JOSE LUIS TEMES

TRATADO DE SOLFEO CONTEMPORANEO

II b

JOSE LUIS TEMES

TRATADO DE SOLFEO CONTEMPORÁNEO

IIb: 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. Titulado en Percusión por el Conservatorio de Madrid, viaja como percusionista a Canadá y Alemania. Fue director del Grupo de Percusión de Madrid entre 1976 y 1980, y del Grupo Círculo desde 1983, habiendo dirigido los estrenos mundiales de más de cuarenta obras de música actual. Durante los últimos años ha dirigido en la práctica totalidad de los Festivales y Ciclos que se organizan en nuestro país, así como en numerosas ciudades extranjeras, interpretando a la mayor parte de los compositores de nuestro tiempo.
Compagina su actividad de director con la de conferenciante, la enseñanza y la redacción de numerosos libros y ensayos, tanto históricos como técnicos.

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 II B

Conocidos y practicados ya los fundamentos de nuestro sistema de escritura musical, y trabajados los dos tipos principales de subdivisión característicos de nuestro sistema tradicional, este segundo cuaderno de lectura medida no va más que a añadir posibilidades y variantes a los procedimientos anteriores. Y por ello mismo debes aspirar ya a leer con mayor precisión y exactitud.

Cronológicamente, vamos a seguir dentro de la escritura tradicional, pues todos los recursos que aquí trataremos estaban ya vigentes en la época clásica, acaso con excepción de algún grupo especial, cuyo uso no se ha generalizado hasta más modernamente. Pero insistimos en que nuestro criterio —que no está reñido con el calificativo de «contemporáneo» que damos a nuestro Tratado— es dedicar los tres primeros cursos a trabajar sólidamente los procedimientos solfísticos tradicionales que siguen vigentes hoy día, para poder estudiar con profundidad y rigor en los cursos IV y V las aportaciones, renovaciones y nuevos recursos, posteriores a 1910. Ten la seguridad de que sólo cuando tengamos perfectamente asimilada la práctica del solfeo tradicional, podremos abordar los complejos problemas de las grafías musicales contemporáneas.

Y una vez más insistimos en la importancia de que tú mismo escribas nuevos ejercicios sobre las bases que aquí damos. Y mejor aún si esos ejercicios son a más de una voz o parte, para leer entre varios compañeros. En el apéndice 4 de este texto tienes algunas observaciones sobre este tema. Puedes también intentar —ya que comienzas a tener un conocimiento serio de la escritura musical— seguir con la partitura correspondiente la audición de obras musicales importantes, aunque al comienzo sólo seas capaz de seguir el dibujo rítmico de cada parte: verás como poco a poco vas «viendo» más cosas en una partitura. Consulta a tu profesor cuantas dudas se te presenten.

Muy importante:

PRACTICA DE LAS CLAVES EN EL SEGUNDO CURSO

Todos los ejercicios que vamos a presentar en este cuaderno están inicialmente escritos en clave de Sol (salvo cinco ejercicios mixtos al final del texto), pero debes también practicarlos en clave de Fa en 4.ª, clave muy frecuente en la escritura real.

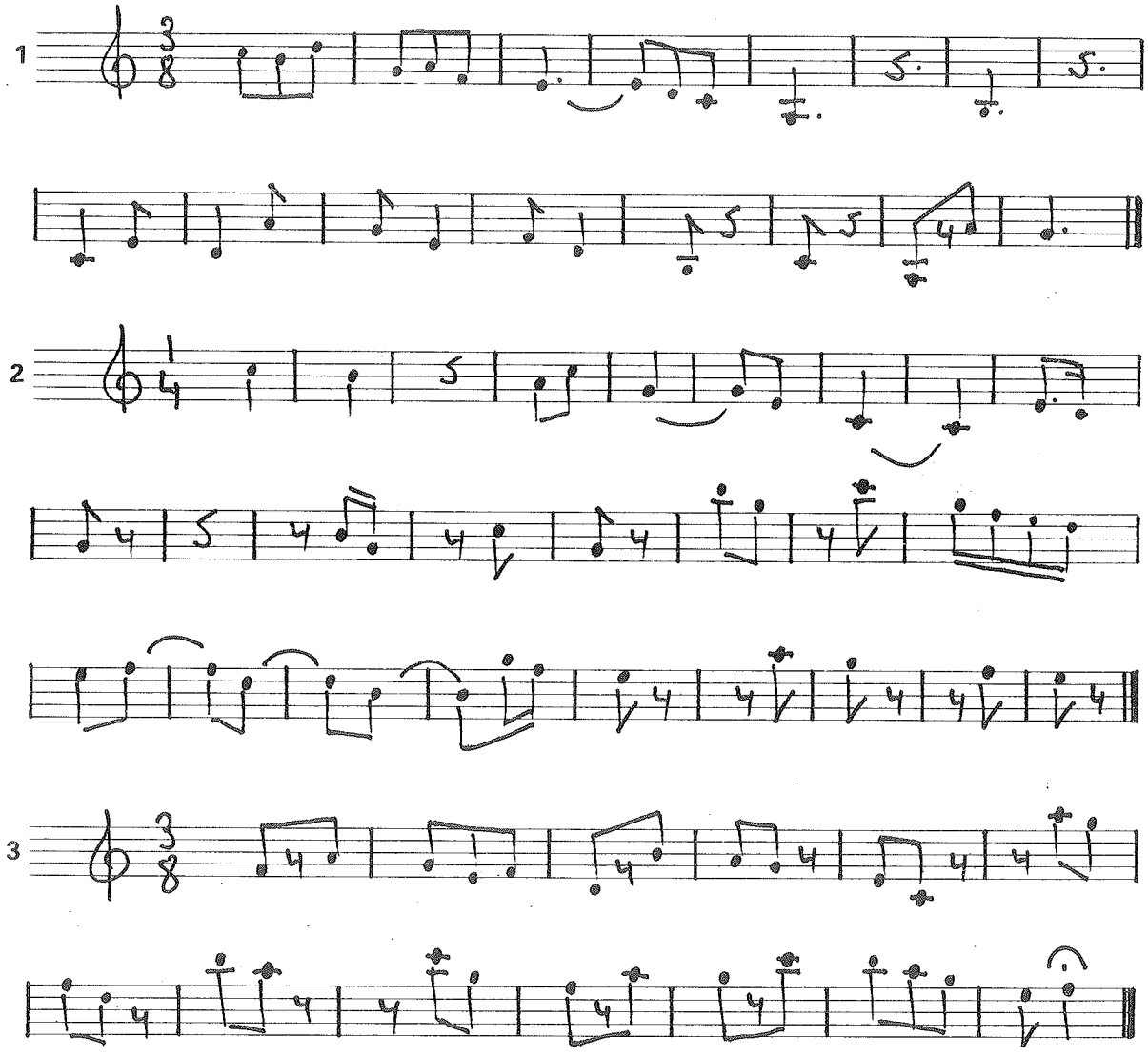
En efecto, Sol en 2.ª y Fa en 4.ª son las dos claves más empleadas hoy día, pues el uso de las demás ha disminuido grandemente en las últimas décadas. De las siete claves existentes, ningún instrumento ni voz se escribe ya en Do en 1.ª, Do en 2.ª ni Fa en 3.ª. El uso de Do en 3.ª ha quedado prácticamente reducido a la escritura para viola, y Do en 4.ª a ciertos pasajes agudos de los instrumentos de tesitura grave (fagot, cello, trombón, etc.).

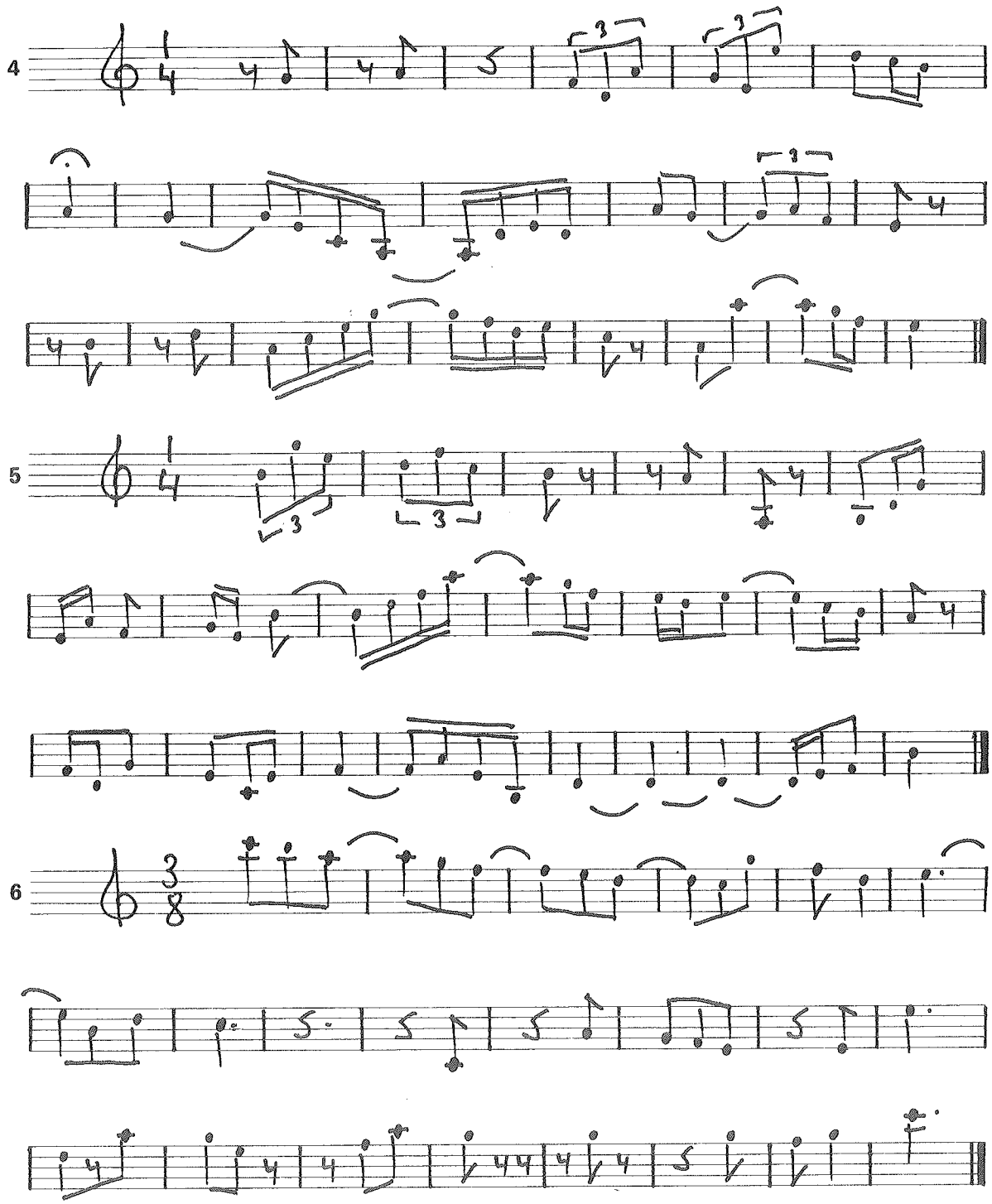
Si vas a estudiar o estás estudiando ya algún instrumento que requiera el conocimiento de Do en 3.ª o Do en 4.ª, te aconsejamos que leas buen número de ejercicios de este libro en la clave precisada. Si no, y como norma general para la mayoría de los estudiantes que quieran seguir nuestro Tratado, te aconsejamos que por ahora trabajes únicamente las claves de Sol y Fa en 4.ª.

Aclaremos también que como todos los ejercicios contenidos en la serie B (I B, II B, III B, etc.) están escritos para ejercitar únicamente la lectura —y no la entonación—, pueden ser leídos perfectamente en cualquier clave, de acuerdo con las necesidades de cada alumno.

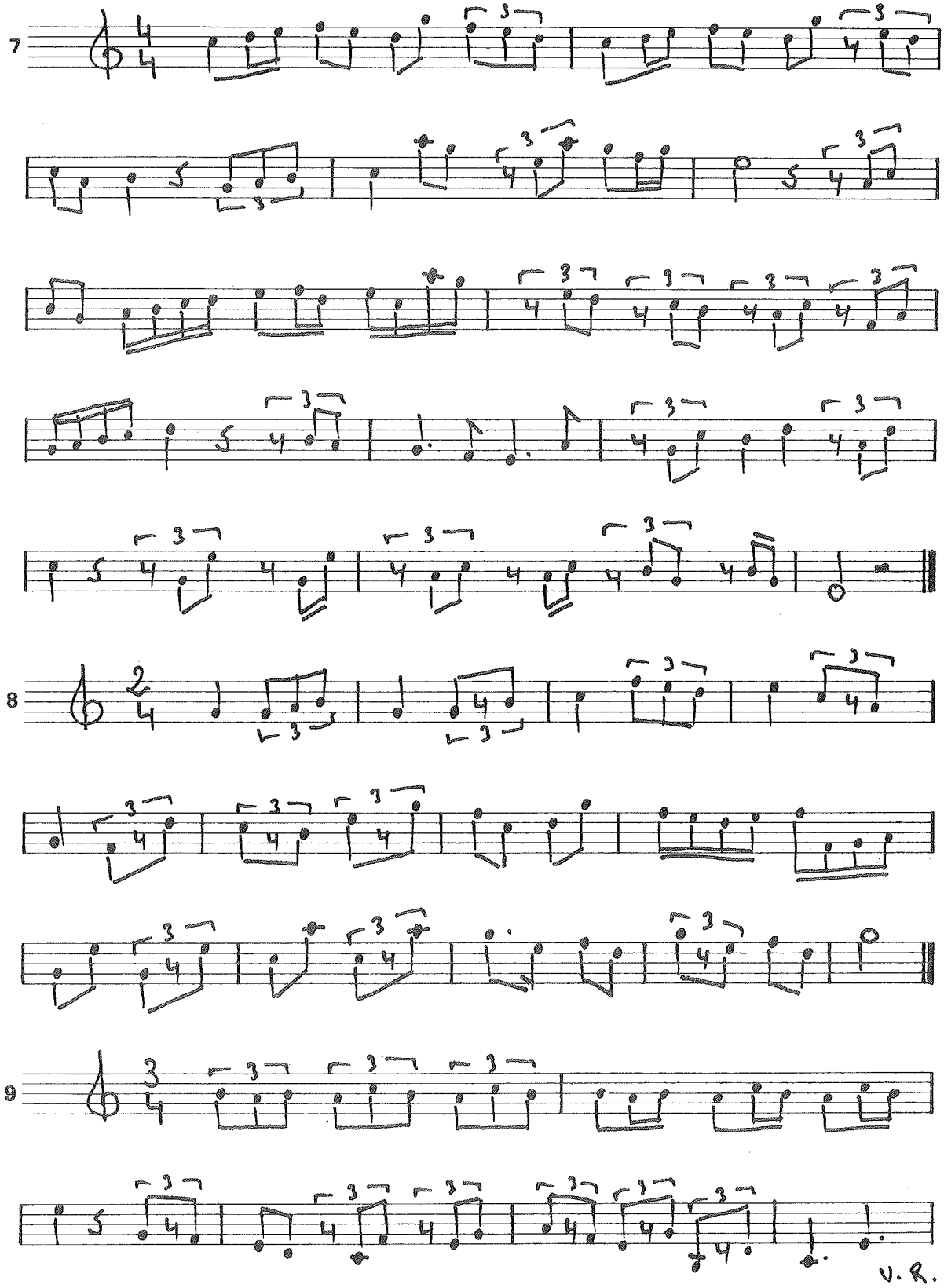
Abrimos los ejercicios del II Curso con la incorporación de dos nuevos compases: el 1/4 y el 3/8. Ambos constan de una sola parte, pero el primero es de subdivisión binaria, y el segundo de subdivisión ternaria. Esta última afirmación quizá sorprenda a más de un profesor de solfeo, pues tradicionalmente el 3/8 se consideraba como un compás de tres partes de subdivisión binaria. Hoy ese criterio es insostenible, salvo casos muy concretos en que excepcionalmente hemos de marcar el 3/8 a tres tiempos.

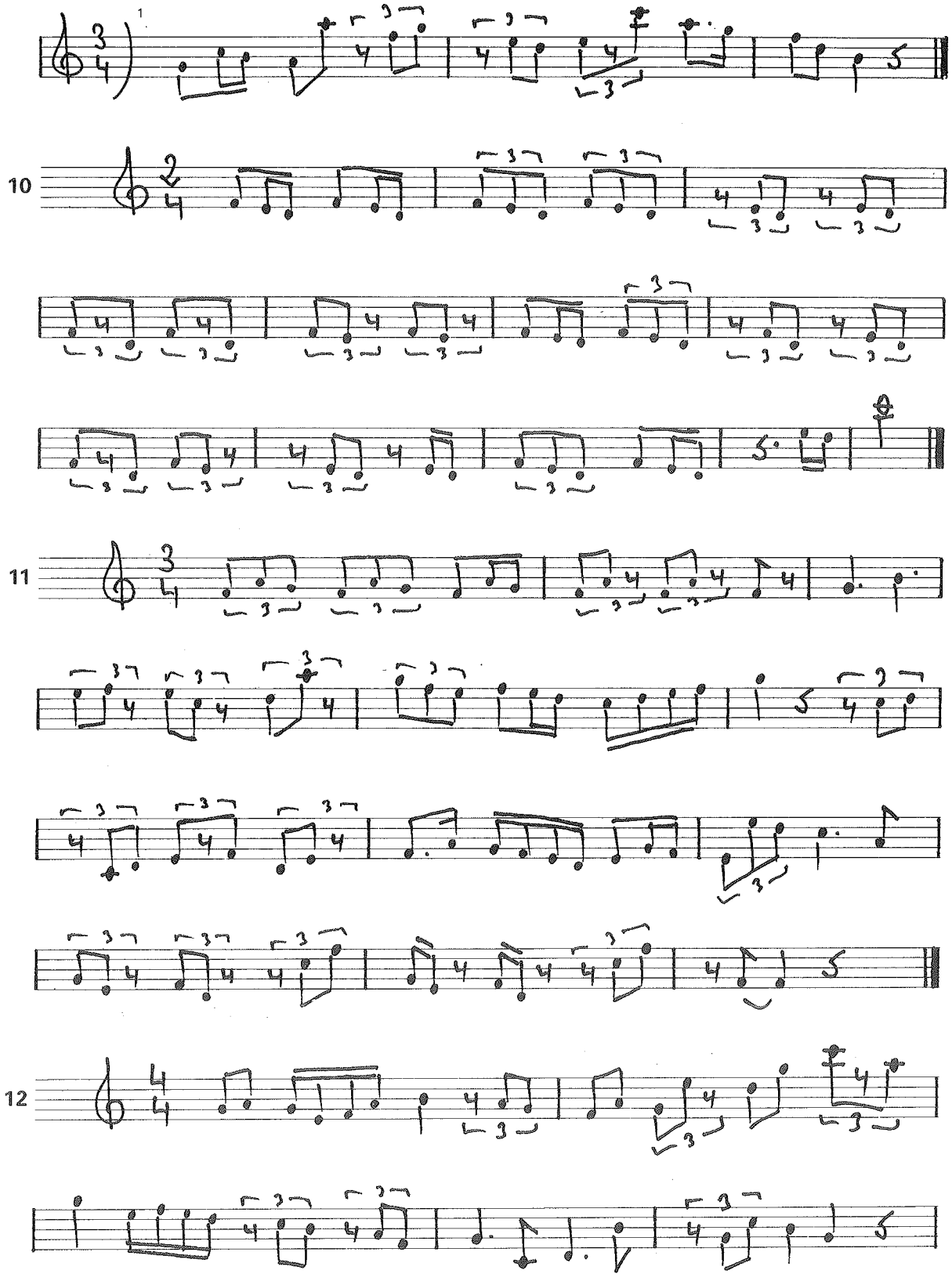
Al constar de una sola parte, los marcamos siempre en el mismo punto del espacio, lo que se denomina «marcar a uno». Las figuraciones son las estudiadas en el I Curso, pero incorporamos ya notas hasta con dos líneas adicionales superiores e inferiores. Y ni que decir tiene que todos los ejercicios de lectura contenidos en este cuaderno son únicamente para leer y medir, nunca para entonar.



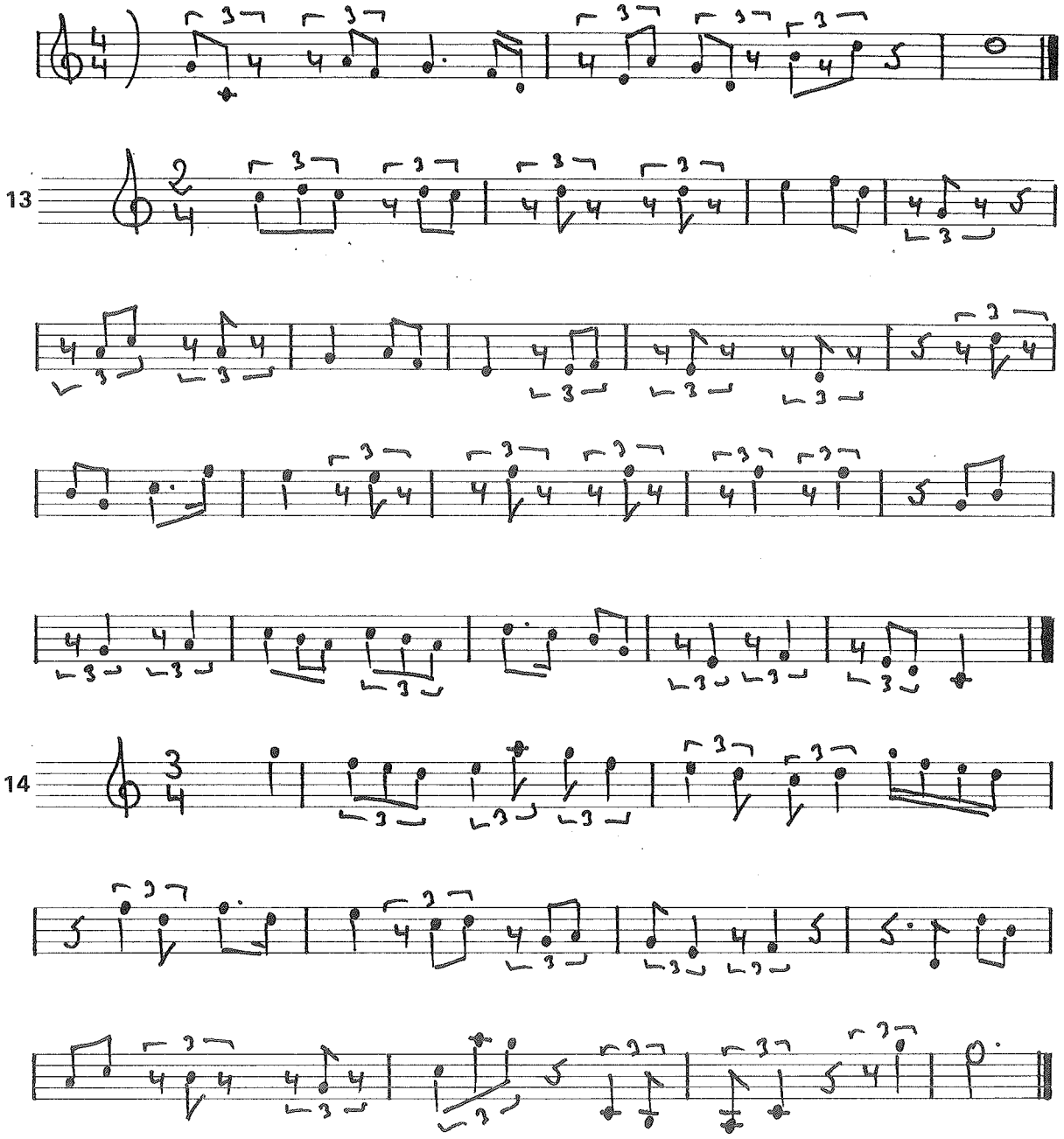


En el I Curso practicábamos los tresillos de corcheas en estado «puro», es decir, los formados exclusivamente por tres corcheas. Ahora los practicaremos también con sus equivalencias de negra (y) y con posible inclusión de silencios. Pon el máximo cuidado en diferenciar claramente el ritmo de subdivisión binaria del de los tresillos.

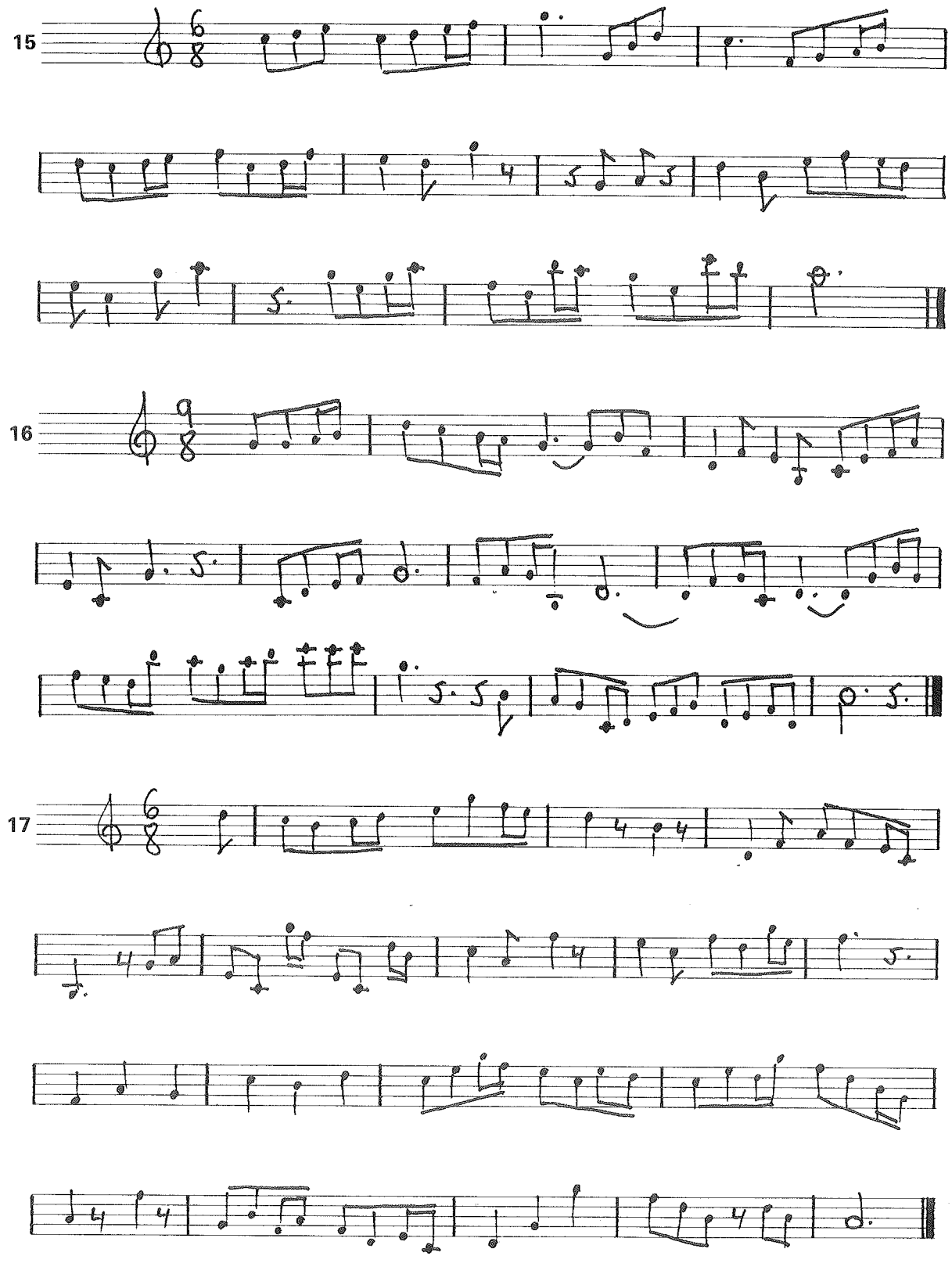

7
8
9
V. R.

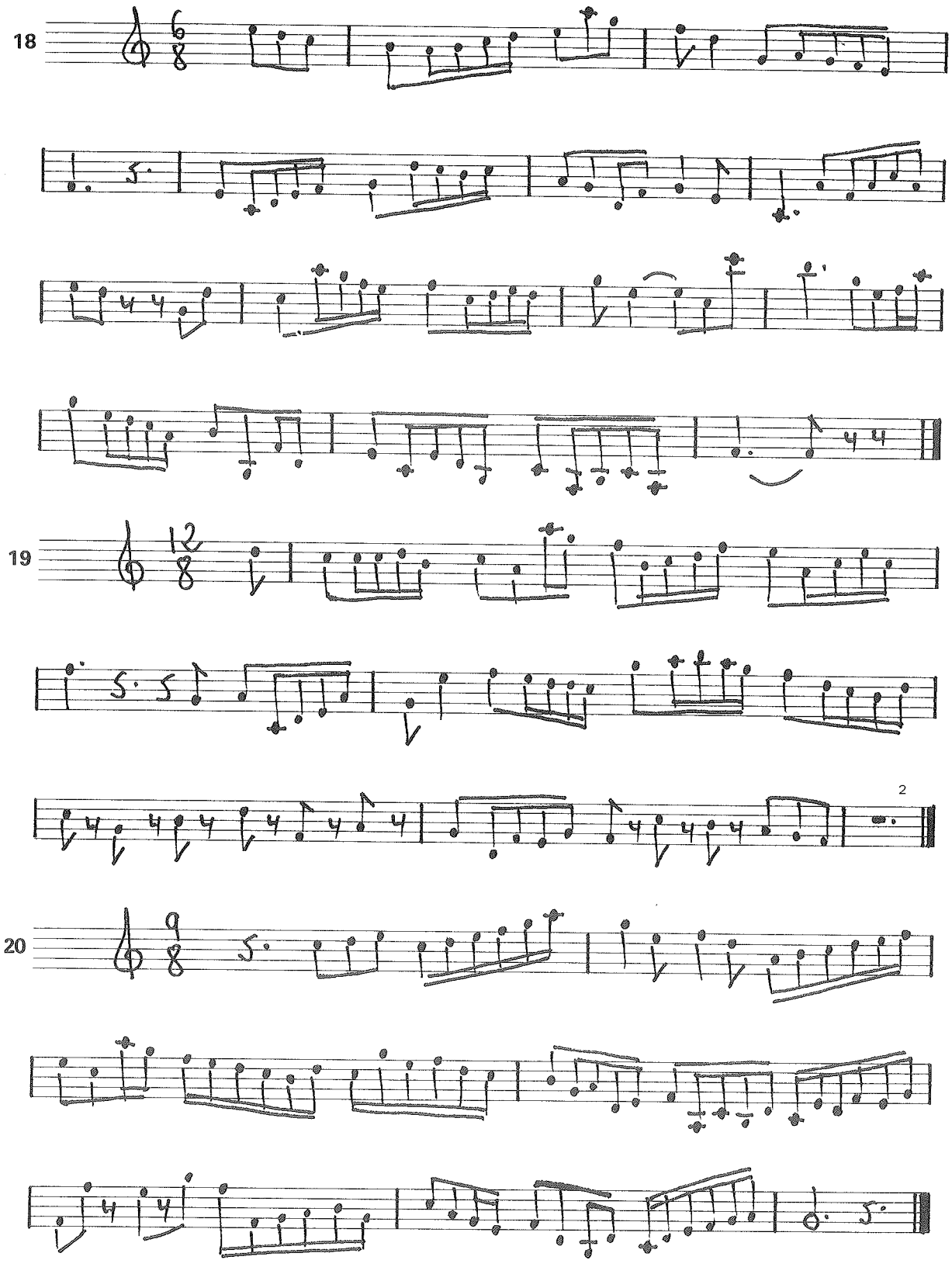


[1] Al comienzo de cada página recordamos la clave y el compás en que venimos leyendo.



