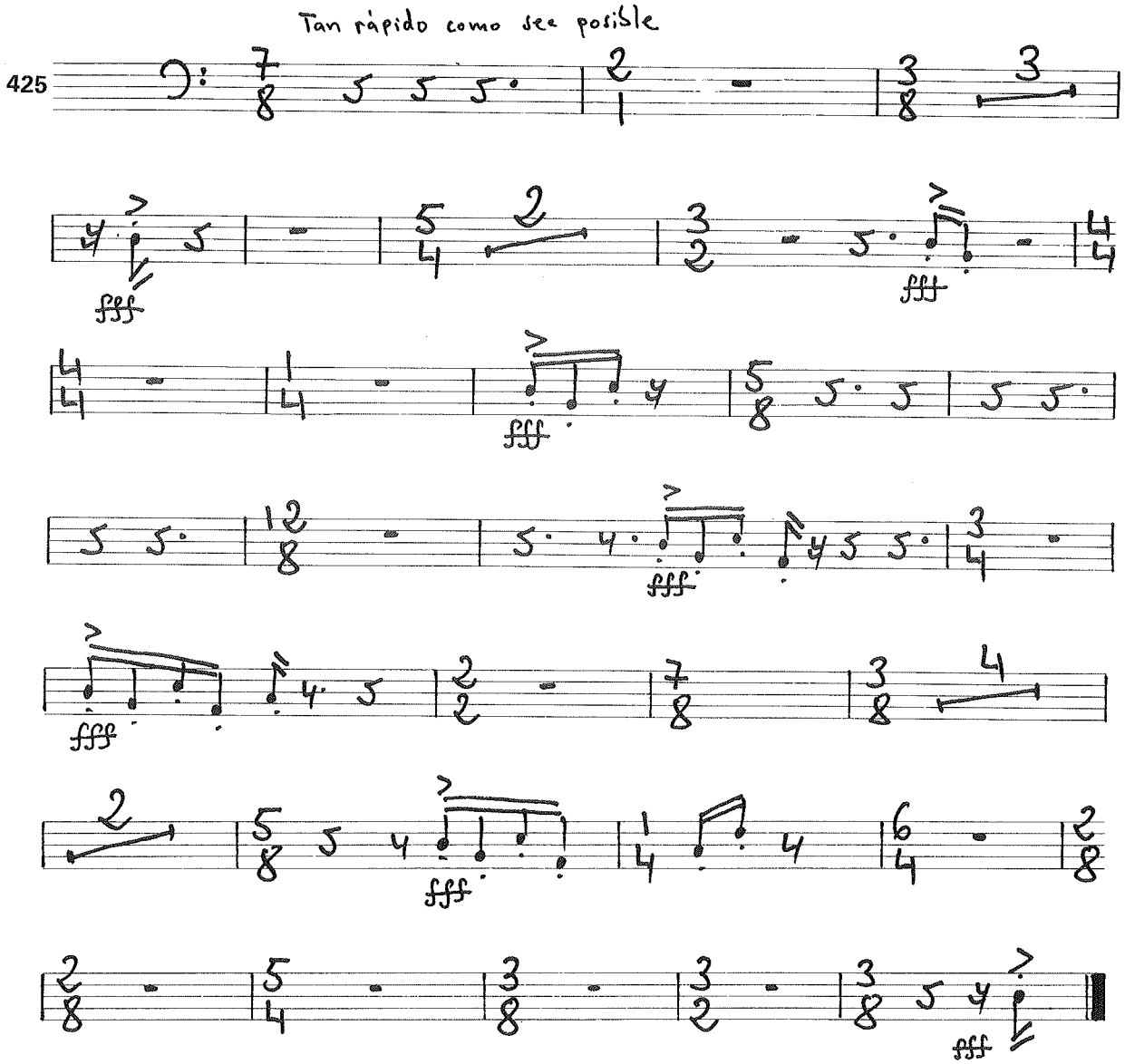

Allegro (M.M. ♩= 100, aprox.)
420
f
p
f
ff
dim
(pp)
f


Vivo, a 2
421
f
ff
P
ff
f
mP
f
P
f
P
f
P
sff sub.
PP


Cómodo
422
mp
ff
pp
ff
p
f
p
pp


A la ♪ (♪: 120, aprox)
423
mf
f
f
I
f
P
f
P hasta fin.


424
No muy rápido
sempre pp
sempre pp
ancora piu pp



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. Figuraciones 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: Figuraciones 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. Figuraciones 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
℗ 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

e