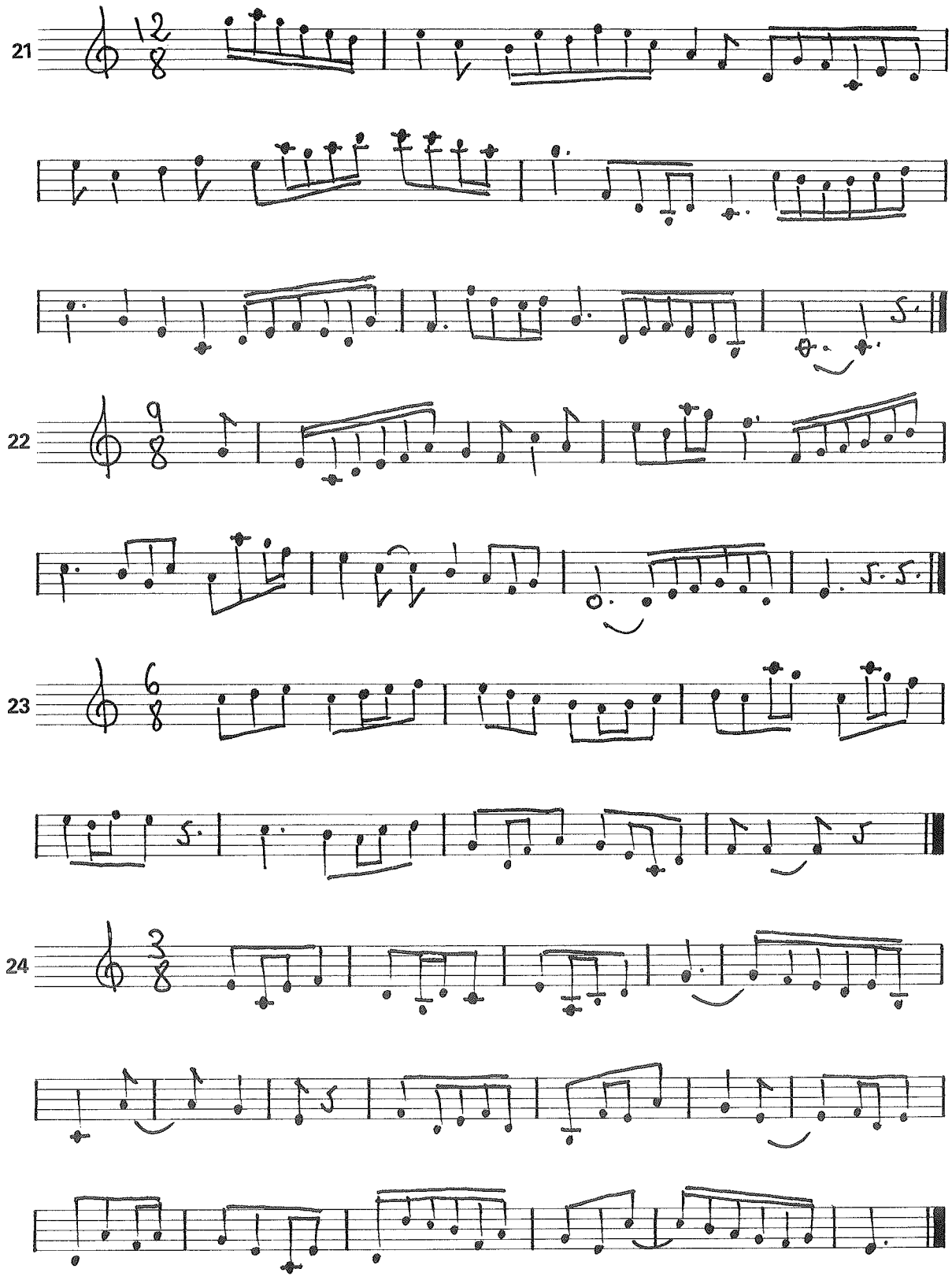
Practicaremos ahora la inclusión de semicorcheas en los compases de subdivisión ternaria. Entran seis en cada parte de compás del tipo de los estudiados hasta ahora. Practicamos también el puntillo aplicado a la corchea, pero dejamos para más adelante la inclusión de silencios de semicorchea.

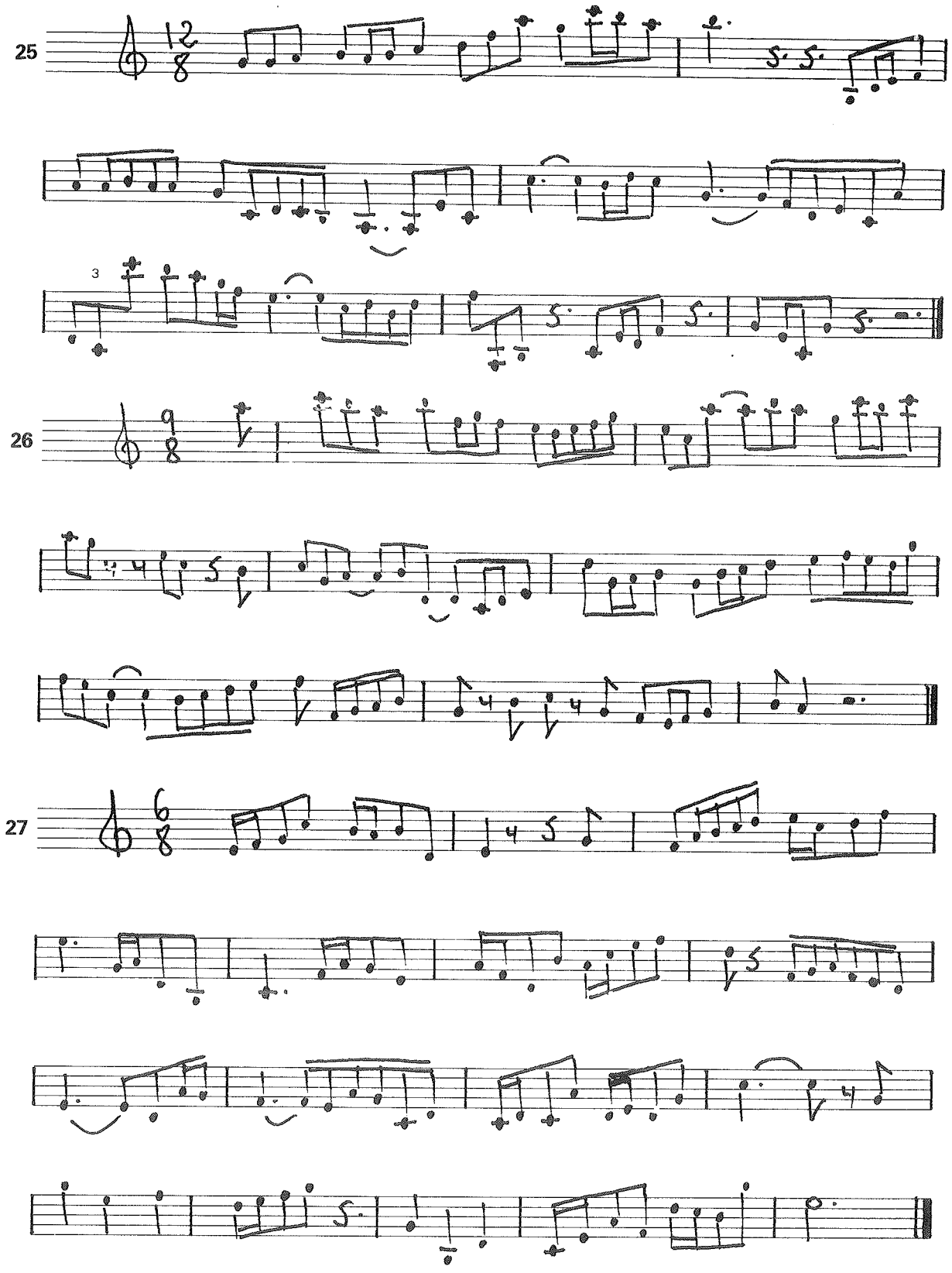

15
16
17



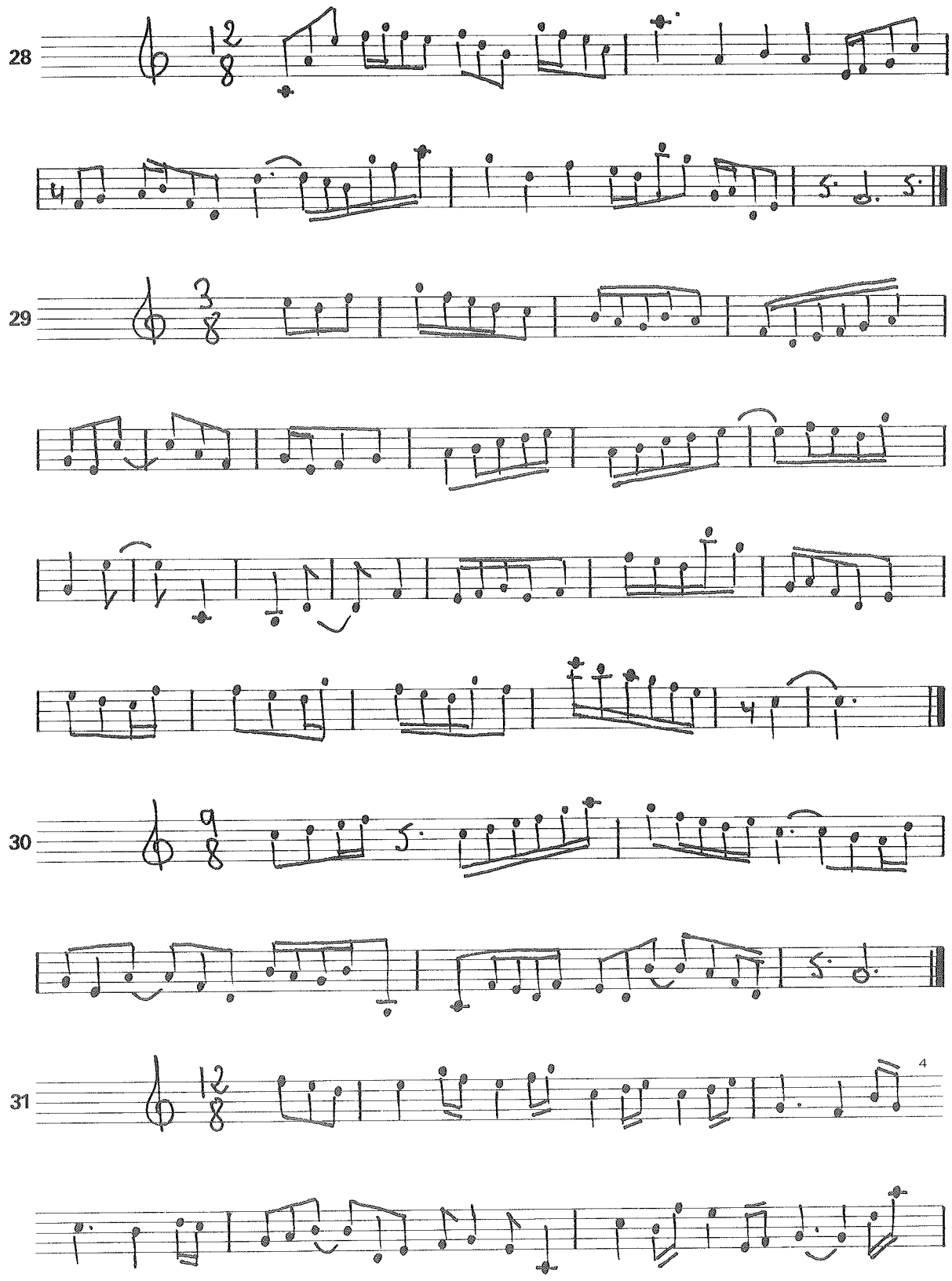
[2] No parece muy lógico terminar una composición para un instrumento solo con un compás completo en silencio; pero sí cuando escribimos para varias partes, pues nos indica que una voz termina antes que otras.

3

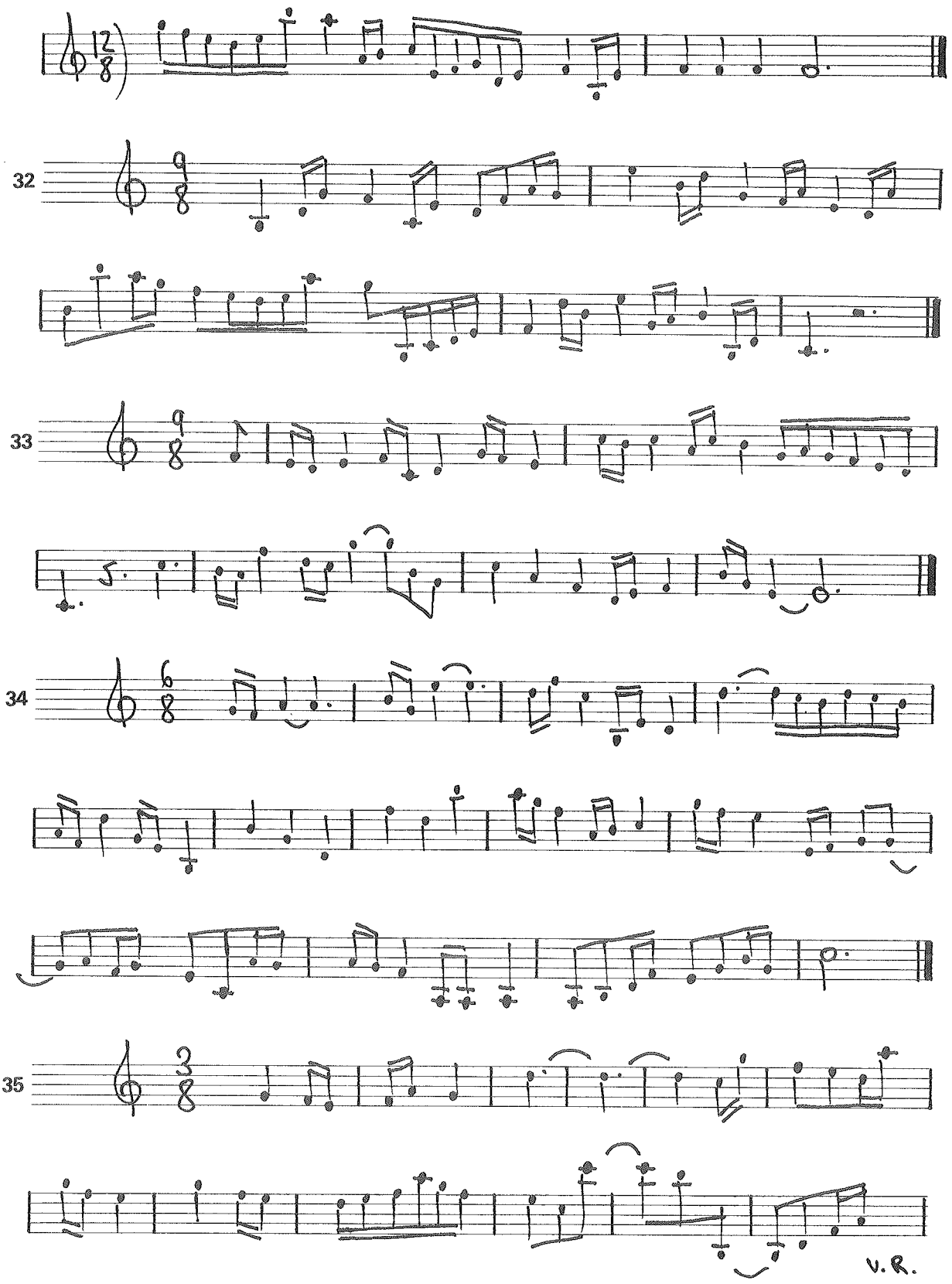

21
12
8
22
9
8
23
6
8
24
3
8

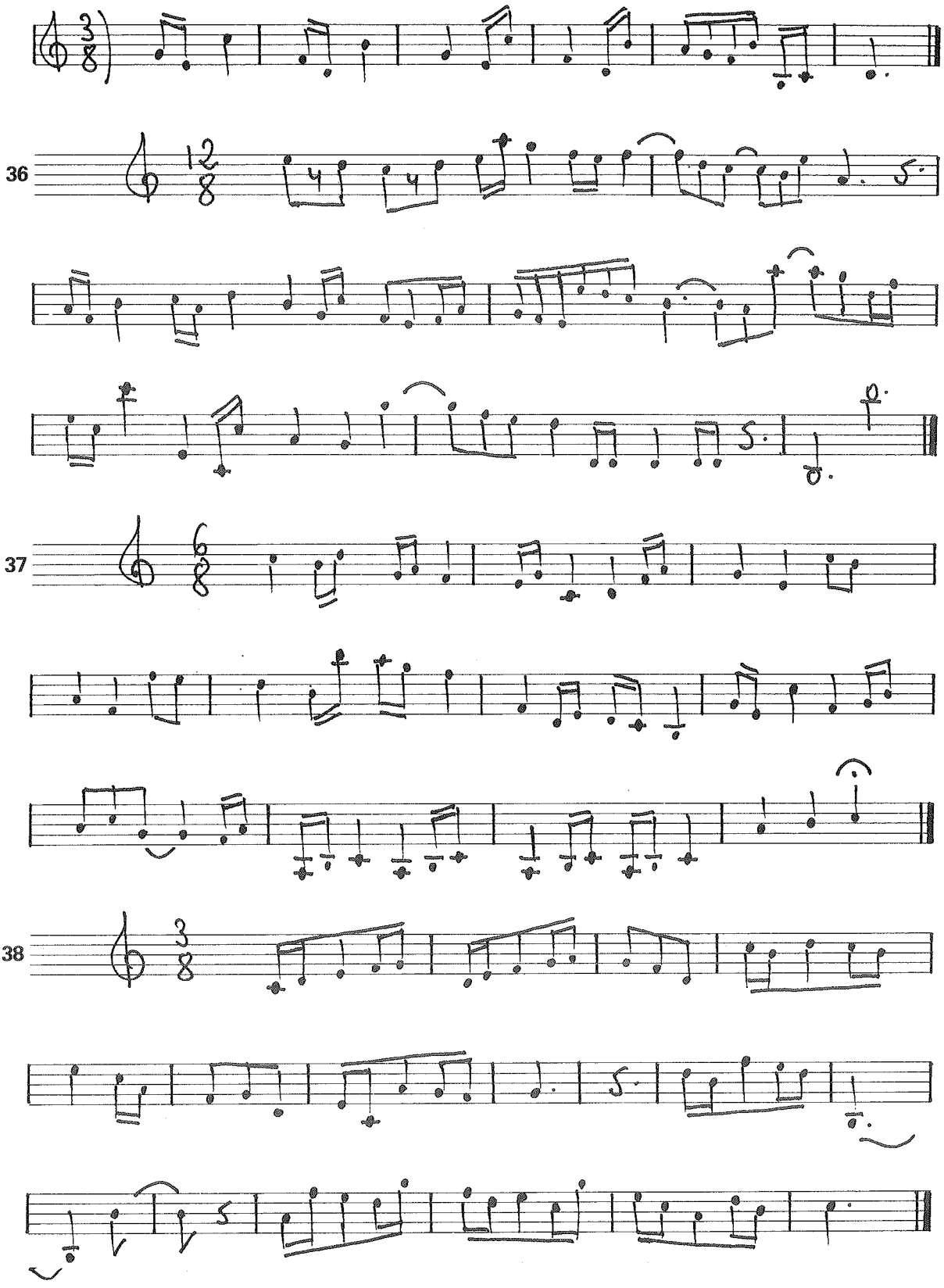


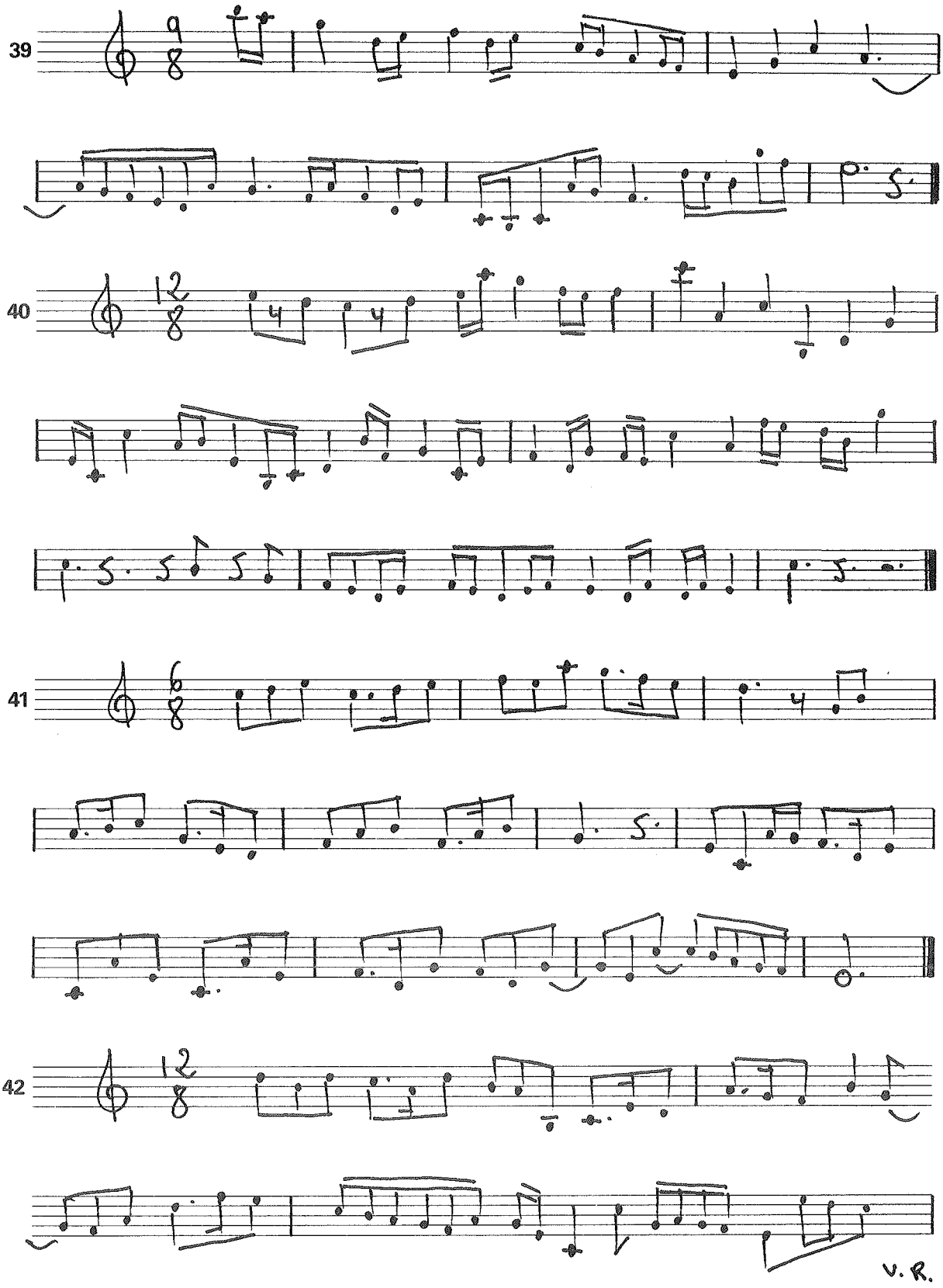
[3] Como ves, un corchete múltiple puede contener plicas hacia arriba y hacia abajo.

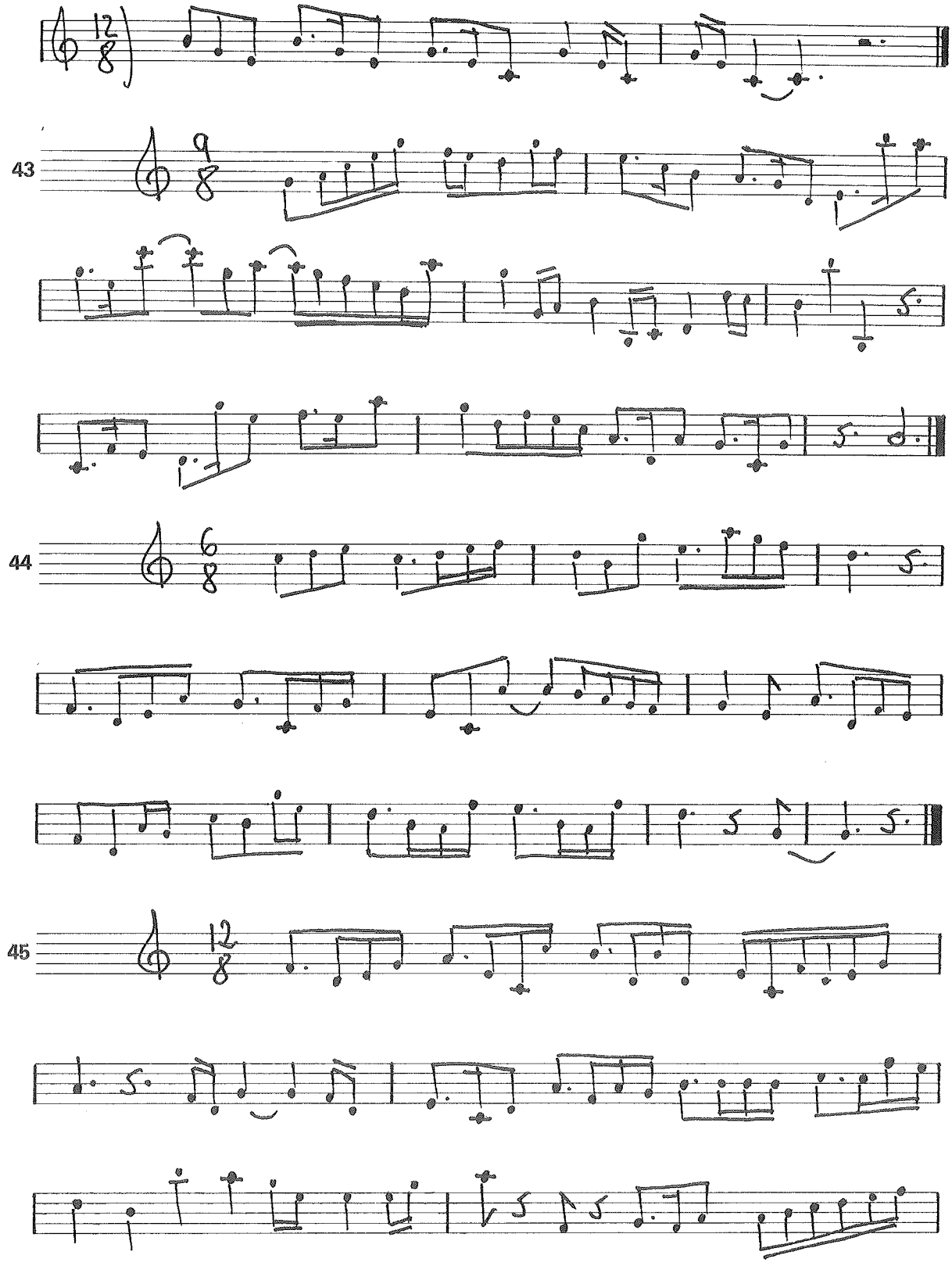


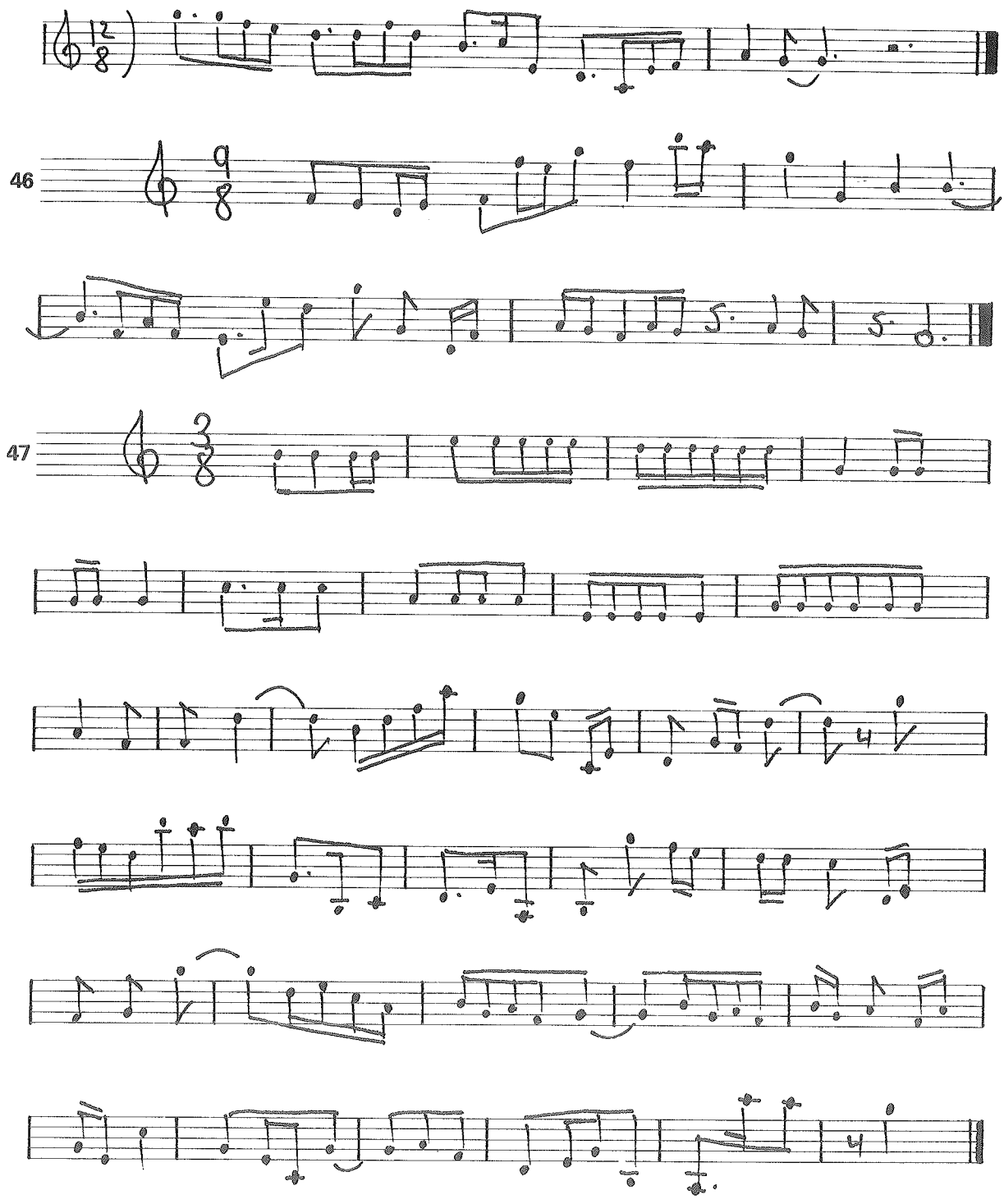
[4] Si nos vemos obligados a ello, podemos cambiar de renglón en el transcurso de un compás; en ese caso, no escribimos divisoria ni al final del primer renglón ni al comienzo del siguiente.


32
33
34
35
V.R.


36
37
38

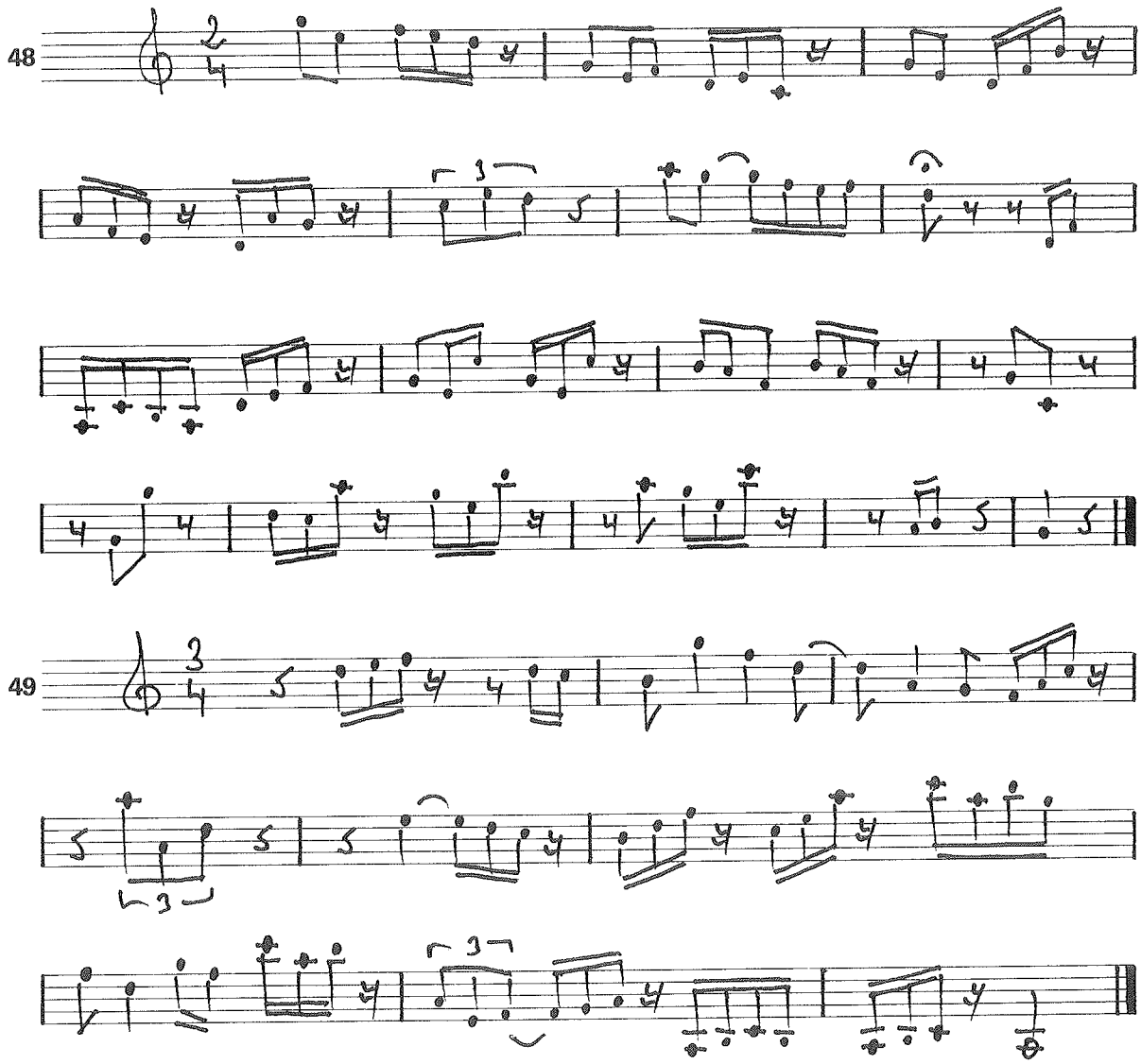

39
40
41
42
V. R.

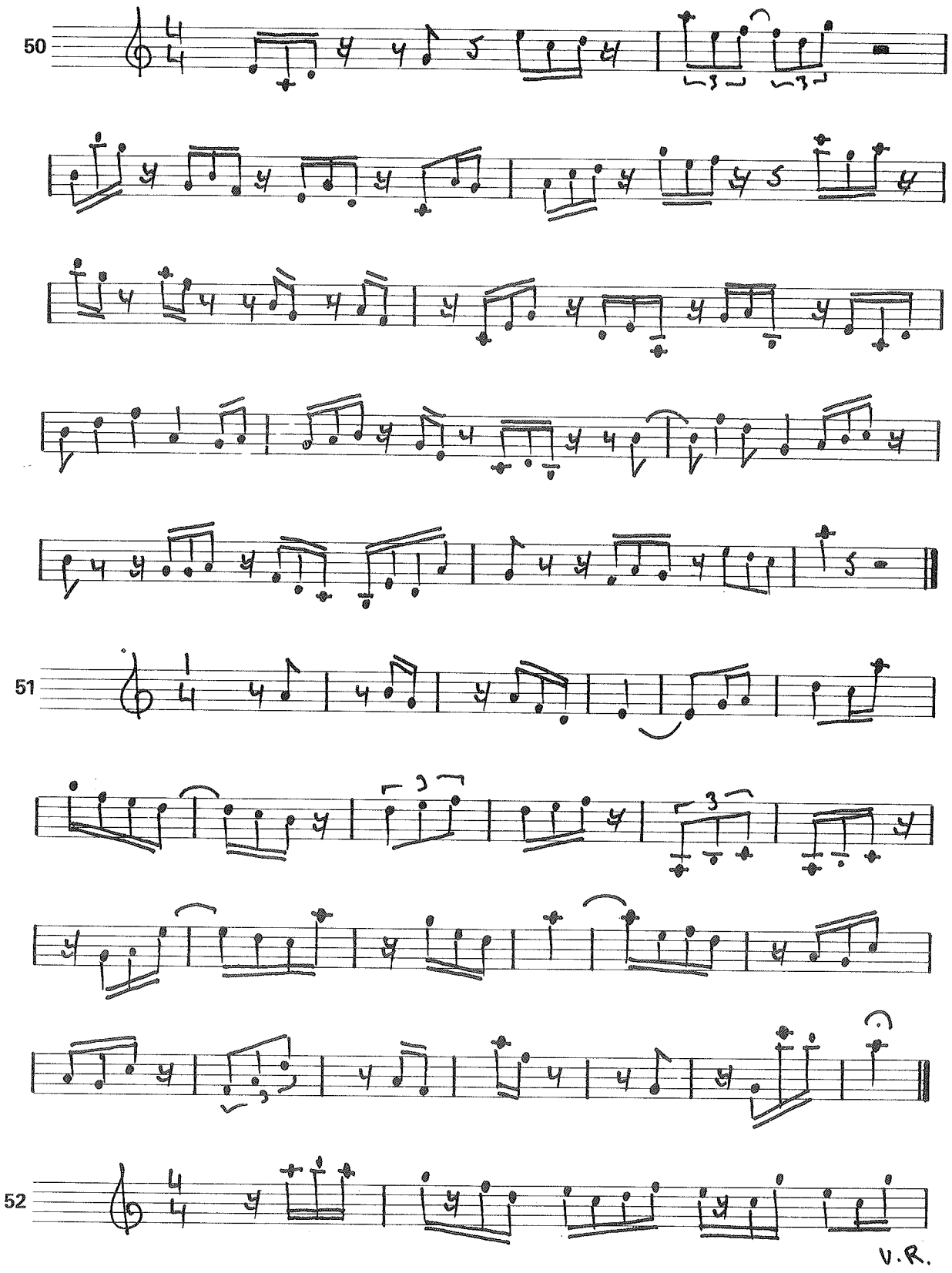

43
44
45

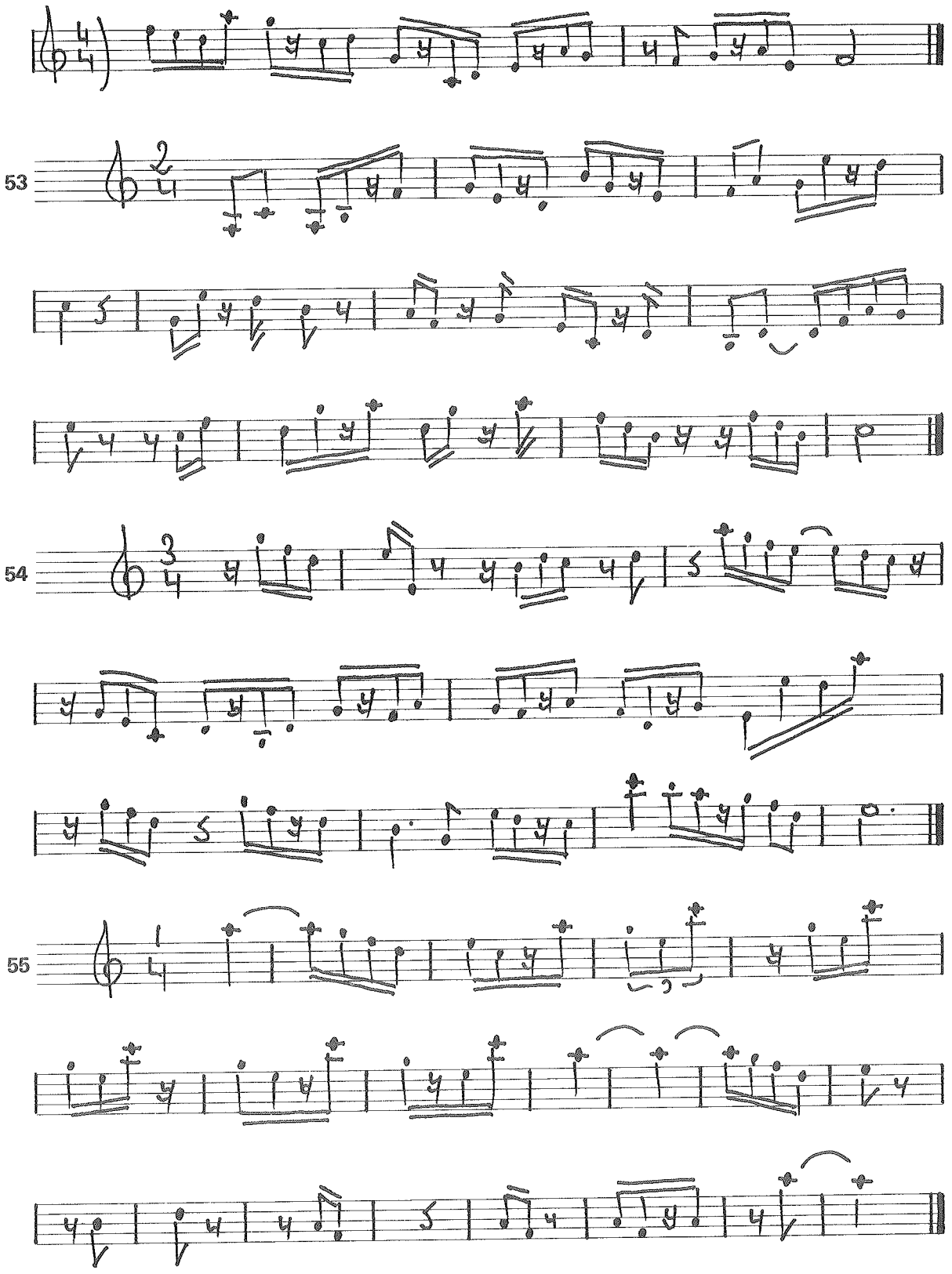


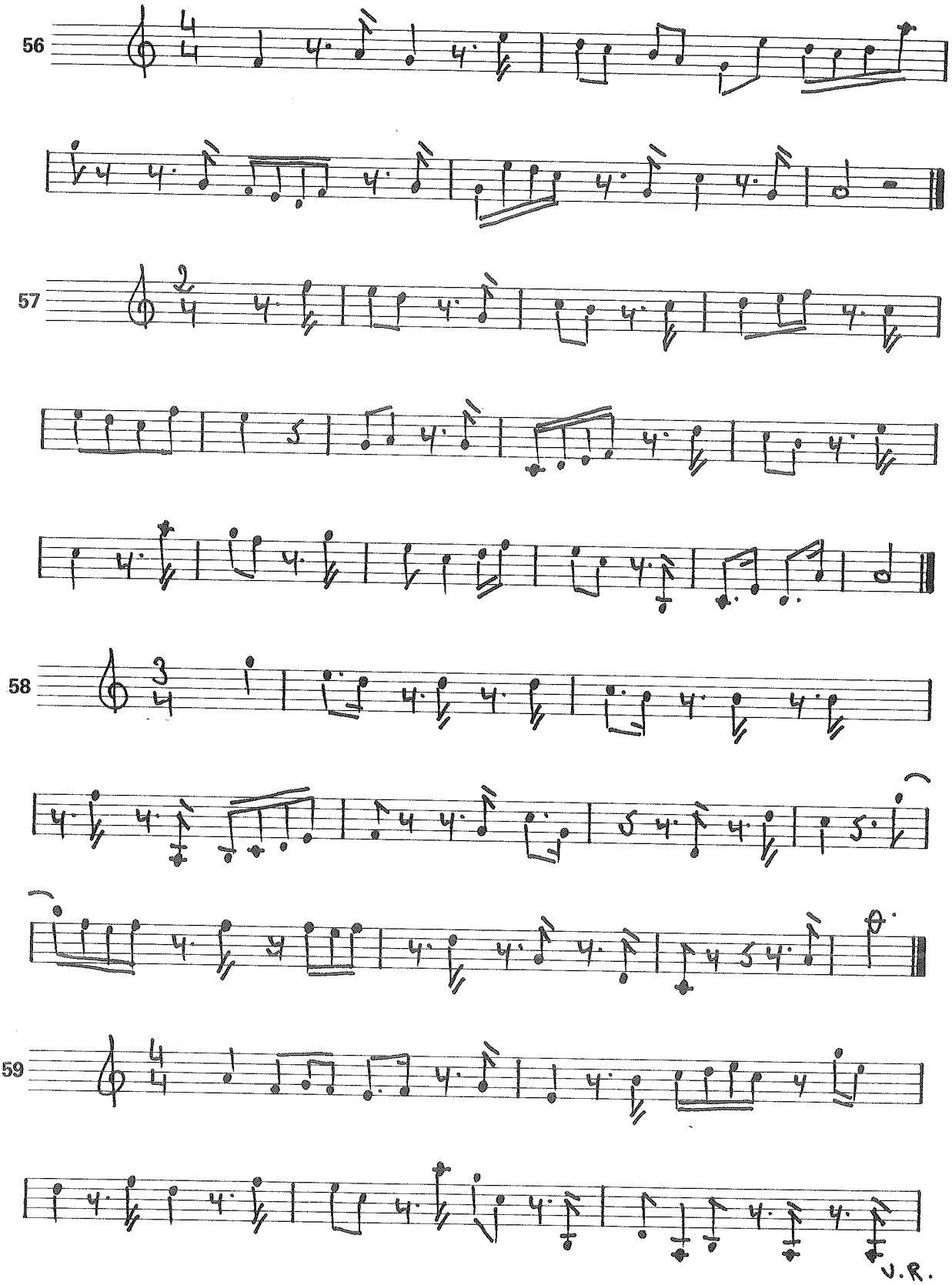
Pasemos a trabajar el silencio de semicorchea (𝄿). Recordarás que al tratar de los silencios de corchea, establecíamos dos posibilidades según que el silencio fuese antes o después de la corchea. Ahora, al haber cuatro posibles posiciones, son muchas más las fórmulas combinables.

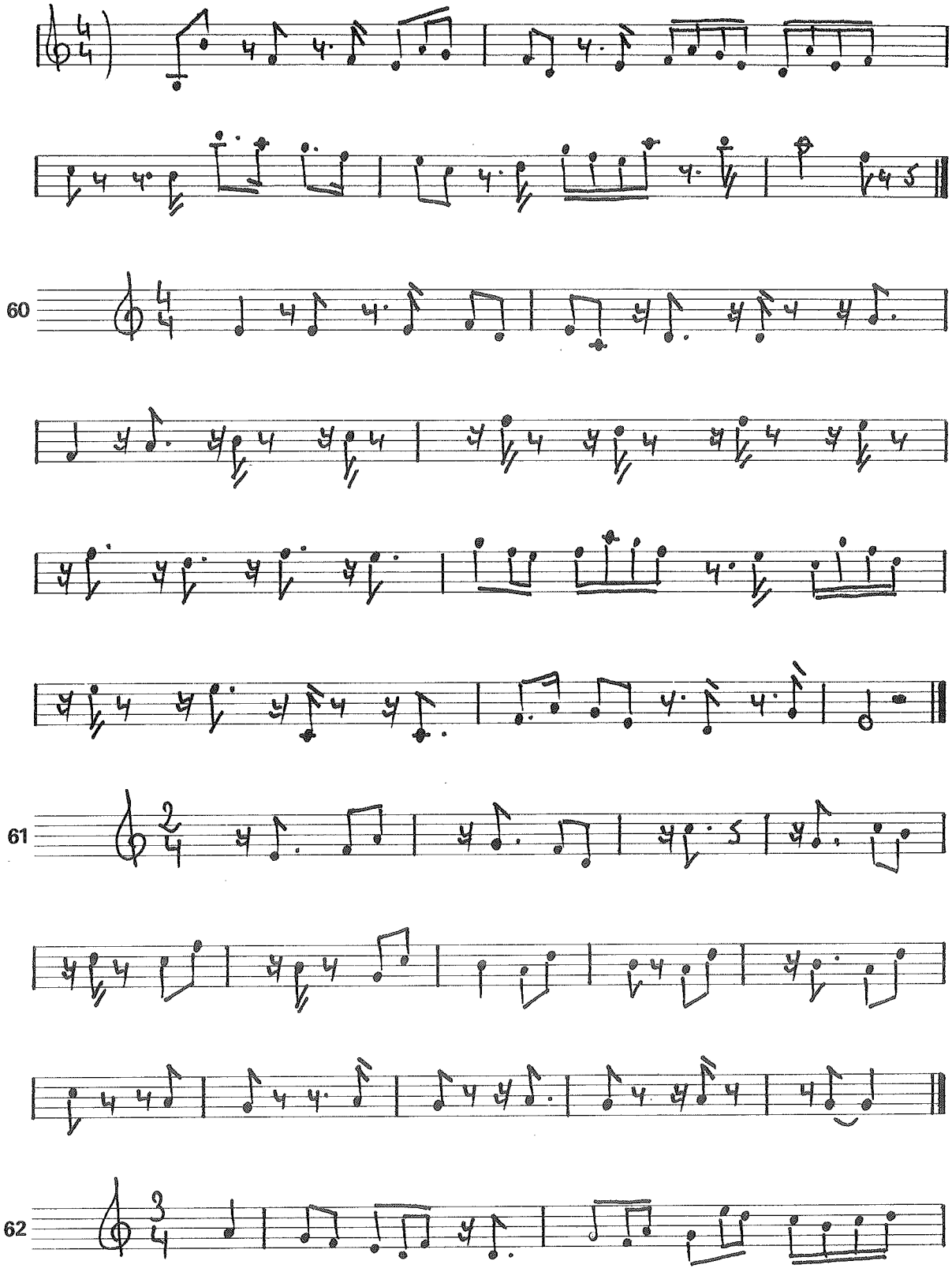
Para medir con exactitud estas figuraciones es imprescindible que lleves mentalmente el ritmo de las cuatro semicorcheas de cada parte, y distribuyas sobre él los silencios correspondientes. Por tanto, no comiences nunca un ejercicio de este tipo sin tener clarísimamente determinado en tu sentimiento interior el tiempo exacto al que vas a leer y la localización inflexible de las semicorcheas. Piensa que un supuesto oyente tendría que poder escribir al dictado las diversas figuraciones rítmicas que tú lees, y esto sería imposible si no eres clarísimo e inflexible rítmicamente en tu lectura. Cuando aparecen semicorcheas a contratiempo, te aconsejamos que prescindas de cualquier «truco» de lectura (respiración, etc.), pues ahora la velocidad es mayor y estos procedimientos te harían retrasar el tempo. No obstante, para comprender mejor alguna fórmula rítmica en la que tengas problema, puedes sustituir cada silencio de semicorchea por la letra «u», hasta que la comprendas claramente, y puedas prescindir de tal artificio.

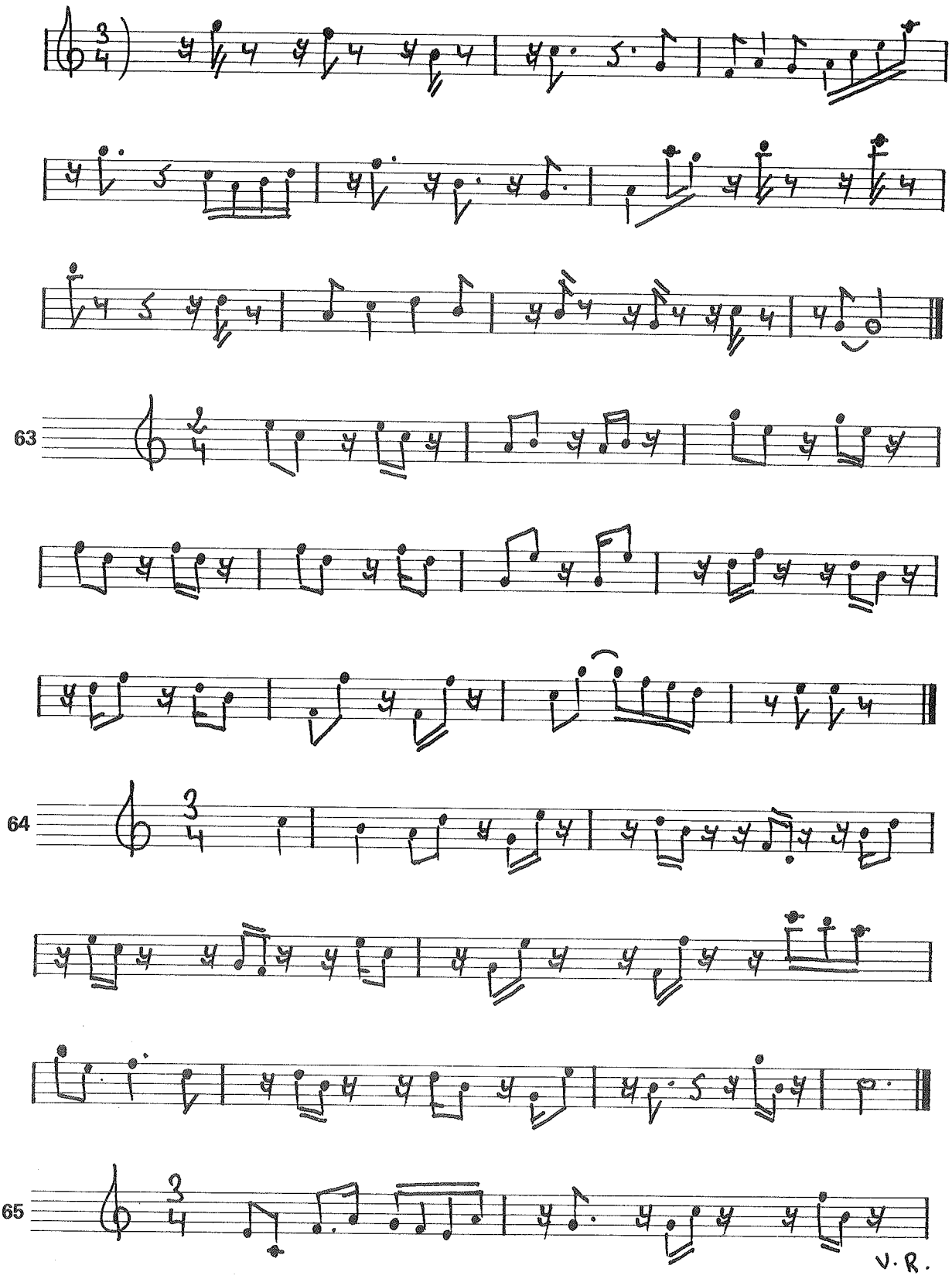


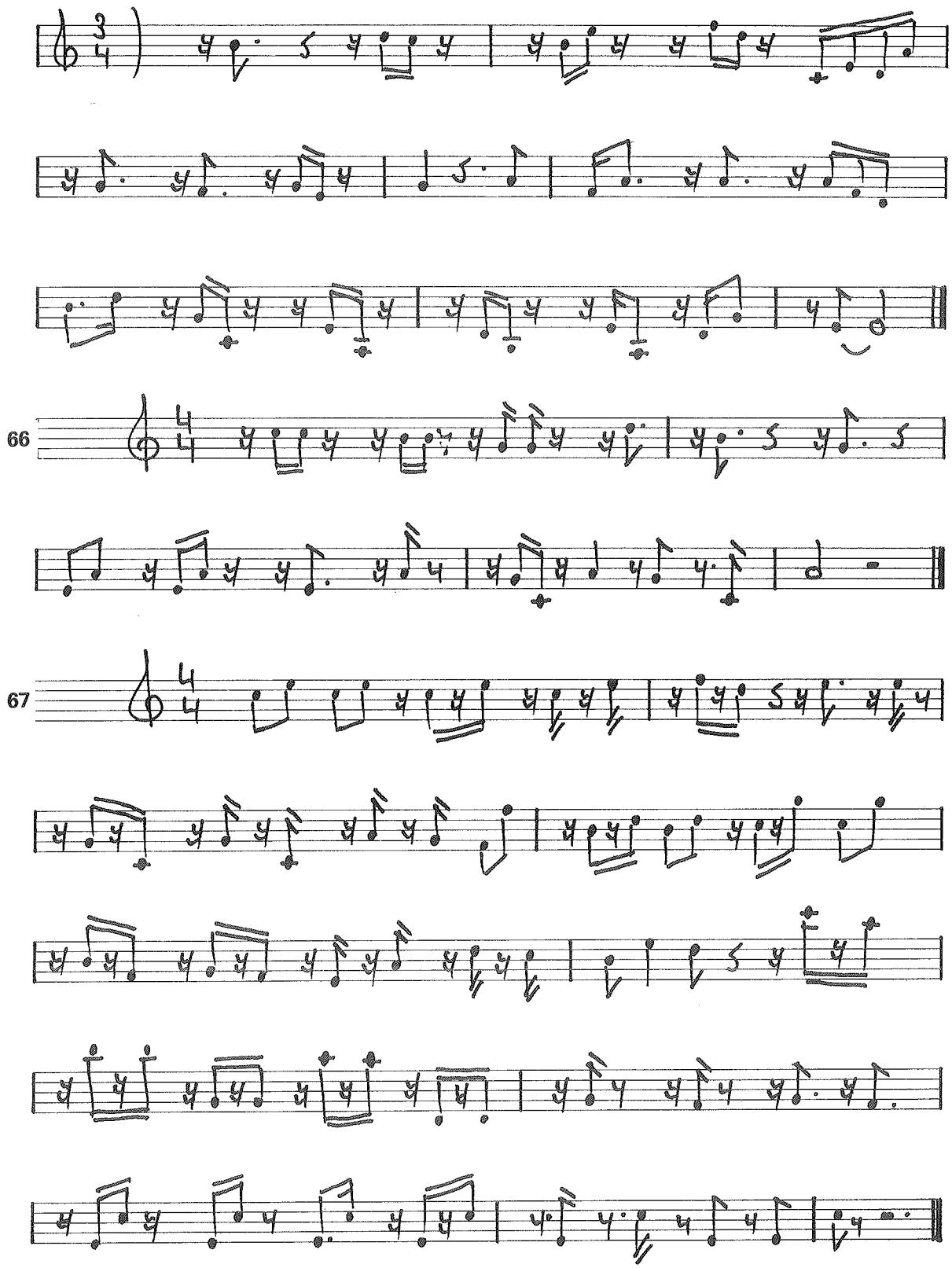

50
51
52
V.R.

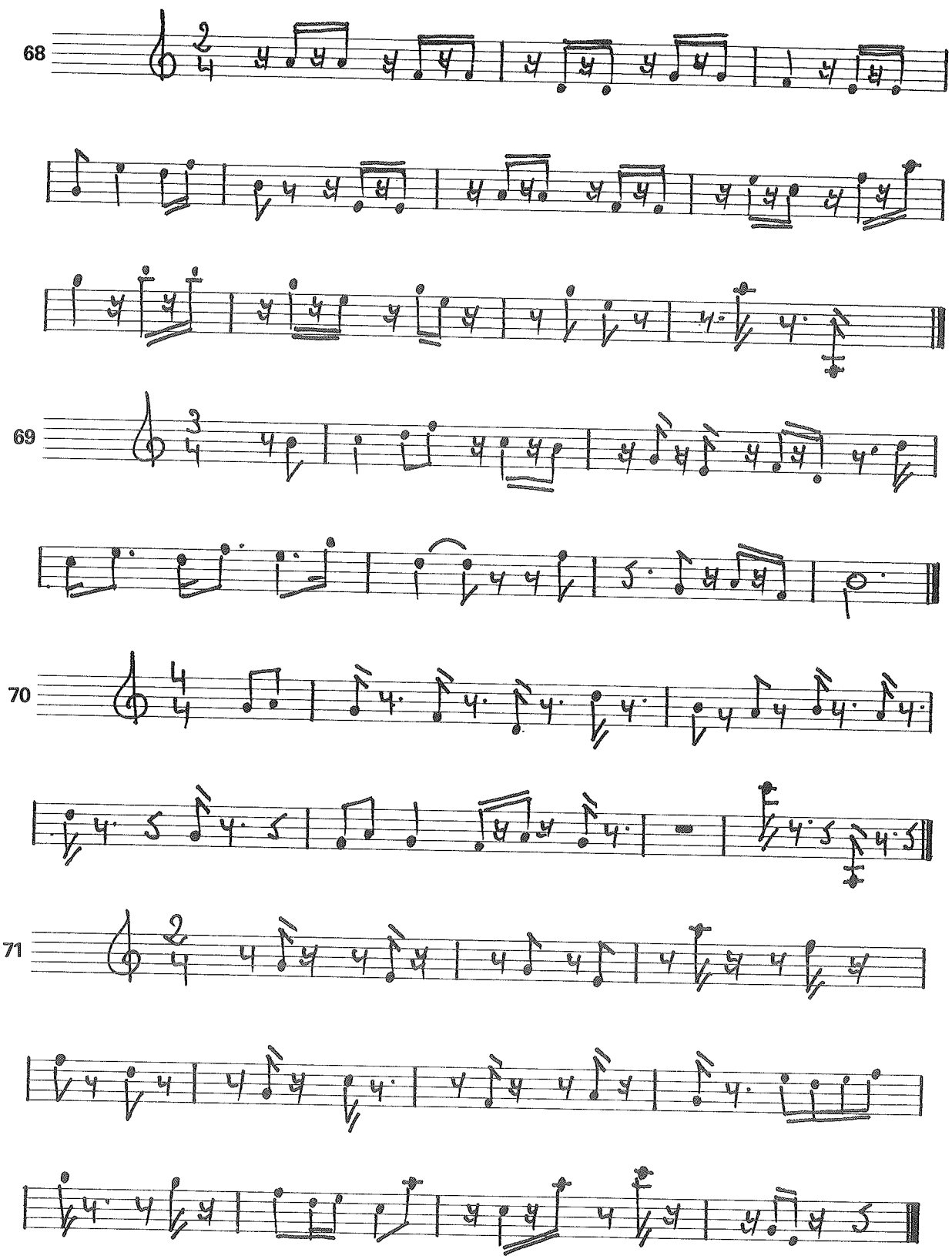

53
54
55

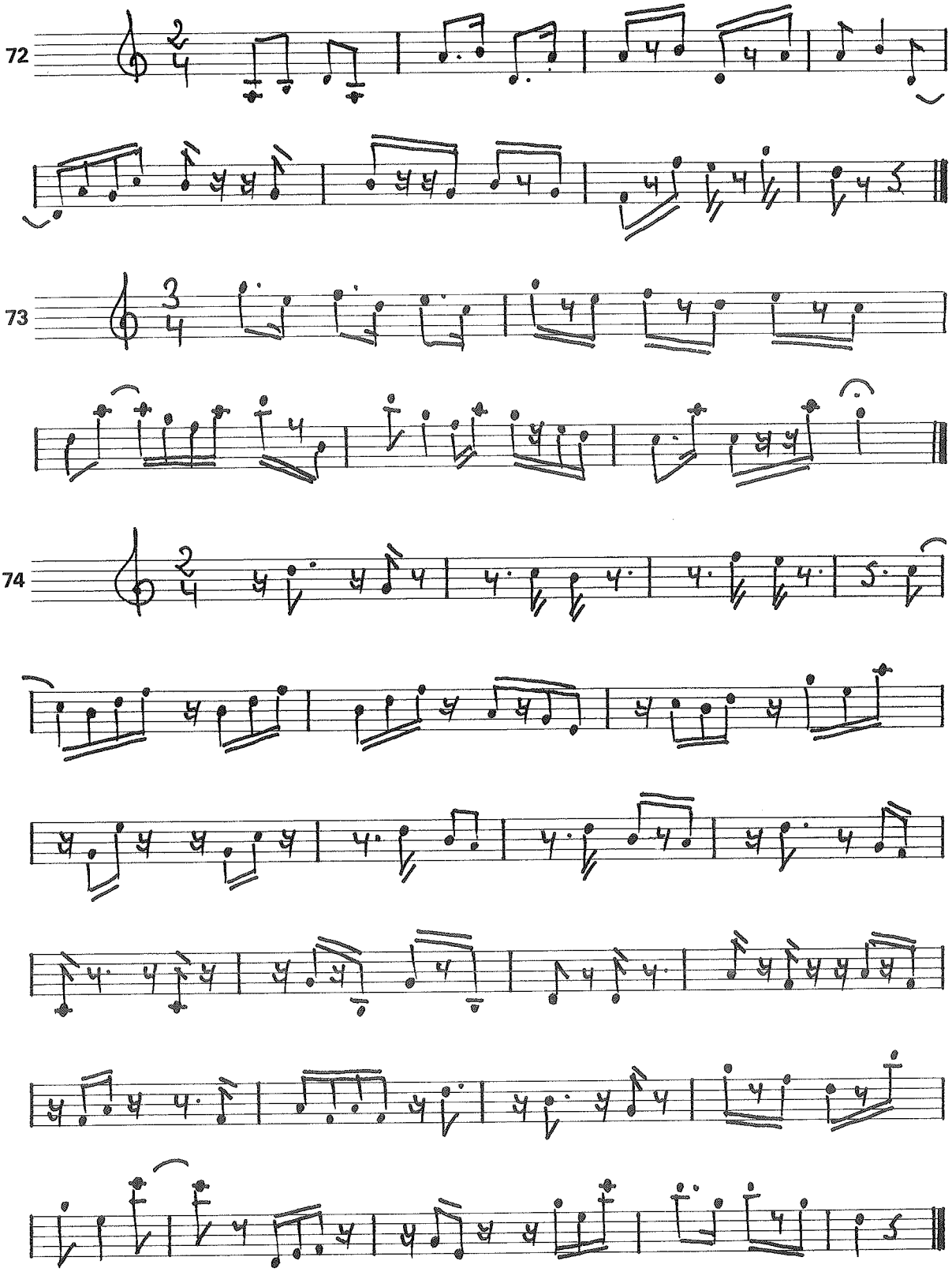

56
57
58
59
V.R.


60
61
62


63
64
65
V. R.

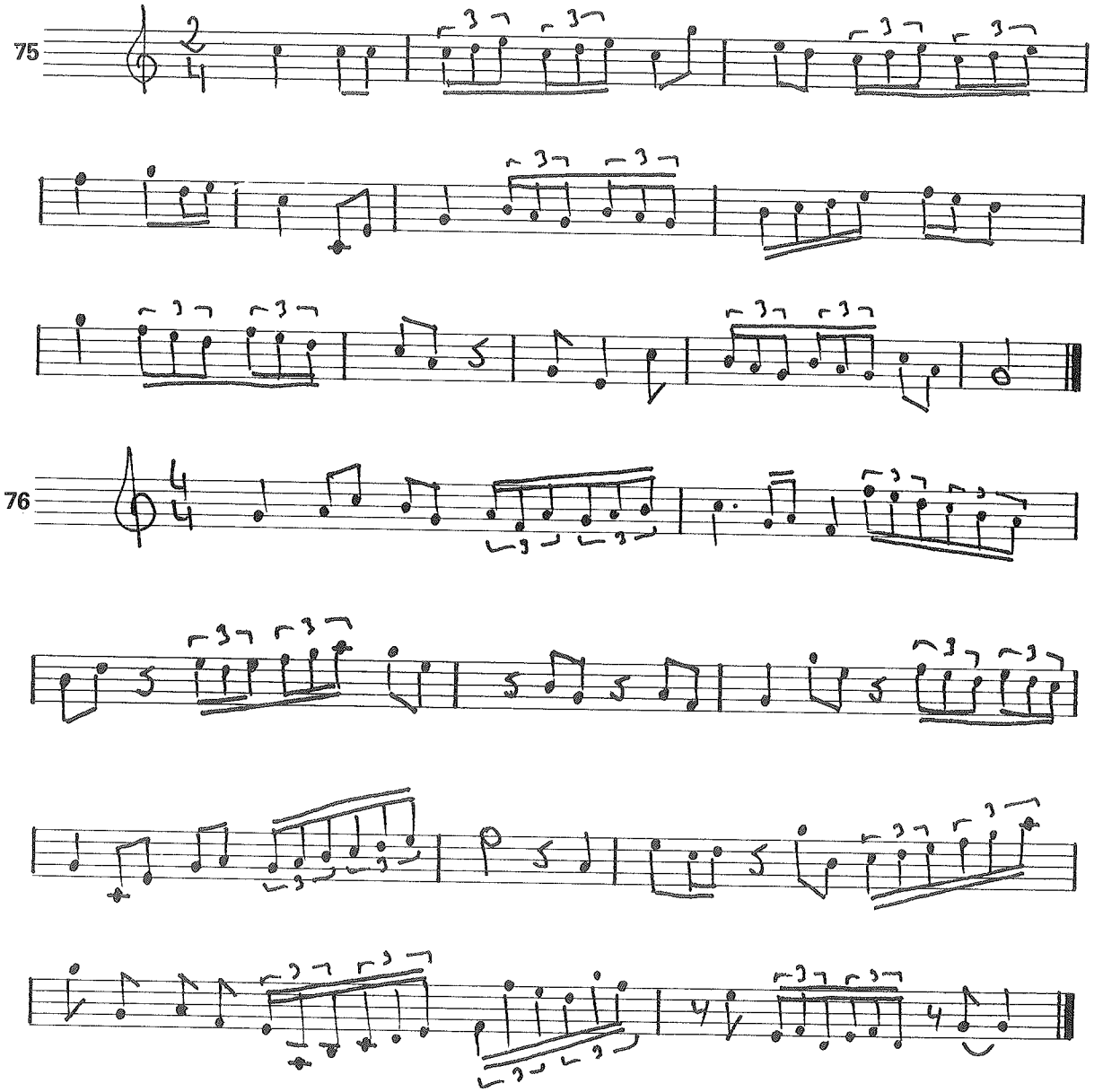

66
67

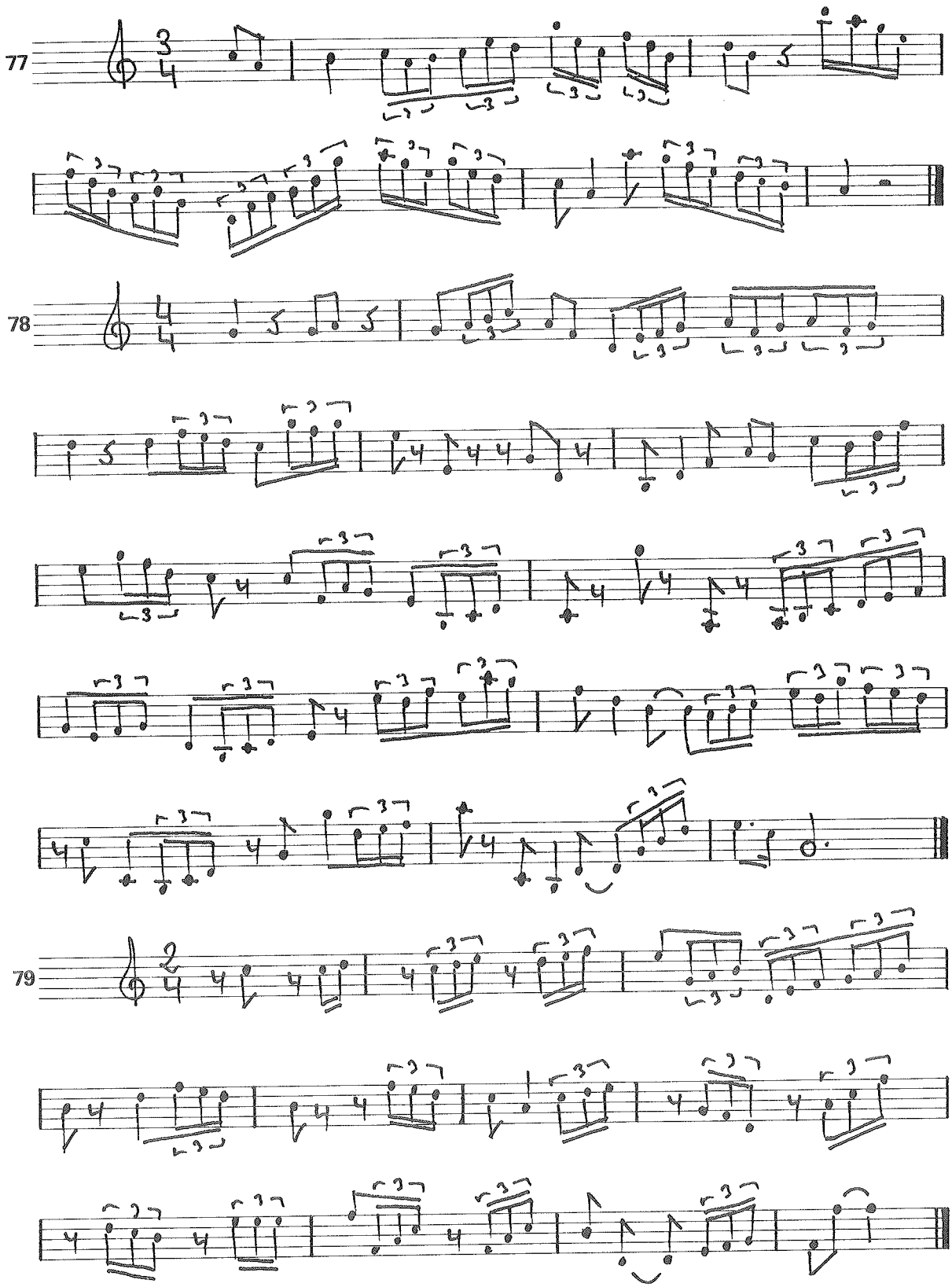

68
69
70
71

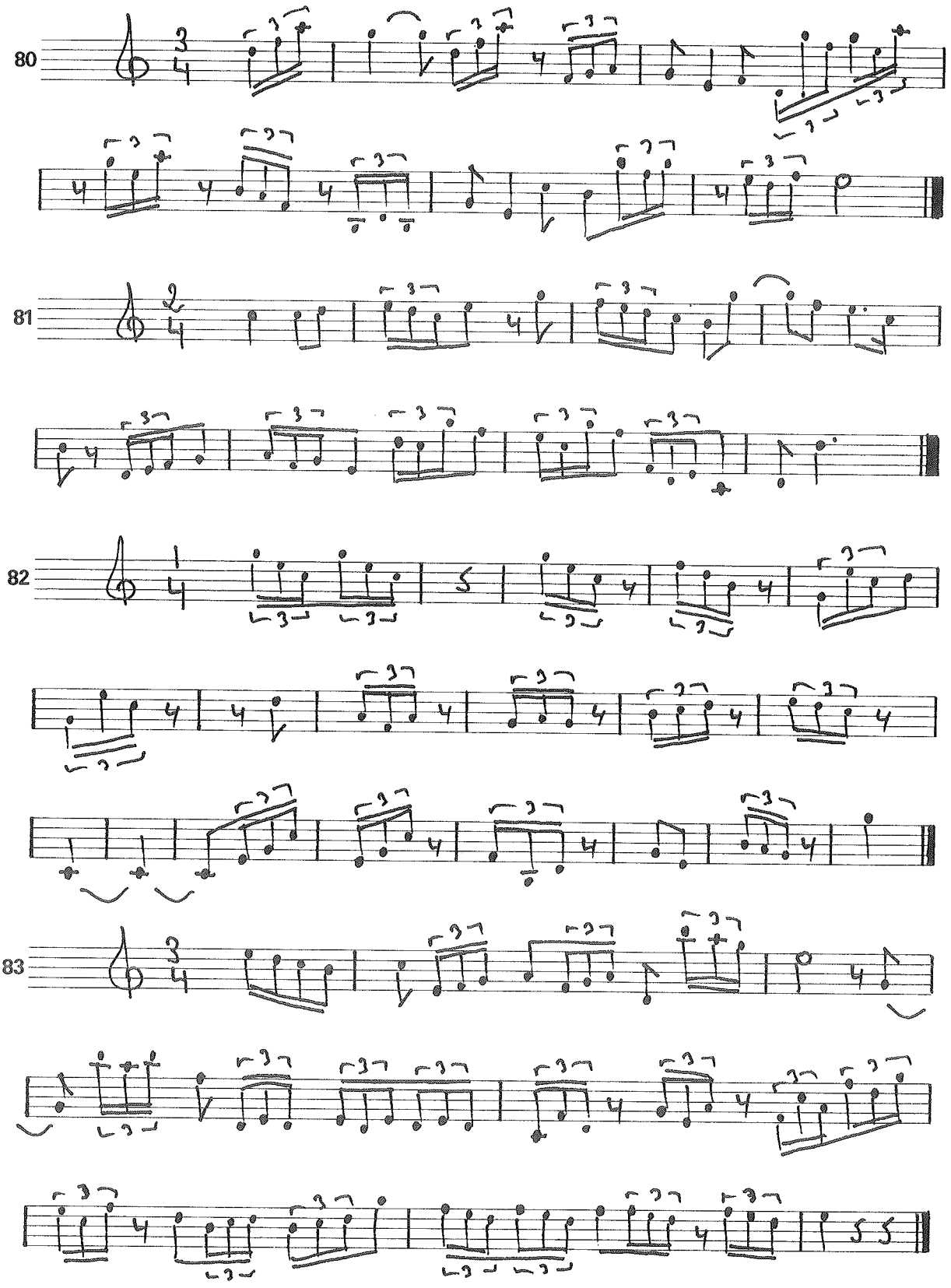

72
73
74

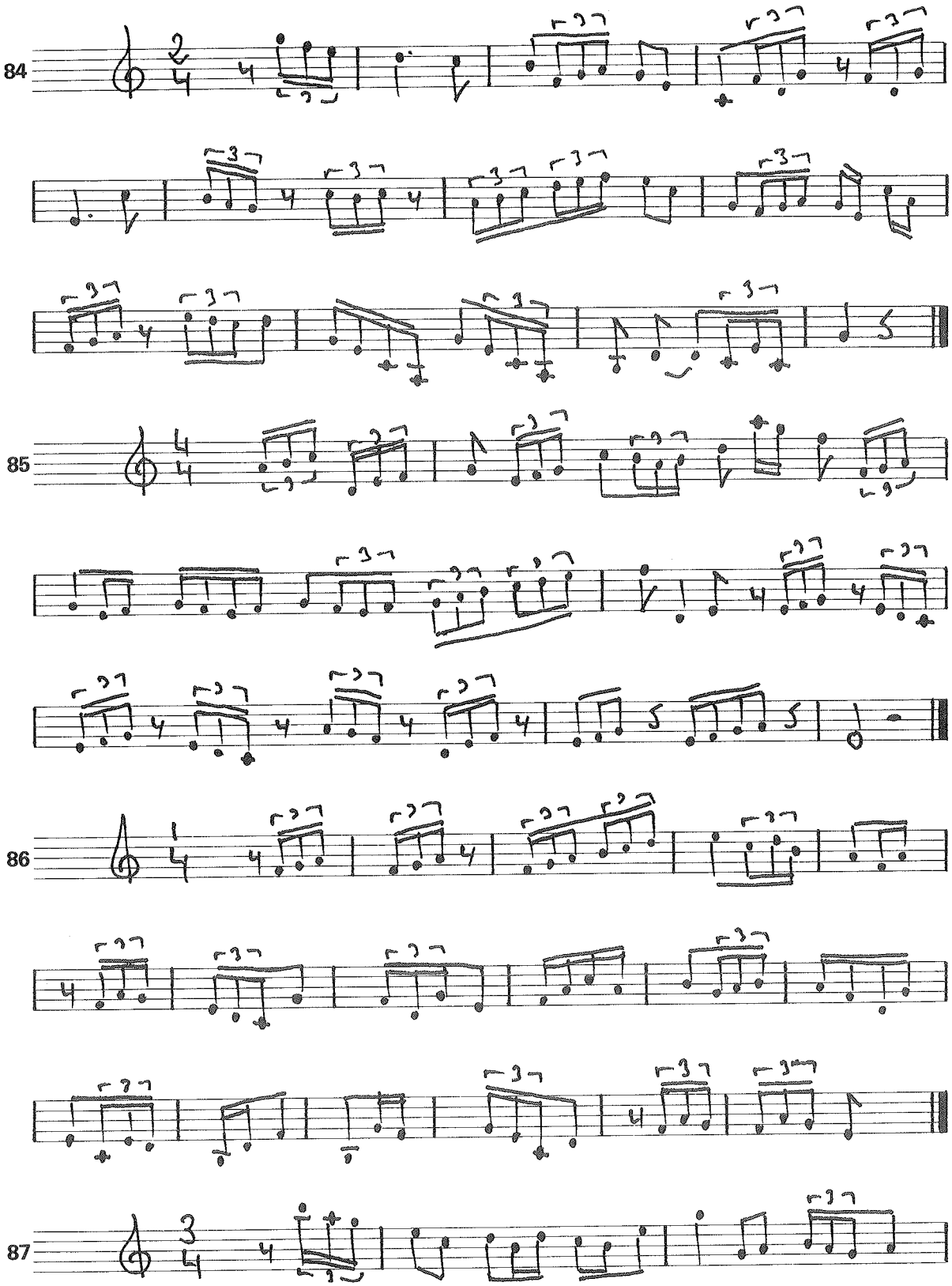
Volvamos a los compases de subdivisión binaria, y veamos la posibilidad de escribir un tresillo de semicorcheas en lugar de dos semicorcheas reales en cada media parte de los compases vistos hasta ahora. Dicho de otra forma: la inclusión de dos tresillos de semicorcheas en cada parte de un compás de denominador 4.

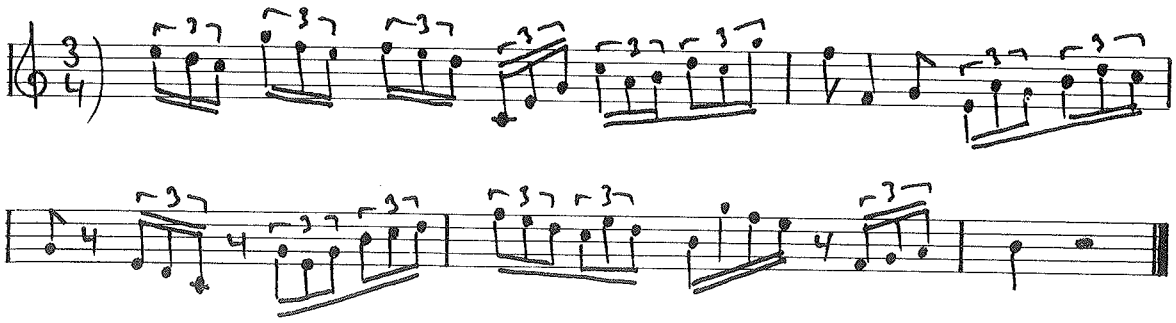
Ni que decir tiene que no es obligatorio sustituir ambas mitades por sendos tresillos: puede ser sustituida una sola corchea y quedar la otra como corchea o como silencio. Y ten presente que el ritmo debe sonar a subdivisión binaria, pese a la inclusión de estos dobles tresillos, pues cada parte sigue estando dividida en mitades.




77
78
79

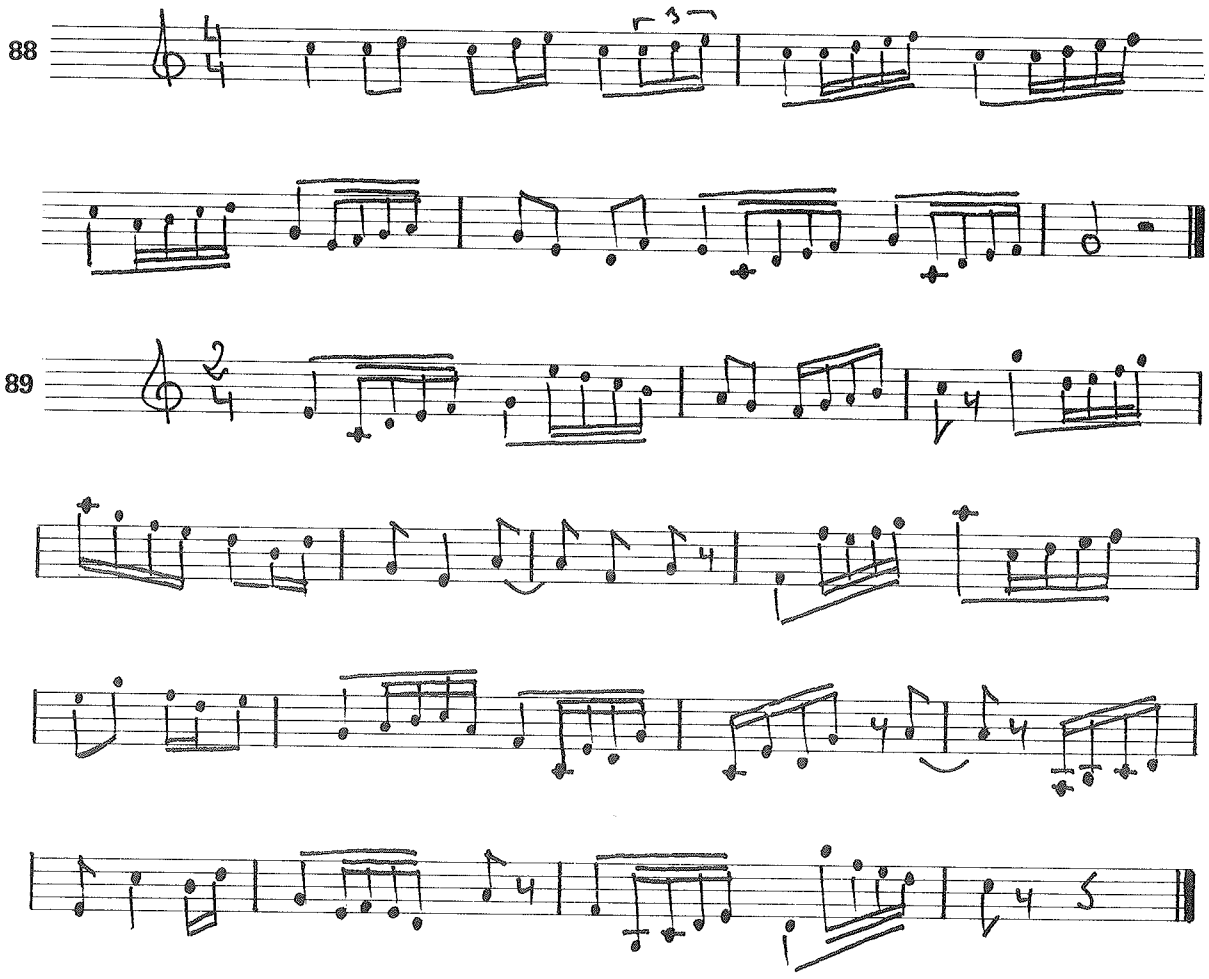

80
81
82
83

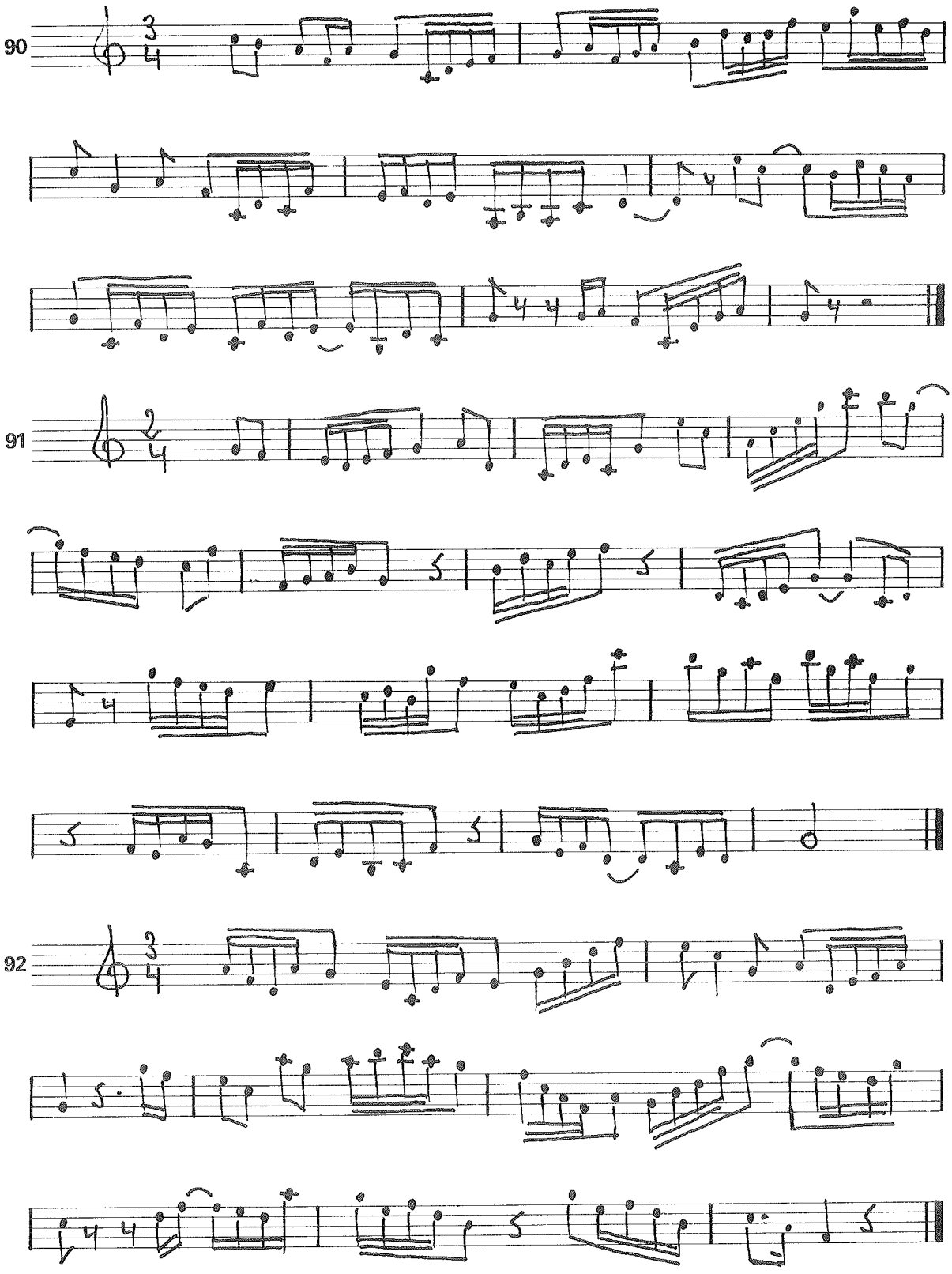

84
85
86
87

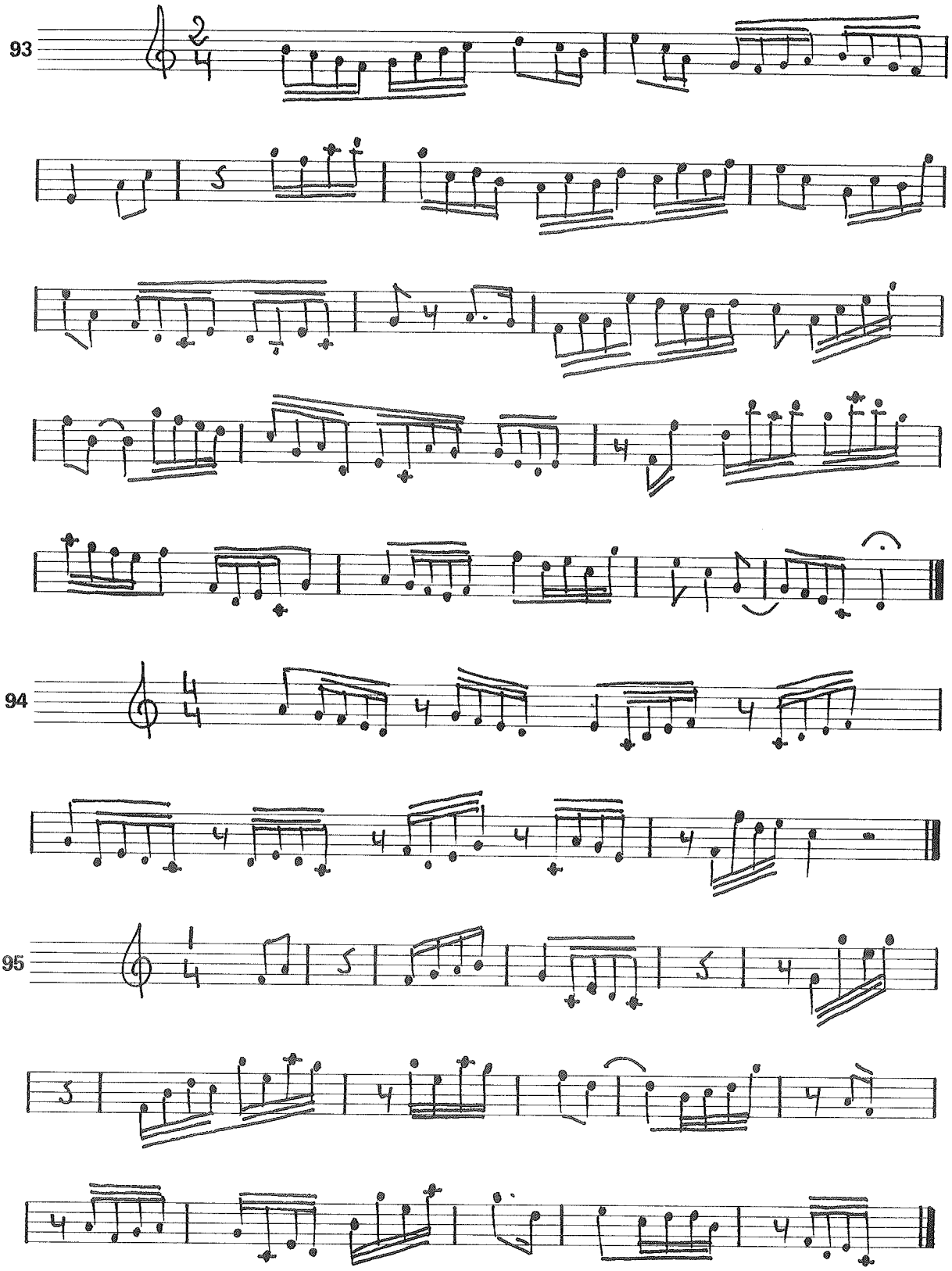


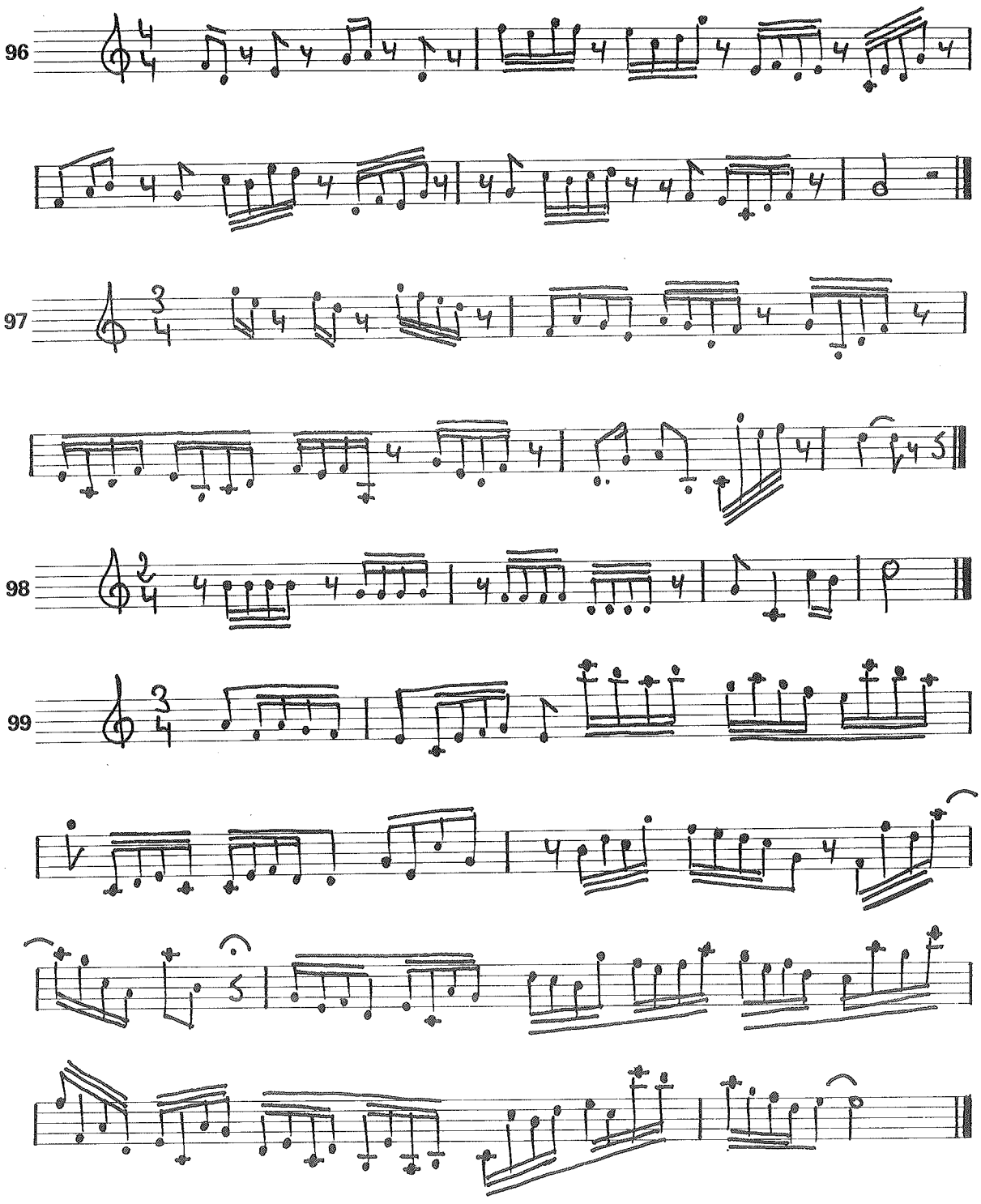
La figura que dura la mitad de la semicorchea es la fusa ( ), por lo que en cada parte del compás de denominador 4 entran ocho fusas. Atención a estos ejercicios, porque aunque los trabajemos a un tempo muy moderado requieren ya una cierta velocidad de lectura. De las muchas combinaciones que se pueden formar con las fusas, trabajaremos únicamente las cinco más comunes.

Otras posibles combinaciones, así como la práctica del silencio de fusa quedarán para cursos posteriores.



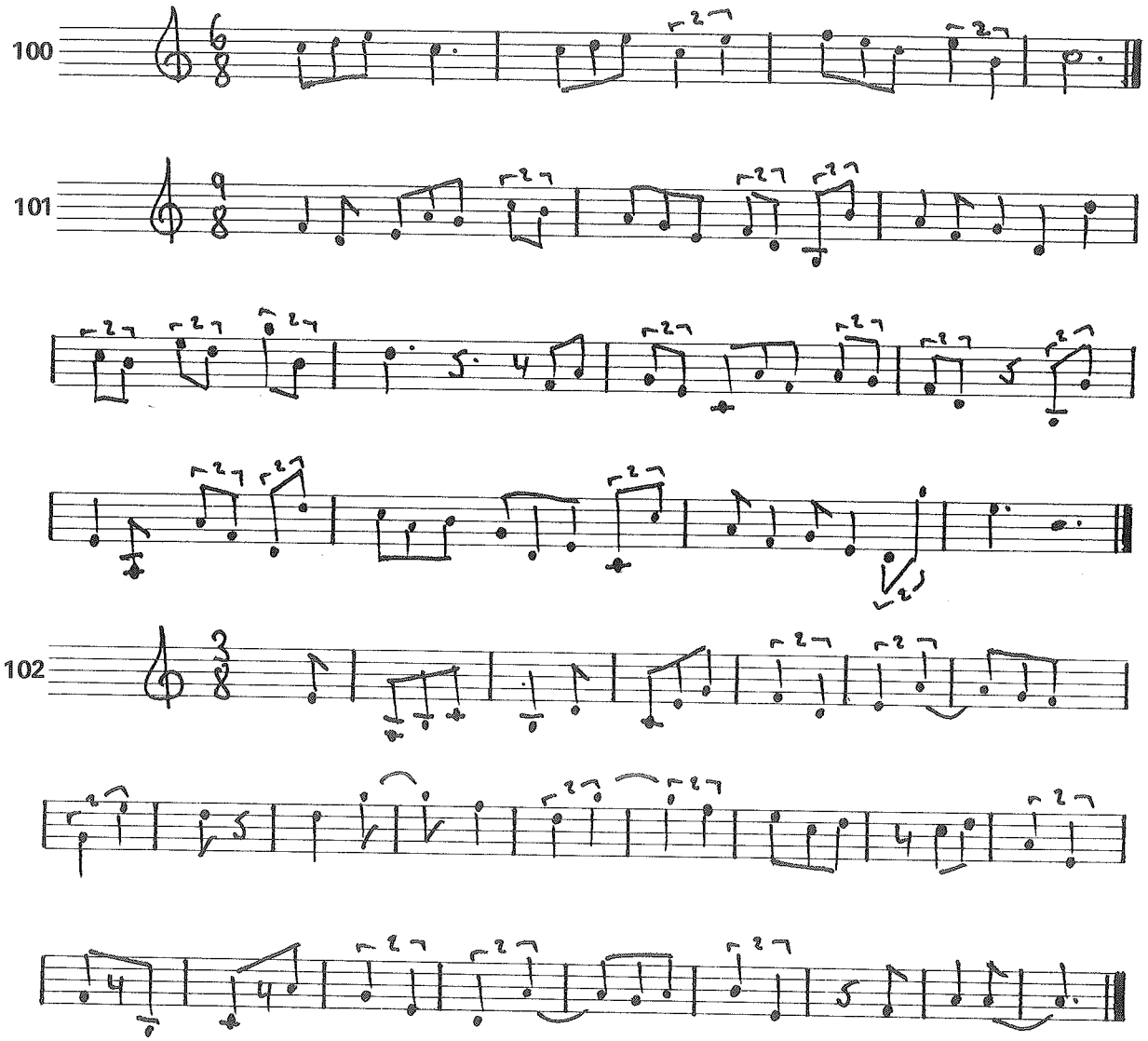

90
91
92

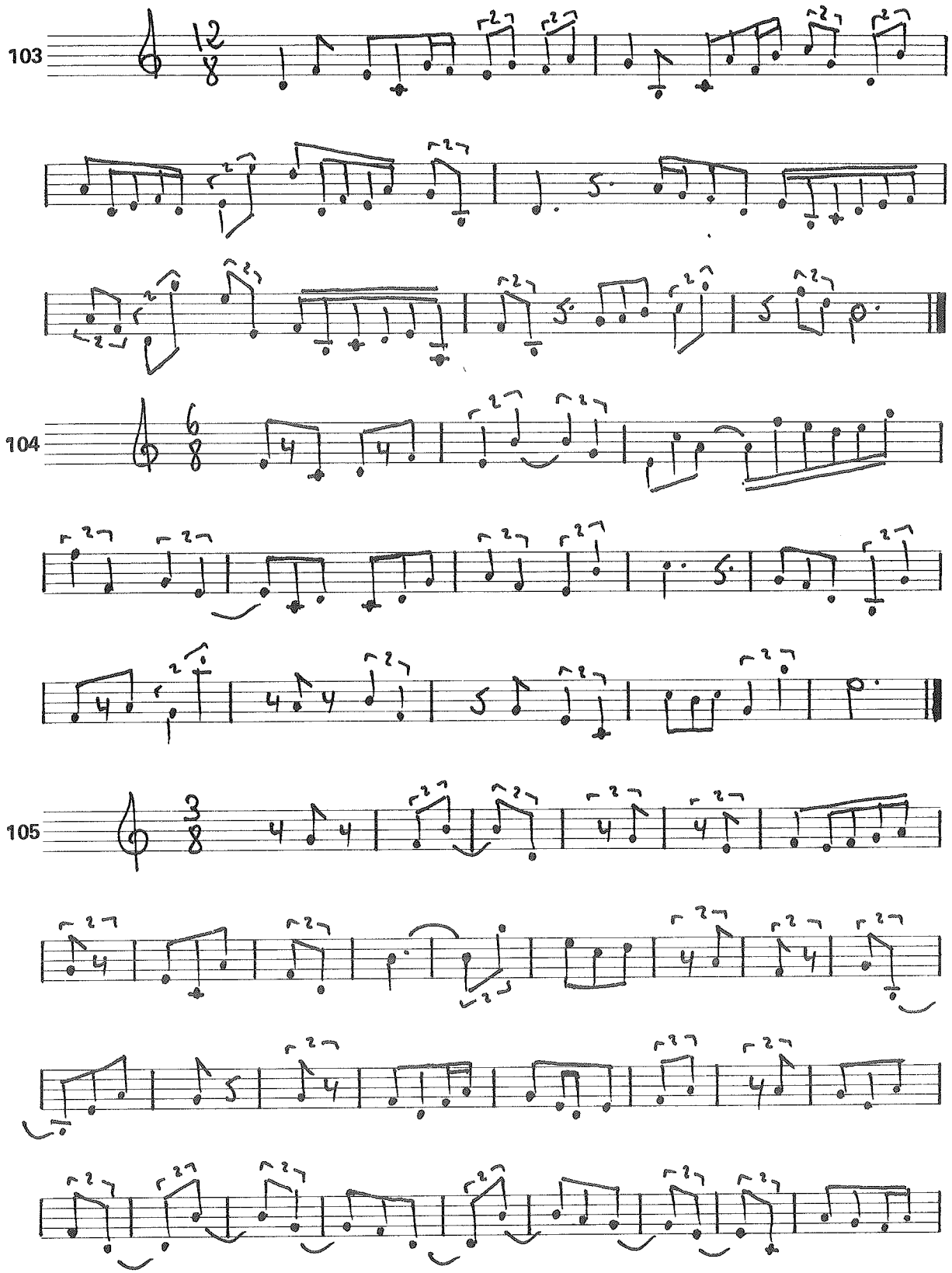

93
94
95

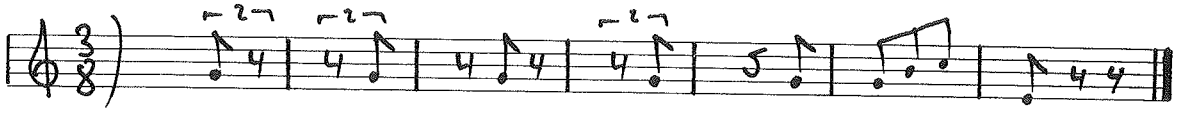


Continuemos con el estudio de los grupos especiales de figuración. Como dijimos repetidas veces, el tresillo supone la subdivisión ternaria ocasional en un lugar en que correspondería propiamente una subdivisión binaria. Veamos ahora el caso contrario: cuando queremos incluir excepcionalmente una subdivisión binaria

en un lugar en que correspondería una subdivisión ternaria, recurrimos al «dosillo». Por ejemplo, si en una parte de 6/8 queremos incluir un ritmo de subdivisión binaria, escribimos la figuración correspondiente, e indicamos que se trata de un grupo especial por medio de una llave y un «2». Mucha atención porque existe diversidad de opiniones entre los autores sobre si el dosillo en un compás de subdivisión ternaria y denominador 8 ha de ser de corcheas o de negras. En el cuaderno II A explicamos las razones que aducen unos y otros. Nosotros ni entramos ni salimos en la polémica, por lo que utilizaremos indistintamente ambas escrituras; de modo que nos será indiferente encontrarnos con un dosillo de negras que de corcheas. En todo caso, cuando comenzamos utilizando uno de los dos sistemas, lo mantendremos el resto del ejercicio. Lo mismo ocurre en la práctica real: si comenzamos empleando un criterio, el cambiarlo en algún momento induciría a confusión.

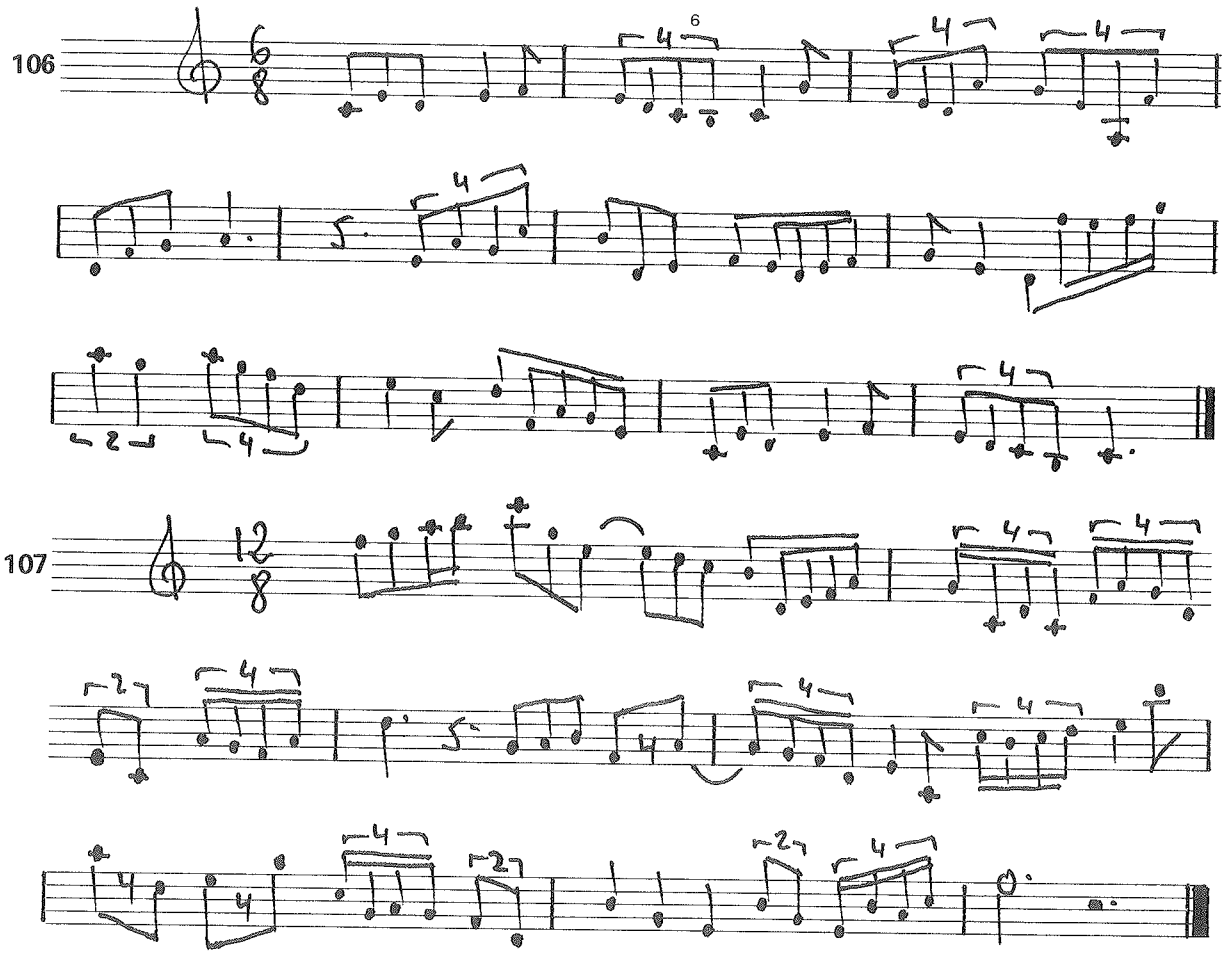



103
104
105



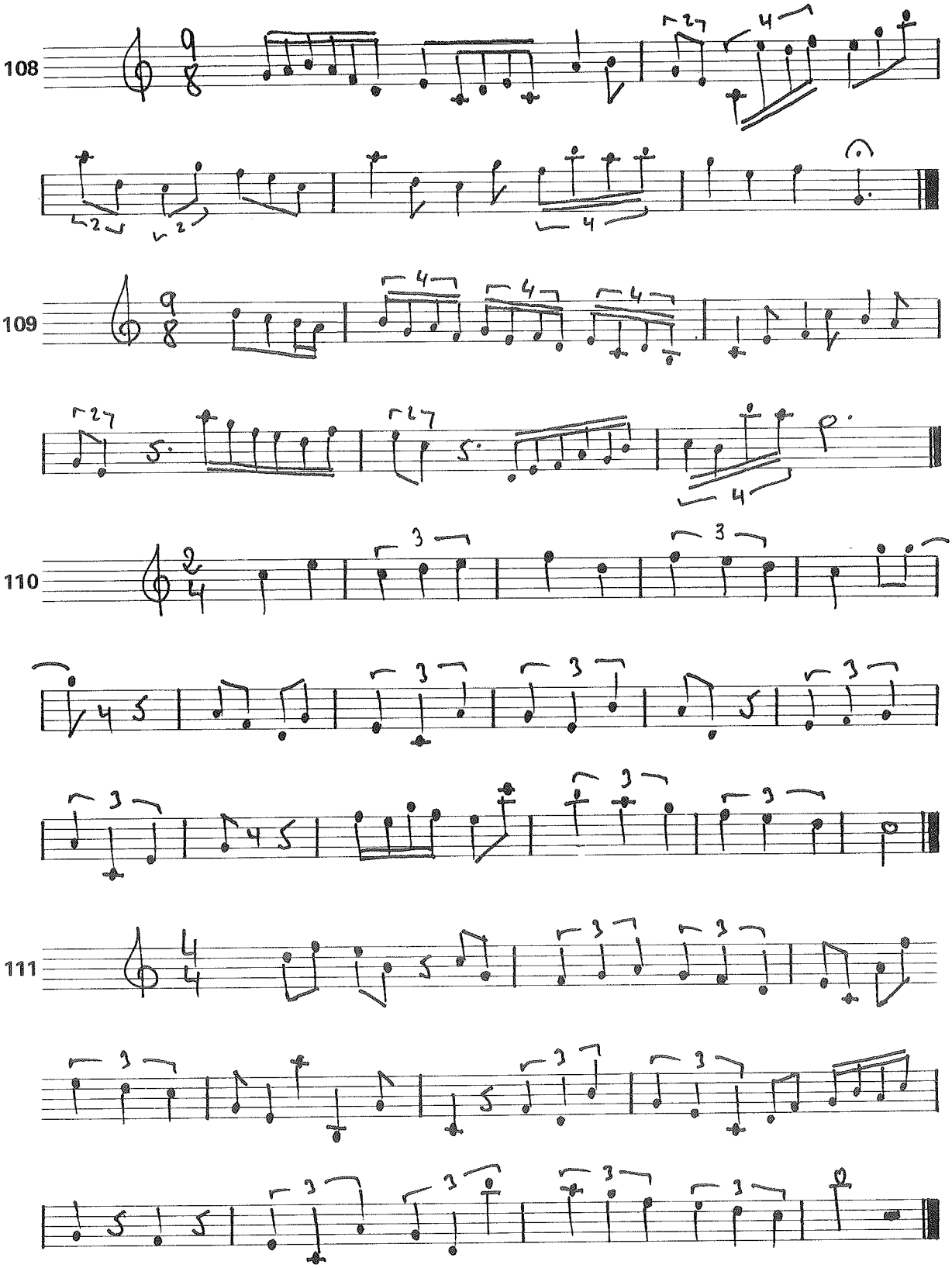
Siguiendo con los grupos de valoración especial, practiquemos ahora el cuatrillo en compás de subdivisión ternaria, que no es sino una consecuencia del dosillo, ya practicado. Evidentemente, tal cuatrillo podrá ser de corcheas o de semicorcheas, según que hayamos considerado el dosillo como de negras o de corcheas. Inmediatamente después, planteamos ejercicios para practicar el tresillo de negras y el seisillo de semicorcheas, grupo éste último que debes distinguir con claridad del doble tresillo de semicorcheas[5].

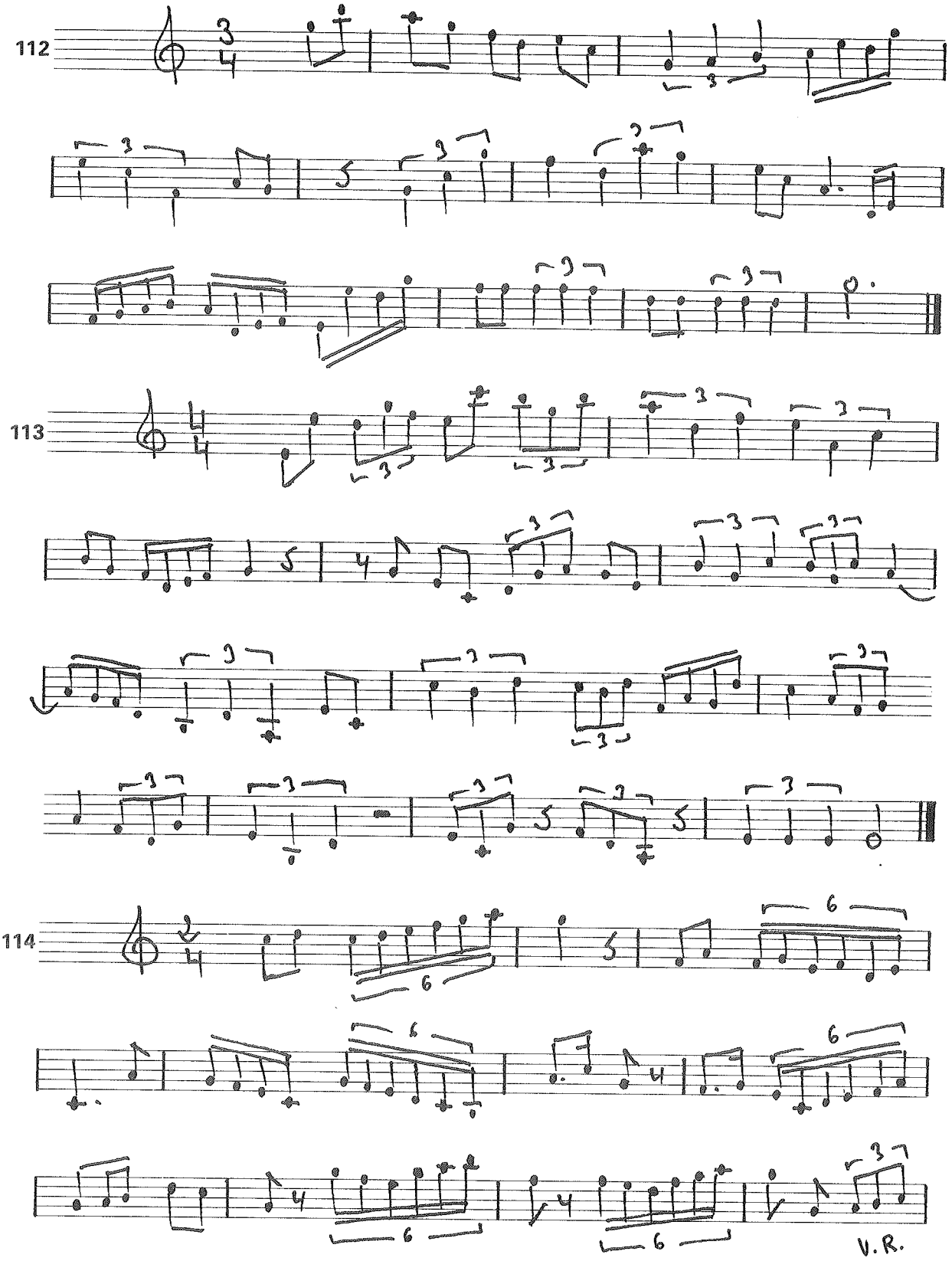
Si tienes dudas sobre el planteamiento teórico de alguno de estos grupos, consulta el cuaderno II A, donde los tienes explicados. En todo caso, abordaremos en profundidad el tema de los grupos irregulares en los cursos III y IV, donde veremos algunas fórmulas para medirlos con toda exactitud.

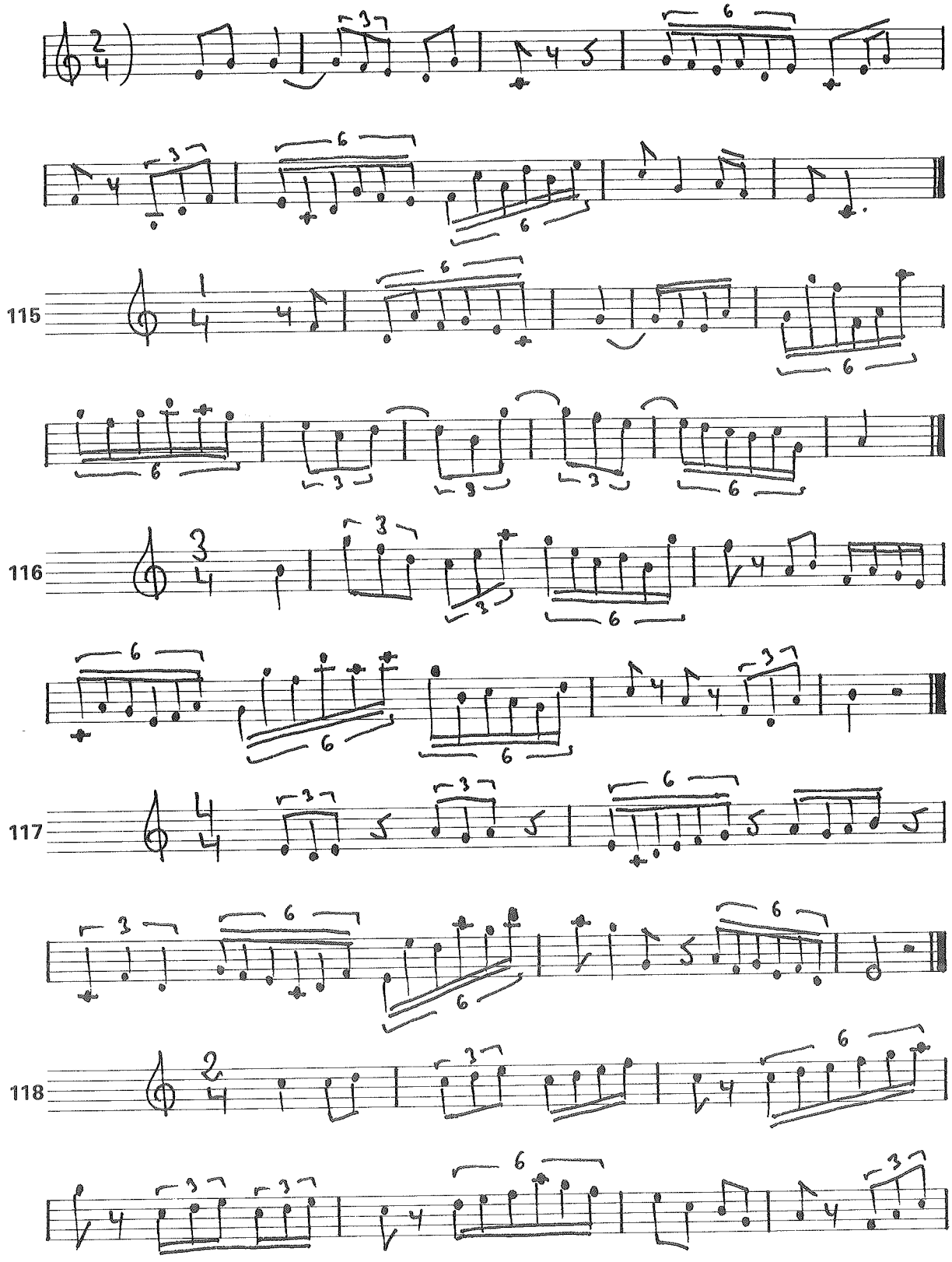


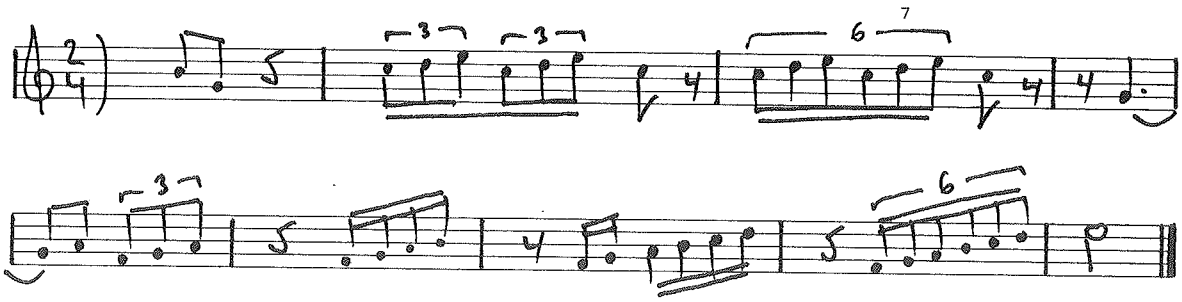
[5] En efecto, pues el seisillo implica una subdivisión ternaria y el doble tresillo una subdivisión binaria.

[6] Para ser consecuentes, cuando escribimos los dosillos en negras hemos de escribir los cuatrillos en corcheas; y cuando los escribimos de corcheas, los cuatrillos han de ser de semicorcheas.


108
109
110
111

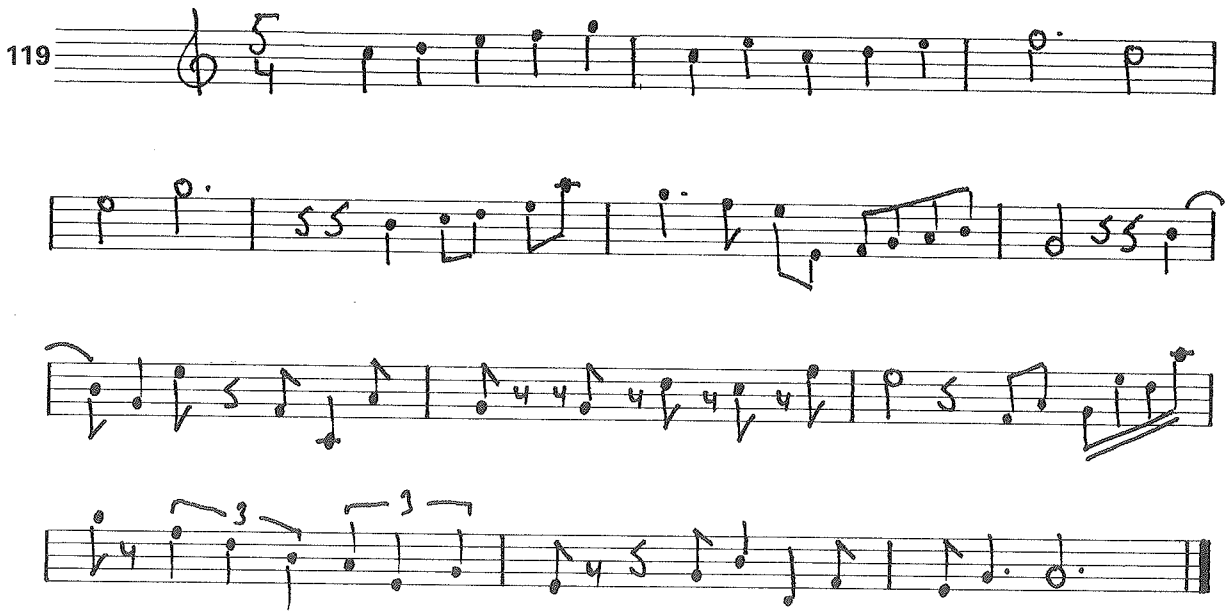

112
113
114
V.R.


115
116
117
118

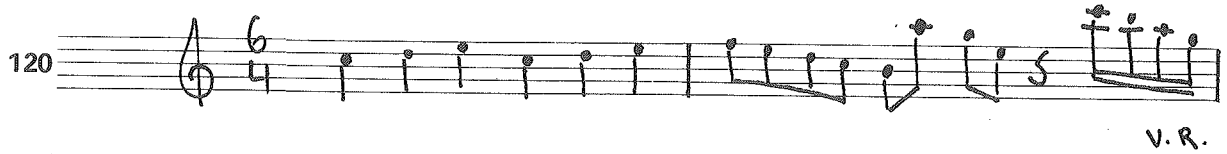


En los ejercicios que proponemos a continuación no practicamos ninguna nueva medida, sino que aplicamos las ya conocidas a otros compases no trabajados hasta ahora. Incluimos aquí estos ejercicios porque, como exponemos en el plan general del Tratado, uno de nuestros objetivos es que el aficionado que desea conocer los sistemas de escritura del período clásico-romántico para «defenderse» en su instrumento con un repertorio sencillo y tradicional, o el aficionado a la música ligera sencilla, pueda tener una base solfística suficiente con los dos primeros cursos de este método. Por ello, y pese a que el tema de la multiplicidad de compases no lo trataremos en profundidad hasta el IV Curso, adelantamos aquí algunos ejemplos muy sencillos para ir familiarizándonos con ellos, y con sus posibles cambios y equivalencias. Por otra parte, algunos de estos compases fueron muy utilizados con anterioridad a nuestro siglo.

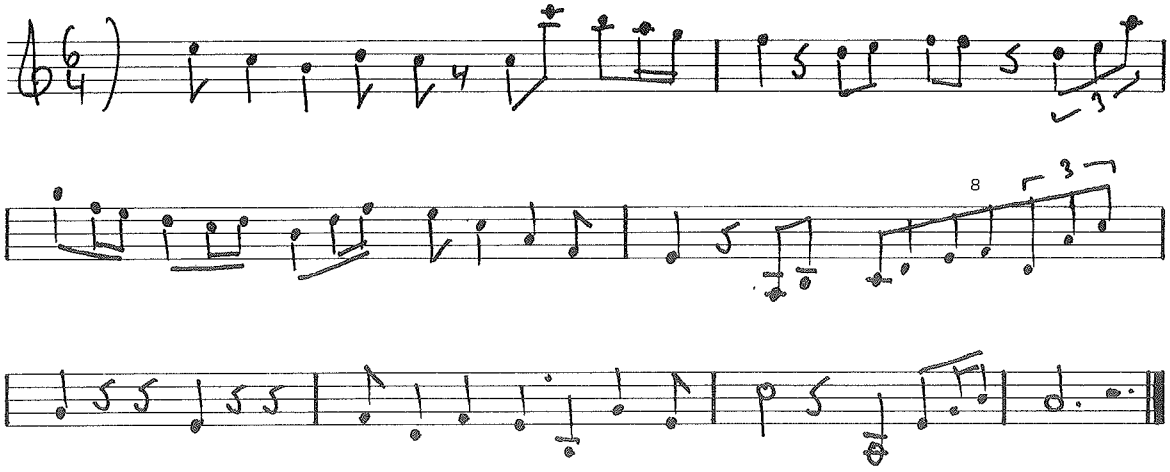
Comencemos practicando un ejercicio en 5/4; en el cuaderno II A puedes consultar la forma de marcar todos estos compases.



El 6/4 funciona como compás de subdivisión ternaria y lo medimos a seis negras.

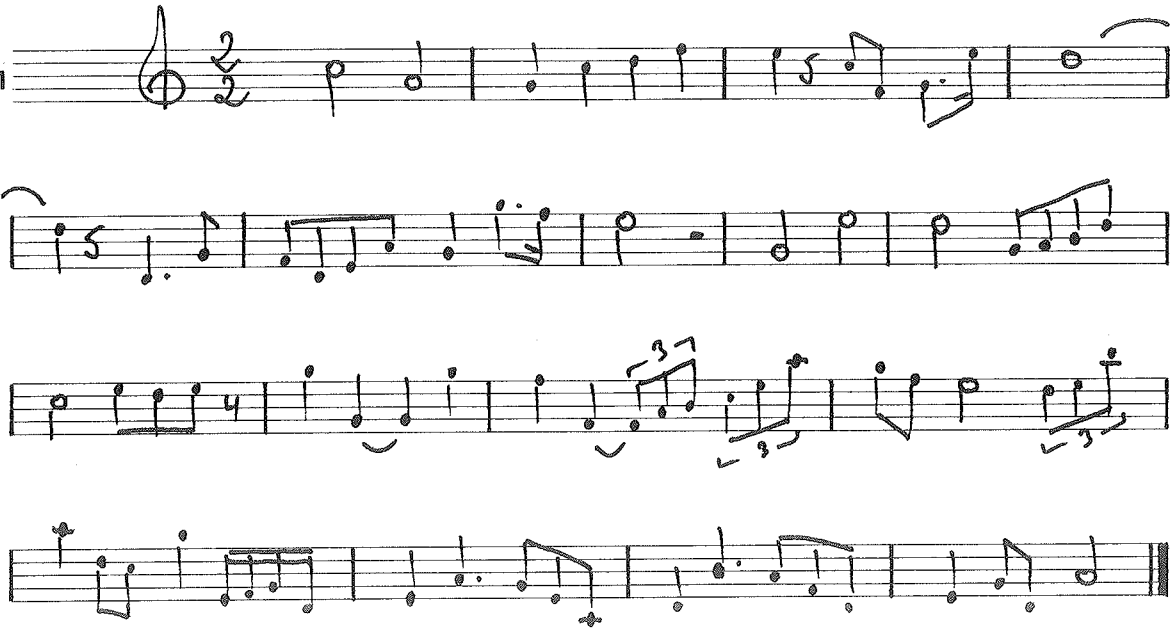


[7] Atención a este caso, pues el ritmo debe sonar a subdivisión ternaria, pese a que el diseño de alturas (Do, Re, Mi, Do, Re, Mi) parezca pedir una subdivisión binaria.



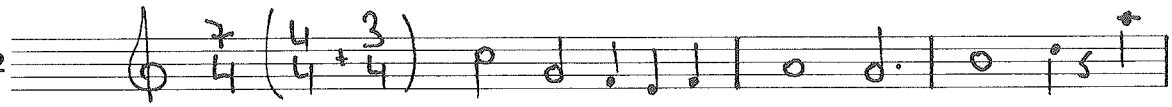
El 2/2 ó 𝄵 lo medimos a dos partes, siendo la blanca la figura que dura una parte. Este compás fue utilizadísimo antiguamente, con el nombre de «compás binario».

121

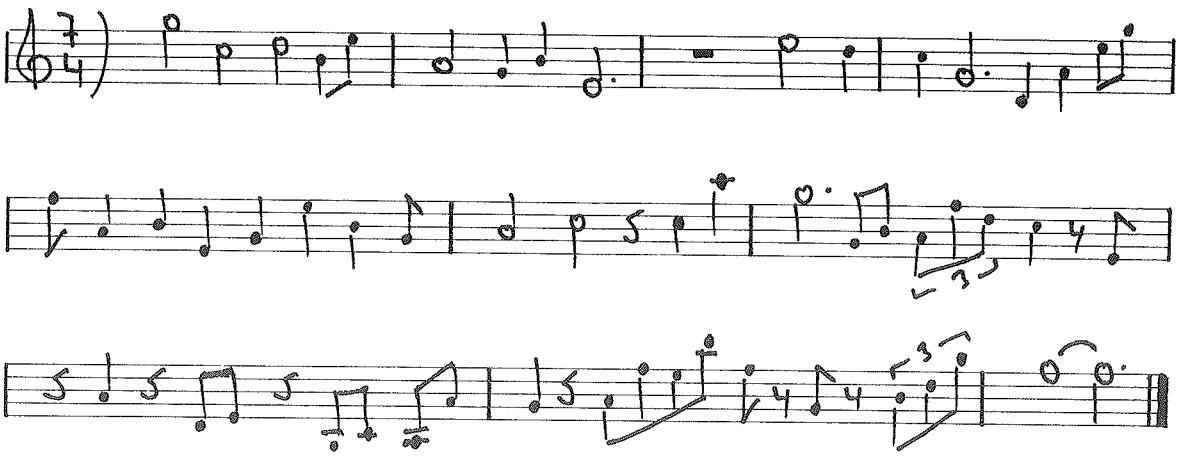


El siguiente ejercicio lo trataremos como una fusión de un 4/4 más un 3/4, que es la forma tradicional de medir el 7/4.

122

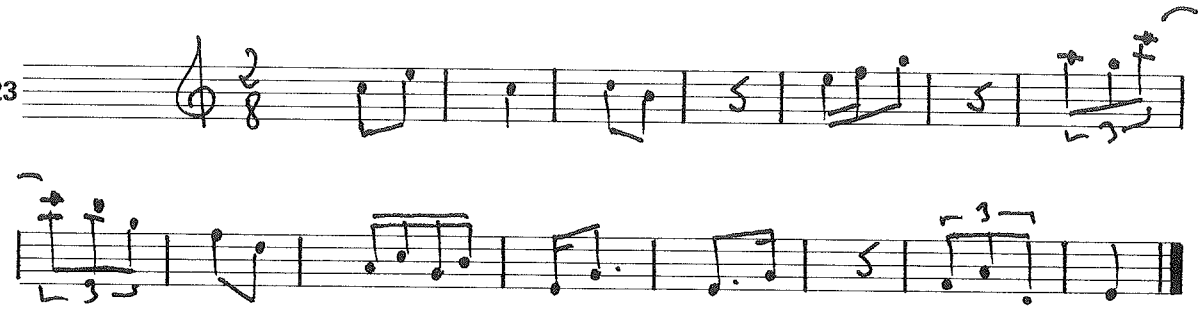


[8] Observa este corchete múltiple, que abarca corcheas reales y de tresillo.



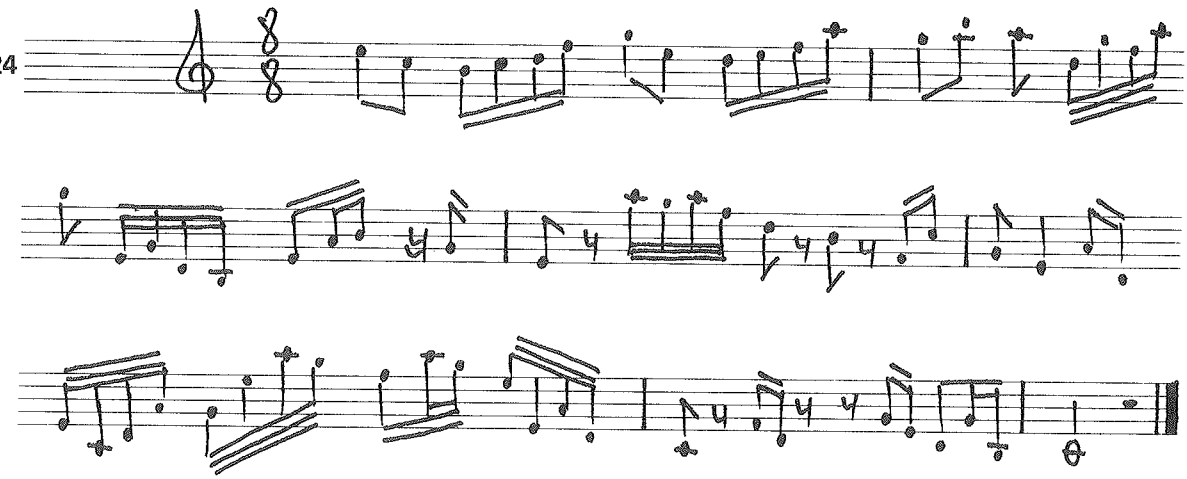
El 2/8 siguiente funciona como un 1/4, por lo que también lo medimos a un tiempo.

123



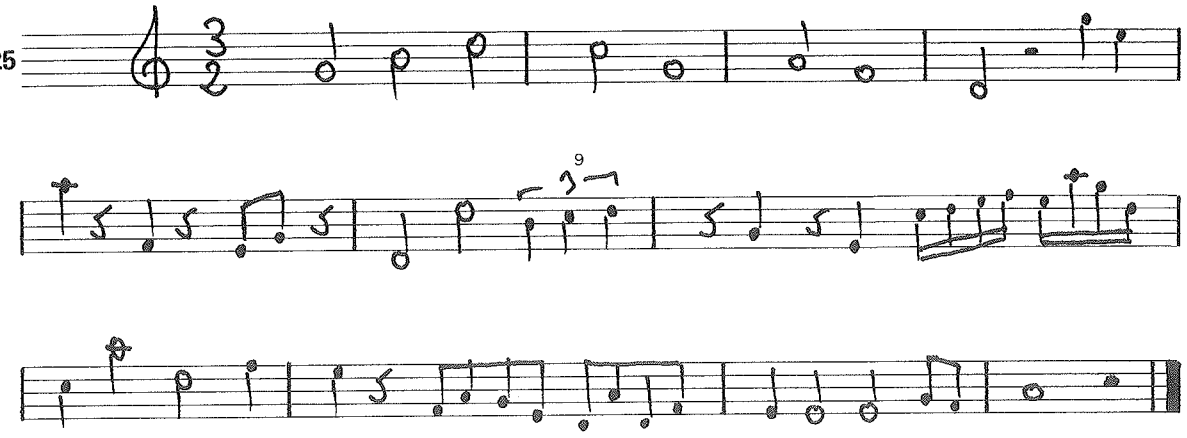
El 8/8 debe tratarse como si fuera un 4/4 subdividido, es decir, llevándolo «a la corchea».

124



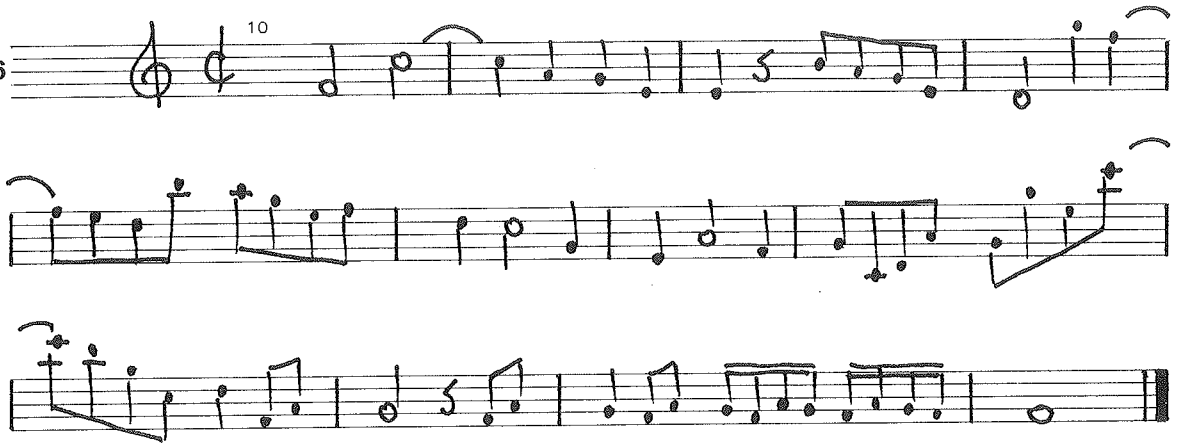
Como ya sabes, el 3/2 lo medimos a tres partes, entrando una blanca en cada una de ellas.

125



El signo de compás 𝄵, que encabeza el próximo ejercicio, es equivalente a la indicación 2/2, como ya dijimos anteriormente.

126

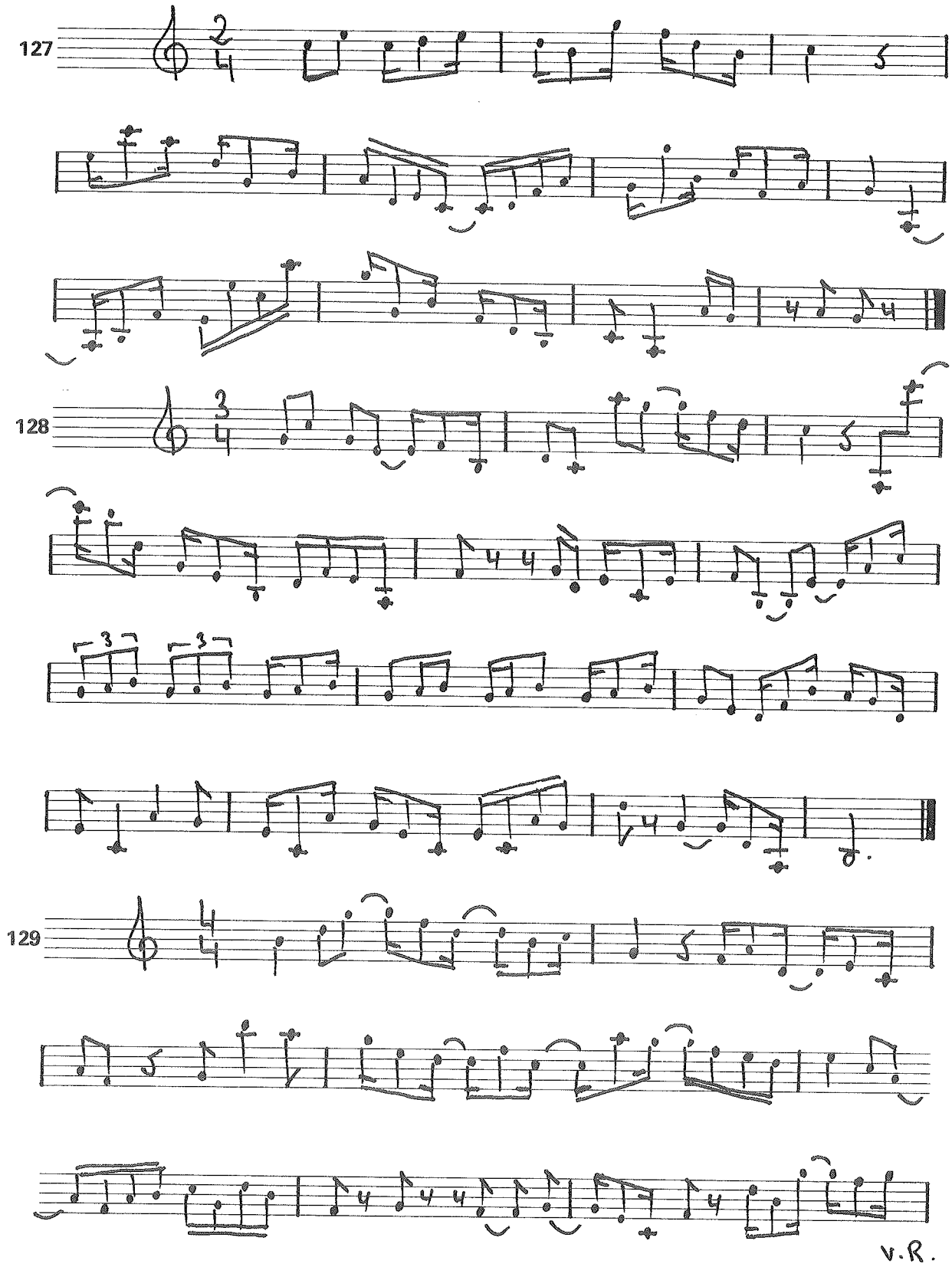


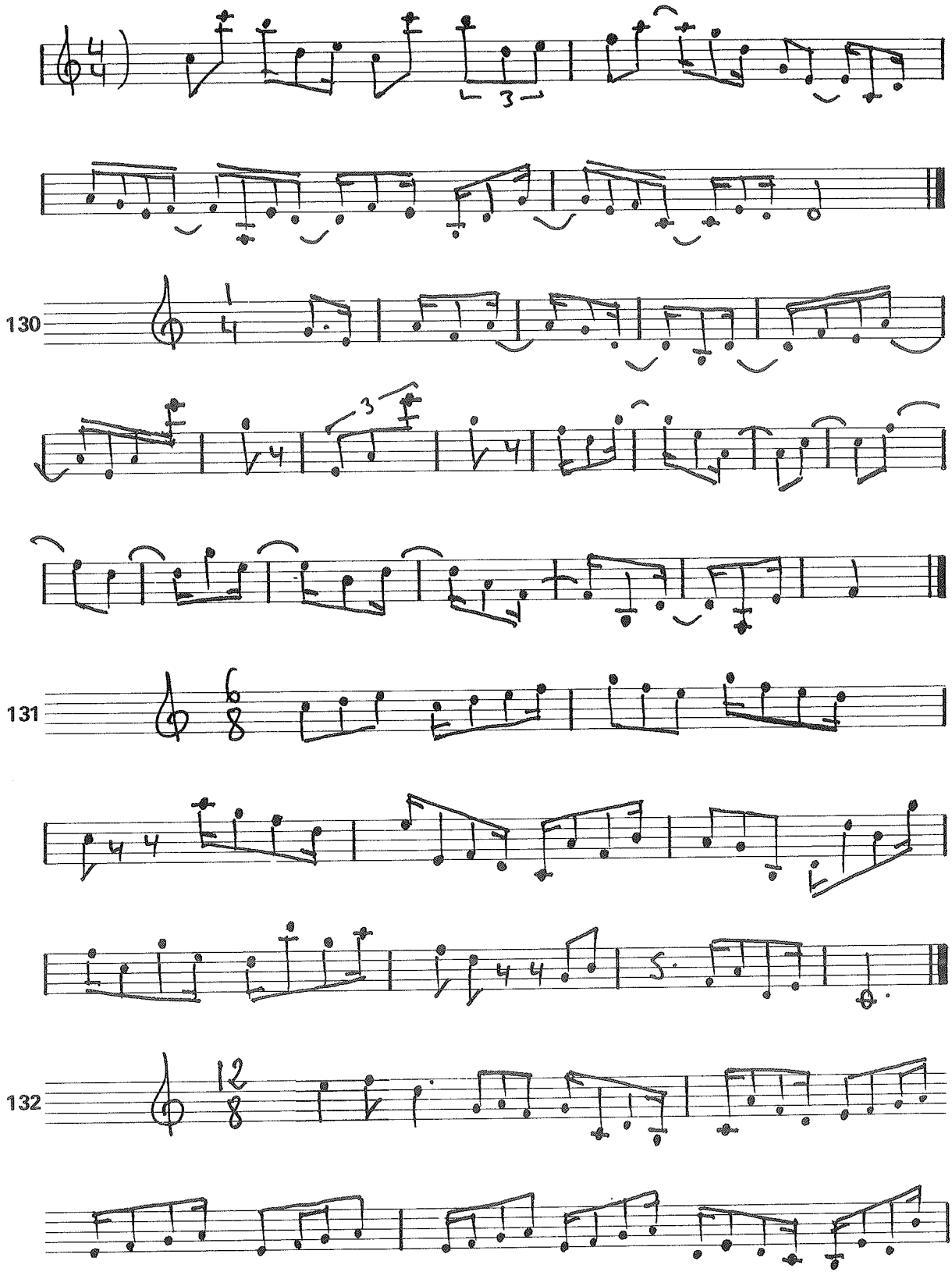
Valgan estos breves ejercicios como aproximación al tema de los diversos compases, aunque —insistimos— la conveniencia de escribir en unos u otros, el porqué de ciertas duplicidades de uso de algunos compases y otros muchos aspectos de esta materia —una de las más importantes para conocer la música de nuestro siglo— los trataremos en profundidad en cursos sucesivos.

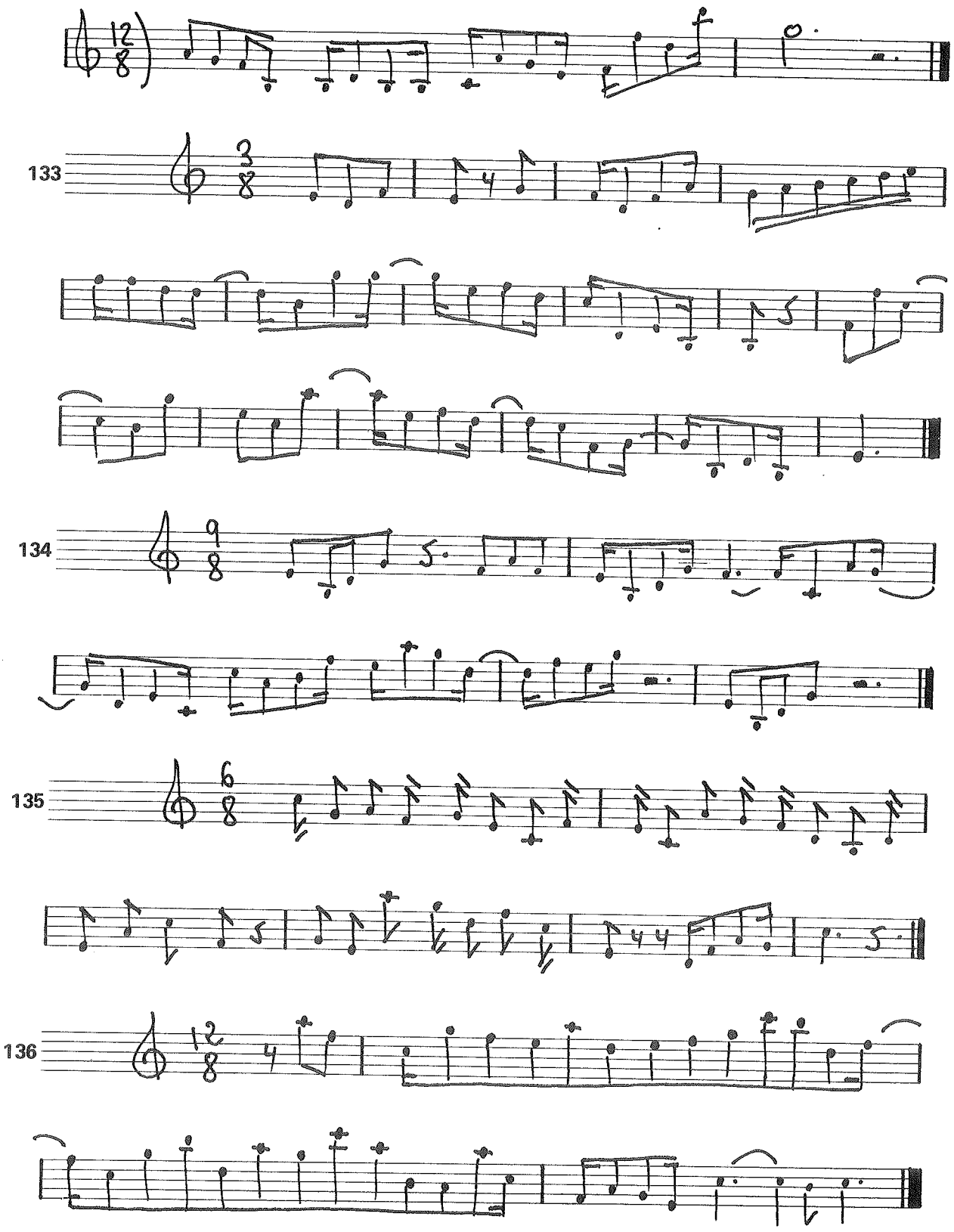
Volvamos a estudiar nuevas figuraciones rítmicas. Los diez próximos ejercicios te servirán para practicar las llamadas síncopas muy breves, o sea, las que duran menos de dos medias partes. Las trabajaremos tanto en subdivisión binaria como ternaria. Ten mucho cuidado en marcar correctamente con la mano, distinguiendo muy claramente entre el ataque de cada parte y el ataque de cada nota, pues en las síncopas, evidentemente, no coinciden.

[9] Evidentemente, el tresillo de negras vale una parte en un compás de denominador 2.

[10] Aunque aquí utilicemos el signo 𝄵, por ser muy empleado en la práctica tradicional, recordamos que hoy día es preferible utilizar su equivalente «2/2», en especial cuando tenemos cambios frecuentes de compás.

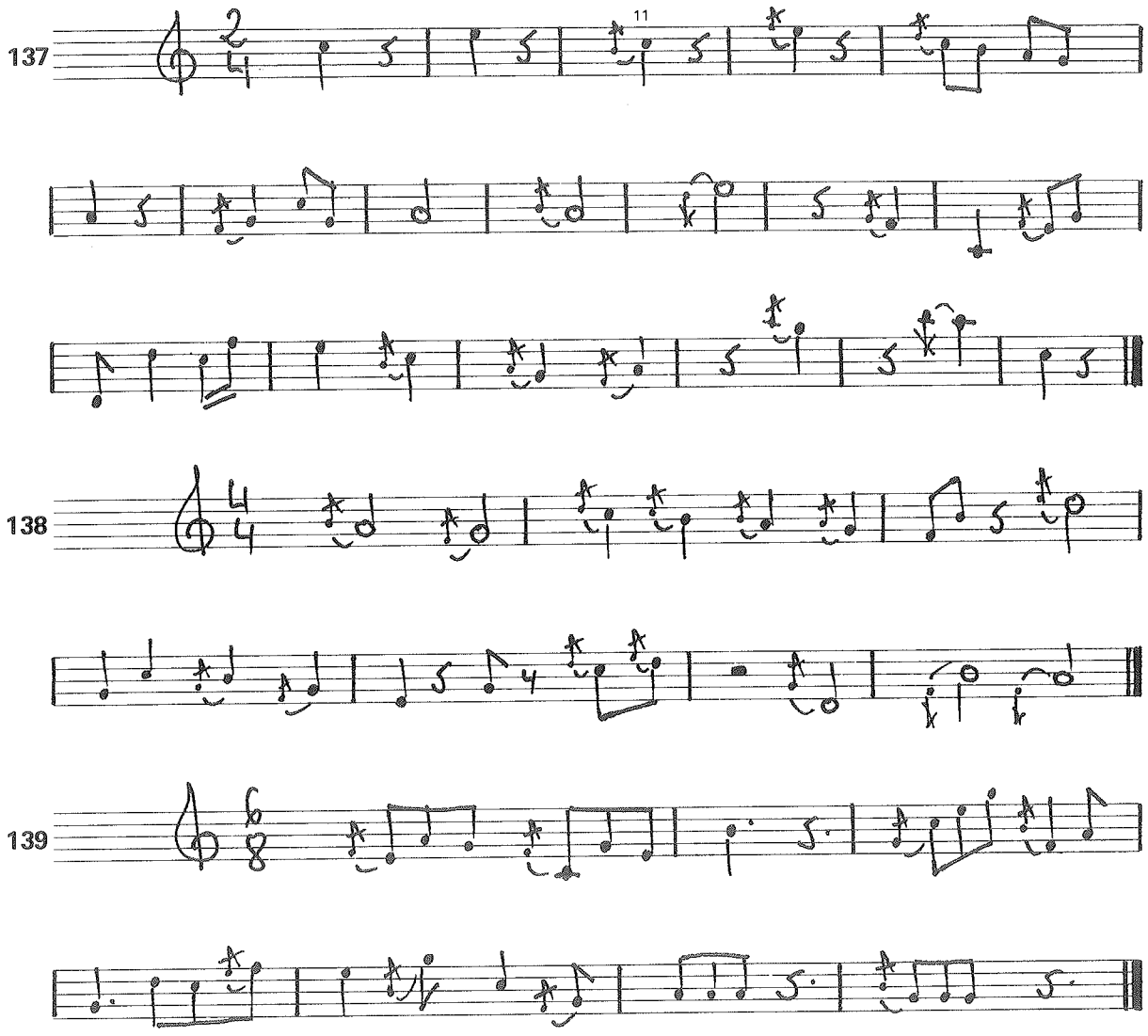

127
128
129
v.R.


130
131
132

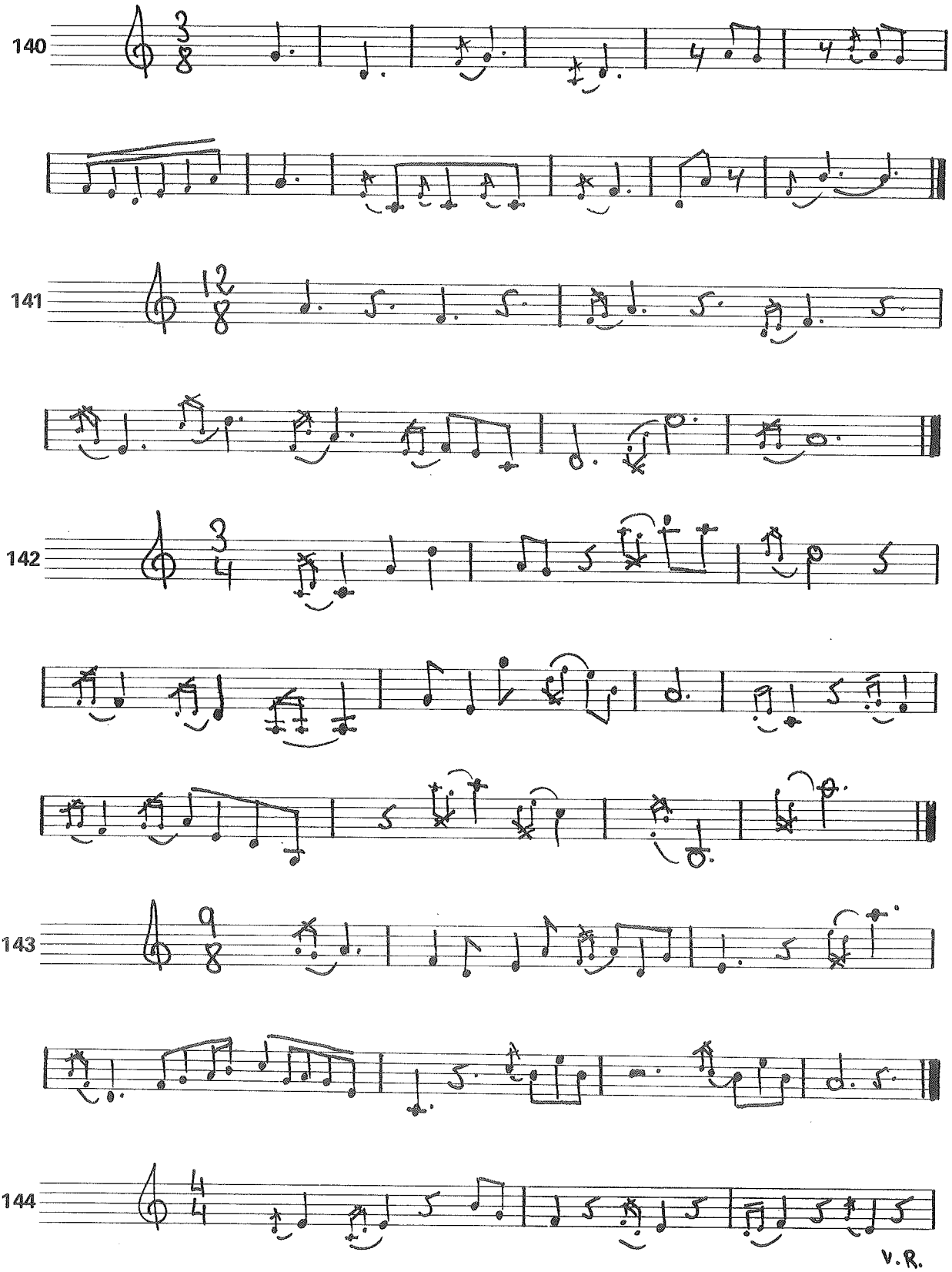

133
134
135
136

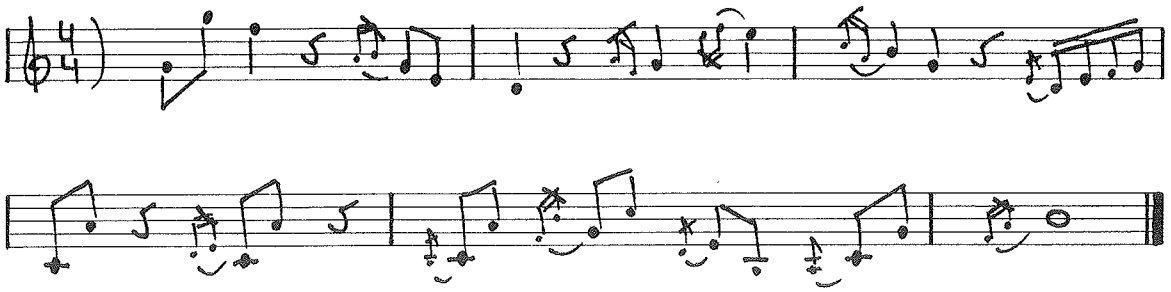
En el texto I A explicamos claramente la razón, origen y práctica de los mordentes de una y dos notas. Aquí los trabajaremos por el sistema moderno, es decir, considerando que es la nota real la que coincide con el comienzo de la figuración escrita; de modo que hemos de anticipar la nota de adorno, tomando su duración de la figura o silencio precedente.

Su lectura —por cierto, más instrumental que solfística— es sencilla; pero no nos vendrá mal practicar unos cuantos ejercicios para familiarizarnos con ella:



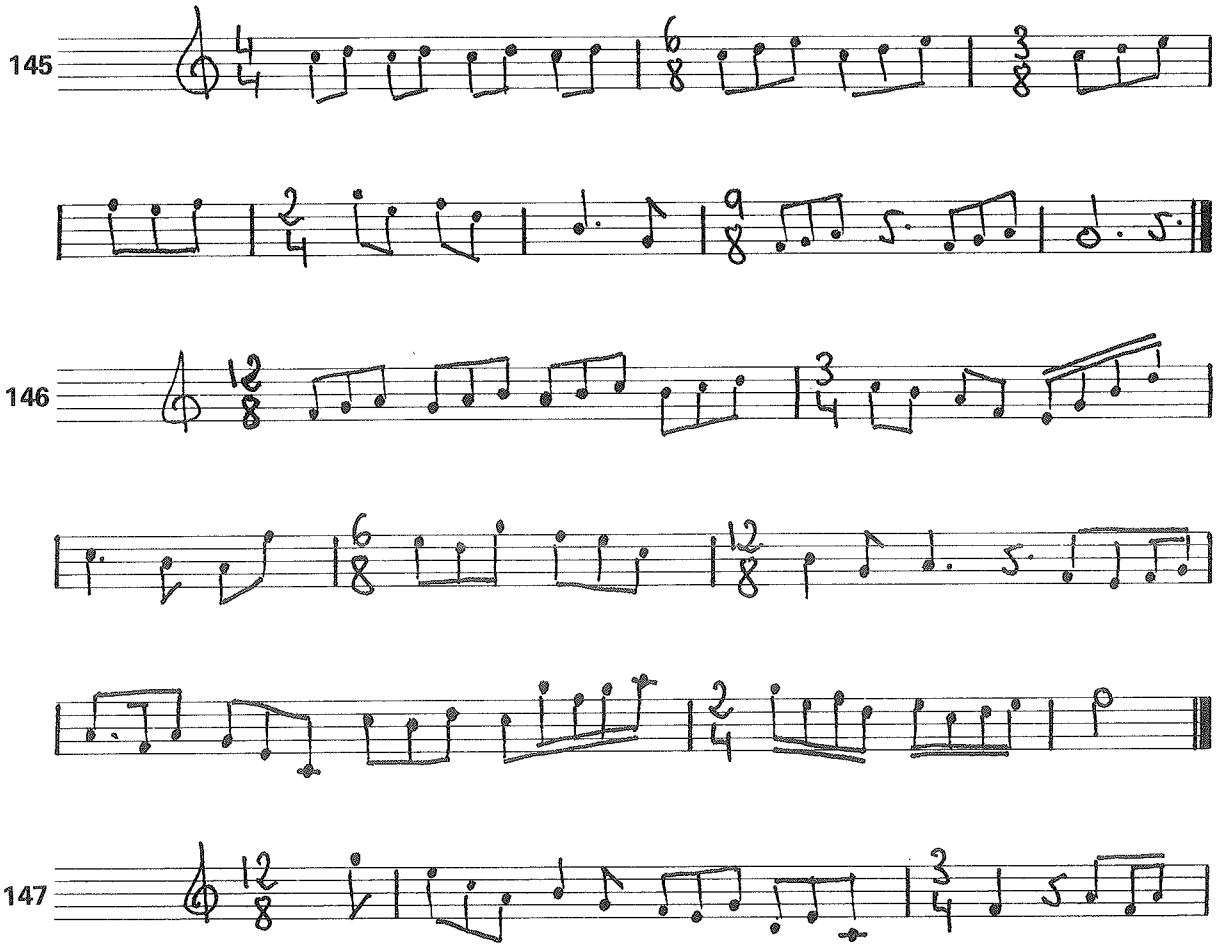
[11] Para evitar la disparidad de criterios sobre la forma de escribir los mordentes, nosotros los escribiremos siempre con una o dos notas pequeñas atravesadas por una rayita (incluso en los de dos notas, como modernamente se hace) y ligados a la nota real, que es la que debe ir a tiempo.

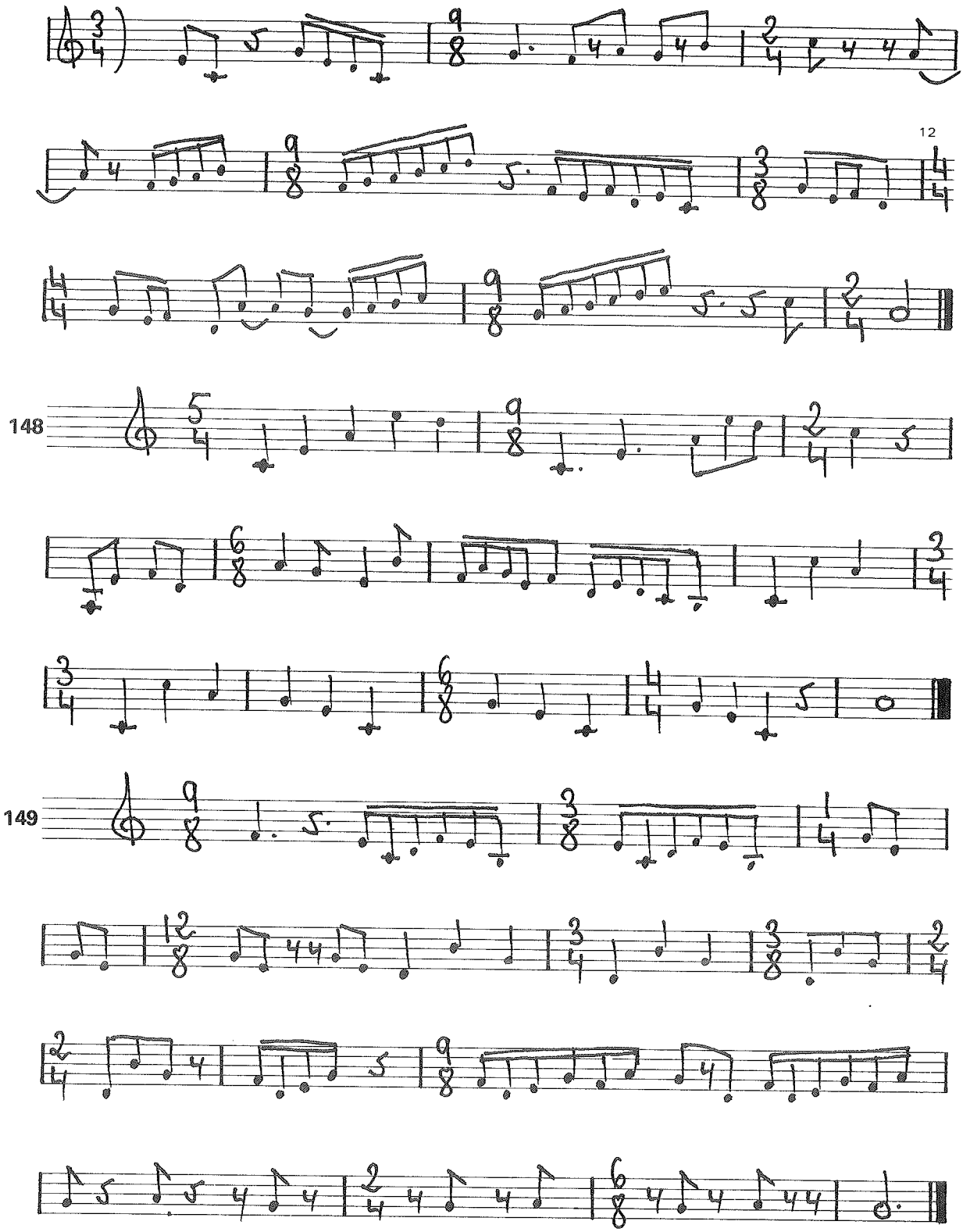

140
141
142
143
144
V.R.



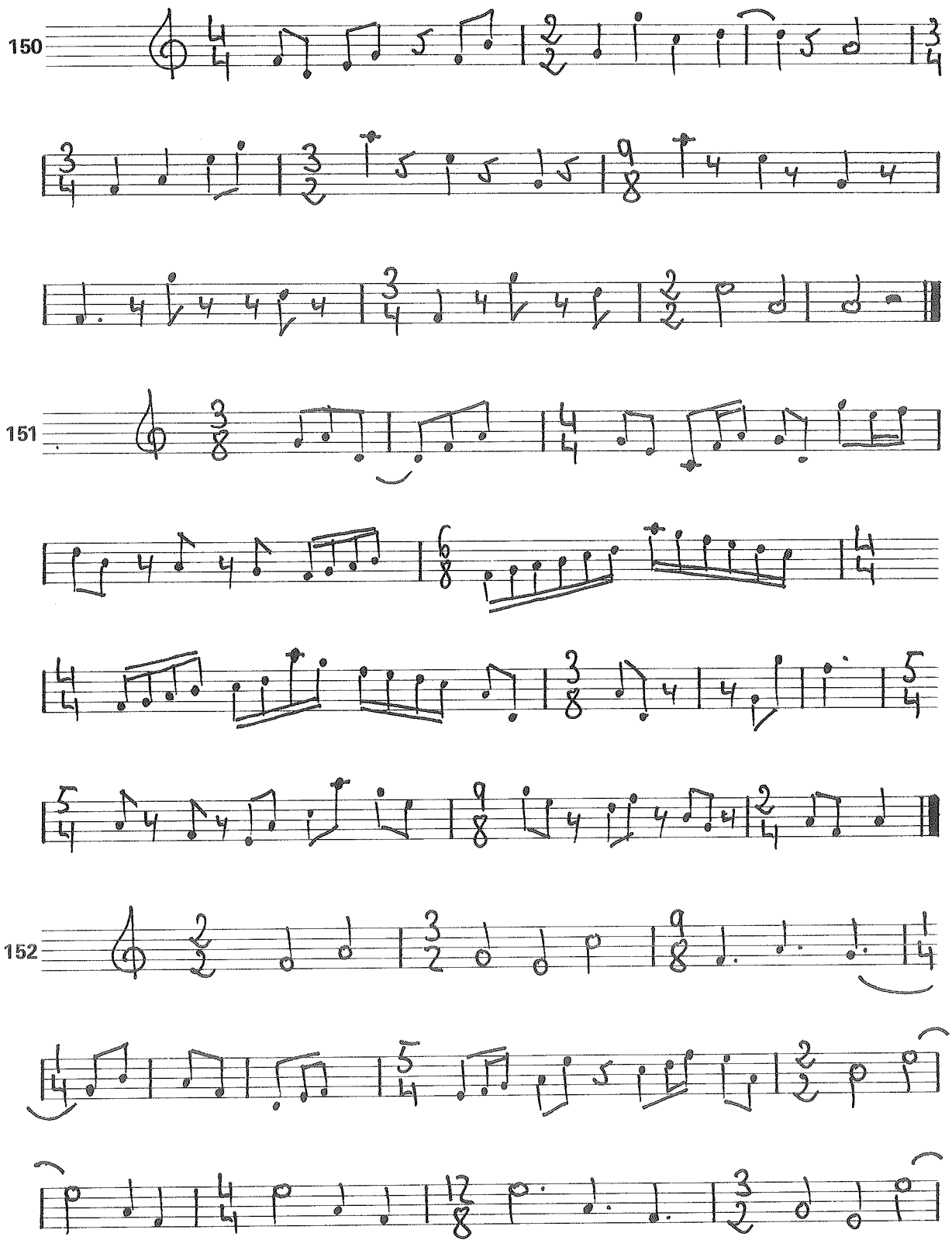
El semitrino —que no es sino una variante arcaica del mordente de dos notas— está hoy en cierto desuso. Con todo, en el apéndice 1 de este mismo libro tienes algunos ejemplos para practicarlo, así como ejercicios con apoyaturas.

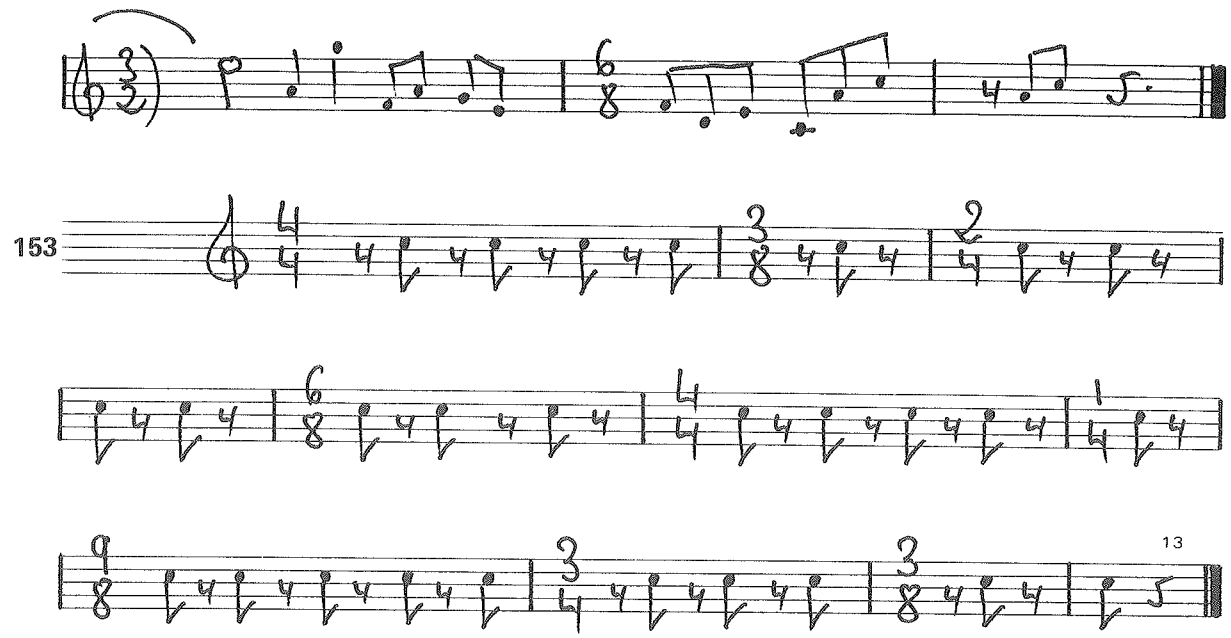
Y entremos en el último tema de lectura de este curso: la continuación de la práctica de los cambios de compás y las relaciones consiguientes entre unas figuras y otras, tema ya tratado en los textos teóricos correspondientes. Recordemos que siempre que no se indica lo contrario, se entiende que la corchea de un tipo de compás tiene el mismo valor en el siguiente (lo que comúnmente se denomina «corchea igual corchea»). Cualquier otra equivalencia debe ser especificada sobre la línea del cambio de compás.



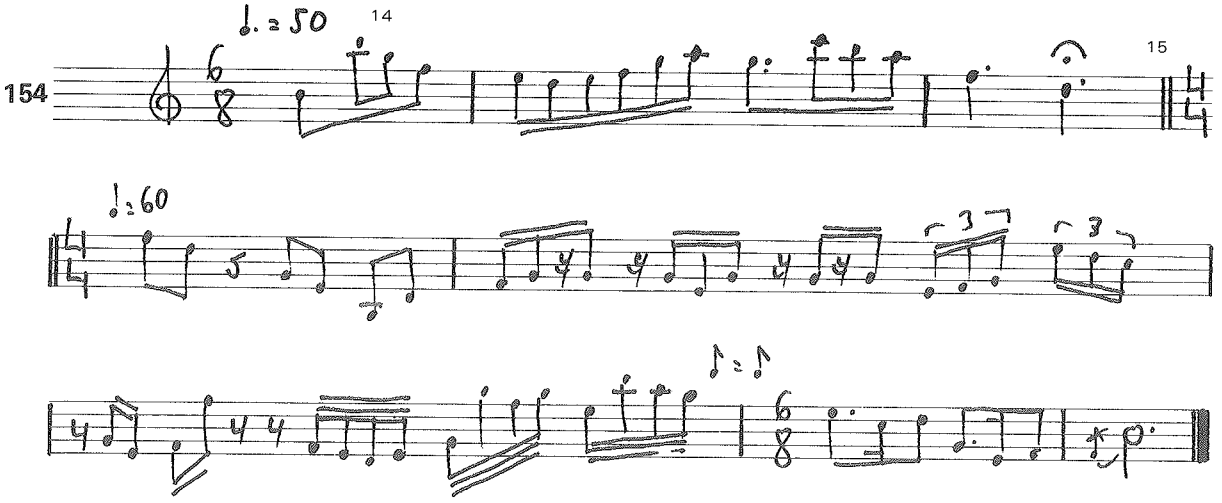


[12] Como ya advertíamos en el cuaderno I A, cuando un cambio de compás coincide con un cambio de renglón debemos anunciarlo al final del renglón anterior y al comienzo del siguiente.


150
151
152



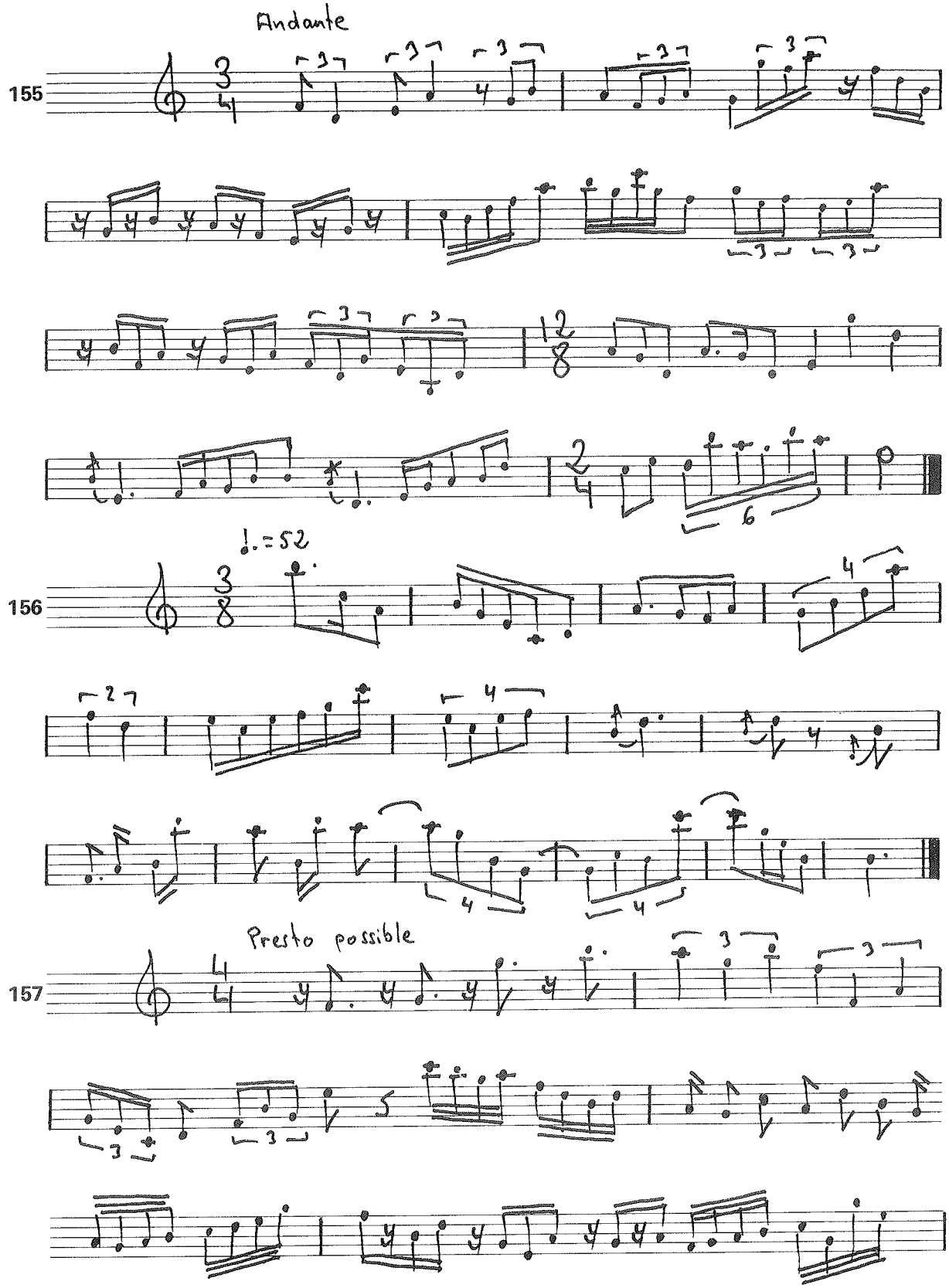
Hasta aquí las materias correspondientes a este cuaderno. Los siguientes ejemplos no son sino una recopilación y síntesis de lo tratado, con iniciación (en los cinco últimos) a los signos y términos relativos a agógica y articulación. Así como los ejercicios precedentes los podías leer casi a primera vista —aunque luego necesitasen de estudio— estos últimos debes analizarlos antes de pasar a leerlos, para que no te cojan de sorpresa los cambios de indicaciones. Trabájalos después a fondo e intenta leerlos sin ninguna interrupción y con la mayor claridad de ritmo.

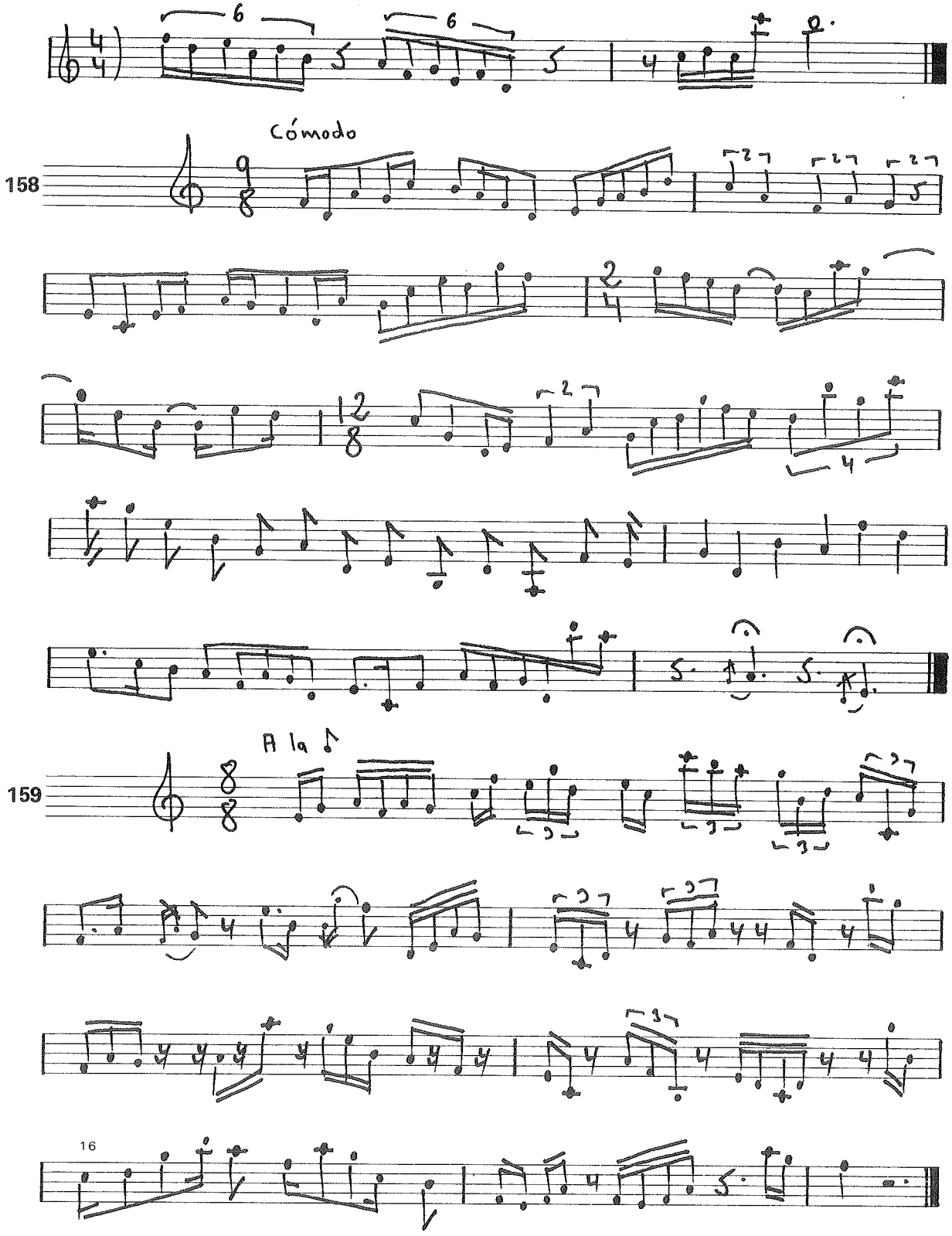


[13] Este tipo de ejercicio lo trabajaremos muy a fondo en el IV Curso, pues presenta un tipo de rítmica muy utilizada hoy día.

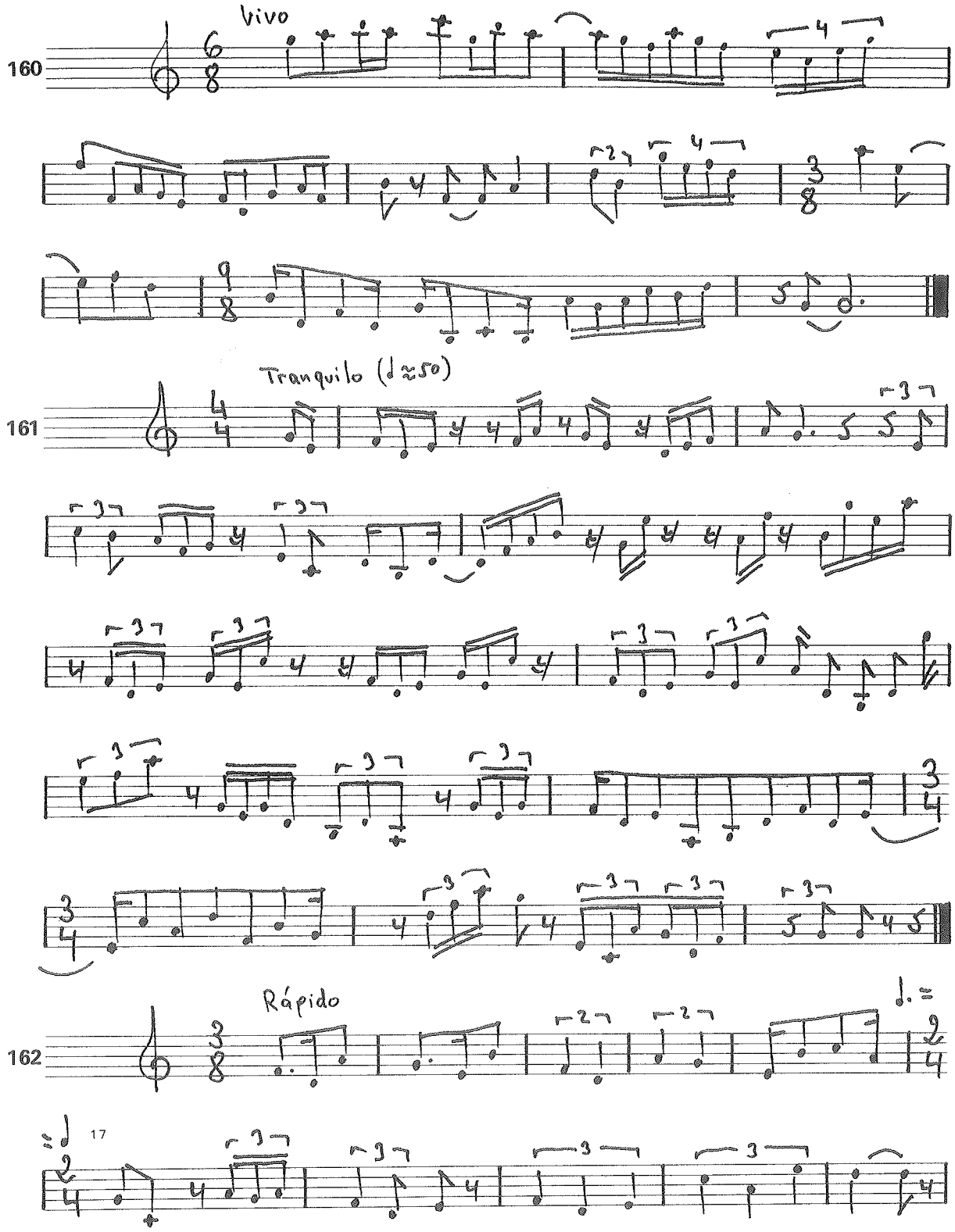
[14] Intentemos ir reteniendo mentalmente las velocidades metronómicas, más o menos aproximadas.

[15] Cuando cambiamos el tempo hemos de utilizar doble línea divisoria.

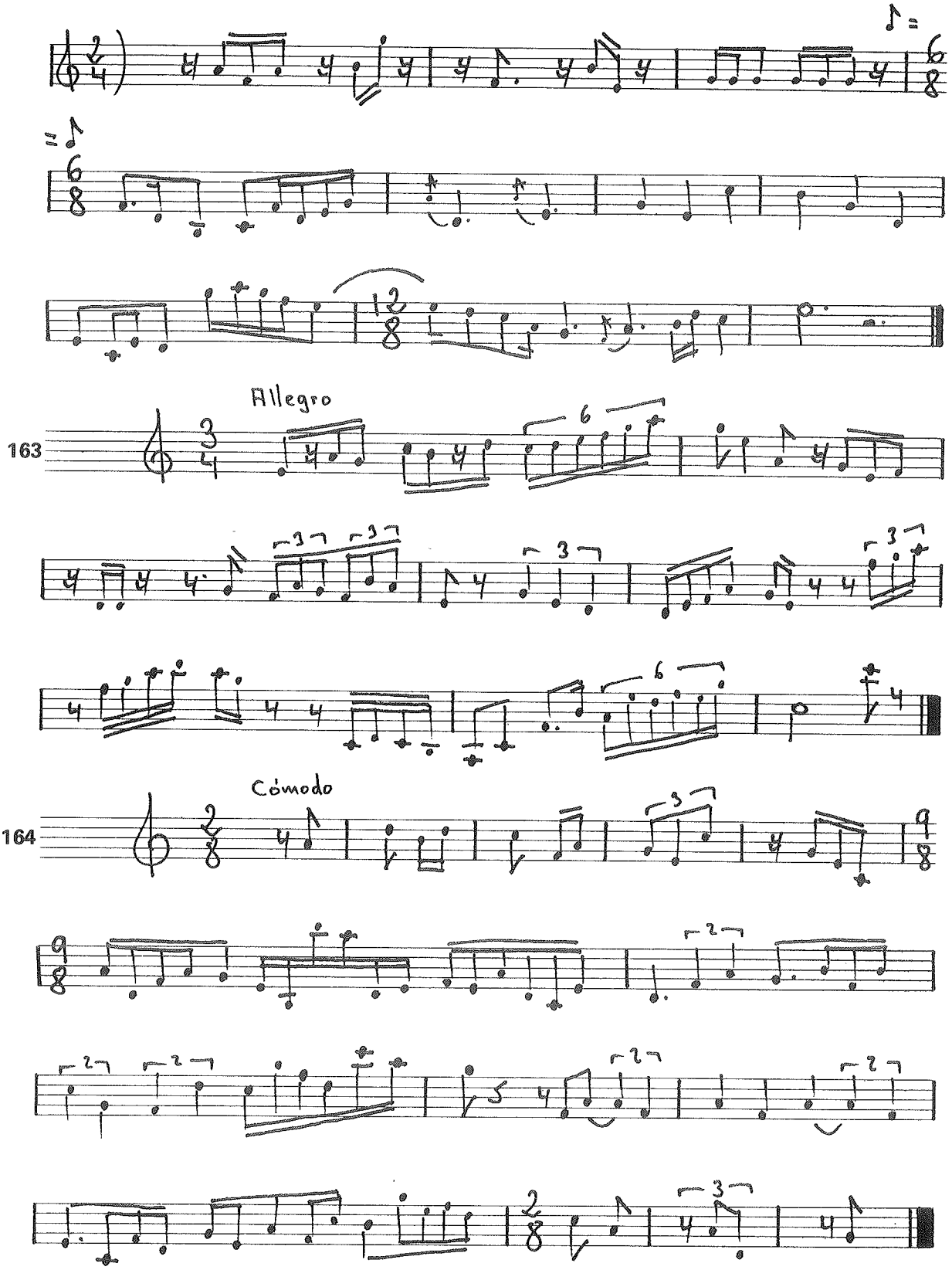

Andante
155
156
♩.=52
Presto possible
157

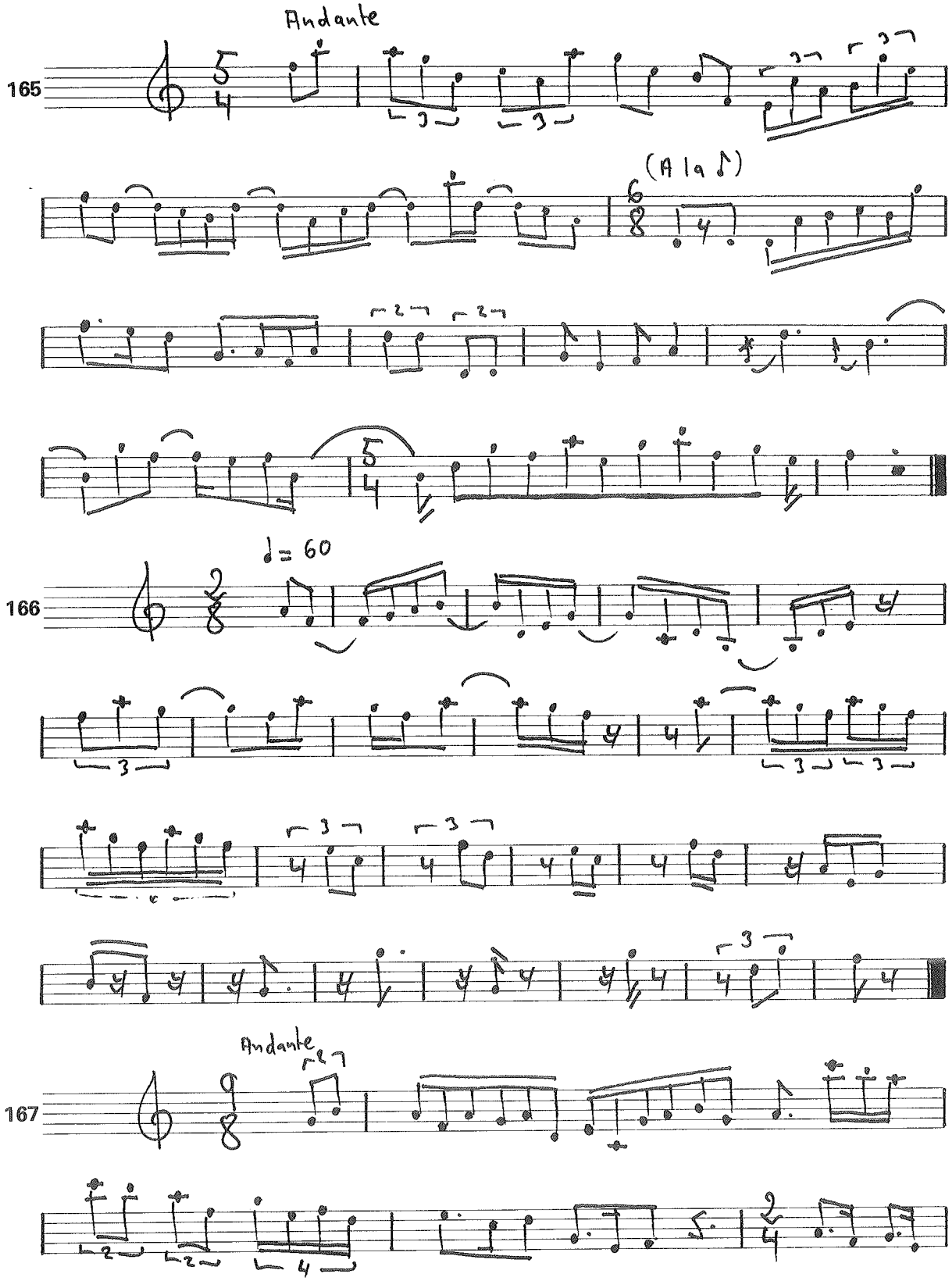


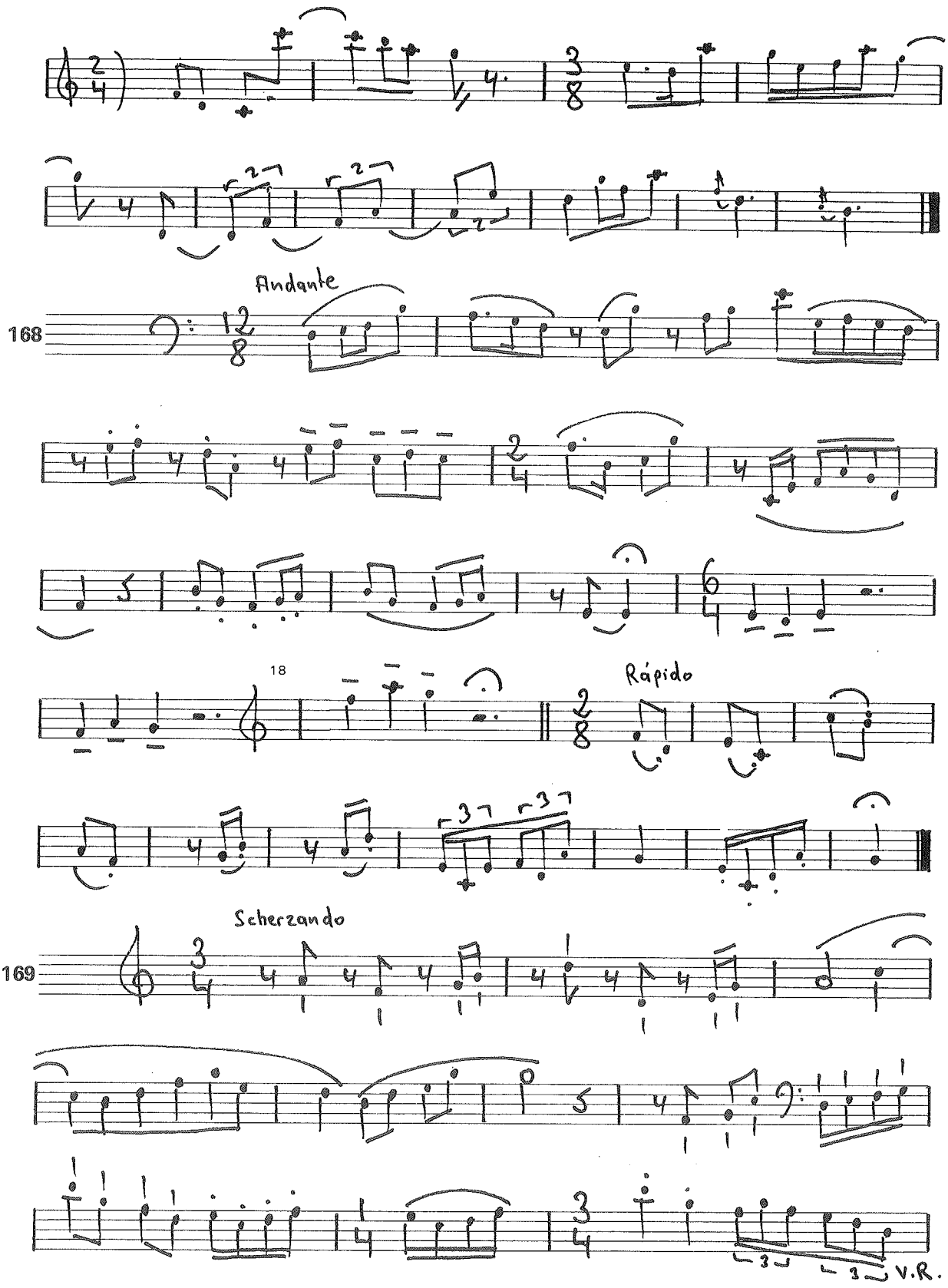
[16] Analiza con atención esta forma de síncopa.



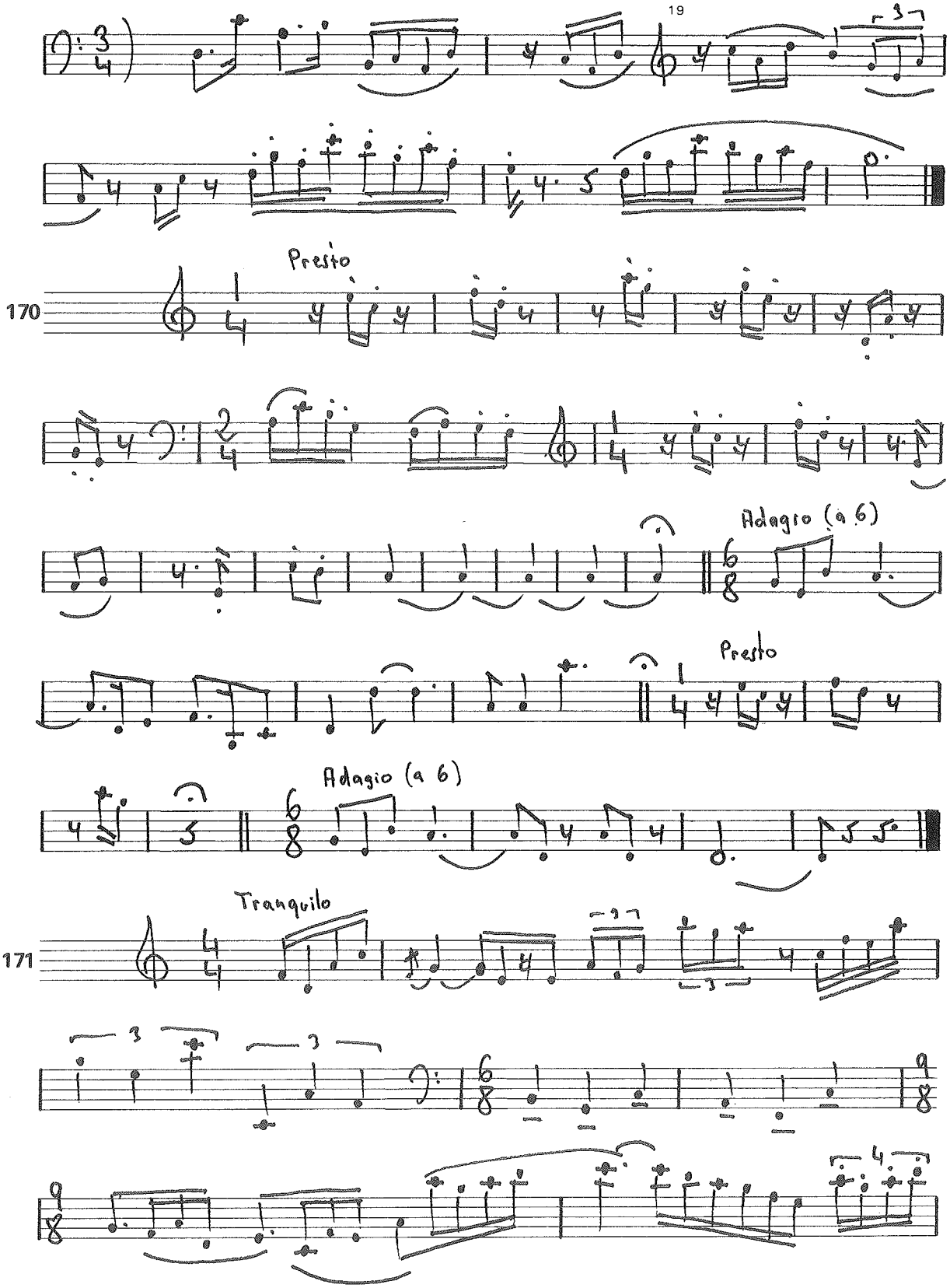
[17] Excepcionalmente utilizamos aquí la equivalencia de pulsación, que ya practicamos en el I Curso. Para indicar la vuelta a las equivalencias normales (igualdad de corchea), lo especificamos en el siguiente cambio de compás.


Allegro
163
Cómodo
164

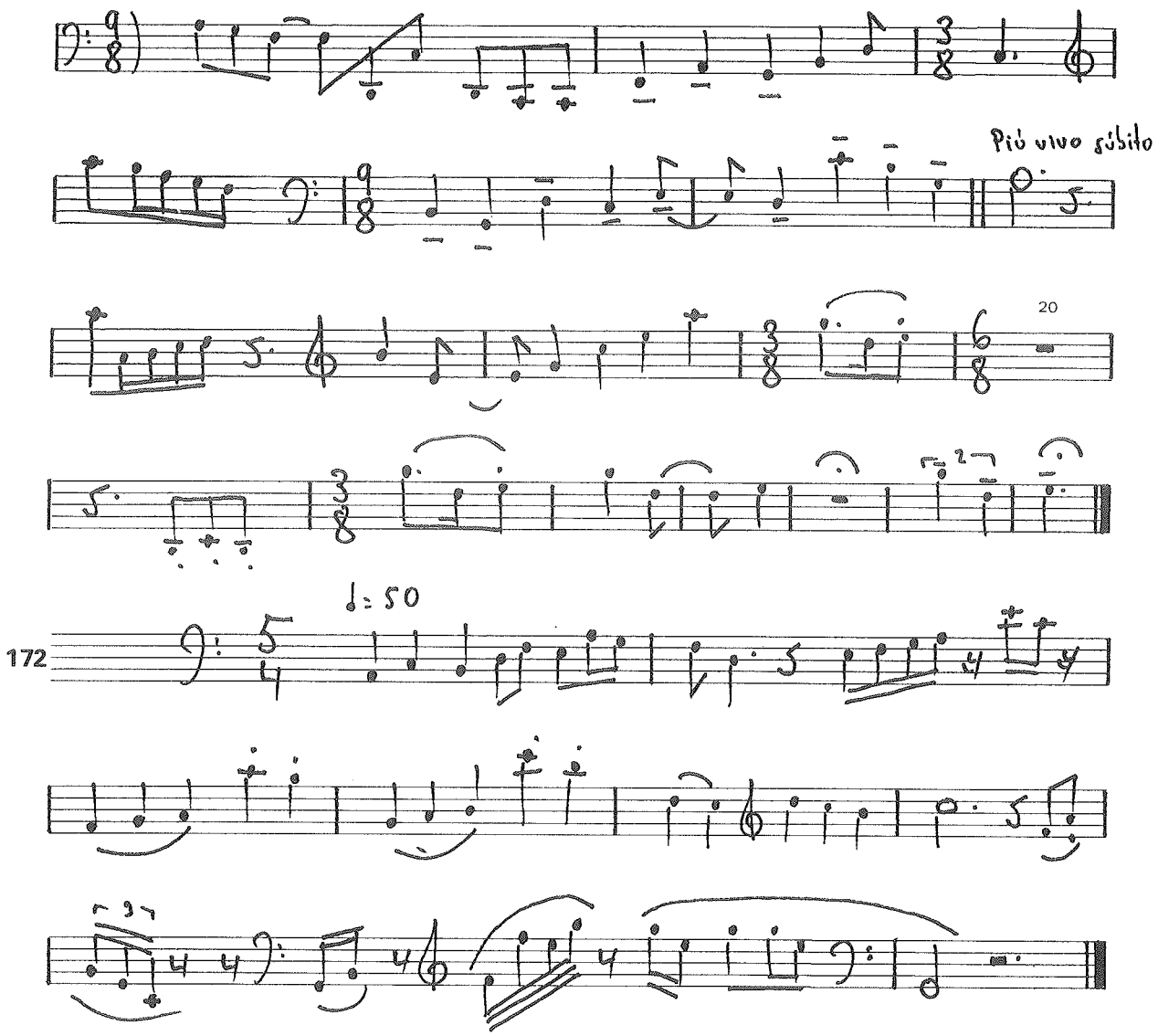

Andante
165
(A la ♪)
166
♩= 60
Andante
167



[18] Cuando un cambio de clave coincide con una línea divisoria, la nueva clave la colocamos antes —no después— de tal barra de compás.



19 Como ves, no hay inconveniente en cambiar la clave en el transcurso de un compás. Por cierto, que algunos copistas prefieren en ese caso utilizar un signo de clave algo más pequeño que el normal.



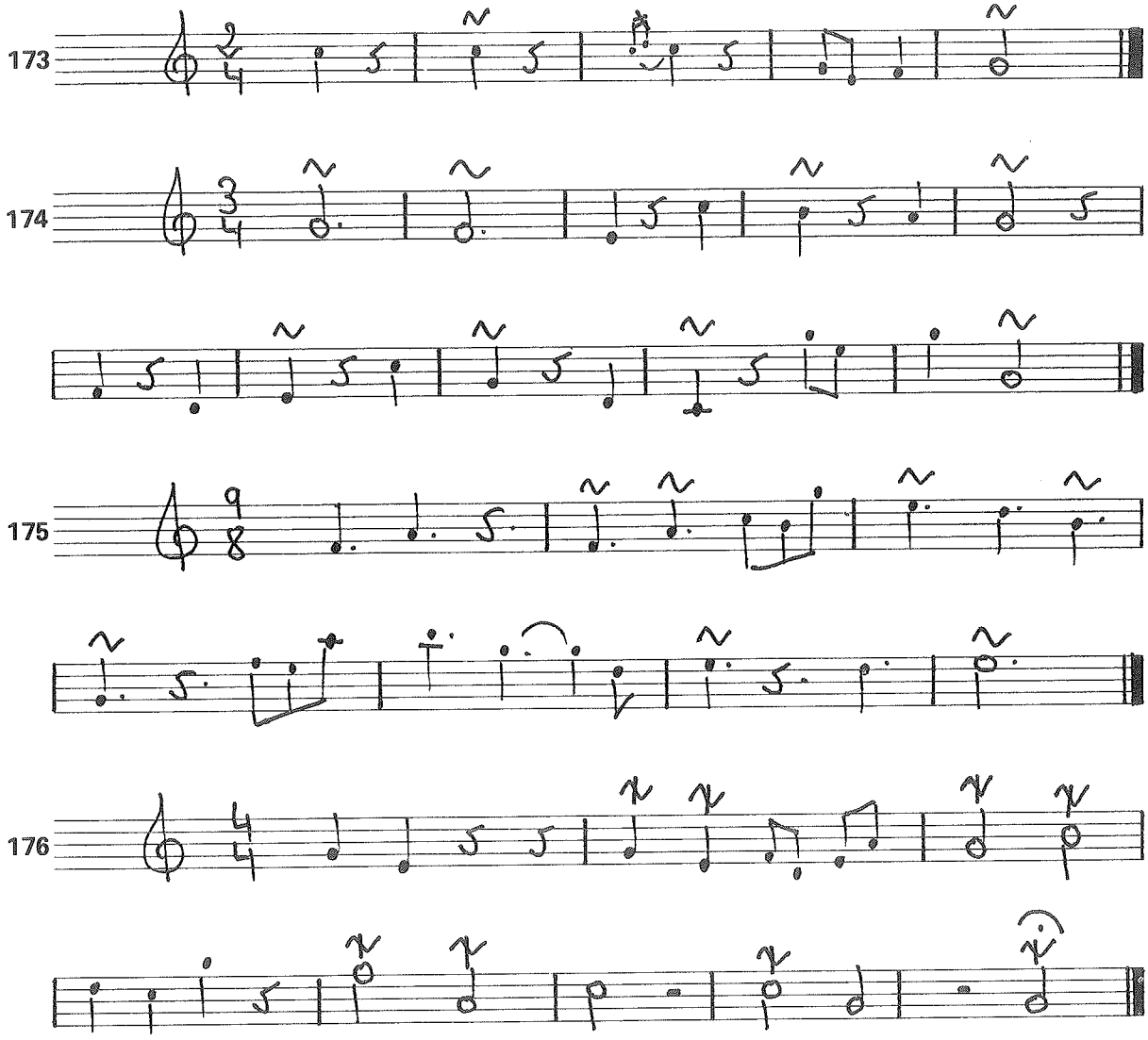
El próximo curso terminaremos la primera parte de este Tratado, dedicada a los aspectos de la música tradicional que hoy siguen vigentes y cuyo conocimiento te es indispensable si aspiras a dominar el solfeo contemporáneo. Nos alegraremos si este cuaderno que ahora concluimos te ha ayudado en tu trabajo y el tiempo que le has dedicado te ha sido provechoso. Intentaremos seguir orientándote si pretendes continuar estudiando con nosotros.

[20] Como decimos en el texto II A, cuando un compás entero debe ir en silencio podemos optar entre escribir el silencio que dure el compás completo —como hemos hecho hasta ahora— o escribir un silencio de redonda como hacemos en este lugar. Este último procedimiento es el más empleado.

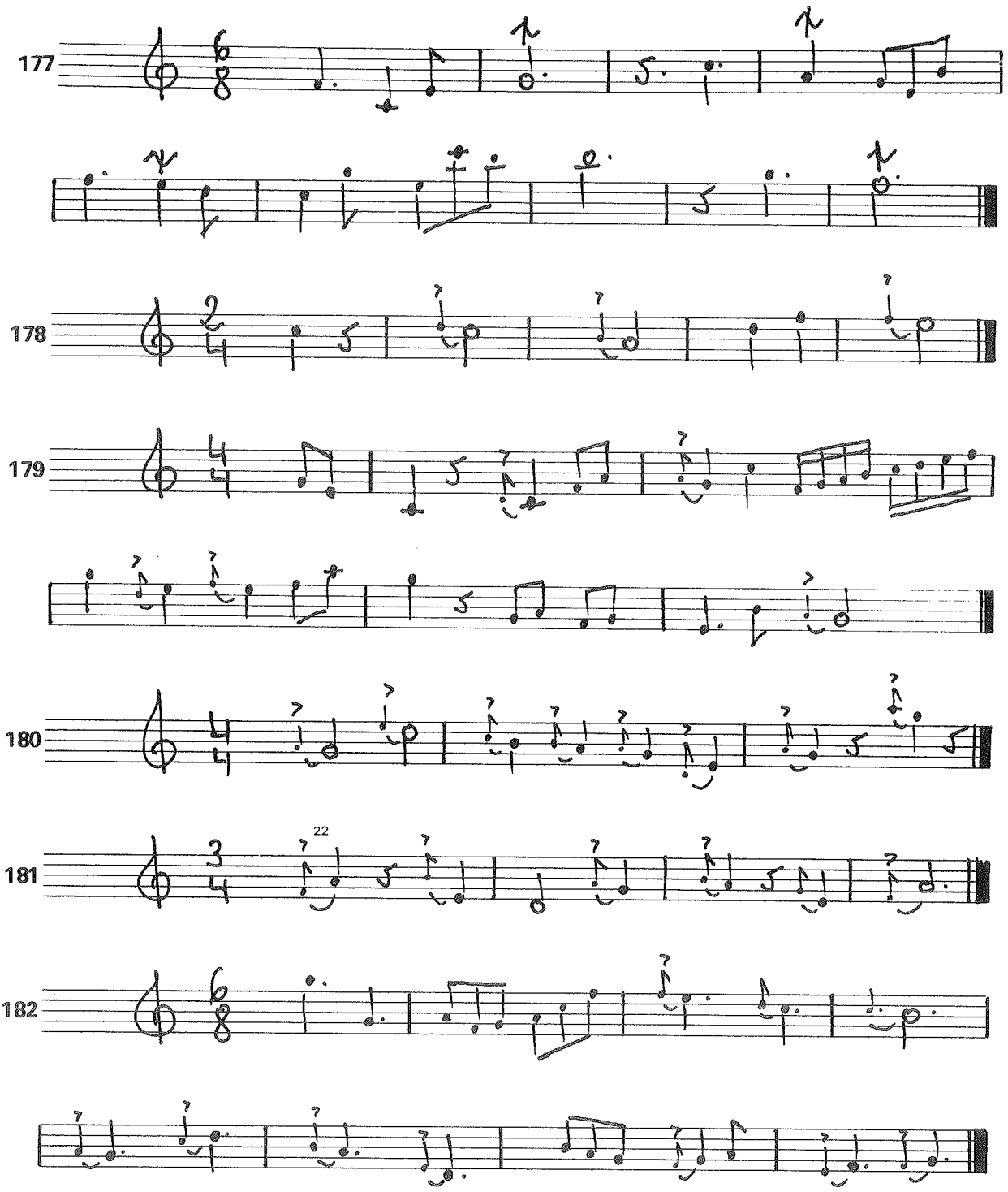
APENDICES

1. Semitrino abreviado y apoyatura.

La apoyatura y el semitrino abreviado son dos fórmulas de notas de adorno hoy día en notable desuso (sobre todo la primera, desaparecida en la práctica), pero es muy fácil que nos encontremos con ellas en música del pasado, por lo que las incluimos con carácter de apéndice. Si tienes alguna duda sobre su lectura, no dudes en consultar el texto II A.[21]



[21] Consulta el capítulo «Notas de Adorno» en el cuaderno II A sobre la escritura de los mordentes, sus abreviaturas y la enorme diversidad de criterios sobre su interpretación.



[22] Muchos teóricos opinan que la apoyatura sólo puede ser «de grado», es decir, de la nota anterior o posterior a la real. Pero ocasionalmente te puedes encontrar con apoyaturas «de salto», como en este ejercicio.

2. Mordentes de retardación.

También prácticamente fuera de uso está el mordente de una o dos notas de ataque coincidente con el ataque de la parte (es decir, los tradicionalmente llamados «mordentes de retardación»), pues hoy día es la nota real la que debe ir a tiempo, y no la(s) de adorno. Si quieres practicar este tratamiento arcaico de los mordentes —lo que te aconsejamos si te interesa la música del pasado— puedes valerte de los mismos ejercicios en que hemos practicado los mordentes modernos, pero leyéndolos al estilo antiguo.

3. Compases subdivididos.

Suponemos que todos los ejercicios de este texto los has medido «a la parte», es decir, tomando como unidad de pulsación la negra (en los compases de subdivisión binaria) o la negra con puntillo (en los de subdivisión ternaria). En efecto, es ésta la forma más habitual de medida. Pero en algunos casos nos es necesario llevar el compás subdividido —es decir, «a la corchea»— porque el tempo es excesivamente lento para llevarlo a la parte. Para estar preparados cuando se produzcan estos casos, debes acostumbrarte a la forma de marcar los compases subdivididos, lo que no tiene dificultad pero requiere alguna práctica.

Por ello, trabaja de vez en cuando los ejercicios de este mismo cuaderno marcados a la corchea. Si ves que no te cuesta acostumbrarte, no es necesario que leas todo el cuaderno subdividido; pero no pases por alto esta práctica.

4. Ejercicios rítmicos a varias partes.

Al final del primer curso de lectura (I B) incluíamos unos ejercicios rítmicos a dos partes para leer entre varios alumnos o varios grupos. Puesto que no es en absoluto difícil la composición de tales ejercicios, queremos que seas tú mismo quien los componga esta vez, utilizando las dificultades rítmicas vistas en el curso segundo. Procura que los ejercicios tengan una cierta coherencia, valiéndote de células rítmicas identificables, repeticiones, imitaciones, etc. Leerlos después en clase bajo la supervisión del profesor. No hay inconveniente en que los escribas a más de dos voces y —si disponéis de material— podéis tocarlos con instrumentos percutivos, distinguiendo ya en ese caso a quién corresponde un instrumento más grave, más agudo, etc. Acostúmbrate a fijar las velocidades metronómicas y cualquier otro aspecto que creas de interés para determinar lo que te imaginas que debe sonar.

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 ejercicios rítmicos 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. Poliritmia. 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: (En preparación.)

Procedimientos teóricos (V A) y de lectura (V B) propios de nuestro tiempo. Ejercicios de afinación atonal y serial (V C). Complejidades de la música actual. Sistemas no pentagramáticos. Músicas no occidentales.

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

© 1982 by José Luis Temes

© le EDITORIAL LINEA - Fuencarral, 132 - 28010 Madrid (España)
Depósito legal: M. 27.029-1994. (IIb) I.S.B.N.: Obra completa: 84-85971-00-0. I.S.B.N. Tomo IIb: 84-85971-04-3
Impreso en España por FARESO, S. A. - Paseo de la Dirección, 5 - 28039 Madrid.

ᵽ